بســـــم الله الرحمن الرحـــــــيم

جامعة السّودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدّراسات العليا

بحث بعنوان:

الآلات الإيقاعية المستخدمة في التراث الموسيقي والغنائي الليبي بمدينة طرابلس.

The Rhythmic Instruments used in Libyan Musical and Lyrical Heritage in Tripoli City.

بحث مُقَدّم لنيل درجة الدكتوراه في الموسيقى

إعداد الدّارس: شكري جمعة خليفة خزام.

إشراف: أ. د. محمد سيف الدين علي التجاني.

الخرطوم 2021 ميلادية.

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

آية من القرآن الكريم

" لاَ الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ القَمَرَ وَ لاَ اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ ".[1]

[1] - القرآن الكريم: سورة يس، الآية رقم (40).

شكر وتقدير

الحمد لله الذي له الفضل والمنة والشكر لله أولاً وآخراً على توفيقه ومعونته، والصلاة والسلام على خير البرية سيدنا وحبيبنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين، يتوجه الباحث بالشكر والتقدير والعرفان للبروفيسور/محمد سيف الدين على التجاني، وذلك لقبوله الإشراف على هذه الدراسة أولاً، وثانياً على كل ما قدمه للباحث من توجيهات وملاحظات خلال سنوات الدراسة التي لم تخلو من المصاعب، وماقدمه باستمرار من دعم علمي وفني ومعنوي كان له طيب الأثر في دفع الباحث للمضي قدماً من أجل اتمام هذه الدراسة وتحقيق أهدافها.

والشكر أيضاً للجهات العامة في كل من دولة ليبيا وجمهورية السودان متمثلة في:

قسم الموسيقى بكلية الفنون والإعلام بجامعة طرابلس، وقسم الموسيقى بكلية الموسيقى والدراما وكلية الدراسات العليا بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كما يتقدم الباحث بالشكر للمطربين والموسيقيين والإداريين بمكتب الموسيقى والغناء التابع للإذاعة الوطنية الليبية، الفرقة الوطنية للفنون الشعبية بطرابلس، والشكر موصول لطاقم السفارة الليبية بجمهورية السودان، وطاقم السفارة السودانية بدولة ليبيا.

كما يتقدم الباحث بالشكر والتقدير لكل من الزملاء الأساتذة المطربين والموسيقيين والأصدقاء الذين قدّموا يد العون والمساعدة للباحث طيلة فترة الدراسة، ويخص منهم الدكتور الراحل عمر سالم الرابطي، والدكتور إمحمد عبد النبي المدني الصالحين، والدكتور عبد المنعم بن حامد، والدكتور عبدالناصر ناجي بن جابر، والأستاذ عبد الناصر آغا، والأستاذ عبد السلام محمد سالم، والدكتور علاء الدين عبد العاطي، والأستاذ مصطفى البوسيفي، والأستاذ محمد الغزال، ومهندس الصوت هيثم الزرقاني، والأستاذ حامد عثمان الهمالي، والأستاذ هيثم أحمد.

إلى كل الرواة الذين لم يبخلوا على الباحث بكل مايخص الأنماط الغنائية والموسيقية الليبية بمدينة طرابلس من معلومات وتفاصيل فنية أو عملية أو تاريخية، كان لها بالغ الأهمية في إتمام هذه الدراسة.

إهداء

إلى والدي العزيز أطال الله عمره، وروح والدتي الحبيبة الغالية غفر الله لها ورحمها.

إلى زوجتي المخلصة رفيقة الدرب وحبيبة القلب
إلى المستقبل المشرق الواعد إبنتي الغالية
"حنين".

إلى كل أفراد عائلتي الكرام.
إلى المهتمين بمجالات الموسيقى من المتخصّصين والرّواد والشباب.
إلى كل باحث وعالم يبذل جهده و وقته
في سبيل إنجاز دراسته
بكل إخلاص
وصدق.

إلى وطني الغالي
ليبيا

مستخلص البحث:

هذا البحث بعنوان الآلات الإيقاعية المستخدمة في التراث الموسيقي والغنائي الليبي بمدينة طرابلس، يهدف إلى التعريف بالآلات والضروب الإيقاعية الشعبية التي تُصاحب الألحان والأغاني المنتمية لأنماط مختلفة بمدينة طرابلس، وقد تناول الباحث أداء الضروب الإيقاعية الشعبية من حيث الجوانب التعبيرية، وجوانب التطور التي طرأت على أدائها، حيث قام بتدوين غالبية الضروب الإيقاعية الشعبية في أشكالها الأساسية، وكذلك قام بتدوين يوضح الأداء الجماعي التفصيلي، مع إضافة تدوين طريقة الأداء الفعلية للضروب التي تحتوي على التأرجح (Swing) بشكل دقيق في تفاصيلها الدّاخلية، وقد استعان الباحث في هذه الدّراسة ببرامج التسجيل والتوزيع الموسيقي مثل برنامج (كيوبيز Cubase) وبرنامج (أستوديو ون Studio One) وبرنامج التدوين الموسيقي (سيبليوس Sibelius)، وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي لملاءمته لأغراض الدّراسة. جاء تكوين الدّراسة من أربعة فصول وستة مباحث، إضافة إلى خاتمة ونتائج البحث ومناقشة النتائج، وقد توصل الباحث إلى نتائج مهمة تمكن خلالها من التعريف بالأنماط الموسيقية والغنائية المتداولة بمدينة طرابلس، وتقسيمها إلى سبعة أنماط، وكذلك دراسة الآلات الإيقاعية المستخدمة في هذه الأنماط وتحديد تصنيفاتها، كما توصل الباحث إلى نتائج مهمة تتعلق بتصنيف الضروب الإيقاعية وتنويعاتها من ناحية الأداء المتأرجح، والأداء الجماعي التفصيلي، إضافة إلى بعض التوصيات المهمة. واختتم البحث بقائمة مصادر ومراجع، وملاحق البحث.

Abstract:

This research entitled: The Rhythmic Instruments Used in Libyan Musical and Lyrical Heritage in Tripoli City aims to introduce popular rhythmic instruments and genres that accompany melodiec and songs, belonging to different styles in Tripoli, The researcher considered the performance of popular rhythmic kinds in terms of expressive aspects, as well as evolutionary aspects that occurred in their performance, The researcher notated most of the popular rhythmic genres that accompany the performance of melodies and songs in their basic forms, which elucidates the detailed collective performance, with the addition of the actual way of performing rhythms that contain a swing in is internal details, The researcher used the orchestration and recording programs like (Cubase, Studio One) and the professional music notation program (Sibelius), The researcher followed the descriptive approach. The research consists of four chapters with six sections, The researcher reached important results, through which he was able to introduce the musical and lyrical styles in Tripoli which classified to seven styles, the researcher also studied the rhythmic instruments used in this styles and determined its classification, The researcher also reached important results concerning classification of rhythmic styles and its variations as collactive performance (Grooves), and discussion, Beside some recommendations, and concluded with a list of resources, references and research appendeces.

الفهرس

الآية الكريمة ..... أ

شكر وتقدير ..... ب

الإهداء ..... ج

مستلخص البحث باللغة العربية ..... د

مستلخص البحث باللغة الإنجليزية ..... و

قائمة النماذج ..... ك

قائمة الأشكال ..... ر

قائمة الجداول ..... ت

قائمة الملاحق ..... ث

الفصل الأول – الإطار العام

المبحث الأول:

مقدمة البحث 1

مشكلة البحث 2

أهداف البحث 2

أهمية البحث 2

منهج البحث 3

حدود البحث 3

أدوات و وسائل البحث 3

أسئلة البحث 3

عينة البحث 4

مصطلحات البحث 4

مجتمع البحث 6

إجراءات البحث 6

تبويب البحث 8

المبحث الثاني:

الدّراسات السّابقة 10

التعقيب على الدّراسات السّابقة 13

الفصل الثاني – الإطار النظري

المبحث الأول:

تمهيد 19
الموقع الجغرافي لدولة ليبيا 20
نبذة تاريخية عن دولة ليبيا 21
الموقع الجغرافي لمدينة طرابلس 22
الأحوال التاريخية لمدينة طرابلس 23
لمحات عن أحوال السيطرة والحكم عبر التاريخ 25

المبحث الثاني:

تمهيد 34
الأغنية الشعبية 35
الأنماط الغنائية المتداولة في عموم ليبيا 36
الأنماط الموسيقية والغنائية المتداولة بمدينة طرابلس 38
الحضرة العيساوية 38
الحضرة العروسية (السّلاميات) 50
الأغنية الطرابلسية 53
الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات) 61
الفنون الشعبية (الزكرة الجبالية – الزكرة السّاحلية) 66
النوبة الطرابلسية 72
المكاري 75

الفصل الثالث – الإطار العملي

المبحث الأول:

وصف وتصنيف الآلات الإيقاعية..... 84
الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس 90
الآلات الإيقاعية الوافدة من خارج الدولة الليبية 92
الآلات الإيقاعية الأصيلة 109
الآلات الإيقاعية الوافدة من بعض المدن الليبية 134
الجداول التنظيمية للآلات الإيقاعية 144
المبحث الثاني: تدوين وتحليل الضروب الإيقاعية الليبية 150
الضروب الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس 154

الضروب الإيقاعية المستخدمة في (الحضرة العيساوية) 158
الضروب الإيقاعية المستخدمة في (الحضرة العروسية) 185
الضروب الإيقاعية المستخدمة في (الأغنية الطرابلسية) 208
الضروب الإيقاعية المستخدمة في (الأغنية الطرابلسية النسائية) 241
الضروب الإيقاعية المستخدمة في (الفنون الشعبية) 253
الضروب الإيقاعية المستخدمة في (النّوبة الطرابلسية) 271
الضروب الإيقاعية المستخدمة في (المكاري) 277
الجداول التنظيمية للضروب الإيقاعية 285
الفصل الرّابع
الخاتمة 292
نتائج البحث 293
تفسير نتائج البحث 293
التوصيات 296
المصادر والمراجع 297
ملاحق البحث 305

قائمة النماذج:

رقم النموذج	عنوان النموذج	رقم الصفحة
1	نموذج يوضح تصنيفات الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس من حيث الأصالة.	91
2	نموذج يوضح الضغوطات القوية (دم) بالمستويين الأقوي والأضعف أداءً.	150
3	نموذج يوضح الضغوطات الضعيفة (تك) بالمستويين الأقوي والأضعف أداءً.	150
4	نموذج يوضح أصوات آلة الزل والصنوج الصغيرة (العمارات النحاسية) في آلة الرق والطّارات العيساوية.	151
5	نموذج يوضح صوت الإهتزاز المستمر في آلة الزل.	151
6	نموذج يوضح صوت (دم) آلة الدرامز.	151
7	نموذج يوضح صوت (تك) آلة الدرامز.	152
8	نموذج يوضح صوت (التوم توم الكبير) آلة الدرامز.	152
9	نموذج يوضح صوت (التوم توم المتوسط) آلة الدرامز.	152
10	نموذج يوضح صوت (التوم توم الصغير) آلة الدرامز.	152
11	نموذج يوضح صوت (العصى على السيمبال) آلة الدرامز.	152
12	نموذج يوضح صوت (العصى على الكراش) آلة الدرامز.	153
13	نموذج يوضح صوت (العصى على الهاي هات مغلق) آلة الدرامز.	153
14	نموذج يوضح صوت (العصى على الهاي هات مفتوح) آلة الدرامز.	153
15	نموذج يوضح صوت (الهاي هات بالقدم) آلة الدرامز.	153
16	نموذج يوضح تقسيمات التدوين الموسيقي للضروب الإيقاعية في هذه الدراسة.	154
17	نموذج يوضح النوتات الثمانية المستقيمة.	156
18	نموذج يوضح الأداء المتأرجح (أداءالنوتة الأولى والثالثة من الثلاثية).	156
19	نموذج يوضح الأداء المتأرجح بذمج النوتة الأولى والثانية من الثلاثية.	156
20	نموذج يوضح الأرجحة الناتجة من ذمج النوتات الأولى والثانية من الثلاثية.	157
21	نموذج يوضح كتابة النوتات بطريقة مستقيمة مع الإشارة إلى أرجحتها.	157
22	نموذج يوضح تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في كل جزء من الحضرة العيساوية.	158
23	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (1).	159
24	نموذج يوضح الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي الذكر (1).	160

25	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (2).	161
26	نموذج يوضح الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي الذكر (2).	161
27	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (3).	162
28	نموذج يوضح الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي الذكر (3).	163
29	نموذج يوضح الشكل الأساسي لإيقاع المصدّر.	164
30	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر.	165
31	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع جماعي لآلات البنادير (التعشيق).	165
32	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع فردي لآلات البنادير (التثليث).	167
33	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع فردي لآلة النقرة (التنقريش).	167
34	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.	168
35	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر في نوبة المسير.	169
36	نموذج يوضح الشكل الأساسي لإيقاع البرول (أ).	171
37	نموذج يوضح الشكل الأساسي لإيقاع البرول (ب).	171
38	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول.	172
39	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلات البنادير (التثليث).	172
40	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلات البنادير (التعشيق).	173
41	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلة النقرة (التنقريش).	174
42	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.	174
43	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول في نوبة المسير.	175
44	نموذج يوضح الشكل الأساسي لإيقاع الخاتمة.	176
45	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع الخاتمة.	177
46	نموذج يوضح الشكل الأساسي لإيقاع المخمّس.	178
47	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمس.	179

48	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمس مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.	179
49	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمس مع تنويع فردي لآلة الرق.	179
50	نموذج يوضح الشكل الأساسي لإيقاع المربّع.	180
51	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المربّع.	181
52	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمس مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.	181
53	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمس مع تنويع فردي لآلة الرق.	181
54	نموذج يوضح الشكل الأساسي لإيقاع العلاّجي.	183
55	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي.	183
56	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.	183
57	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي مع تنويع فردي (1) لآلة الرق.	184
58	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي مع تنويع فردي (2) لآلة الرق.	184
59	نموذج يوضح تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في كل جزء من الحضرة العروسية.	185
60	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي فارس سعيدة.	186
61	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي فارس سعيدة.	187
62	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي طريق الشيخ.	188
63	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي طريق الشيخ.	188
64	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطيّاري.	189
65	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطيّاري.	190
66	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي المربّع.	191
67	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المربّع.	191
68	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المربّع.	191
69	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العثمانية (أ).	193
70	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العثمانية (أ).	193
71	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العثمانية (ب).	194
72	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العثمانية (ب).	194

73	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الفيتورية (أ).	196
74	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية (أ).	196
75	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الفيتورية(أ).	197
76	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ب).	197
77	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ب).	198
78	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الفيتورية(أ).	198
79	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ج).	198
80	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ج).	199
81	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الفيتورية(أ).	199
82	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجحاوي (أ).	200
83	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجحاوي (أ).	201
84	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجحاوي(أ).	201
85	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجحاوي (ب).	201
86	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجحاوي (ب).	202
87	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجحاوي(ب).	202
88	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المخمس.	203
89	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجحاوي(ب).	204
90	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العجمية.	205
91	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العجمية.	205
92	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّيامي.	207
93	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الرّيامي.	207
94	نموذج يوضح تقسيم الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في الأغنية الطرابلسية.	208
95	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (أ).	210
96	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (أ).	210
97	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ب).	211
98	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ب).	211
99	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ج).	212
100	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ج).	212
101	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل).	214

102	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل).	214
103	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل).	215
104	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث، مع تنويع فردي لآلة البونجز.	215
105	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي العتبي.	217
106	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العتبي.	217
107	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العتبي.	218
108	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العتبي، مع تنويع فردي لآلة الكونجا.	218
109	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجفراوي.	220
110	الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجفراوي.	220
111	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجفراوي.	221
112	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجفراوي، مع تنويع فردي لآلة الرق.	221
113	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي المرزقاوي.	223
114	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المرزقاوي.	223
115	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المرزقاوي.	224
116	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المرزقاوي، مع تنويع فردي لآلة الطار.	224
117	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الدرناوي.	226
118	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الدرناوي.	226
119	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الدرناوي.	227
120	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الدرناوي، مع تنويع فردي لآلة الطار.	227
121	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجحاوي.	229
122	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجحاوي.	229
123	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجحاوي.	230
124	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجحاوي، مع تنويع فردي لآلة البونجز.	230
125	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي التارقي.	232

126	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي التارقي.	232
127	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي التارقي.	233
128	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي التارقي، مع تنويع فردي لآلة الطّار.	233
129	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الطبيلة.	235
130	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطبيلة.	235
131	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطبيلة.	236
132	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطبيلة، مع تنويع فردي لآلة الطار.	236
133	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي مشية الحصان.	238
134	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي مشية الحصان.	238
135	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي مشية الحصان.	239
136	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي مشية الحصان، مع تنويع فردي لآلة الطّار.	239
137	نموذج يوضح تدوين يوضح الضرب الإيقاعي العتبي على آلة الدرامز.	240
138	نموذج يوضح تدوبن يوضح الضرب الإيقاعي التارقي على آلة الدرامز.	240
139	نموذج يوضح تدوين يوضح الضرب الإيقاعي الطبيلة على آلة الدرامز.	240
140	نموذج يوضح تدوين يوضح الضرب الإيقاعي العربي أيوب على آلة الدرامز.	240
141	نموذج يوضح تدوين يوضح الضرب الإيقاعي العربي ملفوف على آلة الدرامز.	241
142	نموذج يوضح تدوين يوضح الضرب الإيقاعي الغربي ديسكو (Disco) على آلة الدرامز.	241
143	نموذج يوضح تدوين يوضح الضرب الإيقاعي الغربي فانكي (Funky) على آلة الدرامز.	241
144	نموذج يوضح الضروب الإيقاعية المستخدمة في الأغاني الطرابلسية النسائية.	241
145	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي).	243
146	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي).	243
147	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي).	244
148	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي)، مع تنويع فردي (1) لآلة الطّار.	244
149	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي)، مع تنويع فردي (2) لآلة الطّار.	244

150	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي)، مع تنويع فردي (3) لآلة الطّار.	245
151	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الربايبي (أ).	246
152	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الربايبي (أ).	246
153	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الربايبي (ب) (القصيدة).	248
154	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الربايبي (ب) (القصيدة).	248
155	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الربايبي (ب) (القصيدة).	248
156	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الملاقاة – التدريجة.	250
157	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الملاقاة – التدريجة.	250
158	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي النجمة.	252
159	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي النجمة.	252
160	نموذج يوضح تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في الفنون الشعبية.	253
161	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة).	254
162	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة).	255
163	نموذج يوضح الشكل الأساسي مع الدخول للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة).	255
164	نموذج يوضح الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.	255
165	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (طقة و قلبة).	256
166	نموذج يوضح الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (طقة و قلبة)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.	257
167	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان).	258
168	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان).	258
169	نموذج يوضح الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان)، مع تنويع فردي (1) لدنقة التثليث.	258
170	نموذج يوضح الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان)، مع تنويع فردي (2) لدنقة التثليث.	259
171	نموذج يوضح الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان)، مع تنويع فردي (3) لدنقة التثليث.	259
172	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين).	260
173	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين).	261

174	نموذج يوضح الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.	261
175	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النبي صلوا عليه).	262
176	نموذج يوضح الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (النبي صلوا عليه)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.	262
177	نموذج يوضح الشكل الأساسي والجماعي للضرب الإيقاعي (الخاتمة).	263
178	نموذج يوضح الشكل الأساسي والجماعي للضرب الإيقاعي (المرواح).	264
179	نموذج يوضح الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (المرواح)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.	265
180	نموذج يوضح الشكل الأساسيي للضرب الإيقاعي العثمانية.	266
181	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العثمانية.	266
182	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العثمانية، مع تنويع فردي دبدبة (2).	267
183	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي العتبي.	268
184	نموذج يوضح الشكل الأساسي والجماعي للضرب الإيقاعي العتبي.	268
185	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العتبي، مع تنويع فردي دبدبة(2).	269
186	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (الرُّقَّاصِي و الطِّيَّارِي).	270
187	نموذج يوضح الشكل الأساسي والجماعي للضرب الإيقاعي (الرُّقَّاصِي والطِّيَّارِي).	270
188	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي (2) للضرب الإيقاعي (الطِّيَّارِي).	271
189	نموذج يوضح تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في النوبة الطرابلسية.	271
190	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الربايبي).	272
191	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الربايبي، مع تنويع لآلة النوبة.	273
192	نموذج يوضح الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي شعبي بِرْوِل.	274
193	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي شعبي بِرْوِل.	274
194	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي شعبي بِرْوِل، مع مازورتي الربط بينه وبين الضرب الإيقاعي الربايبي.	274
195	نموذج يوضح الضرب الإيقاعي شعبي بِرْوِل، تنويع (1) لآلة النوبة.	275
196	نموذج يوضح الضرب الإيقاعي شعبي بِرْوِل، تنويع (2) لآلة النوبة.	275
197	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي شعبي (النوبة الحديثة).	276
198	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي شعبي (النوبة الحديثة)،	276

	مع عينة من التنويعات التي يمكن أن تؤديها جميع الآلات.	
199	نموذج يوضح تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في المكاري.	277
200	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الملعب.	278
201	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الملعب.	279
202	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الملعب، مع تنويع فردي (1) للتشبيك و الرامي والشكشاكات.	279
203	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الملعب، مع تنويع فردي (2) للتشبيك و الرامي والشكشاكات.	280
204	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المسير.	281
205	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المسير.	281
206	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المسير، مع تنويع فردي (1) الرامي.	282
207	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المسير، مع تنويع فردي (2) الرامي.	282
208	نموذج يوضح الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الزيارة.	283
209	نموذج يوضح الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الزيارة.	284

قائمة الأشكال:

رقم الشكل	محتوى الشكل	رقم الصفحة
1	خريطة دولة ليبيا و موقع مدينة طرابلس.	20
2	الهيكل التنظيمي الذي تؤدّى به النوبة داخل الزوايا جلوساً.	47
3	الهيكل التنظيمي الذي تؤدّى به نوبة المسير الخاصة بالزوايا.	48
4	الهيكل التنظيمي الذي تؤدّى به نوبة المسير الخاصة بتدريجة العريس.	49
5	شكل توضيحي لآلة الطبلة وطريقة العزف عليها.	93
6	شكل توضيحي لآلة الدهوللا وطريقة العزف عليها.	95
7	شكل توضيحي لآلة الدف وطريقة العزف عليها.	97
8	شكل توضيحي لآلة الرق وطريقة العزف عليها.	99
9	شكل توضيحي لآلة الكونقا وطريقة العزف عليها.	101
10	شكل توضيحي آلة البونقز وطريقة العزف عليها.	103
11	شكل توضيحي لآلة الطّار وطريقة العزف عليها.	104
12	شكل توضيحي لآلة الدرامز وطريقة العزف عليها.	108
13	شكل توضيحي لآلة الدربوكة الطرابلسية وطريقة العزف عليها.	111
14	شكل توضيحي لآلة البندير العيساوي وطريقة العزف عليها.	113
15	شكل توضيحي لآلة النوبة وطريقة العزف عليها.	116
16	شكل توضيحي لآلة النقرة وطريقة العزف عليها.	118
17	شكل توضيحي لآلة الباز وطريقة العزف عليها.	121
18	شكل توضيحي لآلة الزل وطريقة العزف عليها.	124
19	شكل توضيحي لآلة البندير العروسي وطريقة العزف عليها.	126
20	شكل توضيحي لآلة طار الزمزامات وطريقة العزف عليها.	129
21	شكل توضيحي لآلة الدنقة الطرابلسية وطريقة العزف عليها.	132
22	شكل توضيحي لآلة دربوكة التمر وطريقة العزف عليها.	134
23	شكل توضيحي لآلة الدنقة الجبالية وطريقة العزف عليها.	137
24	شكل توضيحي لآلة الدبدبة وطريقة العزف عليها.	139
25	شكل توضيحي لآلة الشكشاكات وطريقة العزف عليها.	141
26	شكل توضيحي لعصي الكاسكا.	143
27	شكل يوضح التنصنيفات الرئيسية للآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس.	146

28	شكل يوضح التنصنيفات الفرعية للآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس.	147
29	شكل يوضح تنصنيفات الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس من حيث الأصالة.	148
30	شكل يوضح النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية على الأنواع الثلاثة الأساسية.	288
31	شكل يوضح النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية من حيث التأرجح.	289
32	شكل يوضح النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية من حيث قيمة التأرجح.	290

قائمة الجداول:

رقم الجدول	محتوى الجدول	رقم الصفحة
1	جدول يوضح التصنيفات الخاصة بالآلات الإيقاعية.	90
2	جدول يوضح تنصنيف الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس حسب الفصائل.	144
3	جدول يوضح تنصنيف الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس حسب أصالتها.	145
4	جدول يوضح النسب المئوية للتصنيفات الرئيسية للآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس.	146
5	جدول يوضح النسب المئوية للتنصنيفات الفرعية للآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس.	147
6	جدول يوضح النسب المئوية لتنصنيفات الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس من حيث الأصالة.	148
7	جدول يوضح المعلومات الأساسية المتعلقة بكل الضروب الإيقاعية المستهدفة في هذه الدراسة.	285
8	جدول يوضح التقسيم العددي لكل الضروب الإيقاعية حسب أنواعها وتصنيفاتها.	287
9	جدول يوضح النسبة المئوية لكل من الضروب الإيقاعية البسيطة والمركبة والعرجاء وفق تعدادها	288
10	جدول يوضح النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية من حيث التأرجح وفق تعدادها.	289
11	جدول يوضح النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية من حيث التأرجح الدقيق والبسيط وفق تعدادها.	290

قائمة الملاحق:

رقم الملحق	محتوى الملحق	رقم الصفحة
1	صورة لآلة الدربوكة الطرابلسية.	306
2	صورة لآلة دربوكة التمر.	306
3	صورة لآلة الطّار العيساوي.	306
4	صورة لآلة البندير العروسي.	306
5	صورة لآلة طار الزمزامات.	307
6	صورة لآلة النقرة.	307
7	صورة لآلة الباز.	307
8	صورة لآلة الزّل.	307
9	صورة لآلة النّوبة.	308
10	صورة لعصي آلة النّوبة.	308
11	صورة لآلة الدّنقة الطرابلسية.	308
12	صورة لعصا آلة الدنقة الطرابلسية.	308
13	صورة لآلة الدنقة الجبالية.	309
14	صورة لآلة الدبدبة.	309
15	صورة لآلة الشكشاكات.	309
16	صورة لعصي الكاسكا.	309
17	صورة لآلة الطبلة الحديثة.	310
18	صورة لآلة الدهوللا الحديثة.	310
19	صورة لآلة الدّف البلاستيكي.	310
20	صورة لآلة الرّق البلاستيكي.	310
21	صورة لآلة الكونقا الحديثة.	311
22	صورة لآلة البونقز البلاستيكي.	311
23	صورة لآلة طار التثليث (الصقلة).	311
24	صورة لآلة الدرامز.	311
25	صورة لعازف الإيقاع الفنّان فرج السّاحلي.	312
26	صورة للباحث مع الفنّان فرج السّاحلي.	312

27	صورة للباحث مع الشيخ يوسف ناصوف.	312
28	صورة للشيخ عبد الحكيم يحي.	312
29	صورة للباحث مع الشيخ مصطفى باني وصانع الآلات الإيقاعية عبد الرزاق الفزاني.	313
30	صورة للشيخ محمد أبو عجيلة الشريف.	313
31	صورة للباحث مع فرقة الزكرة الجبالية.	313
32	صورة للباحث مع الرّاوية البهلولة بالرّوين.	313

الفصل الأول

الإطار العام

المبحث الأول

- المقدمة وخطة البحث
- إجراءات البحث

مقدمة البحث:

إن دراسة الموسيقى الشعبية المحلية قد احتلت قلب العمليات التعليمية في كثير من المؤسسات التي تُعنى بالموسيقى في بلاد العالم، حيث قامت علوم كان الغرض منها النظر للموسيقى من خلال الدراسات المقارنة لاكتشاف بنية الألحان لدى كل ثقافة من تلك الثقافات الموسيقية، وإظهار نظائرها في الموسيقات الأخرى لشعوب العالم، وهذه العلوم نشأت في نهاية القرن التاسع عشر وعلى سبيل المثال علم موسيقى الشعوب الذي بدأ في أواسط القارة الأوربية وتم نشره في نطاقات واسعة في أرجاء العالم.

كان لابد أن يتزايد الاهتمام بتناول الموضوعات المختلفة التى تعنى بالموسيقى الشعبية الليبية وتأتي أهمية دراستها إذ أنها توضح الأسس العلمية التي تَبنى عليها، وإن تناول الموسيقى المحلية ودراستها ينبغي أن يكون الهدف الأساسي للمؤسسات التعليمية التي تهتم بتدريس الموسيقى وتعليمها، لربط الأجيال بإرثهم الموسيقى المحلي، وإبراز الثقافات التي تنعكس أثارها على جميع أفراد المجتمع الليبي، عليه يرى الباحث لابد من الاهتمام بالتراث الغنائي الليبي، على الرغم من أن هناك دراسات وبحوث مهمه أجريت في موضوعات تناولت التراث الغنائي المحلي في ليبيا إلا أن تلك الدراسات لم تتناول الآلات الإيقاعية والضروب الايقاعية التي تبنى عليها ألحان الأغاني الشعبية المتُداولة بمدينة طرابلس، وأن هذا ما دفع بمقدم خطة البحث إلى تناول الآلات الموسيقية الإيقاعية والضروب الإيقاعية التي تبنى عليها ألحان الأغاني الشعبية لدى تلك القبائل الليبية القاطنة بمدينة طرابلس وكل ذلك لتحقيق اهداف البحث.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في عدم الاهتمام بتناول دراسة الآلات الإيقاعية المستخدمة في شتّى أنواع التراث الموسيقي والغنائي بمدينة طرابلس، حيث لم يتم تناولها بالدراسة للتعرف عليها، إلى جانب التعرف على كيفية صناعتها و ملحقاتها وطرق الاداء عليها وحصر الضروب الايقاعية التي تؤدّى بها وتبنى عليها ألحان الأغاني الشعبية المتداولة لدى مختلف الأعراق الليبية القاطنة بمدينة طرابلس.

أهداف البحث:

1)التعرف على أنماط الأغاني المتداولة لدى القبائل الليبية القاطنة بمدينة طرابلس و التي ترتبط في أدائها باستخدام الآلات الإيقاعية.

2) التعرف على الآلات الإيقاعية المستخدمة في التراث الموسيقي والغنائي الليبي في مدينة طرابلس وكيفية الأداء عليها.

3)التعرف على صناعة وضبط الآلات الإيقاعية المستخدمة في التراث الموسيقي والغنائي الليبي بمدينة طرابلس.

4) تسليط الضوء على الضروب والتركيبات الإيقاعية التي تُبنَى عليها ألحان الأغاني المتداولة بمدينة طرابلس.

5)التعرف على أشهر الرواد في مجال الآلات الإيقاعية و دورهم في عزف وتوظيف وتطور إستخدام الآلات والضروب الإيقاعية الليبية سواءً من الجيل السابق أو الجيل الحالي.

أهمية البحث:

يعتبر البحث من أوائل البحوث التي تتناول بالدراسة والتحليل الآلات الإيقاعية المستخدمة في الموسيقى والغناء لدى القبائل الليبية التي تقطن بمدينة طرابلس، لذا سوف يقود البحث الى التعريف بتلك الآلات الايقاعية والاستفادة منها وتوظيفها في الموسيقى والغناء المعاصر، كما أنه سيصبح مرجعاً مهماً للدارسين والبحاث بإضافته للمكتبة الموسيقية الليبية، إضافة إلى أنه سيسهم في تعزيز المناهج الدراسية الموسيقية فيما يتعلق بالجانب التخصصي في الآلات والضروب الإيقاعية بكافة المعاهد و الكليات الموسيقية.

منهج البحث:

المنهج الوصفي التحليلي.

حدود البحث:

1)الحد المكاني:

مدينة طرابلس.

2) الحد الزماني:

الفترة من عام 1957 إلى 2017 .

3)الحد الموضوعي:

الآلات الإيقاعية وأشكال تراكيب الضروب الإيقاعية المتداولة بمدينة طرابلس في ليبيا.

أدوات ووسائل البحث:

1) مقابلات شخصية مسجلة ومدونة.

2) الملاحظة المباشرة.

3) جهاز تسجيل.

4) أشرطة كاسيت.

5) كاميرا فوتوغراف و فيديو.

6) مدونات موسيقية.

7) استمارة مقابلات شخصية.

8) مصادر ومراجع البحث.

أسئلة البحث:

1) ماهي أنماط الأغاني المتداولة لدى القبائل الليبية القاطنة بمدينة طرابلس؟

2) ماهي الآلات الإيقاعية المستخدمة في أنماط التراث الموسيقي و الغنائي بمدينة طرابلس؟

3) هل من الممكن التعرف على كيفية صناعة وضبط الآلات الإيقاعية المستخدمة في ممارسة الغناء بمدينة طرابلس؟

4) هل من الممكن تدوين الضروب والتركيبات الإيقاعية التي تبنى عليها ألحان الأغاني المتداولة بمدينة طرابلس؟

5) من هم أشهر الرواد في مجال الآلات الإيقاعية وما هو دور كل منهم في توظيف واستخدام وتطور الآلات والضروب الإيقاعية الليبية سواءً من الجيل السابق أو الجيل الحالي؟

عينة البحث:

يشتمل البحث على عينة مقصودة وتتمثل في الآلات الإيقاعية والضروب الإيقاعية التي تؤدى بها الأعمال الغنائية بمدينة طرابلس، وإلى جانب ذلك أيضاً عينة غرضية من أفراد مجتمع البحث من المختصين في المجال الموسيقي وفي العزف على الآلات الإيقاعية المستخدمة بمدينة طرابلس كنماذج في إطار البحث.

مصطلحات البحث:

1) التراث: مضمون حدثي ثقافي متعارف و مجمع عليه يتناقل اجتماعياً و يصمد عبر الزمن.

2) الأزمنة الموسيقية: وهي الأرقام الدّالة على نوع المقياس الزمني الذي يوضع مباشرة بعد دليل المقام في اللحن الموسيقي أو الغنائي على المدرج الموسيقي وبالتالي يوضح لنا الحسبة الزمنية المناسبة لكل الحقول الموسيقية داخل هذا اللحن.

3) الإيقاع: تنسيق الحركات اللحنية التي تنشأ من التتابع لرسم لحن معين.

4) الحقل: وهو عبارة عن تقسيم القطع الموسيقية أو اللحن الغنائي إلى أجزاء متساوية بشكل عمودي عند كتابتها على المدرج الموسيقي في مقياس زمني معين يحدد القيم الزمنية اللازمة لكل حقل على حدة وتحمل اسم (فواصل زمنية – حواجز المقاييس).

5) الدُّم: من المصطلحات العامة عند الموسيقيين العرب، ويقصد بها الصوت الغليظ الذي يصدر من الآلات الإيقاعية، كما أنه يُبرز ويُجسد النبر القوي ومراكز الضغوط القوية في الأداء الموسيقي.

6) التِّك: من المصطلحات العامة عند الموسيقيين العرب، ويقصد به الصوت الحاد المكتوم الذي يصدر من الآلات الإيقاعية، ويبرز ويجسد النبر الضعيف في الأداء الموسيقي.

7) الْعمَارَات: هي عبارة عن قطع معدنية شكلها دائري مثبتة في الإطار الخشبي لآلة الإيقاع المسماة (الطّار العيساوي) والمستعملة في فن المألوف بمدينة طرابلس.

8) التعشيق: وهي حركة يقوم بها عازفي الطّارات في فن المألوف، حيث يقومون بالربط بين النبرات القوية للدائرة الإيقاعية لنوبة المألوف وذلك بهز الطار في حركة إلى الأعلى والنزول إلى الأسفل مع النبر القوي، و يُسمع في هذه الحركة صوت العمارات المستمر، مع محافظة بقية الآلات الأخرى على الدائرة الإيقاعية بانتظام.

9) التثليث: هو تعابير إيقاعية مضادة للدائرة الإيقاعية في نوبة المألوف يقوم بأدائها أحد عازفي الإيقاع لفترة معينة أثناء تأدية النوبة مع التزام بقية عازفي الإيقاع بالدائرة الإيقاعية الأصلية.

10) الشكشاكات: مفردها "شكشاكة"، وهي آلة موسيقية معدنية تصنع من الحديد ونادراً ماتصنع من النحاس، وتستخدم في النمط الغنائي (المكاري).

11) الغيطة: هي آلة موسيقية تركية الأصل، وهي من فصيلة المزامير التي تعرف أيضاً باسم "الزرنة"، وتستخدم في جلسات الفن لتي تلي حلقات الذكر في النمط الغنائي (الحضرة العيساوية) بمدينة طرابلس.

12) الزاوية: وجمعها"زوايا"، وهي أماكن جعلت لتعليم التلاميذ من المريدين للطرق الصوفية، ويكون أغلبها بجانب المساجد، ومنها الزاوية الكبيرة والزاوية الصغيرة وغيرهما من الزوايا المنتشرة في مدينة طرابلس.

13) المُقصّد: وجمعها "مقصّدين"، وهم المجموعة التي تتوسط حلقة الذكر في الحضرة العيساوية، ويقومون بأداء القصائد بالمصاحبة مع أداء الذكر.

14) النوبة: تجمع على "نوبات"، ويقصد بها الوصلات الغنائية التناوبية التي يتكون منها فن المالوف، ويكون أدائها تناوبياً بين الشيخ والمردّدُون.

15) الطبع: تجمع على "طبوع"، وهو لفظ خاص يُستخدم في فن المالوف بدل كلمة "مقام" المستخدمة في الموسيقى العربية.

16) السّهرية: صفة تلحق بلفظ "النوبة"، وتطلق على نوع خاص من نوبات المالوف التي تؤدى في جلسات خاصة وفي سهريات ليلية في الزوايا وغيرها من الأماكن.

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من ثلاث فئات كما يلي:

1) فئة الرواة ، وهم يمثلون مصدراً أولياً.

2) فئة الوثائق المكتوبة من بحوث وكتب.

3) فئة الآلات الإيقاعية والضروب الايقاعية المستخدمة في التراث الموسيقي والغنائي بمدينة طرابلس.

إجراءات البحث:

قام الباحث بالإعداد للدراسة من خلال الإطلاع أولاً على ما توفر له من دراسات سابقة في مجال دراسة الأنماط الموسيقية والغنائية الشعبية، وأيضاً بالبحث والإطلاع على ما استطاع الحصول عليه من مراجع سواءً ورقية أو رقمية، أو على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت)، ومع ندرة الدراسات والكتب والمراجع والأبحاث التي تتعلق بموضوع هذا البحث بشكل مباشر وبصفة عامة، وكذلك بالصفة الخاصّة التي يرتكز عليها البحث الرّاهن ألا وهي الآلات الإيقاعية المستخدمة في التراث الموسيقي والغنائي الليبي بمدينة طرابلس، فقام الباحث بتصميم وتنفيذ إستمارات للمقابلات الشخصية، لجمع كل ما يتعلق من معلومات بكل الجوانب التي تحتويها الدّراسة سواءً الآلات الإيقاعية أو الأنماط الموسيقية والغنائية، وما يحتويه كل منها من ضروب إيقاعية، فتطلب هذا الأمر مجهوداً كبيراً من الباحث لتغطية كل هذه الجوانب بمقابلات مع أبرز الشخصيات التي توفر للباحث التواصل معها نتيجة أوضاع الدولية الليبية وما تعانيه من عدم إستقرار أمني وحالات إحتراب ومشاكل إقتصادية وكل مايتعلق بالأمور الحياتية اليومية وما يتعلق أيضاً بالسفر من مشاكل سواءً إلى خارج مدينة طرابلس أو إلى خارج الدولة الليبية، ولكن الباحث أصر على المثابرة والإجتهاد في جمع المعلومات وما يتعلق بكل نمط من الأنماط، وكذلك ما يتعلق بالآلات الإيقاعية الشعبية سواءً بطرق صناعتها أو بإستخداماتها وأساليب العزف عليها، وكذلك ما يتعلق بالمعلومات الخاصّة بالضروب الإيقاعية التي تؤدى

بآلات مختلفة يُستخدم بعضها بشكل خاص في نمط معين دون غيره، وبعضها لها إستخدامات متعددة بين نمطين أو أكثر من ذلك، حيث صنف الباحث أولاً الأنماط الغنائية والموسيقية الشعبية بمدينة طرابلس إلى سبعة أنماط أساسية تعتمد في أدائها على الآلات الإيقاعية، ثم قام بحصر الآلات الإيقاعية والتي وصل عددها إلى اثنين وعشرون آلة إيقاعية، كما قام الباحث بتصنيف كل منها إلى المجموعة أو العائلة التي تنتمي إليها بحسب التصنيفات العلمية المتعارف عليها، وتقديم شروحات لطرق صناعتها وما تحتويه من مكونات وخامات أولية، وما تعرض إليه بعضها من تطوير أو إضافات عن ما كانت تعرف به في السابق، وبعد ذلك قام الباحث بحصر الضروب الإيقاعية التي يختص بها كل نمط من الأنماط السبعة، والتي وصل عددها إلى خمسون ضرباً إيقاعياً، حيث قام الباحث بتدوينها بأشكالها الأساسية في البداية، وذلك مما توفر له من عينات قام بجمعها أو ما هو موجود من تسجيلات موسيقية، ثم قام الباحث بتحويلها إلى ملفات رقمية بصيغة موجات (Wave) وتحليلها في مرحلتين، الأولى بواسطة برنامج التسجيل والتوزيع الموسيقي (كيوبيز) (Cubase 8) وذلك للتحقق من تدوين الأشكال الأساسية وما إذا كان كل منها يؤدّى مطابقاً لهذا التدوين، أم أنه يحتوي في أدائه الفعلي على تأرجح يحتاج إلى توضيح بتدوين آخر يوضح قيمة هذا التارجح فأسماه الباحث بتدوين الشكل الأدائي والذي سيكون مختلفاً بقيم بسيطة أو معقدة عن تدوين الشكل الأساسي البسيط، ثم قام الباحث في المرحلة الثانية بمحاكاةٍ لهذه الضروب عن طريق تنفيذها في شكل ملفات ميدي رقمية (Midi)، وذلك في مشروع عمل (Projrct) خاص بكل ضرب إيقاعي منها بإستخدام برنامج التسجيل والتوزيع والتنفيذ الموسيقي (إستوديو ون 3) (Studio One 3)، وبواسطة أحدث وأجود الماكتب الصوتية الرقمية للآلات الإيقاعية التشبيهية المتوفرة لدى الباحث، كما قام الباحث بتدوين نماذج البحث بواسطة البرنامج الخاص بالتدوين الموسيقي (سيبليوس 7) (Sibelius 7)، كما قام بتصميم رسومات توضيحية بواسطة برنامج (الوورد 2010) (Word 2010)، لكل الآلات الإيقاعية لتبيان كيفية العزف عليها وأماكن إصدار الأصوات القوية أو الضعيفة (دُم أو تك)، مع الإيضاح بقدر المستطاع لكيفية النقر على كل منها

سواء باستخدام المضارب أو بالأيدي مباشرة وتحديد المكان الذي يتم النقر عليه باليد لمختلف النقرات.

وقد بذل الباحث ما في وسعه لتجميع المادة العلمية المتعلقة بموضوع البحث، لغرض الوصول إلى المادة العلمية، كما قام الباحث بكل ما يتعلق بالتدوين والطباعة وتصميم الرسومات التوضحية من أجل إظهار هذه الدراسة بهذا الشكل الذي مكّنه من انجاز البحث بصورته الرّاهنة بفضل من الله سبحانه وتعالى.

تبويب البحث:

الفصل الأول:

المبحث الاول: مقدمة و خطة البحث.

المبحث الثاني: الدراسات السابقة.

الفصل الثاني:

الإطار النظري

المبحث الاول: التعريف الجغرافي و التاريخي بمدينة طرابلس.

المبحث الثاني: الأنماط الغنائية المتداولة في مدينة طرابلس والآلات الإيقاعية المستخدمة فيها.

الفصل الثالث:

الإطار العملي

المبحث الاول: وصف وتصنيف الآلات الإيقاعية و وظائفها و طرق العزف عليها.

المبحث الثاني: تدوين وتحليل الضروب الإيقاعية الليبية.

الفصل الرّابع:

خاتمة البحث:

- نتائج البحث.
- تفسير النتائج.
- التوصيات.
- مكتبة البحث.
- ملاحق البحث.

المبحث الثاني
الدّراسات السّابقة

الدراسات السابقة:

بالبحث عن الدراسات التي أجريت في مجال الآلات الإيقاعية لم يتوصل الباحث إلى بحث أو دراسة بنفس عنوان هذا البحث، إلا أنه توصل إلى دراسات ذات صلة غير مباشرة وجاءت على النحو التالي:

الدراسة الاولى:

عنوان الدراسة: أغاني يوم الدّكداكة في مدينة مرزق بجنوب ليبيا.

اسم الباحث: امحمد عبدالنبى المدنى الصالحين.

الدرجة العلمية الممنوحة: الدكتوراه في الموسيقى.

الجامعة: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية الدراسات العليا، السودان 2013م.

أهداف الدراسة: التعرف على الخصائص النغمية والإيقاعية لأغاني يوم الدّكداكة.

منهج الدراسة: المنهج الوصفي التحليلي.

أهم نتائج الدراسة:

1) نشأت الأغنية الشعبية المرزقاوية قديما مع نشأة واحة مرزق التي كانت ممراً لاستراحة القوافل التجارية والحجاج العابرة بين الشمال والجنوب الليبي ووسط افريقيا والمغرب الأقصى حيث تداخلت ثقافاتها وامتزجت العادات والتقاليد والموروثات الثقافية بين شعوب تلك المنطقة.

2) إن الأغاني الشعبية المرزقاوية المغناة بمصاحبة آلة المقرونة الشعبية التي لا تتعدى الست نغمات في اطار مقامات الرست والبياتي والسيكاه نسبة لمحدودية امكانيات هذه الآلة الموسيقية.

3) تتكون الأغنية الشعبية المرزقاوية من كلمات وألحان مجهولة المؤلف والملحن ومعظم إيقاعاتها تتركب من وحدات زمنية يغلب عليها تأخير النبر (السنكوب).

4) هناك بعض المصادر تؤكد استخدام بعض الآلات الشعبية والرقصات والأغاني المعروفة لدولة النيجر.

الدراسة الثانية:

عنوان الدراسة: الأنماط الغنائية في منطقة الجفرة خصائصها النغمية والإيقاعية.

اسم الباحث: محمد سعيد محمد امحمد.

الدرجة العلمية الممنوحة: الدكتوراه في الموسيقى.

الجامعة: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية الدراسات العليا، السودان 2007م.

أهداف الدراسة: تحليل الموسيقى والغناء الشعبي، لمساعدة الدّارسين على إكتشاف خصائص النظم النغمية والإيقاعية.

منهج الدراسة: المنهج الوصفي التحليلي.

اهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

1) الغناء الشعبي عند أهالي منطقة الجفرة اتسم في اغلب الاحيان بالبساطة والتلقائية وبروح الجماعة كباقي انواع الغناء الشعبي عامة لأنه برز من العامة من ذوى القدرات الموسيقية المحدودة.
2) الغناء الشعبي عند أهالي منطقة الجفره يمثل عنصراً إجتماعياً متاحاً للجميع وعلى مختلف فئاتهم وأجناسهم وأعمارهم.
3) إعتنى الغناء الشعبي عند أهالي منطقة الجفرة بالمضامين الشعرية وما تحمله من معاني وقيم.
4) بعض الأنماط الغنائية الشعبية عند تلك القبيلة جمعت إلى جانب ممارسة الموسيقى فنون أخرى تعتمد على الفُرجة والمشاهدة مثل الرقص والحركة في ألعاب الأطفال.

الدراسة الثالثة:

عنوان الدراسة: تراث النوبة الأندلسية في ليبيا، دراسة وصفية تحليلية.

اسم الباحث: عبد الله مختار السباعي.

الدرجة العلمية الممنوحة: الدكتوراه في الموسيقى.

الجامعة: المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون العربية، القاهرة 1995م.

أهداف الدراسة: المحافظة على هذا التراث العريق وتوثيقه والمساهمة في نشره، عن طريق تجميع وتدوين وتحليل عدد كبير من نوبات المالوف التقليدية.

منهج الدراسة: المنهج الوصفي التحليلي.

ملخص ونتائج الدراسة: تناول الباحث من خلال الوصف والتحليل نوبات المالوف في ليبيا، وقام بشرح مفصل لتاريخها ونشأتها ونزوحها إلى ليبيا، كما قام بالجمع والتدوين الموسيقي لمجموعة كبيرة من نوبات المالوف بأنواعها المختلفة والمستخدمة في ليبيا، وجاءت نتائج وتوصيات هذا البحث مؤكدة على أهمية هذا النوع من الدّراسات في العلوم الموسيقية لإرتباطها بالموروث الفني الليبي.

الدراسة الرابعة:

عنوان الدراسة: غناء أبو طويل في مناطق الجبل الغربي

أسم الدّارس: عمر سالم على سالم

الدرجة العلمية الممنوحة: الدكتوراه في الموسيقى.

الجامعة: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا،السودان 2010م.

أهداف الدراسة: تسليط الضوء على هذا التراث الغنائي العريق وبحثه ودراسته دراسة تحليلية متخصصة لنواحيه المختلفة.

منهج الدراسة: المنهج الوصفي التحليلي والتاريخي.

أهم النتائج:

1-هنالك عوامل خارجية ومحلية أثرت في طبع غناء أبو طويل.

2-تختلف المقامات الأدائية من منطقة إلى أخرى.

3-أثبتت الدراسة وجود إيقاعات روحية فى غناء أبوطويل.

4-بالرغم من دخول التكنولوجيا الحديثة إلى عالمنا فإنها لم تؤثر تأثيراً جوهرياً على أداء هذا النوع من الأغاني.

الدراسة الخامسة:

عنوان الدرراسة: ظاهرة التنويع في الإيقاعات العربية "دراسة تحليلية"

اسم الباحث: نبيل صالح الدّراس.

نوع الدراسة: ورقة بحثية منشورة.

جهة النشر: المجلة الأردنية للفنون، مجلد 6، عدد 2، الأردن 2013 ميلادي، 241 – 258.

أهداف الدراسة: يتلخص هدف الدراسة في تقنين أشكال و وظائف الإيقاع المرافق المتعددة في العمل الموسيقي.

منهج الدراسة: المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

الخلاصة وأهم النتائج:

في محاولة الدراسة تتبع العلاقة بين الإيقاع اللحني والإيقاع المرافق من خلال الأغنية الشعبية الأردنية، تم التوصل إلى النتائج التالية:

1-يمثل الإيقاع المرافق دليلاً إيقاعياًلماهية الإيقاع اللحني.

2-يخضع الإيقاع المرافق كدليل في أغلب الأحيان (إضافة لعمله كمرافق مستمر) إلى عملية تنويع بدرجة أو بأخرى بحيث لا تبتعد في مضمونها عن المضمون الإيقاعي اللحني.

3-قد يشمل التنويع في الإيقاع المرافق إدخال إيقاعات مختلفة الطابع عن الإيقاع الأصل، إلا أنها قريبة منه من حيث البناء، وفي نفس الوقت تبدو غير متناقضة مع المضمون افيقاعي اللحني.

4-على الرغم من وجود "نموذج" مدون للصورة الأساسية من الإيقاع المرافق الدليل، إلا ان إرتجال التنويعات يقع على كاهل عازف الإيقاع بالدرجة الأولى.

5-تكمن خصوصية الأغنية الشعبية الأردنية في استخدامها لعدد محدود من الإيقاعات المرافقة.

التعقيب على الدّراسات السّابقة:

قام الكثير من الباحثين بالعديد من الدراسات والأبحاث السابقة في مجال العلوم الموسيقية وعلم موسقى الشعوب، والتي تتناول بالدراسة والتحليل العديد من الأنماط الموسيقية والغنائية الشعبية، والتي يظهر الإختلاف جلياً بينها باختلاف الأمكان التي أجريت فيها هذه الدّراسات من منطقة إلى أخري أو من مدينة إلى مدينة داخل حدود البلد الواحد، ومردّ ذلك لإختلاف اللهجات وكذلك العادات والتقاليد والثقافات المتوارثة والتي تنتقل شفاهةً أو محاكاةً من جيل إلى جيل، حيث يبرز التباين واضحاً في الثقافات التي تتمتع بها هذه المجموعات السكانية المختلفة، ناهيك عن إزدياد هذه الإختلافات بالتوسع في النظر لهذه المجموعات عند الخروج من نطاق البلد الواحد

إلى بلدان مجاورة أو حتى متباعدة نسبياً كما هو الحال في مجتمعاتنا العربية، وإن كانت تجمعها ثوابت أساسية واحدة كالدين واللغة، إلا أن هذه الإختلافات تزداد تباعداً لتعطي بذلك زخماً فنياً هائلاً وتنوعاً كبيراً، في الموروث الثقافي والفكري والفني والذي تُشكل الموسيقى والغناء إحدى أهم مكوناته، والمستهدفة بالدراسات في علم موسيقى الشعوب، فتظهر هذه الإختلافات وتباينها في كامل تفاصيل وأدوات ومكونات الموسيقى والغناء من استخدام لآلات موسيقية لحنية وما يرتبط بها من مقامات وأجناس وطبوع، وخصوصية تناولها للجمل اللحنية، أو الآت إيقاعية متنوعة في طرق استخدامها ولو تشابهت أحياناً في أشكالها، وما يرتبط بها هي الأخرى من أداء للضروب الإيقاعية المرافقة سواءً للأغاني أو الموسيقى الشعبية، وبالرغم من قيام دراسات سابقة في مجال الأغنية الشعبية والأنماط الموسيقية والغنائية المختلفة، سواء في بلد الباحث أو في باقي البلاد العربية، والتي أورد منها الباحث خمسة دراسات بعد إطلاعه عليها يرى الباحث أنه لاتوجد دراسات في هذا المجال ركزّت على الجانب الإيقاعي بشكل مفصل ومستقل، ومنها الدراسات الأربعة الأولى التي أوردها الباحث، حيث يرى أن هذه الدراسات ترتكز في إجراءاتها وتحليلاتها كذلك على الإهتمام بالجوانب اللحنية للأغاني الشعبية المتداولة في الأنماط التي استهدفتها هذه الدراسات، إلى جانب التركيز أيضاً على النصوص الشعرية للأغاني من حيث تجميعها وشرح وتصنيف مواضيعها وتحليلها عروضياً أحياناً، أما عن الجانب الإيقاعي وما يمثله من أهمية في العلوم الموسيقية بصفة عامة، والذي يتمثل في الآلات الإيقاعية والضروب التي تؤدى بها، فلم تُعْطِي الدراسات السابقة نفس القدر من الأهمية لها، وإنما اكتفت بتقديم عينات مبسطة لا تتعدّى حقلاً موسيقياً واحداً لتدوين يحتوي على الضغوطات المكونة للشكل الأساسي لكل ضرب من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني أو الألحان، مع ذكر الميزان وإسم الضرب الإيقاعي، دون الخوض في إيضاحات وتحليلات علمية شاملة للآلات الإيقاعية المستخدمة في الأنماط المستهدفة من الدّراسة من حيث التصنيفات الخاصّة بأنواعها وطرق صناعتها وكذلك أساليب العزف عليها وتوضيح ما إذا كان استخدامها خاصاً بنمط معين دون غيره أم أن لها استخدامات في أكثر من نمط غنائي أو موسيقي،

وأيضاً مع إبرازٍ إمكانية كل آلة من هذه الآلات فيما يتعلق بالدور المنوط بها تفصيلياً عند أداء الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي، وما يمكن أن تساهم به كلٌ منها في تحقيق التركيبة المتكاملة التي تؤدي لظهور الضرب الإيقاعي بصورة سمعية مثلى وذلك بملأ الفراغات أو الفجوات التي تكون بين التفاصيل الرئيسية لشكل الضرب الإيقاعي الأساسي، وهو ما يحققه مستوى التفنن والتنسيق في الأداء بإحساس جماعي لكل مجموعة من عازفي الإيقاع في أي نمط، مايجعل الأداء الإيقاعي يلتحم مع الأداء اللحني الخاص بالعمل الموسيقي أو الغنائي لتحقيق أكبر قدر من المتعة للمستمع والإرتقاء بالعمل كاملاً كوحدةٍ واحدة عن الرتابة في الأداء الذي يؤدّي إلى الملل، وهو ما يعبر عنه باللغة الإنجليزية في الموسيقى الغربية بمصطلح (Groove).

وأيضاً في ما يخص الضروب الإيقاعية التي تؤدى عليها الأغاني والموسيقى الشعبية، وما إذا كانت هذه الضروب هي فعلاً تُدوّن مثل ما يتم أدائها، أم أنها تحتوي على نوع من الأداء الذي يعتمد على النوتات المتأرجحة والتي تعرف باللغة الإنجليزية بمصطلح (Swing)، سواء كان هذا التأرجح بسيطاً في شكل نوتات ثمانية أي (ذات السن)، او معقداً أكثر كأن يستخدم في تحليله النوتات الست عشرية (ذات السنّين) أو أحياناً أكثر تعقيداً من ذلك.

والعنصر الثالث والأخير والذي لا يقل أهمية عن العنصرين السابقين في تحليل الضروب الإيقاعية من وجهة نظر الباحث، ألا وهو توضيح وتحليل كل ما يتعلق بالتنويع الإيقاعي (Rhythmic Variation)، وهو عنصر يختلف من عمل غنائي أو موسيقى إلى أخر، كما يختلف أيضاً داخل العمل الواحد وأثناء أدائه من آلة إيقاعية إلى أخرى، وذلك بحسب ما تتميز به كل آلة من تقنيات وإمكانيات صوتية عن باقي الآلات أولاً، وثانياً ما يتميز به عازف كل آلة إيقاعية من مهارات فنية وتقنية وحس إيقاعي يجعله مميزاً عن غيره من العازفين الآخرين، وثالثاً ما يفرضه الإيقاع الداخلي للجمل اللحنية المكونة للعمل الغنائي أو الموسيقي من تعبيرات مختلفة تتطلب عند أدائها تفاعلاً يتمثل في أداء تنوعيات وزخارف تكون داعمةً لها وتتناوب في أدائها وإبرازها الآلات الإيقاعية المختلفة بتنسيق مجموعة عازفي

الإيقاع فيما بينهم ولكن بقدر معقول ودون التكلف والمبالغة، بحيث لا ينعكس هذا التنويع سلباً على إستمرار أداء الضرب الإيقاعي في شكله الجماعي الذي يميزه عن غيره من الضروب الإيقاعية الأخرى، أو يعرضه للتشويه.

وحيث وجد الباحث أن الدراسة الخامسة والأخيرة، وهي عبارة عن ورقة بحثية من الأردن، قد إتفقت مع البحث الرّاهن في عنصر التنويع الإيقاعي، ولكن بشكل اقتصر على تحليل بعض العينات التي تؤديها آلة إيقاعية واحدة فقط وهي آلة الطبلة.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

الموقع الجغرافي والنبذة التاريخية

تمهيد:

كان حوض البحر الأبيض المتوسط يُشكّل محوراً للتواصل الحضاري بين قارات العالم القديم منذ زمن العصور القديمة والوسطى حتى زمن العصور الحديثة، حيث تفاعلت قيه الحضارتان العربية الإسلامية و الغربية تأثيراً و تأثراً في مجالات مختلفة سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية، ومنذ نهاية التواجد العربي الإسلامي في الأندلس وذلك في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي، بدأ التحرك الاستعماري الأوروبي وحركة الكشوف الجغرافية التي نجم عنها اكتشاف العالم الجديد والوصول عبر رأس الرجاء الصالح إلى الهند وجنوب شرق آسيا، كما حاولت الدول الأوروبية الاستعمارية بسط سيطرتها على الموانئ العربية الإسلامية المطلة على الحوض الجنوبي للبحر المتوسط، مما أدى إلى دخول العثمانيين في وسط هذه الصراعات للذود عن حياض الإسلام، فأصبحت بالتالي جميع دول الشمال الأفريقي ما عدا المغرب الأقصى تحت حكم الدولة العثمانية .[1]

ومنذ السيطرة العثمانية على طرابلس الغرب في عام 1551ميلادية، وحتى الغزو الإيطالي في عام 1911ميلادية، ظلت طرابلس الغرب حلقة وصل مهمة بين أقطار الشمال الأفريقي الأخرى، وأيضاً بين هذه الأقطار وبين مناطق ما وراء الصحراء، حيث تطورت العلاقات التي تربط ليبيا ببلاد السودان الغربي والأوسط، لا سيما أن أبنائها تراكمت لديهم معرفة واسعة بمسألة الصحراء الكبرى وطرقها ومسالكها، الأمر الذي ساعد على التواصل مع تلك الجهات وإقامة بيوتات و وكلاء تجاريين يروجون لبضائع وسلع البحر الأبيض المتوسط والشمال الأفريقي، وكانت الواحات الليبية ومنها (مرزق وغدامس وغات وجالو) جسراً للتواصل البشري والاقتصادي والثقافي على كلا الجانبين الشرقي والغربي للصحراء وخاصة خلال القرن التاسع عشر الميلادي.[2]

1- رجب نصير الأبيض : طرابلس الغرب في كتابات الرحالة خلال القرن التاسع عشر، منشورات المركز الوطني للمحفوظات و الدراسات التاريخية ، سلسلة الدراسات التاريخية رقم 102، 2009 ميلادية، ص 13.

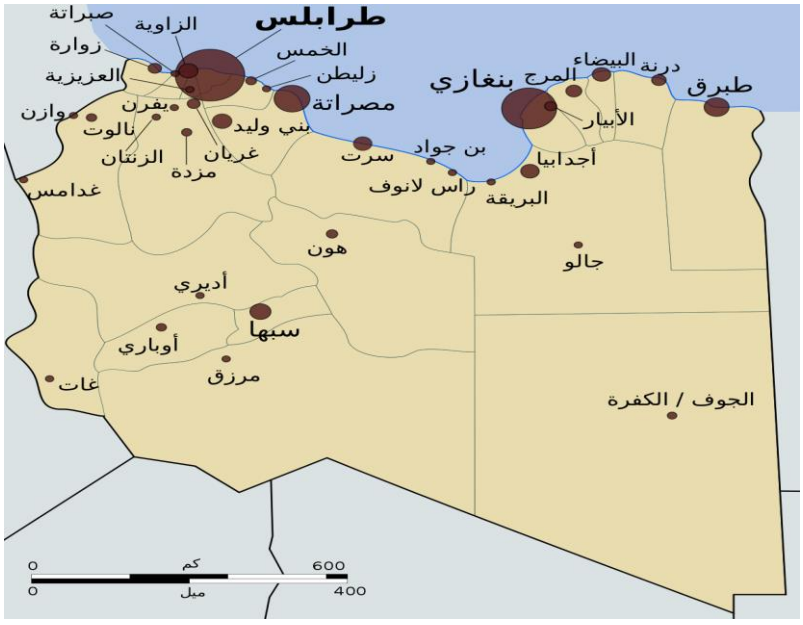
2- رجب نصير الأبيض : نفس المرجع، صفحة 14.

الموقع الجغرافي لدولة ليبيا:

تميزت ليبيا بموقع جغرافي استراتيجي فريد، حيث تتوسط دول الشمال الإفريقي، وأنها تطل على البحر الأبيض المتوسط ، بحيث تمتعت بأن تكون حلقة الوصل بين المشرق العربي ومغربه، و بالإضافة إلى ذلك، تشكل منطقة غرب ليبيا أقصر الطرق المؤدية إلى ما وراء الصحراء و أسهلها، وهي طرق تربط في الوقت نفسه بين موانئ البحر المتوسط و واحات فزان من جهة وبلاد السودان من جهة أخرى . [1]

وتقع ليبيا في طرف قارة أفريقيا الشمالي بين خط عرض 33 شمالاً وخط طول 59 شرقاً، وتحيط بها ستة دول، مصر من جهة الشرق والسودان وتشاد والنيجر من جهة الجنوب والجزائر وتونس من جهة الغرب، كما يحدها من الجهة الشمالية البحر الأبيض المتوسط، ويبلغ طول ساحلها 1900 كم، وتبلغ مساحة أراضيها الكلية حوالي 1.775.500 كم2، وهي تعتبر بذلك ثالث الدول الأفريقية من ناحية المساحة، وموقعها المداري وشبه المداري متوسطاً مساحات كبيرة من اليابسة جعل درجة الحرارة تختلف اختلافاً كبيراً من منطقة لأخرى، حيث أن مناخها بارد شتاءً وحار صيفاً، وقدر عدد السكان في عام 2005 ميلادي، بحوالي 5.323.999 مليون نسمة . [2]

شكل رقم (1) خريطة دولة ليبيا، وموقع مدينة طرابلس.



1- رجب نصير الأبيض: مرجع سابق، صفحة 24.

2- المبروك علي الساعدي: مقاومة الليبيين للاحتلال الإيطالي 1928-1929 ميلادية، منشورات مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، سلسلة رقم 18، 1996 ميلادية، ص 263

نبذة تاريخية عن دولة ليبيا:

كان اسم (ليبي) أو (ليبو) والذي يعتبر ظهوره لأول مرة كان في نصوص مصرية عائدة إلى الألف الثاني قبل الميلاد، والذي كان يُطلق أصلاً على قبيلة أو مجموعة من القبائل التي سكنت المنطقة الشرقية من ليبيا، ولكن اليونانيون توسّعوا في إطلاق الاسم على كل الشعوب (الحاميّة) في الشمال الأفريقي، والتي كانت تتميز عن سكان السودان، من حيث اللغة والخصائص البدنية والعادات، وقد كان الليبيون الأوائل، كالسكان الحاميّين قبل الأسر الحاكمة بمصر والنوبة، ينتمون إلى الجنس المتميز بالرأس الطويل وبشرتهم البنيّة وشعرهم الدّاكن، حيث كان هذا الجنس يستقر في حوض البحر المتوسط مع نهاية العصر الحجري القديم (حوالي سنة 10000 قبل الميلاد)، وفيما بعد اختلط مع هؤلاء الليبيين الأصليين مهاجرون ذوو بشرة شقراء وعيون زرقاء وشعر أحمر أو أشقر، ويُفترض أن يكون أصلهم أوروبياً، ولكنه مازال لغزاً يستعصي على الحل، وهناك دليل على وجود كلا الجنسين من الليبيين طوال الفترات التي خلّفت آثاراً عنها، وما يزالان ممثَّلَيْن في السكّان الحاليّين، حيث وردت من هيرودوت أوائل الأخبار عن الليبيين ممن سكنوا منطقة طرابلس، والتي كتبها في القرن الخامس قبل الميلاد، ولكنه أخذ الكثير من معلوماته عن شمال أفريقيا عن رحالة القرن السادس، هيكاتوس اليوناني، حيث أورد أن الليبيون اشتهروا قديماً بأنهم أوفر بني الإنسان صحة.[1]

ومن ناحية العلاقة التي تربط ليبيا بقارة أفريقيا، نجد أن هذه العلاقة لم تكن حديثة العهد، بل نجدها أقدم من تسميتها بكلمة (ليبيا)، والتي كانت تطلق تسميةً على كامل القارة الإفريقية، حيث أن هذه العلاقة كما وردت عن هيردوت – أبو التاريخ – في كتاباته عن الرغبة التي جعلت منهم السبّاقين في التعرف على داخل القارة الإفريقية، فكانوا رواد إستكشافها. [2]

كما أن اليونانيون أطلقوا اسم (ليبيا) على البقاع الأولى التي عرفوها، وهي المناطق الواقعة غربي مصر، ويعتقد بأن الاسم مشتق من كلمة (ليبي) التي كانت

1- د.ي.هاينز: دليل تاريخ وأثار منطقة طرابلس، دار الفرجاني، طرابلس، القاهرة، لندن، 1965ميلادية، ص21-24.
2- علي فهمي خشيم: قراءات ليبية، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا، ص 11.

تعني الشعوب التي تسكن الحدود المشتركة بين ليبيا و مصر، ومن المحتمل أن تكون هذه التسمية – مشتقة من اسم (لواتة، لبتاتة، ليبو) في العهد الروماني، والروايات المتواترة بعد ذلك، تشير إلى أن كلمة (ليبيا) كان يُقصد بها جزاً كبيراً من إفريقيا الشمالية، ولكن من دون أي تحديد جغرافي، ولم يتم استخدام هذا الاسم بشكل جغرافي دقيق إلا سنة 1911 ميلادية، وذلك عندما أُطلق على طرابلس الغرب و برقة، أما الاسم (إفريقيا) الذي يستخدمه المؤرخين والجغرافيين الرومان، فيمكن أن يكون متحدراً من الشعوب البربرية التي كانت لها تعاملات واتصالات مع الرومان، ويمكن أن يرجع أصله لكلمة (أوريغا Auriga)، ونجد أن الرومان قد حددوا بكلمة (أفري Afri) أو (أفريكاني Africani) كل شعوب الشمال الإفريقي، أما الكتّاب العرب الذين كانوا قليلاً ما يستعملون اصطلاح (ليبيا) فقد احتفظوا بكلمة (إفريقيا) التي تطابق إفريقيا الرومانية. [1]

الظروف المناخية:

يتصف المناخ في الشمال الليبي بالحرارة صيفاً ودفئه مع تساقط الأمطار شتاءً، حيث ينطبق هذا المناخ على مناطق معينة تُطل على ساحل البحر الأبيض المتوسط، وأجزاء من الماطق المرتفعة كالجبل الأخضر والجبل الغربي، أما عن غالبية المناطق الوسطى والجنوبية فهي تتصف بالمناخ الصحراوي والذي يتسم بإرتفاع كبير في درجات الحرارة والتي قد تصل إلى 58 درجة مئوية. [2]

الموقع الجغرافي لمدينة طرابلس:

كان الشمال الأفريقي شبيهاً بجلد النمر، إذ تنتشر مناطقه المأهولة بالسكان كالبقع على صحراء تخلو من الماء، حيث يمكننا تصور منطقة طرابلس كمجموعة من هذه البقع، منفصلة عن بقية شمال افريقيا إلى حد يجعل لها تاريخاً خاصاً تنفرد به، ولكنها تختلف فيما بينها من حيث الطقس والتضاريس، [3] وتعتبر مدينة طرابلس أكبر المدن الليبية من الناحية العمرانية والسكانية، حيث تتجمع فيها أكبر مجموعة سكانية قدرت بحوالي 13% حسب إحصاء سنة 1964 ميلادية، كما يتمركز في هذه المدينة أكبر نشاط اقتصادي و تجاري و صناعي و سياحي و ثقافي، وكان يبلغ عدد سكانها في

1 - خليفة التليسي: ليبيا منذ الفتح العربي حتى سنة 1911 م، الدار العربية للكتاب، تونس 2009 ميلادية، ص 24-25.
2 - إعداد وتأليف مجموعة من الأساتذة والباحثين: معالم الحضارة الإسلامية في ليبيا، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية ش. م. م، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008 ميلادية، ص 15.
3 - د.ي.هاينز: مرجع سابق، ص 15.

أواخر شهر ديسمبر سنة 1971 ميلادية – (262.343) ألف نسمة، وتقع مدينة طرابلس في شمال غرب ليبيا على ساحل البحر الأبيض المتوسط ، إذ أنها تتوسط عدة أقاليم زراعية من الجهات الثلاث، ف تاجوراء و سوق الجمعة يحدانها من ناحية الشرق و جنزور و الزاوية يحدانها من ناحية الغرب ومنطقتا سواني بن أدم و قصر بن غشير تحدانها من ناحية الجنوب، وتبلغ مساحة مدينة طرابلس الأصلية (3,446) هكتار تقريباً، أما مدينة طرابلس الكبرى، أي بما في ذلك منطقة سوق الجمعة فتبلغ مساحتها (11,846) هكتار تقريباً، أما بخصوص الموقع الفلكي لمدينة طرابلس، فهي تقع شمال خط الاستواء عند خط عرض (32,56) و على خط طول (13,10) شرقي خط غرينتش و هي بذلك تقع في صميم مناخ بلدان البحر الأبيض المتوسط. [1]

الأحوال التاريخية لمدينة طرابلس:

أصل التسمية:

كان الجغرافيون القدماء يطلقون اسم ليبيا على (ريزاجيوم Rizajium) (تونس) و(سيرتيكا Cirtica) (المنطقة الممتدة من خليج قابس أي سرت الصغير إلى سرت الكبير وهو خليج جون الكبريت) و (سيرينايكا Cirenaica) الكائنات في الشمال الأفريقي وعلى (غارامانتي Garamanti) (فزان). ثم ترك الجغرافيون المتأخرون منهم تونس خارج المنطقة المذكورة وأطلقوا هذا الاسم على ولاية طرابلس الغرب (Tripolitaine) الحالية، وخصّوها به إسماً. [2]

ولقد تحقق أن مدينة طرابلس الغرب بنيت قبل الهجرة بألف و ثلاثمائة سنة، من قِبل العرب الكنعانيين (الفينيقيين)، وقد أطلق عليها الفينيقيون اسم (ماركا وبات)، ثم حكمها من بعدهم (القرطاجيين) الذي أتوا من مدينة قرطاجة في القرن السادس قبل الميلاد إلى سنة 146 قبل الميلاد، حيث خضعت (للنوميديون) بعد ذلك، إلى أن بدأ النفوذ الروماني بالسيطرة على منطقة المدن الثلاث منذ سنة 106 قبل الميلاد، ثم في سنة 46 قبل الميلاد وقعت المنطقة تحت الإحتلال الروماني المباشر. [3]

1- عبد المجيد القعود: بلدية طرابلس في مائة عام – 1870 – 1970 م، شركة دار الطباعة الحديثة، المطبعة الليبية، (ماجي سابقاً)، الطاهر البشتي و شركاؤه، طرابلس، ليبيا، 1972 ميلادية، ص 17-18.

2- محمود ناجي: تاريخ طرابلس الغرب، دار الفرجاني، طرابلس، ليبيا، 1995 ميلادية، ص121.

3- يوسف خليل الخوجة: إطرابلس القديمة – تاريخ وحضارة، مشروع تنظيم وإدارة المدينة القديمة طرابلس، إدارة التوثيق والدراسات الإنسانية، طرابلس ، ليبيا، 2004 ميلادية، ص 6.

ولكن الرومان حرفوا الإسم القديم وسمّوها (أويا Oea)، وكان اليونانيون يعتقدون بأنه لا يوجد في هذا الساحل غير طرابلس و لبدة و صبراتة (خرائب زواغه الحالية) فسمّوها (تريبولي Tripoli) بمعنى المدن الثلاثة، أما عن العرب فقد أطلقوا عليها في وقت من الأوقات اسم (نباره)، وهو اسم لا يعلم من أي معنى اشتقوه و كيف استعملوه. [1]

أما عن أحوال سكان طرابلس القدماء – كما في غيرها من الأماكن– لا زالت مجهولة ومخفية وراء ستر النسيان والكتمان، ومع ذلك فإنه مما لا شك فيه أن أفريقيا الشمالية كانت حتى في أزمنة ما قبل التاريخ مسكونة، إذ أن وجود العظام والمقابر والآلات والأسلحة التي كانت تصنع من حجر الصوان المنحوت، عندما اكتشفها خبراء الآثار أثناء حفرياتهم جنوب تونس تفسر وجود حياة قوم قدماء مجهولين. [2]

وقد كان يُعتقد بصورة قاطعة بأن شعوب (الكلت) قد جاءوا في وقت من الأوقات عبر التاريخ غير المعلومة والمضبوطة إلى أفريقيا وبعدها انتقلوا منها إلى أوروبا واستوطنوا فيها، وعلى كل تقدير فالمفهوم أن الأقوام البدائية سواء الأوروبية أو الأفريقية ينحدرون من منشأ واحد أي من آسيا، ومنذ زمن قديم جداً أطلق اسم (الليبيين) على سكان المنطقة التي توجد بها طرابلس، ويقول (هيرودوت) أن (ليبيا Libia) مستعارة من اسم امرأة أفريقية، و يدّعي البعض بأنها عربية محرفة من كلمة (لوب Lub) كناية عن أرض معطّشة، كما يقول بعضهم بأن معناها باللغتين الفينيقية و العبرية (لبوة) و سميت لبوة نظراً لوجود مسابع كثيرة فيها. [3]

وهناك من يقول أن طرابلس الغرب كانت مسكونة من قبل أقوام تدعى الأقوام الليبية، ويقصد بالليبيين هنا الأهالي الذين اعتدنا تسميتهم بالبربر والذين كانوا ولازالوا حتى الأن الأساس في العنصر البشري بالشمال الإفريقي. [4]

ويصف الرحالة التيجاني مدينة طرابلس لما توجه إليها فيقول " كاد بياضها مع شعاع الشمس يعشى الأبصار فعرفت صدق تسميتهم لها بالمدينة البيضاء: و خرج جميع

1- محمود ناجي: مرجع سابق، ص 85.
2- محمود ناجي: نفس المرجع، ص 111.
3- محمود ناجي: نفس المرجع، ص 112-113.
4- خليفة التليسي: مرجع سابق، ص 26.

أهلها مظهرين للاستبشار رافعين أصواتهم بالدعاء، و تخلّى والي البلد إذ ذاك عن موضع سكناه وهو قصبة البلد فنزلنا بها " [1] أما شوارعها " فلم أر أكثر منها نظافة، ولا أحسن اتساعاً و استقامة، و ذلك أن أكثرها تخترق المدينة طولاً و عرضاً، من أولها إلى آخرها على هيئة شطرنجية، فالماشي بها يمشي مشي الرخ خلالها". [2]

و يقول التيجاني عن أهل طرابلس " قد أنشدني صاحبنا الفقيه أبو العباس أحمد بن عبد السلام التاجوري، قال أنشدني الشيخ الفقيه البليغ أبو الحسن علي بن ابراهيم التجاني أيام حلوله بطرابلس على غير اختياره فأقام بها مدة ثم توجه منها إلى الحج و ذلك سنة أربع و ثمانين، و أنشدت بعد ذلك بتونس الفقيه أبا الحسن البيتين فأنشدنيهما لنفسه :

لأهـــل طرابلس عادة من البرّ تُنسي الغريب الحميما
حللت بها مكرها ثم إذ أقمت بها ابدلوا الهاء مِـيمَا" [3]

لمحات عن أحوال السيطرة و الحكم عبر التايخ:

اقترن ظهور طرابلس الغرب في التاريخ بتأكيد السيطرة الفينيقية، (القرن السابع قبل الميلاد) و ما تلاه، [4] حيث كانت تسمى في خلال العهد الفنيقي بمدينة (ماركا أويات)، أسسها الفنيقيون فيما بين القرنين السابع والثامن قبل الميلاد كما أسس الفنيقيون مدينتين أخريين هما مدينة (صبراتة) ومدينة (لبدة). [5]

والسبب الذي دفع الفنيقيين إلى تأسيس هذه المدن الثلاث سبباً إقتصادياً رغبة منهم في توسيع نشاطهم التجاري في غرب البحر الأبيض المتوسط في منطقة شمال غربي أفريقيا هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد سعى الفنيقيون كذلك إلى إيجاد علاقات تجارية مع القبائل الليبية القديمة التي كانت تعيش قريباً من الساحل الليبي.[6]

1- أبو محمد عبد الله محمد بن أحمد التيجاني: رحلة التيجاني – رحلات ضمن أفريقيا، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، طرابلس-الجماهيرية الليبية، ص237.
2- خليفة التليسي: مرجع سابق، ص 121.
3- أبو محمد عبد الله محمد بن أحمد التيجاني: مرجع سابق، ص 258.
4- خليفة التليسي: مرجع سابق، ص 30.
5- عبد المجيد القعود: مرجع سابق، ص 38.
6- نجم الدين غالب الكيب: مدينة طرابلس عبر التاريخ ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس، ليبيا، 1978ميلادية، ص21 .

أما عن الفن والصناعة في منطقة طرابلس الفينيقية فلا نعرف شيئاً، وقد وُجدت جرار فخارية أسطوانية طويلة عليها رموز فينيقية، والتي صنعت لوضع النبيذ فيها، أو الزيت، و وجدت معها عملات قرطاجية تعود إلى القرن الثالث، و ذلك في أبوستة قرب طرابلس. [1]

وعندما جاء الرومان إلى ليبيا في سنة (146) ق.م بدأوا يهتمون بمراكز المدن الثلاث الفنيقية القديمة وقد أستطاع الرومان خلال فترة زمنية قصيرة من إحتلالهم للمدن الفنيقية من أن يعيدوا تخطيط المدن الثلاث من الناحية العمرانية، وذلك بأن جلبوا إليها المهندسين الرومان الذين بدأوا في تخطيط المدن الثلاث على الطراز المعماري الروماني وقد حظيت المدينتان لبدة وصبراتة بعناية فائقة من الرومان إلى درجة أصبحت مدناً زاخرة بالسكان والحركة التجارية. [2]

كان الوندال شعباً جرمانياً هاجر أصلاً من موطنه قرب بحر أزوف عبر ألمانيا وفرنسا حتى وصل إلى إسبانيا، [3] وتعرضت مدينة طرابلس إلى الهجوم العسكري الذي شنه الوندال سنة (429 ميلادية) وقد أستمر حكمهم للمدينة مدة أربع وثلاثين سنة وقد تعرضت المدينة خلال هذه المدة إلى جميع أنواع التخريب والتدمير من قبل الوندال في منشأتها العمرانية وكذلك المباني السكنية وإلى السرقة والنهب والسلب هذا فضلاً عن إنتشار الأمراض المعدية وهجرة بعض السكان. [4]

وأثناء الحكم البزنطي الذي إستمار في طرابلس لمدة (199) سنة مابين (463-642 ميلادية) فإن مدينة طرابلس بصفة خاصة لم تشهد أية حركة عمرانية بل حدث العكس وهو هجرة بعض سكان المدينة إلى خارجها لعدم توفر الأمن وركود الحياة التجارية داخل المدينة، وعندما زحف العرب المسلمون على مدينة طرابلس بقيادة عمربن العاص سنة (642 ميلادية) بعد إحتلالهم الأجزاء الشرقية من ليبيا وجدوا المدينة محاطة بسور كان قد بناه الرومان، ثم قام البزنطيون بتجديد أجزاء منه وصيانة بعض أجزائه الأخرى، مما جعل عملية الدخول إلى المدينة ليس أمراً سهلاً، وقد استمر العرب في حصار المدينة مدة شهر كامل دون أن يتم الفتح وبعد هذا

1- د.ي.هاينز: مرجع سابق، ص 35.
2- نجم الدين غالب الكيب: مرجع سابق، ص 21.
3- د.ي.هاينز: مرجع سابق، ص 73.
4- نجم الدين غالب الكيب: مرجع سابق، ص 36.

الشهر تمكن العرب من دخول المدينة وطرد القوات البزنطية منها، وأول عمل عمراني قام به العرب هو إنشاء مسجد سمي بمسجد (عمر بن العاص)، حيث شهدت مدينة طرابلس بعد ذلك حركة عمرانية في بناء المساجد والمنازل والمتاجر والأسواق العربية مما أدى إلى نمو الحركة التجارية وإزدياد عدد السكان. [1]

ثم إحتل الأسبان مدينة طرابلس في يوم (25) يوليو سنة (1510 ميلادية). وكتب أحد أفراد الحملة العسكرية الإسبانية التي أستولت على المدينة قائلاً " مدينة طرابلس مربعة الشكل ويزيد محيطها على ميل واحد ولها سوران بهما خنادق ضيقة عميقة والسور الأول قصير أما الثاني فمرتفع وسميك وعليه الأبراج العالية الحصينة ويحيط البحر بالمدينة من ثلاث جهات تقريباً ولها ميناء عظيم يسع ما لايقل عن أربع مائة سفينة ويقال أنه يسكنها أكثر من عشرة الآف عربي وبعض اليهود ".[2]

وبعد أربعة أيام، من الاستيلاء على المدينة، حضر سكان الدواخل للتفاوض حول الصلح، وعرضوا تموين الجيش، و لكن القائد امتنع عن اتخاذ أي قرار، انتظاراً لتعليمات و توجيهات نائب الملك بصقلية، وقد فضل قسم كبير من الأهالي مغادرة المدينة على البقاء في ظل الغزاة الإسبان والخضوع لهم، ونزحوا إلى الواحات القريبة، وخاصة تاجوراء التي اكتسبت منذ ذلك العهد أهمية خاصة في تاريخ طرابلس. [3]

وإستمر الإحتلال الأسباني حتى سنة (1551 ميلادية). حيث إنتهى بوقوع البلاد تحت الحكم التركي العثماني. وأثناء العهد العثماني الأول (1551–1711ميلادية)، تركز الإهتمام على تشجيع حركة بناء المنازل الخاصة وإنشاء المساجد والجوامع والمدارس لنشر التعليم وإنشاء العديد من المرافق العامة كالحمامات التركية، وكذلك الإهتمام بسور المدينة والإستحكامات العسكرية الخاصة بالسور وذلك بالعمل على صيانته وإعادة بناء المتهدم منه. [4]

وحكمت طرابلس الأسرة القره مانلية (1711–1835 ميلادية). حيث إهتم أحمد باشا القره مانلي بالإنشاءات العمرانية ولاسيما الدينية منها إذ بنى جامعه المشهور في سنة (1737 ميلادية)، على

1- عبد المجيد القعود: مرجع سابق، ص 41 .
2- عبد المجيد القعود: نفس المرجع، ص 45.
3- خليفة محمد التليسي، طرابلس من 1510 إلى 1850 م، الدار العربية للكتاب، تونس، 2009ميلادية، ص 30-31.
4- عبد المجيد القعود: مرجع سابق، ص 48.

أنقاض الجامع الذي أنشأه عمر بن العاص عندما فتح مدينة طرابلس، وألحق بهذا الجامع مدرسة دينية سماها بأسمه وأهتم أيظاً بتشجيع تجارة القوافل بين ليبيا والسودان الغربي. أما يوسف باشا القره مانلي فقد أهتم بتجديد الأسطول البحري وذلك ببناء السفن الجديدة حتى بلغ عددها ثلاث عشر سفينة بحرية وكان هدف يوسف باشا هو حماية السواحل الليبية من جهه وفرض الأتاوات والضرائب على السفن الأجنبية التي كانت تعبر مياه البحر الأبيض المتوسط من جهه أخرى.[1]

وفي العهد العثماني الثاني (1835–1911 ميلادية). قام الولاة العثمانيون بمد أسلاك البرق بين طرابلس وبنغازي وتأسيس مطبعة لصحف الأخبار وتم إنشاء المطاعم الشعبية للمحتاجين وإفتتاح مستوصف للفقراء من سكان مدينة طرابلس، كما تأسست المدرسة الحربية في باب البحر وتم جلب الماء العذب من بئر بو ملیانه إلى طرابلس وكذلك تأسيس مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية، وأثناء الإحتلال الإيطالي (1911–1942 ميلادية). سعت الحكومة الإيطالية إلى إستغلال مساحات كبيرة من الأرض البور الواسعة في إضافة عدة مرافق حكومية منها مبنى مجمع المحاكم ومبنى البلدية ومباني المصارف، وخلال الفترة الواقعة بين عام (1912–1924 ميلادية)، ثم إنشاء عدة طرق معبدة ومشجرة كما أنشأت في هذه الفترة مباني أهلية ضخمة من مساكن وعمارات وما إليها، وقامت حركة الجهاد الليبي ضد الغزو الإيطالي في جميع مناطق ليبيا وعلى رأسها البطل المجاهد عمر المختار وقام الإستعمار الإيطالي بشنق وتشريد ونفي العديد من الليبيين إلى الجزر الإيطالية. [2]

وفي العهد البريطاني (1943–1951 ميلادية)، كان من الطبيعي أن يقابل الوجود البريطاني بطرابلس بروح غير عدائية نظراً لما عاناه سكان هذه المدينة في العهد الإيطالي من سياسة القهر والظلم والإضطهاد إلا أن ذلك الوجود لم يقابل بالهتاف والترحيب، وأهم ماحدث في هذا العهد هو إنشاء مجلساً بلدياً بالإنتخاب في سنة (1949 ميلادية). وفي يوم (21) من شهر نوفمبر سنة (1949 ميلادية). أصدرت

1- نجم الدين غالب الكيب: مرجع سابق، ص 95.
2- عبد المجيد القعود: مرجع سابق، ص 302 .

هيئة الأمم المتحدة قراراً بإستقلال ليبيا في غضون عام على ألا يتجاوز موعد الإستقلال يوم الأول من شهر يناير عام (1952 ميلادية). [1]

وفي يوم 24 ديسمبر 1951 ميلادية تم إعلان الدستور واختيار (إدريس السنوسي) ملكاً للمملكة المتحدة الليبية بنظام فيدرالي يضم ثلاثة ولايات (طرابلس، برقة، فزان) ولكن على الرغم من كل ما قامت به بعض الدوائر الإستعمارية بعد 1951 ميلادية من أجل الإبقاء على ليبيا مقسمة وضعيفة تحت النظام الإتحادي، فإن شعب ليبيا عبر ممثليه المنتخبين قاموا في 26 أبريل 1963 ميلادية بتعديل دستورهم وأسسوا دولة ليبيا الموحدة وأزالوا جميع العقبات التي كانت تحول دون وحدة ليبيا تحت اسم المملكة الليبية و عاصمتها طرابلس.[2]

إنقلاب القذافي على السنوسي ملك ليبيا 1 سبتمبر 1969 ميلادية.

ولد القذافي في 7 يونيو 1942 ميلادية في سرت بليبيا وحين استولى على السلطة شغل منصب القائد الأعلى للقوات المسلحة ومنصب رئيس مجلس قيادة الثورة من 1969 إلى 1977 ميلادية، وفي بداية عهده حاول الدخول في أكثر من مشروع للوحدة العربية إلا أن محاولاته جميعها باءت بالفشل، فتحول إلى المشروع الأفريقي وسمى نفسه ملك ملوك أفريقيا، وبنى نظاماً غريباً لا هو جمهوري ولا هو ملكي، قال في سياقه إنه لا يحكم وإنما يقود، رغم انفراده هو وأولاده بكل الصلاحيات، واعتمد القذافي نظرية سياسية في الحكم تقوم على سلطة الشعب عن طريق الديموقراطية المباشرة من خلال المؤتمرات الشعبية واللجان الشعبية وهو ما أوضحه في الكتاب الأخضر.[3]

عُرف معمر القذافي بتطرفه في الكثير من القضايا والتصرفات، مفارقاً للسائد، ومن بين ذلك دعوته لتأسيس دولة سماها "إسراطين" تجمع بين فلسطين وإسرائيل، كما كانت علاقته بالغرب صدامية و وصل توتر العلاقات مع الغرب إلى قيام الطائرات الأمريكية بقصف مقره في سنة 1986 ميلادية. [4]

1- د.هنري حبيب: ليبيا بين الماضي والحاضر، ترجمة شاكر إبراهيم، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1981ميلادية، ص 76 .

2- عقيل محمد البربار: دراسات في تاريخ ليبيا الحديث، منشورات ألفا، فاليتا، مالطا، 1996ميلادية، ص 36.

3- ماهر حسن: مقالة مكتوبة يوم الأثنين 01-09-2014 الساعة 07:29 في موقع المصري اليوم بعنوان- "زي النهارده" انقلاب القذافي على السنوسي 1 سبتمبر 1969م، http://www.almasryalyoum.com/news/details/513679

4- ماهر حسن، مرجع سايق.

وفي عام 1988 ميلادية اتهمت أمريكا و بريطانيا ليبيا بالضلوع في حادث لوكربي وفرضت أمريكا حصاراً اقتصادياً عليها في 1992 ميلادية، وتوصلت ليبيا إلى تسوية بتعويضات لأسر الضحايا و تسليم المتهمين، ومن القضايا التي وقعت في عهده قضية اختفاء الإمام موسى الصدر في ليبيا وقضية الممرضات البلغاريات والتي انتهت بالعفو عنهن مقابل تعويض، وفي 23 سبتمبر 2009 ميلادية وبعد أربعين عاماً من حكمهِ تحدث أمام الجمعية العمومية للأمم المتحدة وعبر في كلمته عن عبثية هذه المنظمة و قام بتمزيق ميثاق الأمم المتحدة كما كان مولعاً بالتقاليع اللافتة مثل استخدامه المنشّة واستخدامه ملابس لافتة واتخاذه حارسات من النساء وتحركه بخيمته و وضعه شارات غريبة على ملابسه. [1]

وقد بقي القذافي رئيساً لليبيا اثنين وأربعين عاماً منذ استيلائه على السلطة بانقلابه على الملك السنوسي والإطاحة به فيما سماه لاحقاً ثورة الفاتح من سبتمبر على إثر تشكل حركة الضباط الوحدويين الأحرار في الجيش الليبي بقيادته، والتي سيطرت على مبنى الإذاعة في بنغازي وحاصرت القصر الملكي واستولت على السلطة في 1 سبتمبر 1969 ميلادية، وسارع ولي العهد وممثل الملك بالتنازل عن الحكم حين كان الملك محمد إدريس السنوسي في رحلة علاجية بتركيا، وأعلن بعدها القذافي عن إعلان دستوري وألغاه لاحقاً لتظل البلاد بلا دستور طوال حكمه. [2]

ثم اندلعت ثورة شعبية سلمية في ليبيا يوم 17 فبراير 2011 ميلادية، بعد ثورتي تونس ومصر، سارع العقيد معمر القذافي إلى وأدها في مهدها بالسلاح، وكان قد سبقها في يوم 14 فبراير 2011 ميلادية إصدار 213 شخصية ممثلة لمجموعة من الفصائل والقوى السياسية والتنظيمات والهيئات الحقوقية الليبية بياناً يطالبون فيه بتنحي العقيد القذافي، مؤكدين حق الشعب الليبي في التعبير عن رأيه بمظاهرات سلمية دون أي مضايقات أو تهديدات من قبل النظام، وبعد يوم واحد من صدور البيان سقط عدد من الليبيين قتلى برصاص الشرطة في بنغازي ثاني مدن البلاد الكبرى التي تحولت إلى معقل للمعارضة، وتواصلت الصدامات لليوم الثاني على

1- ماهر حسن، نفس المرجع.
2- ماهر حسن، نفس المرجع.

التوالي مع اتساع نطاق الاحتجاجات التي أخذت طابعاً دموياً إثر إطلاق قوات الأمن والمرتزقة الرصاص الحي على المحتجين في مدن بنغازي والبيضاء ودرنة واجدابيا فسقط العديد من المدنيين قتلى. [1]

ثم اتسع نطاق المظاهرات حتى شملت مدناً جديدة في جميع أنحاء البلاد بما فيها العاصمة طرابلس، و سيطر المتظاهرون على بنغازي في 20 فبراير 2011 ميلادية، وفي 7 مارس 2011 ميلادية، بدأت قوات حلف شمال الأطلسي طلعات مراقبة جوية للأجواء الليبية على مدار الساعة أعقبها انطلاق عملية " فجر الأوديسا " العسكرية ضد النظام الليبي تهدف لمنع النظام الليبي من استخدام القوة ضد المدنيين. [2]

و في 27 مارس 2011 ميلادية، أصدرت المحكمة الجنائية الدولية مذكرة اعتقال ضد القذافي ونجله سيف الإسلام ورئيس المخابرات الليبية عبد الله السنوسي بتهم ارتكاب جرائم ضد الإنسانية، وبعد نحو أسبوعين اعترفت الولايات المتحدة وبريطانيا بالمجلس الوطني الانتقالي سلطة شرعية في ليبيا، وفي 14 أغسطس 2011 ميلادية، أحكم الثوار سيطرتهم على مدينة الزاوية الواقعة غرب طرابلس فقطعوا بذلك آخر طرق النظام الليبي مع الخارج، وبعد يومين أحكموا الطوق على العاصمة طرابلس وسيطروا على أبرز الطرق الرئيسية المؤدية إليها، ثم تمكنوا من دخولها يوم 21 من الشهر نفسه وسيطروا على معظم أحيائها، وقال المجلس إن مصير القذافي مجهول وإنه غير متأكد مما إن كان قد غادر البلاد، ثم بعد ذلك في يوم 20 أكتوبر 2011 ميلادية، أُعلِنَ مقتل القذافي بعد أسره من قبل ثوار ليبيا في مدينة سرت (مسقط رأسه) مع وزير دفاعه أبو بكر يونس وحراس شخصيين، وذلك خلال هربهم من قوات فرنسية استهدفت القافلة المكونة من سيارات كثيرة، وقد قتل معه ابنه المعتصم، وتم القبض على ابنه سيف الإسلام لاحقاً ليسدل الستار على نظام القذافي الذي حكم 42 سنة. [3]

1- ثورة 17 فبراير.. الشعب يُسقط "الجماهيرية"، موسوعة الجزيرة – موقع شبكة الجزيرة الإعلامية، آخر تحديث، 23-02-2016م الساعة 14:26 بتوقيت مكة المكرمة. http://www.aljazeera.net/encyclopedia/events/2016/2/23 .

2- ثورة 17 فبراير.. الشعب يُسقط "الجماهيرية"، نفس المرجع.

3- ثورة 17 فبراير.. الشعب يُسقط "الجماهيرية"، مرجع سابق.

المبحث الثاني
الأنماط الموسيقية والغنائية

تمهيد:

الأغنية: هي قصيدة شعرية يتم نظمها لتُغنَّى بمصاحبة الموسيقى، [1] وهي صناعة في أداء الألحان المقرونة بأقاويل من كلمات مرتبة تدل على المعاني، وتختلف صناعة الغناء عند الأمم باختلاف عنصر اللغة وأسلوبها اللفظي ومدى صلاحيتها للتلحين الموزون بالإيقاع سواءً باستخدام الآلات أو بدونها، أو التلحين المطلق المسرود. [2]

ومما لا شك فيه أن نشأة الغناء قد سبقت نشأت الآلات، فلقد كانت الأصوات وسيلة الإنسان الأول في التفاهم قبل معرفته لأية لغة، كما كانت تلك الأصوات أيضاً وسيلته في التغلب على ما حوله من الظواهر الطبيعية وظروف الحياة التي تحيط به، كما أن الغناء لا يستلزم في نشأته وتطوره الانتقال من بلد إلى آخر أو التأثر بمدنيات مجاورة، إنما هو عامل جسماني يصدر من الشعوب مهما كانت فطرتها ، ومهما كانت عزلتها واستقلالها. [3]

الفولكلور: (Folk Lore)

مصطلح الفولكلور الوافد والمنحوت من أصلين لاتينيين هما فولك (Folk) وتعني الناس أو عامة الشعب، و لور (Lore) وتعني حكمة أو معرفة، [4] وهو الثقافة الشعبية النابعة من التراث الخالد الذي يحكي للناس ويصور لهم العادات والمعتقدات والتقاليد والحكايات القديمة التي مرت عبر أجيال وأجيال، ويقرب لأذهانهم ذلك عن طريق الحكايات والأقاصيص والأغاني الشعبية والرقصات القديمة الموروثة منذ القدم، وقد بدأ استعمال هذا الاسم أي كلمة فولكلور يوم 22 جوان 1864ميلادية، وقد ابتكره العالم الأثري الإنجليزي وليام جون تومز الذي عاش من 1803 إلى 1859ميلادية. [5]

1- محمد بو ذينة: أصول الموسيقى ومصطلحاتها، طباعة الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، منشورات محمد بو ذينة، 1999ميلادية، ص 45 .

2- محمد بو ذينة: نفس المرجع، ص 125.

3- محمود أحمد الحفني: علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987ميلادية، ص 18 – 20.

4- فاطمة عبدالله غندور: الحكاية الشعبية الليبية (دراسة سيسيولوجية)، منشورات المركز الوطني للمحفوظات و الدراسات التاريخية، سلسلة الدراسات التراثية رقم (6)، طرابلس، ليبيا، 2010ميلادية، ص20.

5- محمد بو ذينة: مرجع سابق، ص 130.

وفي رصد فاروق خورشيد* لمصطلح الفولكلور أنه "الجامع الحاوي لعدة مجالات وموضوعات موثقة ومُثبتة وهي الفنون، والمعتقدات، وأنماط السلوك الجمعية التي يعبر بها الشعب عن نفسه، سواء استخدمت الكلمة أو الحركة، أو الإشارة، أو الإيقاع، أو الخط، أو اللون، أو تشكيل المادة، أو آلة بسيطة". [1]

الأغنية الشعبية: (FOLK SONG)

يرى بعض الكتاب أن أساس الموسيقى الشعبية أن تكون مجهولة النسب، أي لا نعرف مؤلفها في حالة الموسيقى الآلية، أو لا نعرف ناظمها وملحنها في حالة الأغنية الشعبية، ويُعرّف الباحث (كراب) الأغنية الشعبية بأنها "قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وماتزال حية في الاستعمال، وهي أغنية ثابتة اللحن لا يعرف لها مؤلف ولا ملحن توارثها الشعب مشافهة جيلاً بعد جيل"، أما هانز موزر** يرى أن الأغنية الشعبية هي ما يقوم به المجتمع الشعبي من تعديل لأنماط التعبير التي يبدعها الأفراد و يخضعها لوجدانه وعقله الجمعي، كي تلائم التعبير عن حاجاته المتعددة فيقول: "إن الأغنية الشعبية هي الأغنية التي قام الشعب بتعديلها وفق رغبته بعد أن أصبح يمتلكها امتلاكاً تاماً"، ولعل من أهم أسباب انتشار الأغنية الشعبية هو سمة المرونة التي تتميز بها والتي تساعدها على أن تظل محفورة في ذاكرة الناس حتى لو تعرضت لتعديلات تبعاً للأنماط المستجدة في التعبير. [2]

والأغنية الشعبية تنطلق ارتجالاً وعفو الخاطر والوجدان، وهي تكون ملازمة لمناسبات كثيرة في الحياة اليومية بكل تفاصيلها، أعياداً وأفراحاً، أحزاناً وآلاماً، وجل مناسبات الطفولة، ولادةً وختاناً، وألعاباً، وهدهدات نوم، وللأمومة احتفاءً، وعند فقدان للرجال، وللفروسية والإقدام وهي متنوعة وغنية تحتاج جهداً، لجمعها وحصرها. [3]

ويقول (ريتشارد فايس):*** "أن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلقها الشعب، ولكنها في رأيه الأغنية التي يغنيها الشعب، ويؤكد أن حاجة المجتمع

---

* - فاروق محمد سعيد خورشيد: 1928 – 2005 ميلادية.

1- فاطمة عبدالله غندور: مرجع سابق، ص 21-22.

** - هانز موزر: 1880 – 1964 ميلادية.

2- عبد الحميد توفيق زكي: أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993ميلادية، ص 7-8-9.

3- فاطمة عبدالله غندور: مرجع سابق، ص 31.

*** - ريتشارد فايس: 1907 – 1962 ميلادية.

الشعبي إلى وظائف الأغنية الشعبية يضفي على الأغنية صفة الشعبية حتى ولو عرف المؤلف والملحن"، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك، مثل أغنية (الحنة الحنة يا قطر الندى) التي ألفتها ولحنتها منذ أكثر من 1100 سنة حاضنة ومربية الأميرة (أسماء) عند زفاف الأميرة أسماء بنت خمارويه حاكم مصر إلى الخليفة المعتضد في بغداد، أما اللحن الجديد فاحتفظ فيه الموسيقار عبد الحليم نويرة بلحن المذهب القديم (أي لحن المربية أم آسيا) ولكن لحّن الأغصان بألحان تختلف عن لحن المذهب.[1]

الأنماط الغنائية المتداولة في عموم ليبيا:

تتنوع الأغاني الليبية بين الغناء العاطفي و الغزلي، والديني والمناسبات الاجتماعية المختلفة، والأغنية في ليبيا تؤدى جماعياً، أو يكون هناك مؤدٍ ومنشدون (مردّدون) و من نماذج مطالع الأغاني الشعبية في الأفراح والمناسبات المختلفة :

1-سلم على من يسلم عليا ثلاثين ميه على عد موج البحر بالوقية.

2-سكب سال دمع الميامي حذايف وعقلي مرايف.

3-صلّى الله عليه هللي دليل العقل والع بيه.

وتتميز المناطق الشرقية وخاصة في الجبل الأخضر بليبيا بنوع من الأقاويل المسجوعة،* والتي تُتداول في الأفراح والمناسبات الإجتماعية المختلفة، وتسمّى أغاني العلم، والمجرودة، والكشك، وصوب خليل.[2]

وفي مدن الساحل الشمالي يغلب على أغاني الأفراح مصاحبة الدربوكة والبندير والتصفيق بالأيدي في أغاني النساء، والزكرة والدربوكة والدبدبة والغيطة والنوبة والدفوف في أغاني الرجال، والغناء الشعبي الذي ينتشر في كافة ربوع ليبيا من أكثر أنواعه شيوعاً هو الفزاني أو المرزقاوي نسبة إلى مدينة مرزق التي تقع في جنوب البلاد.[3]

والغناء المرزقاوي تستخدم فيه الطبلة والمزمار ذو القصبتين وعادة ما يتبع الجوقة الموسيقية رقص في الحلبة من قبل النساء أو بعض الرجال، وكان من بين الذين نقلوا هذا التراث الغنائي إلى مدن الساحل، هم أهل الجفرة وخاصة سوكنة، الذين

1- عبد الحميد توفيق زكي: مرجع سابق، ص 65-104.

* - المسجوعة: مصدرها سجع وهوالكلام المقفى دون وزن.

2- فاطمة عبدالله غندور: مرجع سابق، ص 32.

3- الطاهر بن عريفة: التعريف بالأدب الشعبي، منشورات دار الحكمة، طرابلس 1979ميلادية، ص 98.

كانوا من المساهمين في الحركة التجارية في مرزق وفي نقل البضائع على القوافل إلى طرابلس. [1]

وأيضاً عندما أجلى ملك أسبانيا فليب الثالث أهل الأندلس، فنقلوا فنونهم وصناعاتهم وأساليب حضارتهم إلى ليبيا وفي مقدمتها فن المالوف والتواشيح والأزجال الأندلسية. [2]

كما عرف أيضاً في ليبيا نوع آخر من الغناء والإنشاد كان يؤدى داخل الزوايا وخارجها من قبل الفرق الصوفية، وقد عرف هذا النوع من الفن بليبيا باسم السلاميات، وهي تتألف من أشعار لتسبيح الخالق والابتهال إليه وذكره ومدح الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه و سلم). [3]

وكذلك يوجد في مدينة طرابلس فرق شعبية خاصة بالنساء تسمى (الزمزامات) و هن أشبه ما يكن بشاعرات بالفطرة ومن دونهن تكاد مراسم حفلة الزفاف لا تكتمل، [4]

وأيضاً ظهور غناء محلي أصيل في مدينة طرابلس في أواخر القرن التاسع عشر يتمتع بشخصية متميزة انبعثت من أصول وثوابت شعرية وغنائية وإيقاعية قديمة في هذه المدينة و يسمى الغناء الطرابلسي.[5]

وفي جانب المؤثرات الخارجية للأغنية في ليبيا يتضح التأثير الأفريقي في استعمال بعض الآلات الموسيقية ذات المنشأ الأفريقي مثل القمبرى والربابة والقنقة والشكشاكات و الغيطة، و برغم طول المدة التي قضاها الأتراك في ليبيا يمكن القول ان التراث الغنائي الليبي لا توجد به مؤثرات واضحة من الموسيقى التركية إلا بعض الكلمات في المالوف و هذا بعكس ما حدث في بعض الدول العربية مثل الشام حيث أن الأثر التركي يبدو واضحاً في أسلوب الغناء وفي استعمال بعض الآلات الموسيقية التركية و انتشارها مثل آلة البزق إلى جانب استعمال كلمات (أوف، أمان) في الأغاني و المواويل. [6]

1- الطاهر بن عريفة: مرجع سابق، ص 100.

2- بشير محمد عريبي: الفن و المسرح في ليبيا، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، 1981ميلادية، ص 39.

3- ناصر ناجي سالم بن جابر: الغناء الصوفي في الحضرة الليبية المعاصرة- دراسة وصفية تحليلية لمنطقة زليتن، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة طرابلس، 2005ميلادية.

4- منتدى سماعي للطرب العربي الأصيل، الموروث الشعبي و التراث الغنائي العربي، المغرب العربي الكبير، ليبيا، الدراسات و البحوث الموسيقية في ليبيا، 11-02-2018م، الساعة 07:25 مساءً، الرابط (http://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=21574)

5- عبد الله مختار السباعي: تراث الأغنية الشعبية في ليبيا، مجلة تراث الشعب، طرابلس 1990ميلادية، ص 35.

6- عبد الله مختار السباعي: نفس المرجع، ص 23-25.

الأنماط الموسيقية والغنائية المتداولة بمدينة طرابلس :

تزخر مدينة طرابلس بالعديد من الأنماط الغنائية، وذلك لكونها عاصمة ليبيا و أكبر مدنها و أكثرها تعداداً للسكان، واحتوائها خليطاً سُكّانياً متمازجاً ومتآلفاً من أغلب القبائل والمدن الليبية الأخرى، حيث سيتعرض الباحث في هذه الدراسة للأنماط الغنائية التي تتطلب في أدائها ضرورة وجود الآت إيقاعية، والتي يمكن تصنيفها بالشكل الآتي:

1- الحضرة العيساوية (الذكر – المالوف والموشحات).
2- الحضرة العروسية – السُلامِيَّات (الذكر – الفن).
3-الأغنية الطرابلسية.
4- الأغاني الطرابلسية النسائية (الزِمْزَامَات).
5- الفنون الشعبية (الزكرة الجبالية – الزكرة الساحلية).
6- النوبة الطرابلسية.
7- المكاري.

الحضرة العيساوية:

<u>الذكر:</u>

الذكر هو نمط غنائي ديني يتم أدائه بمصاحبة آلة الزل ومجموعة من الآت الباز الأيقاعية، وهو هنا يُعتبر القسم الثاني من الأقسام الثلاثة التي تتكون منها فنون الحضرة في الزوايا الصوفية التّابعة للطريقة العيساوسة، ويقول الأستاذ محمد بوذينة في تعريفه للذكر "هو الهيئة اللحنية والإيقاعية التي يكون عليها ذكر الله، وهي لحن جماعي يعتمد على تلحين إيقاعي في قولهم (لا إله إلا الله) أو (الله حيّ) يتخللها تلحين في قصائد دينية، والطريقة قسمان أحدهما يُسمّى الأرضية، وهو أن تُجعل أبيات من الشعر ملحنة تلحيناً موزوناً، ثم يُقاس على تلحين (لا إله إلا الله)، أو أن يُلحن الذّكر و تُقاس على تلحينه أبيات من الشعر، والقسم الثّاني أن يُجعل اللحن في الأبيات فقط دون كلمات الذّكر التي يرددها الذّاكرون بغير تلحين، وفي الحالتين يلتزم الذّاكر أن يحتفظ بأزمنة النغم حتى لا يخرج المنشد عن الإيقاع". [1]

1- محمد بوذينة: مرجع سابق، ص119.

وبرغم بساطة هذا النمط الغنائي من حيث احتوائه على نوعين فقط من الآلات الإيقاعية المستخدمة فيه، وكذلك من حيث بساطة الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأذكار، إلا أنه على درجة كبيرة من التعقيد في فن الأداء، وذلك راجع لإنقسام المؤدّين إلى فريقين، يكوّن كلٌ منهم حلقة، فتكون حلقة الذاكرين وقوفاً، وحلقة المقصّدين جلوساً، فلذلك لابد من وجود توافق كبير بين شيخ حلقة الذّكر وبين المقصّدين، ويتطلب الأمر قدر أكبر من التنسيق والإنتباه عندما تكون مع حلقة المقصّدين آلة موسيقية كالعود أو القانون أو الناي، فلا بد لشيخ الذّكر أن يسمع الآلة جيداً وكل الحاضرين، وذلك عندما يقوم عازف الآلة بتقاسيم في المقام المراد التقصيد عليه قبل بداية الذّكر، لكي يكون هناك توافق في الطبقة الصوتية للقصيدة وكذلك الدرجة الصوتية التي تقال فيها صيغة الذّكر من قبل الشيخ و باقي الذّاكرين في الحلقة، والتي تكون دائماً درجة أساس المقام الذي يتم أداء القصيدة عليه، وبذلك يتوافق الأداء في الحلقتين بحيث يربطهم المقام ودرجة إرتكازه وكذلك الإيقاع وسرعة الأداء، ويحصل أحياناً بعض الأخطاء بين الحلقتين، كأن يسرع شيخ الذّكر وذلك بإنزال صيغة جديدة، وتكون القصيدة في حلقة المقصّدين الجلوس لم تكتمل بعد، فحينها يجب على المقصّدين التصحيح فوراً، حيث يجب عليهم الدخول في قصيدة أخرى تتماشى مع السرعة الجديدة لصيغة الذّكر حتّى لايصبح هناك خلل وتضارب بين الذّاكرين والمقصّدين. [1]

فنون أداء الذّكر في الزوايا العيساوية تنقسم إلى نوعين:

1- داخل جدران الزوايا.

ويكون أداء الأذكار في حلقتين، حلقة من الجالسين وتضم المقصّدين، والحلقة الأخرى وقوفاً وتضم الذّاكرين:

يبدأ الأداء في البداية بالطلب من أحد المقصّدين في حلقة الجالسين بأن يفتتح بقصيدة فإذا كانت هناك آلة موسيقية في الحلقة يطلب من العازف التقسيم في المقام الذي سيؤدّي عليه المقصّد القصيدة الأولى، ثم يبدأ المقصّد بأداء القصيدة ويلحقه

1- عبد الحكيم يحي: 1963 ميلادية، معاصر، شيخ من مشائخ المالوف بمدينة طرابلس، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى و الغناء بالإذاعة الوطنية، طرابلس 2018/03/02 ميلادية.

كل المقصّدين الجالسين في الحلقة بالغناء جماعياً، ويقوم في الوقت نفسه شيخ الذّكر بأداء صيغة ذكر معينة يرددها معه كل الذّاكرين في حلقة الوقوف، والذين هم نفسهم من يقومون بأداء الضربات الإيقاعية على الآت الباز الموجودة لدى كل منهم، والتي تصل أعدادها إلى العشرات، مع آلة زل واحدة تربط الضغوطات الثقيلة التى تؤدّى على آلات الباز لتكملة الدائرة الإيقاعية وربط هذه الضغوطات المتباعدة بضغوطات وزخارف للتزيين، وأيضاً لزيادة التأكيد على ثبات سرعة أداء الصيغة والتي في نفس الوقت تؤدّى معها القصيدة، ويستمر الأداء بين الذّاكرين والمقصّدين في الصيغة الأولى مع زيادة السرعة فى الإيقاع إلى أن تصل لدرجة لا يستطيع معها أحد الغناء، فيختم شيخ الذّكر بـ "لا إله إلا الله ". [1]

وبعد إنتهاء الصيغة الأولى، يُطلب من مُقصّد آخر أن يؤدّي قصيدة في مقام آخر، وعندما يبدأ المقصّد بأداء قصيدة في مقام ثاني، يأتي الشيخ بصيغة ذكر ثانية، لتؤدّى من قبل حلقة الذّاكرين في نفس درجة الأساس للمقام الجديد، و يستمر الأداء في تناسق وتناغم بين الحلقتين مع إزدياد السرعة في الإيقاع، إلى أن تنتهي الصيغة بنفس الطريقة السابقة. [2]

ويكون عدد الصيغ في المعتاد ثلاثة صيغ تقريباً، ولكن في المناسبات والأختام، يكون الحضور كبير سواءً من المشائخ أو المريدين والذّاكرين، فيصل عدد الصيغ أحياناً إلى ستة أو ثمانية صيغ، والغرض من ذلك إفساح المجال بقدر الإمكان لمشاركة جميع مشائخ الذّكر والمقصّدين الحاضرين والذّاكرين كذلك، وإعطاء الفرصة لعزف آلة الباز للراغبين في ذلك من حلقة الذّاكرين. [3]

2- خارج جدران الزوايا.

ويكون أداء الأذكار بالمسير الجماعي في بداية موكب خروج الزوايا بالإحتفال بذكرى مولد نبينا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم:

1- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

2- مصطفى باني: 1952 ميلادية، مقصد في فنون الحضرة العروسية وعازف بندير عروسي وعيساوي، مقابلة شخصية مدونة، قلالية ماريوتّي، سوق الدرابيك، دكان عبدالرزاق الفزاني لصناعة الآلات الإيقاعية، المدينة القديمة، طرابلس، 2018/02/20 ميلادية.

3- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

يتم أداء الأذكار سيراً على الأقدام في موكب مهيب من جموع مريدي الزوايا و كذلك الحضور من أهالي مدينة طرابلس من عشاق ومحبي هذا النمط من الفنون، وينطلق هذا الموكب صباح الإحتفال بذكرى مولد رسولنا الكريم محمد صلى الله عليه و سلم، ليأخذ الموكب جولة كبيرة في شوارع وأزقة مدينة طرابلس تنتهي مع صلاة المغرب أو قد تمتد إلى وقت صلاة العشاء ليكون وقتها الموكب قد رجع للزاوية التي خرج منها، ويتكون هذا الموكب من الذّاكرين والمشاركين في الإحتفال يحملون أعداداً كبيرة منهم آلات الباز الإيقاعية، والتي تُستخدم في الزوايا العيساوية فقط، وفي الجزء الأول من الحضرة العيساوية وهو الذكر، ويكون عازفي آلة الباز في الموكب مصطفين في صفوف قد تصل إلى عشرين صفاً أو أكثر، وكل صف تقريباً يتكون من عشرة إلى خمسة عشر عازفاً، ويقومون بأداء ضربات الإيقاعية متباعدة حسب سرعة صيغة الذّكر التي تؤدّى، والتي يقوم بالربط فيما بينها عازف آلة الزل والتي توكل مهمتها إلى شخص يكون وزاناً و ماهراً في العزف عليها، ليقوم بتحديد السرعة و تزيين و زخرفة الفراغات بين ضربات آلات الباز في نفس الوقت حتى لا يحدث خلل في الإيقاع، ومع وجود آلة الزل وأهميتها في توحيد الإيقاع، يوجد شخص آخر يُسمّى "الوزّان" يُمسك بعمود من الخشب بطول الدراع تقريباً، جميل المنظر يتم تزيينه بمسامير لامعة، ويكون هذا الشخص في مقدمة الموكب لكي يراه جميع العازفين، حيث يقوم بإعطائهم الإشارات التي تبين أماكن الضربات الإيقاعية وكذلك للمحافظة على سرعة أداء هذه الضربات، وهو بذلك يعطي صورة مشابهة للمايسترو في الفرق الموسيقية الحديثة. [1]

المالوف والموشحات.

يعتبر النمط الغنائي المعروف بفن المالوف الهوية الموسيقية الأولى من بين هذه الأنماط والتي تتميز بها مدينة طرابلس عن غيرها من المدن الليبية الأخرى، فمعظم شبابها قد تذوقوا فن المالوف وأبدعوا في أوزانه، وجعلوه في أفراحهم و مناسباتهم.[2]

1- سالم شلابي: 1943 ميلادية، معاصر، كاتب وباحث ومهتم بفن المالوف وعازف سابق على آلة النقرة، مقابلة شخصية مدونة، منزل الأستاذ سالم شلابي بمنطقة صلاح الدين، الهضبة الخضراء، طرابلس 2018/02/21 ميلادية.

2- سالم عبد الجواد الشاعري، جمال سعد الكريمي: الأزجال و الموشحات الأندلسية في نوبة المألوف الليبية و دور الزوايا الصوفية في المحافظة عليها، دار و مكتبة بن حمودة للنشر و التوزيع، زليتن – ليبيا، الطبعة الولى، 2005ميلادية، ص18.

والمقصود بالنمط الغنائي المألوف هو ذلك الموروث الموسيقي الغنائي العريق الذي نشأ وترعرع في أحضان بلاد الأندلس إبان إزدهار الحضارة العربية الإسلامية فيها على مدى ثمانية قرون كاملة.[1]

ويعتبر النمط الغنائي (المألوف) وما يحويه من قصائد وموشحات وأزجال من أرقى الفنون الأدبية العربية التي نزحت من بلاد الأندلس إلى أقطار المغرب العربي، بداية من المغرب ثم الجزائر وتونس وليبيا، عن طريق العديد من المهاجرين الأندلسيين الذين تركوا بلادهم بحثاً عن ملاذ و ملجأ في البلاد المغاربية، بعد سقوط حصونهم الواحد تلو الآخر في يد الفرنجة الأسبان.[2]

كان من أبرز ما تميز به المالوف الليبي، انسجامه مع ابداعات الجماهير، وظهوره بلون متميز عن سائر ألوان المالوف الأخرى الموجودة في تونس باسم (المالوف) وفي الجزائر باسم (الطرب الغرناطي) وفي المغرب باسم (الموسيقى الكلاسيكية الأندلسية) ولوجوده في موقع يتوسط مناطق المشرق العربي و مناطق مغربه، جعلته يبرز بشخصية منفردة عن بقية ألوان المالوف الأخرى، إذ أن ما استعمل في حلقات المالوف، ابتداءً من ظهور كلماته وألحانه المركبة من طبوع ومقامات أندلسية، وظهور إيقاعاته المتمثلة في استعمال أدواته المحلية، جعلت منه تراثاً شعبياً متميزاً.[3]

ويرى الباحث ضرورة الإشارة إلى الزوايا الصوفية ودورها في المحافظة على هذا النمط الغنائي، ففي عام 1517م وقعت معظم مناطق الوطن العربي تحت حكم الأتراك العثمانيين، وامتد حكمهم إلى أواخر القرن التاسع عشر ميلادي وبداية القرن العشرين، حيث سيطر الإستعمار الأوروبي الحديث على الوطن العربي، وفي تلك العصور المظلمة انقطعت حبال المعرفة و انتكست العلوم و الآداب والفنون العربية، ولم يجد هذا التراث الأصيل ملجأ إلا زوايا الطرق الصوفية التي ساهمت مساهمة فعالة في حمايته من الضياع والإندثار، وخاصة الطريقة العيساوية المنسوبة للشيخ الكامل سيدي محمد بن عيسى، فقد إشتهر أتباع الطريقة العيساوية بتداول هذا النمط

1- عبد الله مختار السباعي: تراث النوبة الأندلسية في ليبيا (نوبة المالوف المعاصرة)، منشورات المركز الوطني للمحفوظات و الدراسات التاريخية، سلسلة الدراسات التاريخية رقم (3)، الطبعة الثانية، طرابلس – ليبيا، 2009ميلادية، ص 21.

2- سالم عبد الجواد الشاعري، جمال سعد الكريمي: مرجع سابق، ص 9.

3- سالم سالم شلابي: المالوف تراث مألوف، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، ص.ب 132، طرابلس، الجماهيرية الليبية،ص 7.

الغنائي وتحوير معظم التواشيح الغزلية إلى ما يتمشى مع سلوكهم وآدابهم في مضمار السلوك الصوفي المستمد من الشريعة الغراء.[1]

وهذه الظاهرة المتمثلة في احتضان الزوايا الصوفية لهذا النمط الغنائي لم تحدث في بقية الأقطار المغاربية حيث احتفظت نوبات المالوف بشخصيتها المستقلة عن زوايا الطرق الصوفية، مما جعلها في هذه الأقطار فناً موسيقياً غنائياً قائماً بذاته، يُستعمل بغرض الطرب والسماع، بالرغم من احتواء العديد من نصوصه على أغراض التصوف و المديح النبوي، ولا زالت الزوايا العيساوية في ليبيا إلى يومنا هذا، هي المصدر الوحيد لتعليم و نشر هذا النمط الغنائي، حيث يوجد بهذه الزوايا حفظته من الشيوخ الكبار الذين توارثوا نصوصه وألحانه وأوزانه الإيقاعية وفنون أدائه مشافهةً من جيل السلف ونقلوه إلى جيل الخلف من مريدي هذه الزوايا عبر العصور الماضية.[2]

وفي مدينة طرابلس بالتحديد كان فن المالوف يحظى باهتمام كبير من قبل عشاقه ومريديه، في البيوت و الأماكن التي خصصت لرعايته، و التي ساهمت في الحفاظ على بقائه، طوال قرون عديدة، بعد استقراره وانتشاره حول أطرافها الأخرى، وقد عرفت هذه الأماكن (بزوايا المالوف)، التي نذكر منها الزاوية الكبيرة و الزاوية الصغيرة و زاوية مولاي محمد و زاوية سيدي بن الإمام و زاوية سيدي الشعاب و زاوية سيدي سليمان و زاوية سيدي المصري و زاوية بيت المال وغيرها من الزوايا المنتشرة في المدينة و ضواحيها، وقد ارتبطت هذه الأماكن إلى جانب اهتمامها الكبير بفن المالوف، بقيامها بقراءة الأذكار و الابتهالات الدينية. [3]

ويقول الدكتور عبد الله مختار السباعي، " لقد ساهمت بعض زوايا الطرق الصوفية كالعيساوية والقادرية والعروسية والرفاعية، في نشر وتعليم فنون المدائح والأذكار والابتهالات الدينية والموشحات الشرقية، ونوبات المالوف الأندلسية للشباب المريدين الراغبين في حفظ هذا التراث الغنائي التقليدي العريق إلى جانب تعليم العزف على

1- سالم عبد الجواد الشاعري، جمال سعد الكريمي: مرجع سابق، ص 17.
2- عبد الله مختار السباعي: مرجع سابق، ص39.
3- سالم سالم شلابي: مرجع سابق، ص 2.

بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية والوترية والهوائية وذلك بالتدريب عن طريق السماع والتلقين المباشر". [1]

التكوين الداخلي لنوبة المالوف:

النوبة في اللغة هي الجماعة من الناس، و النوبة واحدة النوب و تعني الدور، وناب عنه أي قام مقامه، وتناوبوا الأمر بينهم قاموا به نوبة بعد نوبة، وقد استعمل مصطلح النوبة شرق البلاد الإسلامية و غربها على مر العصور الماضية. [2]

أما عن النوبة في فن المالوف التقليدي، هي وصلة غنائية تناوبية ويكون التناوب فيها بين الشيخ والمرددون، وتسمى النوبة بإيقاعها و طبعها، * وتتكون النوبة الواحدة من مجموعة مقاطع تسمى (دخلات) و مفردها (دخلة) حيث تحتوي الدخلة الواحدة على مجموعة من الأبيات الشعرية لا تتجاوز الخمسة أبيات غالباً إما من الموشحات أو الزجل الراقي أو القصائد الدينية، وتُغنّى هذه الأبيات في صنعة، ** وحيث تنقسم صنعة كل دخلة إلى لحن أساسي تغنى عليه الثلاثة أبيات الأولى والبيت الخامس و يُغنَّى البيت الرابع للدخلة في لحن مغاير و لكن في نفس الطبع، وكذلك يكون الطبع هو الرابط الرئيسي بين الدخلات وأيضاً يربطها الإيقاع المناسب و المتعارف عليه من حيث السرعات ومناسبتها للنصوص الموجودة في كل دخلة. [3]

أنواع نوبات المالوف التقليدية:

ينقسم هذا النمط الغنائي من حيث أدائه إلى أربعة أنواع من النوبات، وهي نوبة المصدّر ونوبة البرول ونوبة المربع ونوبة المخمس، وهذه التسميات هي أسماء الأوزان الإيقاعية التي تبدأ بها كل نوبة، وفيما يلي تفصيل موجز لهذه الأنواع الأربعة من النوبات:

1-**نوبة المصدّر**: وهذه النوبة تؤدى بدايةً على إيقاع المصدّر البطيء، وتنقسم إلى خمس حركات، (الاستخبار، المصدّر، المركز، البرول، الخاتمة).

1- د.عبد الله السباعي: التقرير الوطني حول التربية الفنية في مراحل التعليم الأساسي والثانوي وحاجات تطوير المناهج والوسائل التربوية في ليبيا, النقطة الخامسة, (د—ع—ت).

2- عبد الله مختار السباعي: مرجع سابق، ص27.

* - الطبع: هو مصطلح خاص يستعمل في فن المالوف بدل مصطلح (مقام) المستعمل في الموسيقى العربية.

** - الصنعة: مصطلح يُقصد به (اللحن) في هذا النمط الغنائي التقليدي.

3- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

أ – الإستخبار: وهو عزف إرتجالي يقوم به عازف آلة الغيطة في مقام النوبة لكي يمهد به لدخول الشيخ والمرددون بشكل سليم في الطبع الخاص بالنوبة.

ب – المصدّر: وهو الجزء الأول المُوَقّع من النوبة، و الذي تُسمّى النوبة باسمه، وهو إيقاع بطيء يتكون من ثمانية أضلاع تُقسّم داخلياً إلى دائرتين الأولى خماسية و الثانية ثلاثية.

ج – المركّز: وهو المنطقة الوسطى في نوبة المصدّر، وتعتبر تركيبة المركّز هي نفس التركيبة الإيقاعية للمصدر، ولكن مع زيادة السرعة تمهيداً لدخول البرول، وبهذا يكون المركّز في هذه النوبة عبارة عن المنطقة الضرورية للربط بين إيقاع المصدّر البطيء و إيقاع البرول السريع. [1]

د – البرول: و هو إيقاع سريع يتكون من أربعة أضلاع، ويحمل نفس الضغوط القوية الأساسية لإيقاع المصدّر، [2] غير أن تفاصيل أدائه الداخلية تكون الحركة فيها ثلاثية، مما يجعله مختلفاً تماماً عن تفاصيل الحركة الداخلية الثنائية لإيقاع المصدّر، وتتكون المنطقة المسماة البرول في النوبة في الغالب من ثلاث براول، تتدرج زيادة السرعة فيها من البرول الأول إلى البرول الثاني ثم البرول الثالث.

هـ – الخاتمة: وهي الجزء الأخير من النوبة بعد البرول الثالث، والتي يتحول فيها الإيقاع مع إزدياد السرعة، من إيقاع البرول إلى إيقاع الخاتمة والذي يتكون هو الآخر من أربعة أضلاع أساسية و الذي تختفي فيه الحركة الثلاثية من شدة السرعة في جميع الآلات الإيقاعية ما عدا آلة النقرة، وفي هذا الإيقاع يتم قفل النوبة بشكل مفاجيء حيث تكون النوبة وصلت فيه إلى أقصى سرعاتها.

2–**نوبة البرول:** تؤدى هذه النوبة على نفس إيقاع البرول المستعمل في نوبة المصدّر، و تنقسم إلى ثلاثة حركات، (الإستفتاح، البرول، الخاتمة).

أ – الإستفتاح: وهو يحل محل الإستخبار الآلي الموجود في نوبة المصدّر، ولكن هنا يكون بتأدية مجموعة من الأبيات الشعرية تغنى إما بشكل حر أو موزونة ولكن

1- محمد بوعجيلة: 1949 ميلادية، رئيس فرقة طرابلس للمالوف و الموشحات و الموسيقى العربية، كاتب و مغني و ملحن و عازف عود، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى و الغناء بالإذاعة الوطنية، طرابلس، 2018/02/25 ميلادية.

2- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

بدون مصاحبة أي آلة إيقاعية، و وظيفة هذا الإستفتاح التمهيد لدخول النوبة وتهيئة أسماع المردّدين و الحاضرين للدخول السليم في طبع النوبة. [1]

ب – البرول: هو أول إيقاع تبدأ به هذه النوبة، وهو نفس إيقاع البرول السالف الذكر و المستعمل في نوبة المصدّر، ويتكون كذلك من ثلاث براول تؤدى في كل برول منها مجموعة من الدخلات، حيث تتزايد السرعة تدريجياً من البرول الأول إلى البرول الثاني ثم البرول الثالث. [2]

ج – الخاتمة: وهي الحركة الأخيرة من النوبة كما ورد في نوبة المصدّر، والتي يصل فيها إيقاع البرول إلى أقصى سرعته لدرجة لا تمكن العازفين من أداء تفاصيله الثلاثية، فيتم الإنتقال إلى إيقاع الخاتمة وهو نفس الإيقاع المستعمل في نوبة المصدّر، و حينها تكون النوبة قد وصلت في الأداء لأقصى سرعة لها، ثم تنتهي النوبة بالقفل المفاجيء. [3]

فنون أداء نوبات المالوف التقليدية ترتبط بالمناسبات الدينية والإجتماعية وتنقسم إلى نوعين:

النوع الأول:

ويكون في هذا النوع أداءالنوبات جلوساً:

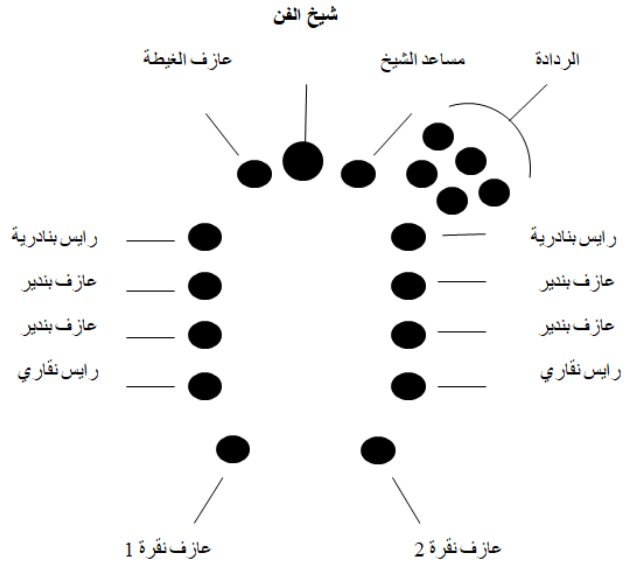
1- **نوبة الزاوية:** في هذا النوع تؤدى نوبات المالوف داخل جدران الزاوية، حيث يقتصر هذا النوع على أداء نوبات المصدّر و البرول فقط، و تكون الهيكلية التنظيمية في أدائها بأن يجلس الجميع على الأرض فلا يكون الجلوس على كراسي أو ماشابه ذلك، وتكون الجلسة في شكل شبه حلقة تكون أحياناً أقرب إلى الإستطالة، حيث يجلس شيخ الفن في صدر الحلقة و يضع أمامه على الأرض آالة الدربوكة الطرابلسية و التي يقوم بتسخينها وتجهيزها له مساعده أو أحد عازفي البندير من الريّاس، ويجلس بالجانب الأيمن للشيخ عازف الغيطة و بجانبه الأيسر مساعد الشيخ والذي يساعد الشيخ في إيصال مقالته للردادة الذين تكون جلستهم على يسار مساعد الشيخ، ويجلس عازفي الآت الإيقاعية البنادير العيساوية في صفين متقابلين أمام الشيخ وتكون أعدادهم إما ستة أو ثمانية أو عشرة ولابد أن يكون أول

1- محمد بوعجيلة: مصدر سابق.
2- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.
3- محمد بوعجيلة: مصدر سايق.

عازف في كلا الصفين من ناحية الشيخ من أمهر العازفين وحيث يسمى كل منهما (رايس بنادرية) وكذلك الحال مع آخر عازف في كلا الصفين حيث يسمى كل منهما (رايس نقاري)، ثم يجلس في آخر الحلقة ليكملها عازف نقرة واحد أو إثنين إن توفر ذلك. [1]

2- **نوبة السهرية:** تؤدّى نوبات المالوف في هذا النوع في جلسات خاصة ولا يكون فيها حضور كبير وتكون في سهريات ليلية في الزوايا أو غيرها من الأماكن كبعض الغرف الخاصة التي تقع في فندق المدينة القديمة ولا تُستعمل فيها الآلات السالفة الذكر مثل البنادير العيساوية والنوبة والغيطة لأن أصواتها قوية، ولكن يتم إستعمال آلة الدربوكة الطرابلسية مع آلة رق واحدة وبمصاحبة بعض آلات الموسيقى العربية أو أحداها كالعود والقانون و الناي، وتؤدّى في هذا السهريات نوبات المربع و المخمس والتي تكون في أغلب الأحيان بنفس النصوص و الصنعات الموجودة في نوبة الزاوية بحيث يكون قد تم تطويعها لإيقاعات المربع والمخمس، أو تكون بنصوص وألحان مغايرة، وتكون هذه السهريات للسماع والطرب والإستمتاع بهذا الفن، أو قد تكون فرصة لحفظ ماهو جديد وغير متداول من صنعات و دخلات لكي يتم أدائها بإتقان فيما بعد داخل الزوايا أو خارجها. [2]

شكل رقم (2). يوضح الهكيل التنظيمي لأداء النوبة داخل الزاوية جلوساً.

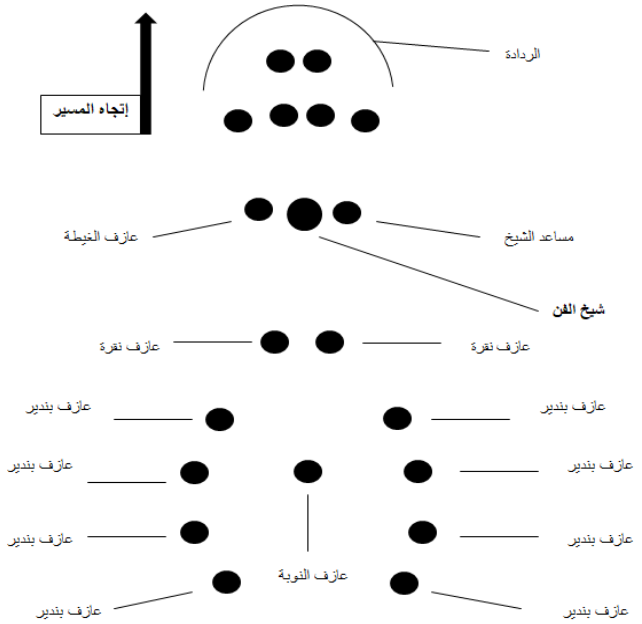


1- سالم شلابي: مصدر سابق.
2- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

النوع الثاني: ويكون فيه أداءالنوبات أثناء المسير وهو يحتوي على ثلاثة أنواع:

1- نوبة المسير الخاصة بمناسبة الإحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف: و هي أكبر وأعظم وأهم مناسبة يؤدّى فيها فن المالوف إحتفالاً و إبتهاجاً و تخليداً لذكرى مولد خير البرية سيدنا محمد صل الله عليه وسلم، و هي الفرصة السنوية الوحيدة للتنافس بين زوايا مدينة طرابلس في إظهار جماليات أداء هذا الفن بكل تفاصيله من حيث النظام في ترتيب النوبات و أدائها الغنائي التناوبي من قبل الشيخ و المريدين لكل زاوية و كذلك إبراز الجماليات الإيقاعية التي يعتمد عليها أداء هذا الفن إعتماداً كبيراً والتي تميزه بشكل واضح عن غيره من أنماط الفنون الأخرى، من حيث إبراز القوة في الإيقاع و التناسق بين عازفي الإيقاع في أداء التنويعات بتفاصيلها سواءً كانت فردية مثل التثليث أو جماعية مثل التعشيق، وكذلك تباث السرعات التدرجية لأداء النوبات والتي تعتمد على الحس الإيقاعي العالي لعازف آلة النوبة وأيضاً عازفي آلة النقرة ودورهما الكبير في المحافظة على السرعات المناسبة لكل دخلة من دخلات النوبة، وتكون النوبات التي تؤدّى في هذا النوع ذات معاني تدور في مدح الحبيب المصطفى صلوات ربي وسلامه عليه. [1]

شكل رقم (3). يوضح الهكيل التنظيمي لأداء نوبة المسير الخاصة بالزوايا.

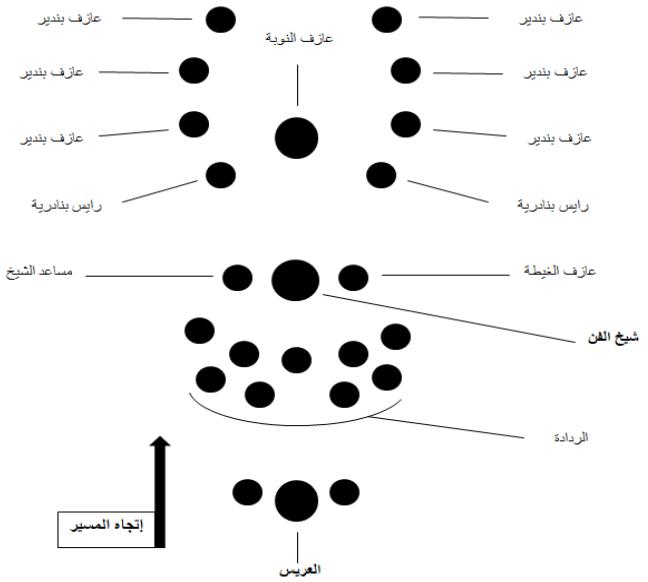


1- محمد بوعجيلة: مصدر سابق.

2- نوبة المسير لتدريج العريس ليلة الزفاف و المعروفة بـ (التدريجة):

وهي مشابهة في شكلها العام لنوبة المسير الخاصة بالزاوية، إلا أنها تختلف معها في بعض التفاصيل من حيث زمن المسير يكون أقل بكثير في هذا النوع، وأيضاً في أعداد العازفين والردادة حيث يحدث تقليص في العدد، وأيضاً لا تكون هناك مشاركة لآلة النقرة في هذا النوع بل تقتصر الآلات الإيقاعية على مجموعة آلات البنادير العيساوية و آلة النوبة مع مصاحبة آلة الغيطة بإعتبارها الآلة الموسيقية اللحنية الوحيدة والتي تعتبر من الأساسيات في أداء هذا الفن تقليدياً، وتؤدّى هذه النوبة ليلة الزفاف لتدريج العريس من مسافة غير بعيدة جداً إلى بيت الزوجية في موكب إحتفالي لإظهار البهجة والإعلان عن إكتمال العرس بمشاركة الأهل والأقارب وكل الجيران، وتستعمل في هذا النوع النوبات التي تحتوي على الغزل مما يجعل فيها إختلاف آخر عن نوبة المسير الخاصة بالزاوية. [1]

شكل رقم (4). شكل يوضح الهكيل التنظيمي لأداء نوبة المسير الخاصة بتدريجة العريس.



3- نوبة المسير في الموكب الجنائزي و المعروف بـ (الششتري): وهذا النوع تعارف عليه أهالي مدينة طرابلس من زمن بعيد، وذلك بأن يقوموا بتشييع جنائز

1- سالم شلابي: مصدر سابق.

الوجهاء من الأهالي وعلماء المدينة ومشائخها، بأداء النوبات التي تتغنّى بمعاني التوحيد والتصوف والزهد، والتي أغلبها ينسب إلى العالم المتصوف أبو الحسن الششتري،* وتقام المواكب الجنائزية أيضاً في جنائز الكثير من الشباب العزّاب تعويضاً لهم عن نوبة تدريجة العريس التي تقام ليلة الزفاف، وهذا النوع من نوبات المالوف لا تُستعمل فيه أي من الآلات الموسيقية أو الإيقاعية، بل يكون الأداء إما بشكل جماعي أو بشكل تناوبي بأن يقول أحد المشائخ مقالةً يرددها بعده من يسير في هذا الموكب. [1]

الحضرة العروسية (السُّلاميات):

كلمة حضرة من حيث المعنى مشتقة من حضر، يحضر، حضوراً، إلا أنها حرفت قليلاً بالعامّية لتصبح من حضور إلى حضرة، وهو لفظ مؤنث مجازي و ليس حقيقي، فهناك من حصر الحضرة بأنها مجلس للذكر الصوفي يقال فيها كل ما ورد عن الشيخ (صاحب الطريقة) من أذكار ودعوات وتوسلات وتسبيح ونحوه، يحضرها الشيخ (المربي) مع تلاميذه (المريدين) وبعض المحبين من العوام، وتكون الحضرة في الغالب مرتبطة بحالة تسمى (بالتجلي) فحالة التجلي هي نشوة وسكينة تطرأ على العبد تسكن القلب وتنعكس على الجوارح وكثيراً ما يصاحب أهل الحضرة هذا التجلي وهم في حلقات الذكر أو مجلس الحضرة وقد يساعد في هذا شدة الذكر أو جمال الصوت الحسن وقوته في التعبير أو ضرب الدف ربما أو غيره من الآلات المساعدة، فالكلام والوزن الإيقاعي هما اللذان يصلان إلى المستمع أو المريد مما يعني أن الكلمة والإيقاع تضيفان حالة معينة تزيد وتنقص عند المريد تنقله من حالة الوجد إلى عالم الهيام في حب الله واستذكار عظمته. [2]

ومما سبق يتضح بأن الحضرة نشأت باعتبارها ممارسة جماعية تخص أهل التصوف كلاً حسب الطريقة التي ينتسب إليها، وتاريخياً نجد أن هناك من أرجع نشأة الحضرة إلى زمن الدولة العباسية وآخرون جعلوا تاريخ نشأتها زمن الشيخ عبد القادر الجيلاني*

---

* أبو الحسن علي بن عبد الله الششتري الأندلسي: 1212 ميلادية وادي أش، إسبانيا – 1269 ميلادية دمياط، مصر.

1- سالم شلابي: مصدر سابق.

2- ناصر بن جابر: مرجع سابق، ص 22.

* أبو محمد عبد القادر بن موسى بن عبد الله الجيلاني: 1078 ميلادية آمل، إيران – 1166 ميلادية بغداد، العراق.

إمام المتصوفة ومؤسس الطريقة القادرية وهذا الذي يذهب إليه جمهور العلماء ويعتمدونه. [1]

للحضرة قصائد و أشعار و أزجال تخضع للوزن الإيقاعي والنغم الموسيقي، فهناك قصائد تعبدية و توحيدية، وأيضاً قصائد مواعظ وتذكير، حيث يقوم الشيخ المربي باختيار القصيدة المناسبة في الحضرة والمناسبة التي تقال فيها ويشترط في ذلك قوة الصوت وجماله وحسن الأداء التعبيري، فقد كانت القصائد قديماً تؤدّى بدون ضرب الدفوف العروسية، ثم دخلت الدفوف فقط في مصاحبة أداء الأذكار والقصائد، أما حديثاً فقد تم ادخال الآلات الموسيقية مثل آلات النفخ المقرونة أو الزكرة في مجالس الحضرة، بعد أداء الذكر، وفي القسم الأخير من الحضرة والذي أصبح يعرف بالفن، وذلك ترويحاً عن نفوس الذاكرين ولإستقطاب المزيد من المريدين، لأن المقصود ليس الآلات وإنما ما تؤديه هذه الآلات من زيادة الإنسجام في مجلس الذكر والحضرة. [2]

الطريقة العروسية:

تنسب هذه الطريقة للشيخ أبو العباس أحمد بن عروس، بن عبد الله بن محمد بن أبي بكر ويرجع نسبه إلى قبيلته هوارة، وموطنها قديماً ببلاد طرابلس إلى تخوم برقة، وقيل نسبه يرجع إلى بنى تميم، وكان مولده في حدود سنة (781هـ) بقرية المزاتين، التى تقع على مسافة خمسين ميلاً من تونس العاصمة، وقد توفى والده وترك ثلاثة أولاد كان أحمد أصغرهم، ومنذ الصغر بدأت تظهر عليه معالم الصلاح والتقوى، فقد كان شديد العطف على الفقراء والغرباء وذوي الحاجة حتى شمل عطفه الحيوانات، والروايات في هذا الشأن كثيرة، وكان شديد النفور من الأغنياء وذوي الجاه والسلطان، وقد تنقل بين مدن تونسية كثيرة إلى أن استقر به المقام بتونس العاصمة ولزم جامع (الزيتونة) في بادئ الأمر، ثم انقطع عن الناس ولزم منزلاً كان خان (فندق) سابقاً لمدة سبع سنين، والطريقة العروسية مشهورة ومعروفة في الشمال الإفريقي عامة، ويقول الشيخ محمد محمد مخلوف* "إن العروسية هي لب الشاذلية،

1- ناصر بن جابر: مرجع سابق، ص 23.
2- مصطفى باتي: مصدر سابق.
* محمد بن محمد بن عامر بن قاسم مخلوف: 1281 هـ/ 1864 ميلادية.

والعروسية هي لب الطرق"، وقد توفي الشيخ أحمد بن عروس يوم السبت 8 صفر سنة (869هـ) عن عمر يناهز التسعين عام.[1]

ويرجع أصل الطريقتين العروسية و العيساوية إلى الطريقة الشاذلية، [2] و مؤسسها الشيخ الشاذلي، وهو أبو الحسن علي بن عبد الله بن عبد الجبار المغربي وُلد سنة 571 هـ، تتلمذ أبو الحسن الشاذلي في صغره على أبي محمد عبد السلام بن بشيش، في المغرب، وكان له أكبر الأثر في حياته العلمية والصوفية. ثم رحل إلى تونس، وإلى جبل زغوان، حيث اعتكف للعبادة، ثم سكن الإسكندرية، ومن أكبر تلاميذه أبو العباس المرسي: أحمد بن عمر المرسي أبو العباس شهاب الدين، من أهل الإسكندرية، ثم خلفه على مشيخة الشاذلية ياقوت العرش وكان حبشياً، وتوفي الشاذلي بصحراء عيذاب على طريق الصعيد بمصر متوجهًا إلى بيت الله الحرام في أوائل ذي القعدة 656هـ.[3]

السُّلاميات:

سميت السُّلاميات بهذا الاسم نسبةً لاسم الشيخ (عبدالسلام الأسمر)،* وهي من الأنماط الغنائية المتداولة في مدينة طرابس وأغلبية مدن الساحل الليبي الغربي، كما أنها فن غنائي يعتبر جزءاً من فنون الحضرة في الزوايا الصوفية التي تتبع الطريقة العروسية، وهي فن يمتاز بأوزانه الإيقاعية الخاصّة، وبقصائده الروحانية التي تحث على الوعظ والذكر والتوحيد والمديح، والتي يُنسب بعضها تأليفاً للشيخ عبد السلام الأسمر، كما أن بعضها يُنسب لتلاميذه. [4]

ويُذكر أن الشيخ عبد السلام الأسمر لم يكن يهوى البندير، وهو رجل مَنّ الله عليه بحفظ القرآن، وتتلمذ على يد الشيخ عبد الواحد الدوكالي والشيخ الزروق و كذلك الشيخ الحطّاب في تاجوراء، وأخذ منهم العلم والفقه، وكان عندما يرجع إلى مدينة زليتن يأتي أولاد الشيخ ممشاد الدينوري وكانوا يستخدمون البندير في الذكر، ويُقال

1- ناصر جابر: مرجع سابق، ص 16.

2- مصطفى باني: مصدر سابق.

3- موقع إلكتروني/ الدرر السنية/ www.dorar.com / https://dorar.net/firq/2684/المبحث-الرابع:-من-أبرز-مشايخ-الطريقة-الشاذلية.

* عبد السلام بن سليم الفيتوري الإدريسي الحسني: 1455 ميلادية زليتن، ليبيا – 1575 ميلادية.

4- يوسف ناصوف: 1964 ميلادية، مدير فرقة طرابلس للمالوف و المدائح و الموسيقى العربية، مغني و له خلفية كبيرة في العزف على الآلات الإيقاعية، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى والغناء، صالة التسجيلات باستوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/03 ميلادية.

أنّهُ كان حاضراً في مرة، فذكر الله معهم وهام، فقيل أنه تمت شكوته لشيخه الدوكالي، فقام بحبسه، لأن البندير كان ممنوع عندهم آنذاك، فجمع الشيخ عبد السلام الأسمر مجموعة من العلماء لكي يذهبوا لشيخه، ليطلبوا منه الإذن له باستخدام البندير، فقال بعدها الشيخ عبد السلام لقد رُخّص لي بإستخدام البندير من جميع المشائخ، ولكن لو لم يرخصه لي شيخي عبد الواحد الدوكالي لما كنت استخدمته. [1]

كما أن في الحضرة العروسية تُستخدم آلة البندير العروسي المعروفة بمدينة طرابلس في أداء عدة أنواع من الإيقاعات التي تُؤدّى عليها السُّلاميات مثل إيقاع العثمانية وإيقاع المربع و إيقاع الفيتورية وإيقاع المخمس وإيقاع العجمية وغيرهم من الإيقاعات المختلفة، وهذا يدل على فن الحضرة الواسع وتطوره. [2]

أما المقاميات أو الطبوع المستخدمة فهي كل المقامات المعروفة بغض النظر عن إنها أندلسية مغاربية أو مشرقية فلا خلاف هنا فلقد تم استخدام مقام الراست والماية والنكريز والحسين والبياتي والسيكاه إلى غيره من الطبوع والمقامات المعروفة في بلادنا العربية. [3]

<u>الأغنية الطرابلسية:</u>

حظيت مدينة طرابلس كغيرها من المدن الكبيرة والمهمة بنصيب وافر من النشاط الثقافي والفنّي و الفولكلوري، وذلك بحكم مناخها المعتدل وما كانت تتمتع به من بيئة طبيعية، حيث كانت تزخر بغابات النخيل وأشجار البرتقال والرمّان وتحفل بساتينها بالرّياحين من زهر الليمون والعطر والفل والياسمين، وكذلك حظيت مدينة طرابلس بأهمية استراتيجية في كونها البوابة الشمالية لدواخل القارة الإفريقية، وباعتبارها جسراً يربط بين البحر الأبيض المتوسط وبلاد السودان الأوسط والغربي. [4]

وتُعتبر الأغنية الطرابلسية من أبرز وأهم الأنماط الغنائية المتداولة في مدينة طرابلس ومن أقربها لساكنيها، وكان للبيئة الطبيعية التي تتمتع بها، أثر يبرز بوضوح من خلال الألحان والنصوص الشعرية التي صيغت بفردات عاميّة في العديد من

1- مصطفى باتي: مصدر سابق.
2- يوسف ناصوف: مصدر سابق.
3- ناصر بن جابر: مرجع سابق، ص 27.
4- رجب نصير الأبيض: مرجع سابق، ص 23.

الأغاني الطرابلسية مثل (عرجون فل منين فاح خذاني) وكذلك (فكرتينا يا زهرة الياسمين) وأيضاً (يا ورد حسنك زاد فوق حدوده)، وكذلك (ريت ورد حسنك في أيام ربيع)، وكانت الأغنية الطرابلسية تُغنّى وتُسمع لأول مرة فلا يُعلم من صاغها ثم لا يلبث سكان المدينة ان يحفظوها ويرددونها، وحتى الصبيان كانوا يرقصون في شوارع وأزقة مدينة طرابلس القديمة على أنغامها، ومع ذلك فإن المجتمع الطرابلسي المحافظ إذ ذاك كان لا يسمح بترديد هذا الغناء داخل البيوت، ويرفض أيضاً وجود آلات الموسيقى وما شابهها داخل البيوت الطرابلسية، وبالرغم من ذلك فإن ملكات ومواهب وتذوق الفنون كان حاضراً وظاهراً منذ العهد العثماني وما قبله.[1]

تُعد بواكير المشاريع الفنية التي ظهرت في مدينة طرابلس بليبيا، هي فكرة تأسيس مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية كمشروع خيري شعبي سنة 1895م في العهد العثماني الثاني، وقد تبنى هذا المشروع وأظهره إلى حيز الوجود مجلس إدارة ولاية طرابلس، فتم بناء المدرسة سنة 1899م، وفي أواخر سنة 1936م قام مجموعة من الشباب المتحمسين للفن بالإتفاق على تأسيس فرقة مكتب الفنون والصنائع للتمثيل والموسيقى– طرابلس الغرب – فكانت أول فرقة تأسست في مدينة طرابلس بجهود كل من: الشيخ محمود نديم بن موسى، والأستاذ مصطفى قدري معروف، والدكتور مصطفى حميدة العجيلي، والشاعر أحمد فنابة، والعديد من الشخصيات، وتكون أول تخت موسيقي أنذاك حيث كان يضم كل من: عثمان نجيم عازف عود ومطرب، محمد حسن بيك عازف عود، كامل القاضي عازف قانون ومطرب، مصطفى الفلاح عازف قانون ومطرب، أحمد عاشور عازف كمان ومطرب، محمد الكشيك عازف رق، وأحمد البزنطي عازف طبلة، وقد ساهمت العديد من المسارح في انتشار الوعي الفني ذلك الوقت وإن كان بشكل محدود ويقتصر على ميسوري الحال، فكانت الاحتفالات تقام بشكل عفوي وبمجهودات متواضعة، ومنها احتفالات المهرجان الأول والثاني للأغنية الليبية اللذان أقيما سنة 1955م وسنة 1956م بحديقة فندق المهاري بالمدينة. [2]

1- عبد المجيد القعود: مرجع سابق، ص 413.
2- بشير محمد عريبي: مرجع سابق، ص 18.

كما يعتبر إفتتاح الإذاعة المسموعة المحلية بشارع الزاوية في عام 1937م، مشروعاً أسهم في نشر الثقافة الفنية والموسيقية داخل مدينة طرابلس رغم بساطة معداتها وأدواتها حيث كانت تبث على الهواء مباشرة، وعملت على توحيد جهود نخبة من الفنانين المحليين الذين قدموا أعمالهم الغنائية من خلالها، منهم محمد عبية 1856م، علي البوني 1860م، الحاج حميدة البرهودي 1875م، عبد الله جمال الدين الميلادي 1881م، وغيرهم. [1]

ثم إنتقلت الإذاعة المسموعة المحلية من شارع الزاوية إلى طريق الشط عام 1957م، مع أدوات ومعدات فنية تعتبر أكثر حداثة في ذلك الوقت، ومن أبرز تقنياتها قسم التوثيق المسموع بالأستوديو، والذي توفرت به بعضاً من معدات التسجيل الصوتي الموسيقي، وعلى المستوى التنظيمي تأسيس قسم الموسيقى والذي ساهم في بلورة الوعي الفني الموسيقي والغناء الطرابلسي، وكان من أشهر البرامج الإذاعية المسموعة التي عملت على اكتشاف وتقديم المواهب الموسيقية والغنائية برنامج (مع المواهب) والذي كان يعده ويقدمه الملحن والمطرب (كاظم نديم بن موسى)، وفي عام 1963م تم إفتتاح معهد الموسيقى الوطني بطرابلس، والذي أطلق عليه فيما بعد معهد جمال الدين الميلادي للموسيقى والمسرح. [2]

الآلات الموسيقية والمقامات والإيقاعات الشعبية المستخدمة في الأغنية الطرابلسية:

كانت الأغنية الطرابلسية في بدايات نشأتها تؤدى في الأفراح بشكل وإمكانيات بسيطة جداً، وهي فترة الثلاثينيات والأربعينيات إلى الثلث الأخير من الخمسينيات تقريباً وقبل دخولها إلى الإذاعة، حيث كانت الفرقة التي تؤدي الأغاني الطرابلسية في المناسبات لاتتعدى الثلاث موسيقيين من بينهم المطرب، فكانت تتكون من عازف عود وعازف كمان ومطرب يغني ويقوم بالعزف على الدربوكة الطرابلسية في نفس الوقت، وكانت تعتمد في ألحانها على البساطة حيث كانت أغلب الأعمال الطرابلسية القديمة تتكون من مطلع وبيتين في لحن واحد يتخللهم فاصل موسيقي في

1- بشير محمد عريبي: مرجع سابق، ص 44، 64.
2- بشير محمد عريبي: نفس المرجع، ص 179.

الغالب هو عبارة عن ترجمة لحركة الإيقاع المعروف بالعتبي، وبعد منتصف الخمسينيات حصل تطور تدريجي في الأغاني الطرابلسية من قبل مجموعة من الملحنين منهم محمد مرشان وكاظم نديم ومحمد الدهماني فخرجوا بالأغنية موسيقياً من الوتيرة السائدة ذات اللحن الواحد إلى التنوع والإختلاف بين لحن المطلع والأبيات وأحياناً بالإختلاف حتى في لحن الأبيات بين بعضها داخل الأغنية الواحدة، وكذلك من حيث إضافة المقدمات الموسيقية والصولو (Solo)، والجمل الموسيقية المختلفة التي تؤديها الفرقة الموسيقية ما بين المطلع والأبيات وما بين الأبيات. [1]

والجدير بالذكر أيضاً أنه بعد الإنقلاب العسكري الذي قام به العقيد القذافي وسيطرته على مقاليد الحلكم والسلطة في ليبيا سنة 1969 ميلادية، قام قسم الموسيقى بالإذاعة الليبية بإنتاج وتسجيل العديد من الأغاني التي كان هيكلها اللحني مماثلاً للأغنية الطرابلسية العاطفية والإجتماعية، إلا أن نصوصها كانت موجهة لخدمة القضية الثورية، وأعتمد في تسجيلها على الأداءات الحماسية القوية. [2]

ومن ناحية النصوص الشعرية كان هناك عدد من القوالب أشهرها القالب الشعري الغنائي السائد وهو ما يعرف باسم (بو رجيلة)، والذي ذكره الأستاذ عبد السلام قادربوه في كتابه أغنيات من بلادي حيث وصفه بأنه من أكثر القوالب التي صيغت فيها الأغاني الشعبية ذيوعاً وإستعمالاً، وإذا كان في شعر الفصحى بحر يسمى (حمار الشعراء) لسهولته وبساطته، فإنه من الممكن أن نطلق على هذا القالب في الشعر الشعبي نفس تلك الصفة. [3]

المقامات الموسيقية المستخدمة في الأغنية الطرابلسية:

كانت الأغنية الطرابلسية في بداياتها نمطية وبسيطة من حيث استخدام المقامات أو الجمل اللحنية، حيث كانت تستخدم المقام الواحد في العمل الغنائي، وكذلك كانت ترتكز على لحن واحد يؤدّى عليه المطلع والأبيات سواء، وأيضاً لم يكن هناك إجتهاد من قبل الملحنين لوضع مقدّمات موسيقية أو فواصل موسيقية بجمل جديدة غير

1- فرج محمد الفاضلي الساحلي: 1930 ميلادية، معاصر، عازف إيقاع آلة الطبلة بفرقة الاذاعة الإذاعة الليبية سابقاً، مقابلة شخصية مدونة، قاعة التسجيلات الموسيقية بمكتب الموسيقى والغناء بالإذاعة الوطنية، طرابلس، 2018/03/05 ميلادية.

2- عبد المنعم محمد بن حامد: التقاليد الحضرية الليبية وتثاقفها: الغناء الطرابلسي منذ 1960 حتى 2010م، بحث غير منشور باللغة الفرنسية لنيل درجة الدكتوراه في الفنون الحية، جامعة نيس صوفيا أنتيبوليس، فرنسا 2014 ميلادية، ص 15.

3- عبد السلام إبراهيم قادربوه: أغنيات من بلادي، دراسة في الأغنية الشعبية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، الطبعة الأولى، 2004 ميلادية، ص 331.

لحن الغناء، ولكن بوجود قسم الموسيقى واحتضانه لهذا النمط الغنائي، بدأ يجري التنافس بين الملحنين في إستخدام المقامات والتنوع في المقدمات والجمل الموسيقية داخل العمل الغنائي الواحد، وبحسب المقابلات الشخصية والإطلاع على الإرشيف الخاص بالإذاعة وما يحتويه من أغاني محفوظة، يتبين أن المقامات المستخدمة هي: الراست، والبياتي، والحجاز، والكرد، والنهاوند، والسيكاه، والصبا، والعجم. [1]

طبيعة الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في الأغنية الطرابلسية وتطورها:

لم تشهد بدايات الأغنية الطرابلسية إستخدامات موسعة للإيقاعات الشعبية بل إقتصر الأمر في معظم الألحان على إستخدام الإيقاع الشعبي العتبي البطيء والإيقاع الشعبي الطرابلسي بشكله التقليدي الميكانيكي سواء المتوسط السرعة أو السريع نسبياً، وإستمر هذا الحال حتى فترة دخول الأغنية الطرابلسية إلى الإذاعة، ثم ظهر بعد ذلك الإيقاع الشعبي الليبي الحديث والذي كان الفنان الملحن وعازف التشيللو (محمد الكعبازي)، سبباً رئيسياً قي ظهوره، وذلك بنقرات كان يؤديها مع الفرقة بأسلوب (البيزيكاتو) (Pizz)، ترجمها على آلة الدربوكة الفنان (محمود الشريف)، ومن هنا بدأت تظهر في الإيقاع الشعبي ملامح التأرجح أو ما يعرف بالسوينج (Swing) بين ضغوطاته القوية وتفاصيله الداخلية، سواءً القوية منها أو الضعيفة. [2]

وأيضاً الإنفتاح الذي حصل من قبل الملحنين على الألوان و الأنماط الغنائية في كافة ربوع ليبيا في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات إلى التسعينيات والذي أدى إلى تزايد إستخدام وتوظيف الضروب الإيقاعية الشعبية، فظهرت ضروب إيقاعية شعبية مختلفة مثل (المرزقاوي، والجفراوي، والدرناوي، والجحاوي) حيث تم إستخدام أشكالها الأساسية وتوظيفها من قبل عازفي الإيقاع بشكل متطور من حيث تقسيم أدائها على مجموعة الالآت الإيقاعية، وأيضاً كان للإنفتاح والتواصل عن طريق المهرجانات والمحافل المحلية وما له من تأثير وتأثر دوراً مساهماً في ظهور ضروب إيقاعية مستحدثة ومبتكرة منها الإيقاع الشعبي (التارقي) الذي إبتكره لأول مرة عازف الطبلة الفنان (فرج الفاضل)، وأيضاً الإيقاع الشعبي (مشية الحصان) والإيقاع

1- فرج السّاحلي: مصدر سابق.
2- فرج السّاحلي: نفس المصدر.

الشعبي (الطبيلة) اللذان إبتكرهما وإستخدمهما لأول مرة في أعماله الغنائية الفنان الرّاحل (محمد حسن). [1]

الالآت الموسيقية المستخدمة في الأغنية الطرابلسية:

إعتمدت الأغنية الطرابلسية في بداياتها على عدد محدود جداً من الالآت الموسيقية اللحنية فكان لآلة العود الصدارة في الإستخدام ثم القانون وبعده الكمان وبعد ذلك دخلت كل الآت التخت الشرقي بما فيها الناي والتشيلو إلى حين دخول الأغنية الطرابلسية إلى الإذاعة في الثلث الأخير من الخمسينيات، فبدأت تؤدى بفرقة موسيقية أكبر، حيث دخلت آلة الكنترباص وأصبح لآلة الكمان عدد أكبر، مع إضافة آلة الأكورديون للالآت الفردية وكذلك آلة الساكسفون وآلة الكلارينيت ثم دخلت آلة الأورج الإلكترونية وكذلك آلة الجيثار الكهربائي، إلى أن أصبحت في نهاية الستينيات إلى منتصف السبعينيات تؤدى بفرقة موسيقية عربية متكاملة، وفي ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي إزداد عدد الآت الكمان والتشيللو ودخلت الآت الكيبورد الذكية الحديثة (Keyboard)، وكذلك آلة الباص جيثار الكهربائي والإستعانة أيضاً ببعض الالآت النحاسية مثل الترومبيت و الترومبون والساكس تينور في تسجيل بعض الأعمال الغنائية وأيضاً في الحفلات والمهرجانات كمهرجان الأغنية الليبية وغيره من المناسبات والأعياد الوطنية. [2]

أما فيما يخص الالآت الإيقاعية فقد بدأ دخولها تباعاً بعد مرحلة دخول الأغنية الطرابلسية للإذاعة حيث اضيفت لها العديد من الالآت الإيقاعية، وبدأ كذلك عدد عازفي الإيقاع في تزايد تدريجي وبالتحديد منذ منتصف السبعينيات إلى أن وصل عدد الآلات الإيقاعية إلى سبعة الآت وهي (الطبلة، والدهلة، والدف، والكونقا، والرق، والبونقز، والطار ذو الصوت الحاد المستخدم في التثليث والتزيين)،[3] كما تم إدخال آلة (الدبدحة) أو (الدبدبة) الخشبية التقليدية في بعض الأعمال الغنائية في

1- محمد حمد خليفة الغزال: 1970 ميلادية، معاصر، عازف على الآلات الإيقاعية بفرقة الإذاعة الليبية، مقابلة شخصية مدونة، قاعة التسجيلات الموسيقية بمكتب الموسيقى والغناء بالإذاعة الوطنية، طرابلس، 2018/03/13 ميلادية.

2- فرج السّاحلي: مصدر سابق.

3- محمد الغزال: مصدر سابق.

منتصف السبعينيات، من قبل الفنان (محمد حسن)، وكان أول من عزف عليها صحبة فرقة الإذاعة عازف الإيقاع (على بوسويق). [1]

ومما سبق يمكن تقسيم المراحل التي مر بها تطور أداء الإيقاعات الشعبية في الأغنية الطرابلسية – من حيث إستخدام الالآت الإيقاعية و الضروب الإيقاعية الشعبية – إلى ثلاث مراحل تاريخية:

أ- المرحلة الأولى:من ثلاثينيات القرن الماضي إلى ما بعد منتصف الخمسينيات.

ب- المرحلة الثانية: من منتصف الخمسينيات من القرن الماضي إلى ما بعد منتصف السبعينيات.

ت- المرحلة الثالثة: ما بعد منتصف السبعينيات إلى الوقت الحالي.

أشهر الموسيقيين الذين برزوا في عزف إيقاعات الأغاني الطرابلسية:

بإعتبار أن الفترة الزمنية التي شهدت بدايات تنظيم وتطور الأغنية الطرابلسية تزامنت مع إفتتاح قسم الموسيقى التابع للإذاعة سنة 1957م، فكان من أوائل العازفين على الإيقاع في تلك الفترة الحاج أبو بكر شقلب على آلة الطبلة و الحاج علي القمودي على آلة الرق، و كانا رحمهما الله قبل ذلك يشتغلان في الأفراح حيث كان أحدهما يعزف على آلة الغيطة والأخر على آلة النوبة، ونظراً لعدم وجود عازفي إيقاع في تلك الفترة تم الإستعانة بهما في عزف الإيقاع مع الفرقة الموسيقية بقسم الموسيقى، إلى أن ظهرت موهبة الفنان المطرب محمود الشريف في العزف على آلة الطبلة، حيث كان له أسلوب متطور وحس فني راقي في عزف الإيقاع، فأصبح ضابط إيقاع الفرقة الرئيسي، وكان بجانيه عازف البونجز الحاج رجب إمبية، ثم إلتحق بعد ذلك الفنان فرج الفاضلي بالفرقة الموسيقية كعنصر من عناصر المجموعة الصوتية و مطرب في البداية، ثم انتقل لعزف الإيقاع إلى جانب الفنان محمود الشريف والذي تعلم منه بالنظر والممارسة لحبه للإيقاع. [2]

فعزف الفنان فرج الفاضلي على آلة البونجز، وكان يرافقهما على آلة الرق عازف تونسي يُدعى أحمد مسدِّي، وكان في بعض الأحيان الحاج الفيتوري إمبية – عازف

1- علي عمر محمد بوسويق: 1946 ميلادية، عازف على الآلات الشعبية الإيقاعية، وهو أول من عزف على آلة الدبدحة مع فرقة الإذاعة الليبية، مقابلة شخصية مدونة، مزرعة الأستاذ علي بوسويق وادي الربيع، جنوب طرابلس 2018/03/07 ميلادية.

2- فرج السّاحلي: مصدر سابق.

على آلة الناي أنذاك وعلى الكنترباص فيما بعد – يعزف آلة الرق، ثم عندما تمكن الفنان فرج الفاضلي من عزف الإيقاع شيئاً فشيئاً مع مرور الوقت، أصبح ضابطاً للإيقاع على آلة الطبلة، كما عزف على آلة الرق إلى جانبه فترة من الزمن عازف الإيقاع عبدالسلام شركس، وأيضاً شارك مع الفرقة فيما بعد عازف الرق المصري الشهير محمد العربي، ثم بعد ذلك وفي منتصف السبعينيات تقريباً، إلتحق بالفرقة الفنان مصطفى القاضي حيث أصبح من أمهر عازفي آلة البونقز، وكذلك الفنان محمد شعيب على آلة الدف في بداياته، وبعد وفاة الفنان المرحوم محمود الشريف، أصبح طاقم الآلات الإيقاعية في الفرقة يتكون من فرج الفاضلي على الطبلة و مصطفى القاضي على البونجز و محمد شعيب على الدف و الفنان المصري محمد العربي على الرق. [1]

وبعدهم مباشرة إلتحق بالفرقة بشكل متقطع أيضاً الفنان ناصر العربي، وفي نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات إلتحق بالفرقة مجموعة من عازفي الإيقاع الشباب والذين كان لهم دور كبير أيضاً في تطور أداء تركيبات الإيقاعات الشعبية سواء في الحفلات أو التسجيلات، وكان بعضهم يجيد العزف على أغلب الآلات الإيقاعية، من بينهم محمد الغزال، و أبو القاسم صالح، و محمود معتوق، و عازف الناي والكوله حبيب الطرابلسي، وحاتم خميس، و العازف المصري رفعت مذكور، بالإضافة إلى دخول آلة الدبدحة في السبعينيات تقريباً في بعض الأغاني وعن طريق الفنان الملحن والمطرب المرحوم محمد حسن، وأن أول من عزف على آلة الدبدحة الخشبية الأصلية في فرقة الإذاعة عازف الإيقاع علي أبو سويق، و تم إستبدالها فيما بعد بدربوكة التمر الفخارية في التسعينيات تقريباً، وعزف عليها مع الفرقة محمد عبد الحميد من مدينة الخمس، وطارق القريتلي من مدينة طرابلس، وذلك سواء في الحفلات أو التسجيلات الموسيقية. [2]

1- فرج السّاحلي: مصدر سابق.
2- محمد الغزال: مصدر سابق.

الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات):

يعتبر التراث الغنائي المستخدم في أعراس وأفراح مدينة طرابلس متجدراً في القدم، فهو في حالته الأن نجده لا يختلف كثيراً عن ما كان شائعاً في هذه المدينة منذ ما يزيد عن قرن من الزمان، وبالنظر للأنماط الغنائية المتداولة في المدينة نجد من أهمها الأغاني الطرابلسية النسائية، والتي تؤدى في مناسبات الأفراح عامةً ومن أكثرها خصوصيةً مناسبات الزواج، والتي يحرص أغلب الليبيون والليبيات على الإحتفال بها بخصوصيةٍ تفرد بها أهالي مدينة طرابلس، وتؤلف أغاني الأفراح باللهجة العاميّة، التي تؤدي وظيفة الترفيه وإظهار البهجة والسرور أو إظهاراً لتقاليد أو عادات إجتماعية مختلفة، وتدور أغلب موضوعات هذه الأغاني في الحب والغزل حول علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع وتتويجها بالزواج، إلى جانب الوصف للعروس وجمالها وأخلاقها وعراقة أسرتها وما يقابلها أيضاً من شهامة العريس وشجاعته وعلو مكانته وكرمه وحسن أخلاقه.[1]

وهناك من يرجع أصل هذا النمط الغنائي في أساسه وبداية ظهوره إلى الطائفة اليهودية التي كانت تقطن بمدينة طرابلس القديمة، حيث ينسب لهم ظهور أول هذه الفرق والتي كان يطلق عليها اسم (العوادية)، وأن جوقتهم الفنية كانت تتألف من مغنية عازفة على آلة العود وعازفات على الرق والطبلة.[2]

كما تؤكد هذا الإختلاف في تكوين فرقة النساء عند اليهود وما إنتقل عنهم إلى سكان المدينة من الليبيين المسلمين، الكاتبة الأمريكية (مابل لومس تود 1856 – 1932ميلادية) عند حضورها لحفل زواج يهودي عربي، وبعد وصولها "وظل الضيوف يصلون تباعاً، كثير منهم يصحبون أطفالاً، حتّى امتلأت الغرف خارج الباحة ... إلى أن تقول: " وأخيراً سمعنا غناءً تركياً من أناس مختفين عن الأنظار، نغمان أو ثلاثة، بتكرار مستمر، دون بداية أو نهاية". [3]

وفي الجانب التاريخي لوجود وتمازج اليهود مع سكان طرابلس الأصليين، نجد أن المصادر التي تناولت تاريخ الوجود اليهودي في مناطق ومدن مختلفة في ليبيا تتفق

1- مقالة للدكتور: عبد السباعي ، موقع سماعي، https://www.sama3y.net./forum/showthread.php?t=21574، 10-06-2007ميلادية.

2- مقالة للأستاذ أحمد دعوب: على صفحة ، أم فرق الفنون الشعبية في ليبيا، 20-08-2019ميلادية.

3- مابل لوس تود: أسرار طرابلس، الناشرون دار ف المحدودة، لندن، 1985ميلادية، ص 131.

في إرجاع هذا الوجود إلى ما قبل الميلاد، أي تقريباً ما بعد عام 332 ق.م، عندما عمل بطليموس والي مصر على تشجيع الهجرات اليهودية، وفي القرن الخامس عشر وبعد زوال الحكم الإسلامي في إسبانيا، تعرض المسلمين واليهود للإضطهاد ومحاكم التفتيش بأوامر من فرناندو إزابيلا 1492م، تقضي بمغادرة اليهود البلاد في مهلة أقصاها نهاية نفس العام، حيث أدّت هذه الإجراءات التعسفية ضد المسلمين واليهود إلى هجرة أعداد كبيرة منهم إلى الساحل الشمالي لأفريقيا، واستقروت جاليات كبيرة منهم في مناطق مختلفة من بينها مدينة طرابلس، ومع هجرات أخرى من يهود إيطاليا، شكل هؤلاء طبقة من التجار والبحارة، مما أعطى لليهود الذين استقروا في ليبيا مزيجاً متفرداً بين يهود المنطقة العربية يغلب عليه الطابع الأوروبي، وقد استقر اليهود في أحياء خاصة بهم تسمى الحارة، حيث ضمت مدينة طرابلس حارتين استقر فيهما اغلب يهود ليبيا (الحارة الكبيرة) و (الحارة الصغيرة)، وبحسب إحصائيات عام 1907م، بلغ تعدادهم في طرابلس 8616 نسمة، ثم تزايدت أعدادهم لتبلغ 22,741 نسمة، بحسب إحصائيات عام 1939م، تم تناقصت أعدادهم بعد أستقلال ليبيا لتصل أعدادهم بحسب أخر إحصائية أيام المملكة الليبية عام 1963م، إلى ما يقارب 6,287 نسمة.[1]

كما ان تمتع اليهود بالحماية الإيطالية فترة الإحتلال الإيطالي حيث كانو يعاملون كرعايا إيطاليين، حيث تمكنوا من إنشاء مطبعة خاصة استطاعوا من خلالها إصدار العديد من الصحف، منها صحيفة علم صهيون وصحيفة اليقظة وغيرها، كما كان للجالية اليهودية العديد من المكتبات موزعة داخل نطاق مدينة طرابلس، كما قاموا بإنشاء بعض الجمعيات والنوادي ذات النشاط الثقافي والإجتماعي بين أفراد الجالية، فقد تمتع اليهود في ليبيا بقدر كبير من الحرية ونعموا بالأمن والإستقرار في ممارسة كامل تفاصيل حياتهم وشؤونهم الدينية، وقد صنفت سلطات الإحتلال الإيطالي اليهود من الناحية القانونية إلى ثلاث فئات:

الأولى: مواطنون إيطاليون، وهم من يحملون الجنسية الإيطالية ودخلوا مع الإيطاليين إلى ليبيا.

1- مصطفى أحمد الشعباني: يهود ليبيا، دار الكتب الوطنية، بنغازي – ليبيا، الطبعة الأولى، 2006ميلادية، من ص 85 إلى 111.

الثانية: مواطنون ليبيون يدينون باليهودية، وقد صدر بشأنهم قانون عام 1934م، يسوّيهم مع غيرهم من الليبيين "يهود ليبيون".

يهود ينتسبون إلى جنسيات مختلفة، يخضعون لما يخضع له الأجانب من معاملة.

كما كان لهم عدداً من المقابر منها مقبرة اليهود المعروفة في طرابلس والتي تقع في محيط برج ذات العماد بالقرب من البحر. [1]

ومع التعايش الذي كان قائماً بين الجالية اليهودية وباقي أهالي مدينة طرابلس من الليبيين المسلمين وتبادل المعارف وعوامل التأثير والتأثر بالثقافات والفنون من خلال تفاصيل الحياة اليومية بشتى مجالاتها، فهناك حالات كثيرة من زواج المسلمين من سكان مدينة طرابلس باليهوديات، وكذلك التأثر بالأطعمة من وجبات وأكلات وحلويات كان يختص بها اليهود مثل الحلويات المعروفة في الأعراس الليبية باسم (العبمبر) وأكلة السمك المشهورة باسم (الحرايمي) وغيرها العديد من الأكلات، ومن جانب الثقافة الفنية الغنائية وجد نمط الأغاني النسائية ترحيباً كبيراً من أهالي المدينة من الليبين المسلمين، مع ظهور الإختلاف الواضح في تكون الفرق النسائية المؤدية له وإقتصارها على الغناء والآلات الإيقاعية فقط دون وجود لأي آلات لحنية، وكذلك من حيث الأغاني وكلماتها، والتي أصبحت تحتوي على مفردات ليس لها علاقة باليهود مثل الصلاة على النبي ومدحه عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، وأصبح يطلق لفظ (الزمزامات)، – وهو لفظ اصطلح عليه بالعامية الطرابلسية – على مجموعة النسوة اللاتي تخصصن في أداء الأغاني النسائية في الأفراح والمناسبات الإجتماعية المختلفة، كما أكدت الراوية الوحيدة [2] التي تمكن الباحث بصعوبة من إجراء مقابلة شخصية معها، على أن هذا انمط الغنائي كان في الأساس متداولاً عند اليهود المقيمين في مدينة طرابلس القديمة في (وسعاية أبو راس) وفي (الحارة الوسطية) و (زنقة المجروح)، كما أن اليهود تأثروا ببعض الأعمال الغنائية الشعبية مثل أغاني الفنان (علي الشعّالية)، وأن هذا النمط الغنائي بدأ في الإنتشار في بداية الخمسينيات من القرن الماضي، عن طريق البنات الصغيرات وهي إحداهن، واللاتي

1- مصطفى أحمد الشعباني: مرجع سابق، من ص 85 إلى 111.

2- بهلولة محمد عمر بالرّوين: 1955 ميلادية، إشتغلت في فرق الفنون الشعبية سابقاً وهي (شقيقة "الحاجة: ناجية" مغنية و عازفة إيقاع في فرق الزمزمات، و المتوفية سنة 2011 ميلادية)، مقابلة شخصية مدونة، منزل الحاجة بهلولة في منطقة قرجي بطرابلس، 2018/03/06 ميلادية.

كان جيرانهن من النساء اليهوديات يسمحن لهن بالدخول لبيوتهم، ويدعوهن لمساعدتهن في إشعال النار يوم السبت، لأن اليهود في معتقداتهم لا يقومون بإشعال النار بأنفسهم يوم السبت من كل أسبوع، وأيضاً كانوا يسمحون لهن بحضور حفلات الزواج الخاصة بهم، فكُنّ يلتقطن هذه الأغاني ويحفضنها، وبالتالي يقمن بترديد هذه الأغاني مع آلة الدربوكة في الأعراس الطرابلسية بشكل عفوي غير إحترافي، فأصبحت هذه الأغاني تنتشر من عرس إلى عرس، حتى بدأ يأخذ شكلاً تنظيمياً وإحترافياً تمثل في إنشاء فرق غنائية صغيرة تتألف من ثلاثة نساء في الغالب، تكون إحداهن بمثابة قائدة الفرقة ويطلق عليها صفة (رايس)، وهي التي تقود المجموعة سواءً في الغناء وما يتعلق باختيار الأغاني وعلاقتها بتفاصيل وجزئيات العرس الطرابلسي، وفي نفس الوقت ما يتعلق بالإيقاع وما يناسب كل أغنية من ضرب إيقاعي وسرعة ملائمة للأداء عليه، كما أنها الوحيدة التي تختص بالعزف على آلة الطار الخاص بالزمزامات، أما بقية أفراد فرقتها فيطلق عليهن بالعامية الطرابلسية صفة (بحريات)، وتعزفان على آلتي دربوكة طرابلسية، بحيث تقومان بمجاراتها سواءً بترديد ما تُغنّيه من أبيات بطريقة تناوبية بحسب الأغنية، أو تقومان بترديد جزء معين من نفس البيت والذي يتم تقسيمه بطريقة تكون واضحة ومتعارف عليها من الأساس، أو من ناحية الإيقاع وأداء الضروب المختلفة بحيث تتقيدان بما يُعزف من ضروب وكذلك بالسرعة التي تحددهما (الرايس) ولا يكون لهما رأي في ذلك إطلاقاً، كما أن غالبية الأداء الذي يحتوي على تنويعات أو زخارف أثناء عزف الضروب الإيقاعية تقوم بها (الرايس) بآلة الطار، وهي عادةً ما تكون بحسب حالة الإنسجام والتفاعل التي تكون عليها المغنية مع نوعية الأغنية والضرب الإيقاعي الذي تؤدى عليه، وكذلك الحاضرات من النسوة ومدى تفاعلهن مع ما يؤدى من أغاني بالتصفيق والرقص والزغاريد. [1]

وكان من المغنيات الشهيرات الأوائل واللاتي ينسب لهن الفضل في إنتشار هذا النمط الغنائي بشكل إحترافي ومنظّم في أعراس سكان مدينة طرابلس من المسلمين، عائشة الفيزقة وهي مغنية وعازفة طار وكذلك خديجة الزقلعي الملقبة بـ (الكبيرة)

1- بهلولة بالرّوين: مصدر سابق.

مغنية وعازفة طار، والتي كانت تتسم بشخصية قوية، و نسرية الخوجة مغنية وعازفة طار، و وريدة الزليطنية مغنية وعازفة طار، وكان لكل منهن فرقة خاصة بها تحي الحفلات في الأعراس الطرابلسية، وكانت تسمى فرقة الزمزامات باسم (وْجَاكْ)، فيقال (وْجاك عائشة الفيزقة) أو (وْجاك خديجة الكبيرة)، وكان في فترة الستينيات والسبعينيات إلى الثمانينيات يتم حضور فرقة الزمزامات في أغلب الأعراس طيلة مدة العرس والتي تكانت تصل إلى قرابة العشرة أيام فيبدأ فيها إنطلاق مراسم العرس من يوم الأربعاء في الأسبوع الذي يسبق أسبوع العرس، حيث ينطلق العرس الطرابلسي من ليلة الخميس والتي تقام فيها سهرية تحييها فرقة الزمزامات تسمى بسهرية (المستأذنات)، وهو لفظ يطلق على مجموعة من النسوة يقمن بالطبخ خلال أيام العرس ولياليه، وفي نفس الوقت يقمن في صبيحة يوم الخميس ما قبل أسبوع الفرح بالذهاب لبيوت العائلات من الأقارب والمعارف لدعوتهن بإسم أم العروس لحضور مراسم العرس، وتكون أول البيوت المقصودة بيت العريس فيتم دعوة أم العريس إذاناً ببدأ مراسم وسهريات العرس من قِبَل أم العروس. [1]

ثم تستأنف الإحتفالات مجدداً بسهرية ليلة الإثنين والتي تسمى سهرية (الكسوة) أو (القفّة)، حيث يأتي أهل العريس يوم الإثنين بعد العصر لبيت العروس لإحضار كسوة العروس مع خروف وبعض المواد الغذائية المختلفة، ويكون في استقبالهم فرقة الزمزامات بعزف الضرب الإيقاعي (الملاقاة)، وبعد دخول النساء القادمات من بيت العريس يتم تدريج العروس في وسط الحاضرات ويعزفن لتدريجها الضرب الإيقاعي (التدريجة)، وفي يوم الثلاثاء يقام حفل خاص بالأطقال في بيت العروس يسمى (الربيع) والذي تحييح فرقة الزمزامات أيضاً، وفي يوم الإربعاء تأتي النسوة مرة أخرى من بيت العريس بعد صلاة المغرب ويقمن بحنة العروس على ضربات إيقاع فرقة الزمزامات وأغانيهن في حفل يسمى (الحنة)، وبعد رجوع أهل العريس، يستمر الحفل بعد ذلك حتى الساعات الأولى من الصباح ويعرف باسم (النجمة) ويعزف الضرب الإيقاعي (النجمة) ضمن هذا الحفل. [2]

1- بهلولة بالرّوّين: مصدر سابق.
2- بهلولة بالرّوّين: نفس المصدر.

ويكون حفل يوم الخميس وهو يوم (الزفة) أو (الدخول) بعد صلاة المغرب في بيت العروس على أنغام الزمزامات إلى أن يأتي أهل العريس لإستلام العروس، كما يقام الحفل الأخير في الفرح الطرابلسي في بيت أهل العروس يوم الجمعة حيث تأتي النسوة من أهل العريس بمصاحبة العروس إلى بيت أهلها لحضور هذا الحفل والذي تحييه فرقة الزمزامات أيضاً ويعرف باسم (المحضر). [1]

الفنون الشعبية (الزكرة الجبالية – الزكرة الساحلية):

يعتمد النمطين الموسيقيين الغنائيين (الزكرة الجبالية و الزكرة الساحلية) بشكل أساسي على الآلة الشعبية (الزكرة)، وهي الآلة الأكثر إنتشار وإستخداماً في الفنون الشعبية فيي ليبيا ومدينة طرابلس بالتحديد، وهي من الآلات الموسيقية الشعبية التي تمتاز ببساطة صناعتها وسهولة الآداء الموسيقي عليها، وهي في الوقت الحاضر تعتبر جزءاً من الحضارة الإنسانية وإرثاً وطنياً يعتز به الشعب، كما أن هذين النمطين لا يعتمدان في عروضهما الفنية على أداء الأعمال الغنائية فقط، بل يكون الأداء فيهما يحتوي أيضاً على أعمال موسيقية تتألف من جمل موسيقية شعبية بسيطة ويتم تكرارها بصحبة الإيقاع وبدون غناء، كما يمكن أن يكون العزف منفرداً على آلة الزكرة وبدون إيقاع وهذا يكون غالياً في بدايات الأعمال كالإستفتاح، ويكون بشكل حر وإرتجالي يتحكم فيه عازف الزكرة بحسب مهاراته وأحاسيسه الفنية ثم يأذن لعازفي الإيقاع بالبدأ وذلك بإشارات يقوم بها عن طريق تغيير النغمات التي تصدر من الآلة. [2]

آلة الزكرة:

آلة الزكرة من الآلات الموسيقية الشعبية التي يرجع تاريخها إلى القرن السابع عشر،[3] أي في منتصف العهد العثماني الأول (1551 – 1711ميلادية)، [4] وتعتبر في أصلها من آلات المزامير الشعبية التي تصنع من قصب الغاب الآن، ولكن نجدها سابقاً عندما رافقت القدماء الأوائل من الأجداد، كانت تصنع من شجر (اللوتس)

1- بهلولة بالرّوين: مصدر سابق.
2- المهرجان الوطني التّاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية: منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الجماهيرية، 2003ميلادية، ص 275.
3- المهرجان الوطني التّاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية: مرجع سابق، ص 282.
4- عائد عميرة: كيف حكم العثمانيون ليبيا، 2018/03/16 https://www.noonpost.com/content/22498%3famp.

المشهور، حيث كان هذا الشجر يوازي نبات (السلفيوم) ذيوعاً وإنتشاراً في أراضي ليبيا القديمة، وقد ورد ذكرها في (الأوديسة) لـ (هوميروس)، وكذلك إشتهرت من بعده على طول الأزمنة، حيث كان يطلق عليها اسم شجرة (السّلوان)، وقد إشتهرت النايات المصنوعة من اللوتس وقتها بالأجود حول العالم، ويقول (أثيناوس) في مائدة الفلاسفة، أن أهل الإسكندرية يتخذون نايات مصنوعة من اللوتس، وهو شجر ينمو في ليبيا، ولم تقتصر شهرة النايات الليبية على العالم القديم فقط، بل نجد شاعراً كبيراً هو (تنيسون) يذكرها في حديثه عن (هسبير) والد (الهسبيرديس) سيدات الغرب اللاتي كان مقرهن في جنائن منطقة (الليثي) ببنغازي في الشرق الليبي، حيث يقول تنيسون ما ترجمته:

" هسبير، يا هسبير ..
إرع التفاح الذهبي ..
في غابات الهسبيريدس ..
واعزف على المزامير ..
قُدّت من شجر ليبي ..
أزهى أشجار اللوتس .." [1]

إذاً فالنّايات والمزامير ومنها المقرونة والتي جاءت منها آلة الزكرة ذات القربة الهوائية، قديمة جداً على هذه الأرض الليبية، والمزامير تنقسم إلى المزمار المفرد والمزمار المزدوج، وإستقلت آلة الزكرة بإسمها وشكلها بعد إضافة (القربة) الجلدية لآلة المزمار المزدزج المعروف في ليبيا باسم (المقرونة)، وتكون مهمة هذه القربة تخزين الهواء ليستعمله العازف في استخراج أصوات الآلة، ويوجد لها نماذج مشابهة في أسيا و أوروبا، [2] ولقد ذكرتها الكاتبة الأمريكية (مابل لومس تود 1856 – 1932ميلادية) عندما تحدثت عن الموسيقيى والموسيقيين، واصفةً بذلك الموسيقى في مدينة طرابلس وما شاهدته من آلات موسيقية شعبية " تستعمل آلات مختلفة

1- علي فهمي خشيم، قراءات ليبية: مرجع سابق، ص 18، 19.
2- مادغيس محمد مادي: موقع تماتارت، www.tamatart.com/?p=1091.

بسيطة، فالقرب في أيدي السودانيين، * والشبابات، والصنوج، والآلات الوترية، وغناء الشوارع، ...". [1]

كما أن آلة الزكرة لاتستخدم دائماً لمصاحبة الغناء الشعبي، بل نجد أن لها معزوفات ومقطوعات موسيقية تعبيرية، سواءً بمفرداها أو إلى جانب الإيقاعات والرقص التعبيري الشعبي، كما ورد بهذا الخصوص على سبيل المثال عن المعزوفة الموسيقية التي تحمل إسم (طريق البل)، فهي تسرد أحداثاً تاريخية معينة حول سرقة إبل من راعيها وكيف رجع هذا الرّاعي إلى قبيلته التي بادرت على الفور باللحاق باللصوص وتقفي أثرهم والإشتباك معهم وقتل زعيمهم والعودة بالإبل إلى القبيلة بعد الإنتصار، فهذه القصة لا يتم روايتها بالسرد ولكن يعبر عنها عزفاً بآلة الزكرة، مع شرح بسيط من بعض الملمين بتفاصيلها يوضحون به للسامع كل فصل وصل إليه العازف بأداءاته التعبيرية الدقيقة. [2]

أنواع آلة الزكرة في مدينة طرابلس:

يوجد نوعان من آلة الزكرة الموسيقية الشعبية في مدينة طرابلس، النوع الأول ويطلق عليها (زكرة جبالية) وهي تستخدم في مناطق الجبل الغربي وبالتحديد جبل نفوسة وعند القبائل الأمازيغية حيث تسمى بالأمازيغي (تازكّارت)، [3] وأيضاً عند أغلب المدن والمناطق التي تقع غرب مدينة طرابلس كمدينة زوارة و صبراتة و رقدالين، والنوع الثاني من آلة الزكرة يطلق عليه اسم (زكرة ساحلية) حيث تستخدم آلة الزكرة الساحلية في أغلب مدن ومناطق الساحل الشرقي لمدينة طرابلس والممتدة من طرابلس إلى مصراتة تقريباً، والتي من ضمنها مدينة الخمس وزليتن. [4]

طريقة تصنيع آلة الزكرة:

تتكون آلة الزكرة من الجسم الأساسي والذي يسمى (السّاقان) ويصنع من زوجين من القصب الغليظ بطول 20سم تقريباً، ويتم ثقب ساقي الزكرة بقطعة من الحديد بعد أن تسخن بالنار، ويكون عدد الثقوب أربعة في كل ساق، بحيث تكون المسافة بين

---

* - يعتقد الباحث أنها بوصفها لحاملي القرب بالسودانيين أنها تقصد بذلك ذوي البشرة السمراء وليس الجنسية.

1- مابل لومس تود: مرجع سابق، ص 131.

2- محمد سعيد القشاط: الأدب الشعبي في ليبيا، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، 1977ميلادية، ص 13، 14، 15.

3- مادغيس محمد مادي: مرجع سابق.

4- المهرجان الوطني التّاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية: مرجع سابق، ص 282.

الثقوب متساوية، والتي تكون وظيفتها التحكم في تغيير النغمات بأصابع اليدين، ثم يصنع (البالوص) من زوجين أيضاً ولكن من القصب الرفيع، والذي مهمته إصدار الصوت بعد تثبيته في ساقي الزكرة، وتصنع القربة الجلدية من جلد الماعز في الغالب، كما أنها في حالات خاصّة يتم صنعها من جلد الغزال الصغير، وتتمثل وظيفتها في تخزين الهواء والتحكم في خروجه من قبل العازف ويتم صنع جزء خشبي دائري يسمى (الثقّالة) يتم عن طريقه ربط ساقي الزكرة مع القربة الجلدية بواسطة خيط رفيع وقوي، ويربط أنوب رفيع من القصب أو المعدن الخفيف في القربة الجلدية من الناحية العلوية المقابلة لساقي الزكرة بواسطة جسم خشبي دائري يشبه (الثقّالة) ويسمّى هذا الأنبوب (المنفاخ)، وهو يحتوي على صمام جلدي لعدم رجوع الهواء الذي ينفخه العازف لملأ القربة، ويكون هذا الصمام مثبتاً على الجسم الخشبي الدائري من الناحية التي تقع داخل القربة، ويسمى هذا الصمّام (الردّاد)، وبعد ذلك يتم تثبيت زوج من قرون البقر بعد تجويفها ويثبت كل قرن منهما في ساق من ساقي الزكرة ليعطيا شكلاً وتأثيراً مكبراً للصوت مثل البوق. [1]

إستخدامات آلة الزكرة:

تستخدم آلة الزكرة بمصاحبة الرقص الشعبي في مناسبات الزواج بشكل خاص وأيضاً في غيرها من المناسبات المختلفة، في نوعين من فرق الفنون الشعبية وهما: (فرق الزكرة الجبالية – فرق الزكرة السّاحلية)

فرق الزكرة الجبالية:

تتكون فرقة الفنون الشعبية (الزكرة الجبالية) من عازف واحد على آلة الزكرة وعدد أربعة عازفين على الآلة الإيقاعية (الدنقة الجبالية)، تكون ثلاثة من هذه الآلات من الحجم الكبير (ذات صوت غليظ) وآلة واحدة من الحجم الصغير (ذات صوت حاد)، وأحياناً يزيد عدد عازفي الآلات الإيقاعية ليصل إلى عدد ستة آلات في بعض المناسبات والمهرجانات الكبيرة. [2]

1- أشرف محمد حسن البركي: 1988 ميلادية، من أمهر عازفي آلات الإيقاع الشعبية وآلة الزكرة المحترفين، فرقة أنغام طرابلس للتراث الموسيقي الشعبي، مقابلة شخصية مدونة، الفرقة الوطنية للفنون الشعبية، طرابلس، 2018/03/11 ميلادية.

2- حمزة سليمان سالم محمد: 1980 ميلادية، حرفي متخصص في صنع آلات الإيقاع "الدناقي" و آلة الزكرة الجبالية، ومن أمهر عازفي آلة الزكرة الجبالية وآلات الإيقاع الشعبية، مقابلة شخصية مدونة، قلالية ماريوتّي، سوق الدرابيك، دكان عبدالرزاق الفزاني لصناعة الآلات الإيقاعية، المدينة القديمة، طرابلس، 2018/02/24 ميلادية.

وتقوم في الغالب الفرقة بأداء عرضها الفني بتراتبية إيقاعية متعارف عليها، فتبدأ بالضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة) ثم الضرب الإيقاعي(النبي صلّوا عليه) ومن بعد يتم الأداء على الضرب الإيقاعي (طقة وقلبة)، ثم الضرب الإيقاعي (الركّاحي + الجرّان) وبعد ذلك الضرب الإيقاعي الجبالي(طقتين) وأخيراً الضرب الإيقاعي (الخاتمة و المرواح)، ويقوم كل العازفين أثناء أدائهم بتشكيل حلقة تكون حركتهم الدائرية مبنية على أساسها، كما يقومون بأداء الرقصات مع الإيقاع بين الحين والآخر سواءً بشكل جماعي أو بشكل فردي. [1] كما تؤدى بمصاحبة الضربة الإيقاعي (النبي صلّوا عليه) الرقصة المعروفة باسم (الكاسكا) من قبل الحضور وأحياناً من أصدقاء العريس يحملون العصي الخاصة بهذه الرقصة والتي تسمى باسمها (عصي الكاسكا)، حيث ينقسمون أحيانا إلى فريقين يشكلون صفين، أو في شكل حلقة كبيرة، ويقومون بالتحرك دائرياً مع الإيقاع في إيطار الحلقة، ويتبادلون الضرب على عصي بعضهم في زمن موحّد ومرتبط بالدائرة الإيقاعية للضرب الإيقاعي، ويتكرر هذا المشهد مع التغيير في اوضاع الراقصين أحياناً وقوفاً وأحياناً أخري بالنزول للأسفل وأداء ضربة معينة على الأرض بعصيهم، ويعود تاريخ هذه الرقصة إلى أزمنة موغلة في القدم، وهي رقصة تعبر عن معركة من أجل الماء، حيث تخبر القصص والروايات الشفهية المتناقلة من جيل إلى جيل في منطقة الجبل الغربي وعند الأمازيغ بالتحديد، بأن فتاة ذهبت للعين لتحضر الماء وعند عودتها تعرّض لها مجموعة من السرّاق واللصوص أرادوا أن يأخذوا منها الماء، فوقعت على إثر هذا العمل معركة كانت الغلبة فيها لأهل الفتاة، فالعصي في الرقصة ما هي إلا أدوات تعبيرية حلت محل السيوف في المعركة الحقيقية، وهي قديمة جداً تاريخياً حيث وجدث رسوم تعبر عنها في منصطقة تاسيلي وجبال أكاكوس قدر زمنها بأربعة آلاف سنة تقريباً، وتعرف هذه الرقصة أيضاً بالأمازيغية باسم (الصاندا)، وهي في الغالب تقام يوم الإربعاء في أسبوع الفرح وهو يوم (الحنة). [2]

1- حمزة محمد، مصدر سابق.

2- برنامج حكاية ليبية: الكاسكا، قناة ليبيا الأحرار، https://www.youtube.com/watch?v=tQB3YsmuRSw&t=305s، 2020-02-22 ميلادية.

فرقة الزكرة السّاحلية:

تتكون فرقة الفنون الشعبية (الزكرة السّاحلية) من عازف زكرة ساحلية واحد وعدد إثنان من عازفي الإيقاع على آلة (الدبدبة) أو (الدبدبحة) الخشبية في الأساس، ويمكن أن يزيد عدد عازفي آلة الدبدبة إلى أن يصل لأربعة عازفين، وهي من الفنون الشعبية التي تؤدّى في المناسبات والأعراس وأيضاً الإحتفالات والمناسبات العامة والمهرجانات الكبيرة، وعادتاً ما يبدأ الأداء في هذا النمط بالضرب الإيقاعي (العثمانية) وينتقل بعده إلى الضرب الإيقاعي (الشعبي العتبي) ثم (الشعبي الرّقّاصي) ويختم (بالشعبي الطيّاري) وهو الضرب الإيقاعي الأكثر سرعةً، وتؤدي فرقة (الزكرة الساحلية) أثناء العرض الفني أعمالاً غنائية أو أحياناً جمل موسيقية شعبية تكرر مع الإيقاع والتصفيق والرقص، وقد نشأ هذا النمط في مدينة الخمس السّاحلية التي تقع شرق مدينة طرابلس، عند ما يعرفون بـ (أولاد عثمان)، ثم انتشر إلى المدن المجاورة لمدينة الخمس مثل زليتن و مصراتة، وبعد ذلك إنتقل مع سكان هذه المناطق ممن استقروا في مدينة طرابلس بإستخدامه في مناسباتهم الإجتماعية وأعراسهم، حتّى إنتشر بين باقي الأهالي من سكان العاصمة الليبية طرابلس، كما ان هذه الفرقة الشعبية بنفس تكوينها دخلت إلى الطريقة العروسية، وتؤدّى بمصاحبتها قصائد المديح في الجزء الخاص بالفن، ولكن مع إضافة مجموعة من أربعة أو خمسة من آلة (البندير العروسي). [1]

كما أنه يجدر الإشارة إلى أن هذه الفرق قد تبنتها وساهمت في المحافظة على ما يؤدّى فيها من فنون وتطورها، الفرقة الوطنية للفنون الشعبية في مدينة طرابلس، والتي تأسست على يد المرحوم الفنان محمد حقيق، في سنة 1962 ميلادية، وذلك بمساعدة كل من الشيخ محمد بن عمران أبو الخيرات، والفنان مختار رمضان الأسود، والتي تم إعتمادها رسمياً من الدولة الليبية بقرار إنشاء فرق المحافظات سنة 1969 ميلادية، حيث أصبحت الفرقة تتولى تمثيل ليبيا رسمياً في المهرجانات والمحافل الدولية. [2]

1- علي بوسويق: مصدر سابق.

2- منير تاج الدين منير: مقال بتاريخ 07-01-2010 ميلادية، شبكة النافورة للفنون، https://alnafora.yoo7.com/t149-topic، 22-02-2020 ميلادية.

النوبة الطرابلسية:

يعتمد النمط الموسيقي والغنائي النوبة الطرابلسية التقليدية في أساسه على الآلة الموسيقية اللحنية (الغيطة) إلى جانب الآلة الإيقاعية الوحيدة ألا وهي آلة (النوبة)، وتعتبر آلة (الغيطة) الليبية من فصيلة المزامير والتي يتم صناعتها من الخشب وتحتوي على ريشة مزدوجة، كما انها يمكن إعتبارها من الناحية التاريخة الجد الأكبر لالة الأوبوا الغربية وما هو من فصيلتها من الآلات ذوات الريشة المزدوجة، وأن آلة المزار كانت تعرف قديماً عند العرب باسم (السرنا) أو (الزرنا)، وهي تسمية لاتزال مستعملة في بعض البلاد العربية، وتعتبر من الأمور الشائعة في استخدامات المزمار أنه غالباً ما يكون بمصاحبة آلة الطبل الكبير، وهو هنا وفي هذا النمط بالتحديد ما يعرف باسم آلة (النوبة)، حيث يتم استخدامهما في حفلات الأفراح التي تكون غالباً في الهواء الطلق وخارج المباني والمنازل، نظراً لما لهما من صوت جهوري ومرتفع جداً. [1]

آلة الغيطة:

تعتبر آلة الغيطة آلة تركية الأصل وتستخدم بأشكال مختلفة في العديد من الدول العربية وغيرها، فهي من الآلات الموسيقية الشعبية المنتشرة في شمال العراق وأذربيجان وإيران وسوريا وفي المناطق الأرمنية والأشورية،[2] وقد وفدت إلى ليبيا في فترة الحكم العثماني، وكانت تعرف بـ (الصولجي)، وكانت في بدايات استخداماتها في ليبيا مع فن المالوف، في جلسات الفن التي تلي حلقات الذكر في حضرة الزوايا العيساوية، [3] وفي عهد الشيخ محمد محمود أبوريّانة *،[4] وكان ما يؤدّى بها من نغمات يقتصر في بداية انتشارها على الطبوع الموسيقية المغاربية والتي يؤدى عليها فن المالوف ونوباته المختلفة، إلى أن ظهر البعض من الموسيقيين الشباب اللذين أحبوا

1- محمود أحمد الحفني: مرجع سابق، ص 178، 179.

2- موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة: https://ar.m.wikipedia.org/wiki/زرنة، 23-02-2020 ميلادية.

3- المهرجان الوطني التّاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية: مرجع سابق، ص 280.

* - الشيخ محمد محمود أبوريّانة : هو من أهالي مدينة طرابلس ولد فيها سنة 1909ميلادية، وتعلم فن المالوف غن والده الذي كان شيخاً للفن بالزاوية الكبيرة، وله فضل كبير في نشر فن المالوف بزاوية الكتّاني الكائنة بشارع أبو هريدة، وتوفي بطرابلس سنة 1968 ميلادية.

4- سالم سالم شلابي: المختار من أسماء وأعلام طرابلس الغرب، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى 2006 ميلادية، ص 339.

هذه الآلة وإجتهدوا في تطويعها لأداء المقامات العربية مثل العجم والكرد والنهاوند وغيرها من المقامات. [1]

مكونات آلة الغيطة:

تصنع آلة الغيطة من خشب المشمش ويغطى رأسها القمعي أحياناً بالمعادن، وتتكون آلة الغيطة من الجزء العلوي من الآلة والذي يسمّى (الصيّاح) وهو من القصب يعلوه أنبوب رقيق من المعدن ينتهي بقطعة دائرية الشكل، ثم الجسم الأوسط للغيطة والذي تتوزع عليه الثقوب العليا، ويدخل فيه لسان يمكن التحكم فيه وتدويره لفتح أو سد الثقوب العليا الثلاثة، وذلك حسب المجال المجال الصوتي، وأيضاً الرأس القمعي للآلة والذي تنتشر عليه الثقوب الخاصة بالتنغيم والتي تتراوح بين ستة أوسبعة ثقوب يتفاوت عددها حسب حجم الآلة من بلد لآخر. [2]

النوبة الطرابلسية التقليدية:

وقد خرجت هاتان الآلتان (الغيطة) و(النوبة) من الزوايا الصوفية العيساوية، لتشكلان معاً ثنائياً ظهر من خلاله النمط الموسيقي والغنائي (النوبة الطرابلسية) حيث بدأ تداوله في الأعراس والمناسبات الإجتماعية بين أهالي مدينة طرابلس أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي تقريباً، وكان استخدام هذا النمط بداية عند مرافقة هذه الفرقة لموكب أهل العريس يوم الإثنين في أسبوع العرس، عند ذهابهم إلى بيت العروس محملين بما يعرف بـ (الكسوة) أو (القفّة)، حيث يقومون بأداء بعض المقطوعات الموسيقية الشعبية بداية في بيت العريس مع إخراج النساء لما يعرف بـ (السّوَابيت)، وهي نوع من السلال الخاصة التي توضع فيها الملابس والهدايا والحنة والروائح ومواد الزينة والذهب المقدم للعروس، [3] ثم يقومون أيضاً بالعزف عند الوصول إلى بيت العروس إلى أن يتم إستقبال النساء القادمات بالكامل ودخولهن وما تحملنه معهن من الهدايا، حيث يكون في اسقبالهن بعد ذالك الزمزامات من داخل بيت العروس بالضرب الإيقاعي (الملاقاة). [4]

1- حسام الدين محمد عبد الله زقلام: 1975 ميلادية، موسيقي متخصص ومن أمهر عازفي آلة الغيطة وعازف محترف على الآلات الموسيقية والإيقاعية الشعبية، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى و الغناء، صالة التسجيلات الموسيقية، أسنوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/09 ميلادية.

2- المهرجان الوطني التّاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية: مرجع سابق، ص 280، 281.

3- حسام الدين زقلام: مصدر سابق.

4- بهلولة بالرّوين: مصدر سابق.

ثم تتكرر مرافقة فرقة النوبة الطرابلسية بنفس الكيفية يوم الإربعاء ولكن بعد المغرب، وذلك بمرافقة موكب أهل العريس والذي يكون صحبة (الحنّايات)، وهن النسوة اللاتي سوف يقمن بعمل الحنة للعروس، ويكون الأداء دائماً بقيام عازف الغيطة أولاً بعزف حر يسمّى (إستخبار) يكون في الغالب في طبع (الحسين) وهو ما يقابل مقام (البياتي) في الموسيقى العربية، ثم يبدأ عازف آلة النوبة بأداء الضرب الإيقاعي (الربايبي) فترة من الزمن صحبة آلة الغيطة، وبعد ذلك ينتقل بدون توقف بالتفاهم بينه وبين عازف الغيطة إلى أداء الضرب الإيقاعي (البرول) إلى أن ينتهي به أدائهم، والذي كان في بدايات نشأة هذا النمط أغلبه جملاً موسيقية شعبية. [1]

ومن أشهر عازفي آلة النوبة في نمط النوبة الطرابلسية التقليدية الأوائل التؤمان حسن وحسين نوارة الشيخ محمد بن عمران ولطفي دريبيكة. [2]

النوبة الطرابلسية الحديثة:

تعتبر النوبة الطرابلسية التقليدية هي أساس ما حصل من تطور في النوبة الطرابلسية الحديثة، حيث ظل استخدام آلة النوبة وآلة الغيطة أساساً أضيف له أولا آلة دربوكة التمر الفخارية الطرابلسية وآلة زل، وبدأ هذا التطور من منتصف التسعينيات تقريباً وبعد ذلك تم إضافة آلة الدربوكة البلاستيكية الحديثة وآلة الدف البلاستيكي الحديث، فأصبح مجموع الآلات في النوبة الطرابلسية الحديثة خمسة آلات إيقاعية مع آلة الغيطة، ومع السنوات أصبح استخدام الضرب الإيقاعي (الربايبي) – المستخدم عند إخراج (السّوابيت) المتمثلة في كسوة العروس– يتلاشى شيئاً فشيئاً، فأصبح يقتصر الأداء في هذا النمط على الضرب الإيقاعي الشعبي بشكله الحديث مع التدرج في السرعات من ركاحي إلى برول، ومع التطور الكبير الذي وصل إليه عازفي آلة الغيطة من الجيل الجديد، وذلك بتطويعها في عزف المقامات العربية المختلفة، أصبح أداء الأغاني الحديثة سواءً الليبية أو العربية امراً ميسراً وسهلاً ولا تواجه عازفي آلة الغيطة المتمكنين فيه أي صعوبات، فمن هنا إتخذ هذا النمط شكلاً مغايراً عما كان عليه في بدايات نشأته، ومن أهم العازفين على آلة النوبة الذين عاصروا

1- حسين محمد بن عمران أبو الخيرات: 1970 ميلادية، عازف آلات الإيقاع الشعبية، ومن أمهر وأشهر عازفي آلة النوبة الطرابلسية، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى و الغناء، صالة التسجيلات الموسيقية، أسنوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/09 ميلادية.
2- حسام الدين زقلام: مصدر سابق.

فترة النوبة الطرابلسية التقليدية و النوبة الطرابلسية الحديثة لطفي دريبيكة ومحمد الكرداسي والمبروك الغراري والبهلول بن عمران وسعد النفوسي. [1]

أما عن أشهر العازفين من الجيل الجديد والذين كان لهم السبق في تطور هذا النمط فمنهم حسين بن عمران عازف آلة ألنوبة وحسام زقلام عازف آلة الغيطة، و يعتبر أول من عزف دربوكة التمر مع النوبة الطرابلسية الحديثة طارق القريتلي و آلة الزل محمد حليلة، ومصطفى النفوسي على آلة الدف و دربوكة التمر و محمد بلعيد على آلة دربوكة التمر وغيرهم من العازفين الشباب. [2]

وتعتبر أول وأهم الأمكنة التي أحتضنت نمط النوبة الطرابلسية سواء سابقاً أو في الفترة الحالية وساهمت في إنتشاره هي ما يعرف بمخزن الشيخ بن عمران والكائن في شارع عمر المختار بمدينة طرابلس، وهو مكان خاص أنشأه الشيخ محمد بن عمران لإلتقاء عازفي الالات الشعبية المختلفة فيه للتدريب ولإستقبال حجوزات ومواعيد الحفلات في المناسبات المختلفة، ولصيانة جلود الآلات الإيقاعية عند تمزقها وتلفها، حيث تُعرف عملية صيانة الجلد بالعامية باسم (الوسر) ويطلق على الآلة التي يتمزق الجلد الخاص بها بالعامية لفظ (تسرّحت). [3]

المـكـاري:

هذا النمط الغنائي هو عبارة عن مهرجان إحتفالي يقام سنوياً في مدينة طرابلس إحتفاء بالولي الصالح الذي يطلق عليه لقظ (سيدي مكاري) وأسمه: محمد مكاري برنو*، [4] ويقال أنه وفد إلى مدينة طرابلس من برنو، وهي مايعرف بمملكة (كانم) التي نشأت في السودان الأوسط، في القرن الثامن الميلادي، وإشتهرت بعد ذلك بمملكة (برنو)، وكانت تقع شرق بحيرة تشاد، ثم زادت منطقة سيطرتها إلى الشمال والغرب، وكذلك سيطرت على ملتقى الطرق التجارية التي تمر عبر غرب إفريقيا،

1- حسين أبو الخيرات: مصدر سابق.
2- حسام الدين زقلام: مصدر سابق.
3- حسين أبو الخيرات: مصدر سابق.
* - محمد مكاري برنو: هو من الأولياء الصالحين بمدينة طرابلس، وفد إليها من برنو، وأقام في منطقة زاوية الدهماني مع عائلة بن عاشور، حيث عمل فلاحاً في بستان تملكه العائلة المذكورة، وتوفي وجعل له ضريح دفن فيه في جزء من هذا البستان، بجانب مستشفى العيون المعروف، بزاوية الدهماني، وأصبح يقام له مزار سنوي في 27 من شهر شعبان.
4- سالم سالم شلابي: مرجع سابق، ص 289.

وقد أقامها أحفاد الملك (سيف بن ذي يزن)، وقد عمرت مملكة برنو فترة طويلة من الزمان، وكان يقال قديماً ممالك الدنيا أربع (بغداد، مصر، مالي، برنو). [1]

لم يكن الولي الصالح المكاري الشخص الوحيد الذي أتى من السودان الأوسط أي (إقليم برنو) الذي كان يضم تشاد والنيجر ونيجيريا، ولكن كان أحد السودانيين الذين وفدوا إلى مدينة طرابلس من مختلف الأقاليم السودانية، منذ وقت طويل وأقاموا في طرابلس حيث سكنوا أحياءً خاصة بهم تعرف بـ (أحياء السودانيين)، وكانت أبرز هذه الأحياء في محلة (الظهرة) وسط العاصمة طرابلس، حيث قضى أغلب هؤلاء حياتهم في القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين تقريباً، في حالة من الفقر والحاجة وسط زرائب بسيطة جداً كمنازل كانوا يعيشون فيها، وكان يعمل أغلبهم في مصنع لتصدير نبات (الحلفا)، مقابل وجبة غذاء، أو العمل بالكراء، وبعد ما غزت الحداثة أحياء وأزقّة طرابلس بتعبيد الطرق وأنشاء العمارات السكنية، إستطاعوا التمازج مع الخليط الكبير الذي احتضنته مدينة طرابلس، ولا زالت هناك عائلات إلى يومنا هذا تقطن مجموعة من الأحياء والمحلات الطرابلسية مثل الظهرة وباب عكارة والمدينة القديمة وباب تاجوراء، ويحملون ألقاباً مثل البرناوي أو السوداني أو التكروري. [2]

وفي أصل كلمة (المكاري) يقال أنها تحريف لكلمة (المكاروي) والتي أتت من تسمية العمل الذي كان يقوم به أغلب هؤلاء السكان الوافدين، إذ كانوا يتجمعون في مكان خاص يسمى بـ (الموقف)، وينتظرون من يحتاج إلى خدماتهم فيستأجرهم ليس بمقابل نقدي ولكن مقابل بعض الطعام يسدون به رمقهم، ومن هذه الوظيفة انتشر المثل الشعبي القائل (المكاروي ببطنه). [3]

تقع الزاوية المكارية في منطقة زاوية الدهماني بمدينة طرابلس، بجانب مستشفى العيون، وهي عبارة عن مسجد ومكان لتحفيظ القرآن (خلوة) وفناء يحتوي على ضريح الشيخ تعلوه قبة خضراء، ويقال أنه تم تشييدها منذ 200 عام تقريباً، ولقد

1- د. الفاتح الشيخ يوسف: مظاهر الحضارة الإسلامية في الممالك الإفريقية، أستاذ مشارك بجامعة الجزيرة ، السودان، https://www.qiraatafrican.com/home/new/مظاهر-الحضارة-الإسلامية-في-الممالك-الإفريقية#sthash.QhnKjdiS.dpbs، 23-02-2020 ميلادية.

2- عبد الوهاب العالم: (وصلنا وين مكاري وصل) قصة الولي الأسود، بوابة الوسط، http://alwasat.ly/news/opinions/91860?author=1، 24-02-2020 ميلادية.

3- عبد الوهاب العالم: نفس المرجع.

تفردت زاوية المكاري عن باقي الزوايا الصوفية في ليبيا بأن قياداتها من النساء، فلم يكن هناك شيوخ أو وكلاء للزيارة وإنما سيدة أو (قوديا) كما تلقب محلياً، وهو لقب يعني (الرئيسة)، وتكون (القوديا) مرأة ذات شخصية قوية يهابها الجميع ويقدسونها، وترتدي ملابس مميزة عن باقي النساء تكون من أفخر أنواع الأقمشة، كما تكون مكللة بالذهب والحلي بشكل كبير، وأيضاً تمسك في يدها سوطاً، وهي من يأتمر الجميع بأمرها، فهي من تعطي إشارة البدأ في الإحتفال برفع سوطها عالياً، وكذلك عندما تريد أن تنهي الحفل ترفع سوطها كذلك عالياً فيتوقف الجميع فوراً ولا يكون لأحد منهم رأي مع ما تأمر أو تقول، وكان من الشخصيات المهمة بالنسبة للمكاري شخص يدعى الباشا حسونة، فكان يمول هذا النمط وكان أيضاً يقوم بجلب البخور الخاص للقوديات من السودان. [1]

تقسم الزيارة في المكاري إلى نوعين زيارة خاصة بلكل مجموعة وزيارة كاملة لكل المجموعات في يوم واحد، فتكون الزيارة الخاصة في شهر رجب من كل عام وتقسم إلى أربعة أسابيع، كانت تقام يوم الأحد من كل أسبوع في شهر رجب قبل إستقلال البلاد حيث كان يوم الأحد هو يوم العطلة الرسمية، ثم بعدما تم تعديل العطلة الأسبوعية إلى يوم الجمعة، تغيرت الزيارة إلى الجُمُعات الأربعة من شهر رجب في كل عام، فهي بالتالي مقسمة على أربعة بحسب المجموعات االتي تنتمي إلى الأصول الأفريقية من ذوي البشرة السمراء وأماكن الأحياء التي كانوا يقطنون بها في العاصمة، وتحمل كل مجموعة (سنزق)*، [2] خاص بها، وتكون الزيارة تباعاً حيث تخصص الجمعة الأولى للمجموعة التي تقطن منطقة الظهرة وتحمل إسم (سنزق الظهرة)، ثم الجمعة الثانية تخصص الزيارة لمجموعة المدينة (سنزق المدينة)، والحمعة الثالثة تخصص لمجموعة القُربيات (سنزق القُربيات) وهي المجموعة التي تقطن بمنطقة سوق الجمعة، والجمعة الرابعة لمجموعة باب عكّارة (سنزق باب

1- يوسف ناصوف: مصدر سابق.

* - سنزق: وجمعها سنازق، محرفة من الكلمة التركية (سناجق)، راية، علم، لواء.

2- حسن الفقيه حسن: اليوميات الليبية، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، الجزء الأول، الطبعة الثانية، الجماهيرية الليبية، 2001 ميلادية، ص 257.

عكّارة) ويُطلق عليها أيضاً (كاكاويّة)، وتكون الرايات (السنازق) التي تحملها المجموعات ذات ألوان مختلفة فمنها (الأبيض، الأسود، الأصفر، السماوي). [1]

ثم تأتي بعد ذلك الزيارة الكاملة في يوم 14 من شهر شعبان في كل عام، وتسمى زيارة النصف، والتي يلتقي فيها (السنازق)، حيث تلتقي في هذه الزيارة المجموعات الأربعة، وتكون المشاركة لكل عازفي الآلات الإيقاعية من المجموعات الأربعة. [2]

وبعد نهاية الحفل تطوى كل الرايات (السنازق) وتستلم كل مجموعة رايتها، ثم تعود كل مجموعة لمنطقتها، حيث يقومون بطوس أخرى كذبح شاة وإعداد وجبة شعبية تسمى (بازين)، ثم تخرج كل مجموعة في جولة يحملون فيها (القنديل) لزيارة كل أضرحة الأولياء الصالحين الموجودين في المنطقة الخاصة بكل مجموعة. [3]

كما يقومون بعمل أكلة خاصة يُطلق عليها (التّكرة)، والتي يتم إعدادها مسبقاً وقبل الإحتفال وتقسم إلى نوعين من نفس المكونات، وهي تتكون من دقيق القصب بعد طحنه ثم خلطه مع إضافة الحليب والسكر بحيث يصبح قوامه مثل العجين، ويتم توزيعها على العازفين المشاركين في الملعب و بعض الشخصيات المهمة، والنوع الثاني ويسمى (البالالو) ويتألف من نفس مكونات التكرة ولكن يكون قوامه سائلاً، وتتم سقايته لكل الحاضرين منه بدون تخصيص بواسطة مغرفة كبيرة دون استخدام للأكواب، وتعتبر (التكرة) و (البالالو) من الطقوس المهمة المصاحبة للحفل. [4]

مراسم الإحتفال بالمكاري:

<u>الملعب:</u> يعتبر مايسمى (الملعب) أول مراسم البدأ في الإحتفال، حيث يتجمع عازفي الآلات الإيقاعية وكل المشاركين، ويتم البدأ في عزف الضرب الإيقاعي عندما تعطي القوديا الإشارة برفع سوطها إلى الأعلى، وتقول (هيا ألعب)، فيبدأ عازف آلة دنقة طرابلسية يطلقون عليها اسم (كالو) أولاً بعزف الضربات الإيقاعية الخاصة به والتي تكون كحركة عقارب الساعة (دم – تك) ويستمر في أدائها بنفس الشكل دون توقف أو تنويع، ويعتبر هو المكون والضابط الأساسي لحركة الضرب الإيقاعي

1- يوسف ناصوف: مصدر سابق.
2- يوسف ناصوف: نفس المصدر.
3- تامر محمد عبد الله عبد الله: 1982 ميلادية، موسيقي متخصص ومدرب فنون شعبية، عازف على أغلب الآلات الإيقاعية، ويعتبر من عائلة مكاريّة، ومن أمهر عازفي الدنقة في فن المكاري، مقابلة شخصية، مكتب الموسيقى والغناء، صالة التسجيلات باستوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/03 ميلادية.
4- تامر عبد الله: نفس المصدر.

الملعب، ثم يبدأ بقية العازفين بمرافقته على التوالي، فيبدأ العازف الثاني على آلة دنقة طرابلسية أخرى يطلقون عليها نفس الإسم (دنقة)، فيؤدّي ضربات إيقاعية خاصة به بحيث تتزامن مع ما يؤديه عازف (الكالو)، ويستمر في أداء ضربات إيقاعية ثابتة دون أي تغييرأو تنويع، مكوناً مع عازف الكالو أساس الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي الملعب، ثم يدخل العازف الثالث بالعزف على آلة دنقة طرابلسية أخرى ولكن من النوع الأصغر حجماً والأحد صوتاً تسمى هنا (تشبيك)، فيقوم بأداء ضربات إيقاعية خاصة به تتزامن مع ما يؤديه كلٌ من عازفي (الكالو و الدنقة)، ولا يلتزم بهذه الضربات بشكل مستمر، ولكن يكون له خيار أداء بعض التنويعات من حين لآخر، وبعد ذلك يدخل عازف على آلة دنقة طرابلسية أيضاً من النوع الأصغر حجماً وتسمى (الرمي)، ومهمته تأدية تنويعات متناسقة ومتناغمة مع مايؤديه العازف الذي سبقه (التشبيك)، وتكون في الغالب مضادة للضربات الإيقاعية الأساسية، كما يرافقهم عازفي آلات (الشكشاكات) المعدنية بأداء الضربات الإيقاعية الخاصة بهم، بالتزامن مع ما يؤدّى على الآلات الإيقاعية الجلدية السالفة الذكر. [1]

كما تؤدّى فقط في هذا الجزء المسمى (الملعب) رقصة (الكاسكا)، والتي لا تختلف كثيراً عن رقصة الكاسكا التي تؤدّى في الزكرة الجبالية، حيث يقوم الراقصون بتشكيل حلقة تبدأ صغيرة ثم تتسع شيئاً فشيئاً مع أزدياد أعداد الحضور وإلتحاق الراقصين بحلقة الرقص حيث يمكن أن تصل أعدادهم إلى خمسين أو ستين راقصاً، ولكن بشرط أن يكونوا بعدد زوجي، ويحمل كلٌ راقص من راقصي الكاسكا عصى، بحيث يقوم كل الراقصين بشكل ثنائي بطرق عصيهم مع بعض في نفس الزمن من الدائرة الإيقاعية للضرب الإيقاعي الملعب، فينتج نقرة إيقاعية قوية جداً وثابتة تتكرر في نفس الزمن لتكمّل الشكل الإيقاعي الجماعي لهذا الضرب وتزيده ثباتاً و جمالاً. [2]

<u>الْمَسِير:</u> بعد الإنتهاء من الجزء الأول من الإحتفال ألا وهو (الملعب)، يسير العازفون المشاركون في الإحتفال عبر الطرقات لغرض أداء الزيارة مع بقية الحضور من مختلف فئاتهم من رجال ونساء وشباب وشيوخ وأطفال، حيث يبدأ عازفي الآلات

1- يوسف ناصوف: مصدر سابق.

2- عبد الله علي عبد الله ناصوف: 1958 ميلادية، عازف على الآلات الإيقاعية الشعبية بشكل عام، وآلة الدنقة الطرابلسية (التشبيك) في فن المكاري بشكل خاص، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى والغناء، صالة التسجيلات باستوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/03 ميلادية.

الإيقاعية في أداء الضرب الإيقاعي الذي يطلقون عليه (المسير)، وهو ضرب إيقاعي مركب، يشبه إلى حد ما إيقاع العلّاجي المستخدم في الأغنية الطرابلسية، ويكون أداء عازفين الآلات الإيقاعية الثلاثة حسب الترتيب (كالو) و (دنقة) و (تشبيك) لا يحتوي على إخلافات تذكر، ما عدا عازف الآلة الإيقاعية الرابعة (الرمي) والذي يطلقون عليه صفة (رامي)، فيكون أدائه حراً بحسب إمكانياته الأدائية ومهاراته وحسّه الإيقاعي، ويقوم بتأدية التنويعات والزخارف لتحلية وتزيين الضرب الإيقاعي، مع مرافقة آلات الشكشاكات المعدنية كذلك بأداء الشكل المرافق الخاص بهم، ويعزف هذا الضرب الإيقاعي أيضاً أثناء الرجوع من الزيارة والإنتهاء من أداء طقوسها كاملة، وفي طريق عودة كل مجموعة من المجموعات الأربعة إلى المنطقة التي جاءت منها. [1]

الزيارة: تبدأ المراسم الفعلية للزيارة عندما يصل الجميع إلى مكان زيارة الولي، فيقومون بذبح شاة، وبعد ذلك يقومون بأداء ضرب إيقاعي يسمّى (الزيارة)، ويكون أداء هذا الضرب الإيقاعي على آلات الدنقة الطرابلسية الأربعة بالأيدي، وبدون إستعمال العصي كما في الضروب الإيقاعية السابقة، ولا يكون هناك إختلاف يذكر في تفاصيل أداء كلُ منهم لهذا الضرب الإيقاعي، كما يكون في مصاحبتهم آلة (نقرة) واحدة فقط، مع مصاحبة آلات الشكشاكات كما في الضروب الإيقاعية السابقة بأداء الشكل الإيقاعي الخاص بهم، كما تتم مصاحبة هذا الضرب الإيقاعي بالتصفيق من قبل النسوة الحاضرات واللاتي يكن جالسات، ويستمر أداء هذا الضؤب الإيقاعي مع الزيادة في سرعته إلى أن تعلن (القوديا) إنتهاء مراسم الزيارة برفع سوطها عالياً، ليراها الجميع فيتم التوقف، ومن ثم إستعداد الجميع للعودة إلى مناطقهم. [2]

ويعتبر الضرب الإيقاعي (الزيارة) هو الوحيد من بين الضروب الإيقاعية المستخدمة في المكاري، الذي تم تطويره وإستخدامه في أداء العديد من الأغاني الشعبية من قبل الفنان الشعبي (ميلاد فرج) وذلك بأدائه على آلة (الكونقا) صحبة فرقته التي تحمل

1- يوسف ناصوف: مصدر سابق.
2- يوسف ناصوف: نفس المصدر.

اسم (فرقة الجواهر) وذلك في نهاية السبعينيات من القرن الماضي، ومن عازفي الآلات الإيقاعية في هذا النمط عبد الله ناصوف، وسعد النفوسي، وتامر عبد الله، وغيرهم ... [1]

1- تامر عبد الله: مصدر رجع سابق.

الفصل الثالث

الإطار العملي

المبحث الأول

الآلات الإيقاعية:
أنواعها، تصنيفها، و وظائفها.

وصف وتصنيف الآلات الإيقاعية و وظائفها وطرق العزف عليها.

إن نشأة وتطور الآلات الموسيقية بشكل عام يرجع إلى العوامل المدنية البحتة، حيث أن الآلات الموسيقية هي من صناعة الإنسان وتأثره بالمظاهر الحضارية في محيطه وكثرة تنقله من مكان إلى أخر، وأن هذه الآلات سبق ظهورها التاريخ بالآف السنين وهي لاتزال موجودة حتى الآن في كثير من الجماعات البشرية الفطرية، حيث أن هذه الآلات الكثيرة الأنواع والمتعددة العصور نراها مبعثرة، حيث نجد عند الشعب الواحد آلات مثل الشخاشيخ والقرع المملوء بالقمح، مما كانت تستخدم في العصر الحجري، نراها إلى جانب آلات لم تظهر إلا في العصر البرنزي، لذا وجب على العلوم الموسيقية التى تهتم بدراسة موسيقى الشعوب (الإثنوميوزيكولوجي) أن تُعنى بترتيب هذه الآلات وتقسيمها علمياً، إلى عائلات وفصائل، ليسهل حصرها وتنظيمها وتتبع مراحل تطورها، ونجد أن أحدث النظريات التى إهتمت بموضوع انتقال الآلات هي نظرية العالم الألماني البروفيسور فون هورنبوستل * حيث يقول:" تنتقل الآلات الموسيقية من النقطة التي تعتبر مركزاً أصيلاً إلى الجهات المحيطة بها بإحدى طريقتين: إما عن طريق الإنتقال الفعلي للناس، وإما على شكل تموجات مدنية تنتقل من شعب إلى شعب دون انتقال الأفراد أنفسهم، وهذا أشبه شيء بانتقال التموجات الصوتية في الهواء، تلك الموجات التي تنتقل من مصدر الصوت فتستقبلها حاسة السمع دون أن تنتقل أجزاء الهواء الموصلة لها، لذلك سمي هذا النوع من الانتقال المدني (التموجات المدنية)".[1]

أما بالنسبة للجانب التاريخي للآلات الإيقاعية، يمكن اعتبار أعضاء جسم الإنسان أقدم تلك الآلات إطلاقاً، فنجد أنه قد استخدم الأيدي في التصفيق والأرجل في الدق، وذلك لأن الإنسان الفطري مدفوع بسليقته لإستخدام أعضاء جسمه في جميع إحتياجانه اليومية، وعلى هذا نجد أن أول ما استخدمه الإنسان من الآت موسيقية كانت في الجانب الإيقاعي، بأن وجد في يديه وقدميه مايحدث أصواتاً إيقاعية، فاستعان بها في تعبيراته الإيقاعية، ويرجع ذلك إلى أن حركة الإنسان تميل طبيعياً

* - إريك موريتز فون هورنبوستيل: عالم موسيقى عرقي نمساوي وباحث في مجال الموسيقى العرقية، 1877 – 1935 ميلادية.
1- محمود أحمد الحفني: مرجع سابق، ص 18، 19.

إلى الإنتظام، فيسير بسليقته سيراً منتظم الحركات، ومن هنا يمكننا اعتبار التصفيق باليدين، والدق على الأرض بالقدمين هما أقدم ما عرفه الإنسان من الآلات الموسيقية، وهذه الظاهرة تكاد تكون في قدمها ملازمة للغناء، تعرف عليها الإنسان الفطري قبل اهتدائه لأية آلات خارجية، ثم اهتدى الإنسان الأول للمحاكاة، فصنع الأيدي المصفقة بدل استخدام يديه، وكذلك العصي الخشبية للدق على الأرض بواسطتها بدل الأرجل، ثم أخذ الإنسان مع مرور الأزمنة يتفنن في صنع تلك المصفقات والمقارع والشخاشيخ، وزاد بعد ذلك تقدم الإنسان وتطوره في صناعة تلك الآلات الإيقاعية شيئاً فشيئاً حتى وصل لصناعة الطبول التي يشد عليها جلود الحيوانات والدفوف وكذلك الصنوج على اختلاف أنواعها. [1]

ومما لا شك فيه أن هذا التقدم والتطور قد استغرق مئات من القرون وآلافاً من السنين والأجيال قطعها الإنسان في مسيرة التطورات الحضارية، وقد مرت الآلات الموسيقية في عصور التاريخ بالعصر الحجري ثم العصر البرنزي إلى أن تغيرت نظرة الإنسان إلى الآلات الموسيقية، فبعد أن كان كل مايرجوه منها أن تكون الأصوات الصادرة منها مجرد وسيلة للوقاية من الأخطار، أصبح الإنسان بعد إرتقائه وتمدنه يدرك أن للأصوات قيمة موسيقية يمكنه التعبير من خلالها عن كل ما يعتريه من مختلف المشاعر والأحاسيس، وأن يميز بين ما هو من هذه الآلات مجرد أداة لتنظيم الإيقاع وتقويته، أو لإصدار أصوات موسيقية يمكن أن يكون لها العديد من التعبيرات والتأثيرات الخاصة .[2]

الآلات الإيقاعية وتصنيفاتها:

الآلات الإيقاعية وقد تسمى بآلات التوقيع، هي كل الآلات الإيقاعية التي يصدر الصوت فيها من خلال الضرب عليها وذلك بإهتزاز أجزائها التي يقع عليها هذا الضرب،[3] والآلات الإيقاعية تستخدم في معظم الفرق الموسيقية على اختلاف أنواعها، إذ نجد مهمتها الرئيسية ضبط الإيقاع وإضفاء اللون الزخرفي والتعبير الإيقاعي على القطعة الموسيقية، وقد يصل عدد الآت الإيقاع في بعض الأحيان في

1- محمود أحمد الحفني: مرجع سابق، ص 21، 22.
2- محمود أحمد الحفني: نفس المرجع، ص 23، 24.
3- أمل جمال، محمد شعلة: الروزنامة الموسيقية في الضروب الإيقاعية، دار الكتاي الحديث، القاهرة، 2015ميلادية، ص30,

الفرق الموسيقية إلى مايقرب من ثلث عدد الآلات الموسيقية التي تستعملها الفرقة، ونجد أن المبدأ الأساسي لإصدار الأصوات في الآلات الإيقاعية هو القرع (Percussion)، أي أدوات مصوتة بطرق متعددة كالصدم أو النقر أو الطرق أو الحك أو الهز أو الدلك إلى غير ذلك من أساليب التصويت المختلفة، ولهذه الآلات أحجام وأشكال متنوعة، فنجد أن أصغر آلة إيقاعية هي المصفقات الخشبية، وتستخدم بأصابع اليدين، حيث تقرع الواحدة بالأخرى فتخرج صوتاً جميلاً، وهي تستخدم في فرق الفنون الشعبية الإسبانية الرّاقصة، ، وأن أكبر آلة إيقاع هي آلة الإيقاع أودايكو اليابانية، ويقوم بالقرع عليها أكثر من شخص في آن واحد، كما أن أقدم الآلات الإيقاعية هي مجموعة مختلفة من الطبول بأشكال وهيئات وأحجام مختلفة كان يستعملها السومريون، والتي يصل عددها إلى اثني عشر نوعاً من الطبول، وذلك لوجود اثني عشر اسماً لها في اللغة السومرية، ويوجد في متحف اللوفر (طبلة) يعود تاريخها إلى سنة (2400 قبل.الميلاد) واخرى في متحف اسطنبول ترجع إلى عام (2900 قبل.الميلاد).[1]

الإيقاع والآلات الإيقاعية في الموسيقى العربية:

يعتمد الإيقاع في الموسيقى العربية على آلات مختلفة هي في الغالب تأخذ أشكالاً أسطوانية أو إطارية، أو تأخذ شكل الأواني سواء الخشبية أو المعدنية أو الفخّارية والتي يشد عليها حلود حيوانية بحيث يتم الطرق عليها باليدين مباشرة أو بواسطة عصي خشبية، وإن أبرز عازفي الإيقاع عند العرب قديماً هم أصحاب الدفوف، فكانوا عندما يغنون (الهزج) – وهو غناء دارج في الجاهلية – يرقصون عليه ويمشون بالدفوف، وإن أول من ضرب الدفوف في الإسلام (بنات النجّار) عندما إستُقبل رسولنا الكريم محمد صلى الله عليه وسلم في المدينة المنورة. [2]

وأيضاً كانت تنتشر العديد من الآلات الإيقاعية في مناطق الفرات الأوسط وبلاد ما بين النهرين، حيث كان الإعتماد عليها إعتماداً رئيسياً، ومنها الآلات ذات الغشاء الجلدي الواحد كآلة الطبلة الخشبية (الخشبة) أو (الزنبور)، [3] والتي تعتبر من أقدم

1- مجدي إسحاق: فن الإيقاع ، بورصة الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الولى، 2016ميلادية، ص137، 138.
2- صالح المهدي: الموسيقى العربية، مقامات ودراسات، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1993 ميلادية، ص90.
3- شهرزاد قاسم حسن: الموسيقى العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1981 ميلادية، ص 98.

الآلات التي استخدمت في العصر البابلي القديم حوالي (1950–1530 قبل الميلاد) كما أثبتت ذلك دمية طينية موجودة في المتحف العراقي، [1] ويأتي بعد آلة الطبلة من حيث الشيوع آلة الدف ومنها (الدف الزنجاري) والذي يحتوي في إطاره الخشبي على صنوج صغيرة ويستخدم في الأفراح خاصة من قبل النساء، وأيضاً نجد من الجلديات آلة النقارة ومنها (دومبلياز)، و (كويندة) وهي أكبر حجماً من النقارات المتعارف عليها، بالإضافة إلى الطبول الكبيرة ذات الغشاء الواحد (المسوندو)، وهو مخروطي الشكل، ومن الطبول البرميلية الكبيرة ذات الغشائين فصغيرها يسمى (كاسر) وأكبرها يسمى (مريم). [2]

ولقد كان عازف الدف أو الرق في الغناء العربي التقليدي هو الرئيس في الفرقة، فيقوم بإختيار الموشحات أو النوبات وهو المتصرف الوحيد في الإنتقالات بين موشح وآخر يليه، كما أنه هو من يقوم بإختبار المحيط الفني ويقرر إختصار ما يستوجب الإختصار، وبالمقابل تكرار وإطالة ما يستوجب ذلك أيضاً، ولذلك كان أشهر المغنين يرتبطون بعازف دف أو رق لا يتخلون عنه مثل ما هو الحال مع المطربة أم كلثوم ومرافقة عازف الرق المرحوم (إبراهيم عفيفي) والذي كان وزاناً وعازفاً ذو حس إيقاعي رفيع. [3]

الأخشاب والجلود المستخدمة في صناعة الآلات الإيقاعية:

تختلف نوعية الأخشاب المستخدمة في صناعة الآلات الإيقاعية بإختلاف أشكالها وأصواتها ومصادر الخامات الخشبية التي تصنع منها، فمنها ماهو محلي ومنها ما هو وارد سواء من غرب آسيا أو شرق أفريقيا أو غيرها من المصادر، وأكثر أنواع الأخشاب استخداماً في صناعة الآلات الإيقاعية هي: خشب سدر، خشب الصنوبر، خشب السوقم من الهند، خشب مانتيه من الهند، خشب ساج من الهند، خشب البرتقال، خشب البلوط، خشب النخيل، خشب الزان، خشب الكرز، وغيرها من الأنواع الأخرى، وإلى جانب الخشب نجد أحياناً آلات إيقاعية مثل التيمباني والطبلة والبونجز و الدرامز، يستخدم في صناعة أجسامها اسطوانات معدنية من النحاس والألومنيوم والأنتومونيا، أم بالنسبة للجلود المستخدم في صناعة الطبول نجد أنها

1- منى سنجقدار شعراني: الآلات الإيقاعية، https://sanjakdar-chaarani.com/new_ma_j3x/index.php/2013-09-18-18-16-53/2013-09-18-18-17-47، 07-03-2020 ميلادية.
2- شهرزاد قاسم حسن: مرجع سابق.
3- صالح المهدي: مرجع سابق.

تصنع من جلد السمك أو الغزال أو الإبل أو الماعز أو البقر أو العديد من جلود الحيوانات الأخرى، ونظراً لتأثر هذه الجلود الحيوانية بعوامل البيئة من حرارة ورطوبة وبرد شديد مما يؤثر سلباً في أغلب الحيان على الأصوات الصادرة منها، فقد اتجه أغلب الصنّاع لهذه الآلات إلى استبدال هذه الجلود الطبيعبة بغيرها من البلاستيك الرقيق بحيث يمكن استخدام هذه الآلات في كل الأجواء وكل المناخات.[1]

تسمية الآلات الإيقاعية:

عند النظر لتسمية الآلات الموسيقية الإيقاعية نجد أنها تخضع لعدة تعليلات، أهمها على سبيل المثال مايتعلق باسم المواد التي تصنع منها الآلة: مثل تسمية آلة (الرق) ومعناه الجلد، أو مايتعلق بصفة الأداء وكيفيته: مثل تسمية آلة (الدربوكة) أو (الدربكّة) والتي تعبر عن الضجيج في الأصوات الصادرة منها، وأيضاً على سبيل المثال تسمية آلة (الدف) والتي تعني الجنب من كل شيء، وهي ألفاظ عربية واضحة المدلول، أو ما يتعلق بالشكل: مثل تسمية آلة (المثلث) وهو آلة معدنية مثلثة الشكل، وكذلك (المربع) وهو نوع من أنواع آلة (الدف) المربع الشكل، وأيضاً مجموعة آلات (الصنوج) ومفردها (صنجة) وهي تشبه في شكلها لصنجة الميزان، وهو لفظ فارسي معرب.[2]

والآلات الإيقاعية يمكن تقسيمها إلى قسمين رئيسيين:

القسم الأول:

ويشتمل على الالات الإيقاعية الرقيّة (ذات الغشاء الجلدي)، وهو ينقسم إلى مجموعتين:

أولاً المجموعة الأولى: وهي تشتمل على الآلات ذات الغشاء الجلدي بوجه واحد ويمكن تقسيمها إلى فصيلتين:

الفصيلة الأولى: وتشمل آلات:1-الدف بالضم أو الفتح لحرف الدّال، ويسمى أيضاً (الطّار)، والذي يندرج تحته أنواع عديدة مثل: الدف السادة، الرق، المزهر، المخمّس

1- مجدي اسحاق: مرجع سابق، ص140.
2- محمود أحمد الحفني: مرجع سابق، ص 25.

المزود بصاجات أو بغير، البندير مزوداً بأوتار أو بدون، الحانة، الديّارة، الدف المستطيل نادر الوجود.

2-الطبلة أو الدربكّة أو الدربوكة وقد تسمى في بعض البلدان (دلوكة) أو (الحُق) وهي بأحجام مختلفة و أكبر احجامها تسمى (الدُهُلّة) وهي تعتبر ذات صوت غليظ (باص) بالنسبة للدربوكة أو الطبلة.

الفصيلة الثانية: وتشمل آلات:

الباز أو البازة (طبلة المسحراتي) – النقرزان – النقرة أو النُقّارة.

ثانياً المجموعة الثانية: وهي تشتمل على الآلات ذات الغشاء الجلدي بوجهين ومنها:

وهي تشتمل على انواع الطبول مثل: طبل المزمار (الطبل البلدي) – الطبل الكبير (طبل السيّد) – الطبل السّيوي (الطُّبُل) – الطبل السوداني والصغير من هذا الطبل السوداني يسمى(المِرواس) أو (المِرياس)، وطبل النوبة الليبية الكبيرة ومنها الطبول الصغيرة والتي تسمى (الدنقة) و كذلك آلة (الجانجا) في الجنوب الليبي. [1]

القسم الثاني:

ويشمل الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها (أي التي يقع عليها الضرب بذاتها من غير رق أو جلد) ومنها:

الصاجات – الطّورة – صاجات الباعة " كباعة المشروبات مثل العرق سوس، الخروب، التمر الهندي" – المثلث – الشخاشيخ – الزل – الشكشاكات – الصنوج ، [2]وبالنسبة للصنوج تنقسم إلى صنوج التصويت و صنوج الهتاف، ومن هذه الصنونج ما هو مستعمل إلى اليوم في كنائس السريان والموارنة والأقباط والكاثوليك هي والنواقيس التي تمسك باليد وتضرب بسمار طويل. [3]

1- أمل جمال، مخمد شعلة: مرجع سابق، ص31,

2- أمل جمال، مخمد شعلة: نفس المرجع، نفس الصفحة.

3- سليم الحلو: تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان، 1974 ميلادية، ص 55.

تصنيف الآلات الإيقاعية

جدول رقم(1). يوضح التصنيفات الخاصة بالآلات الإيقاعية.

<table>
<tr><td rowspan="8">آلات مصوتة بذاتها</td><td colspan="2">1- المثلث</td><td colspan="2" rowspan="8"></td></tr>
<tr><td colspan="2">2- صاجات الباعة</td></tr>
<tr><td colspan="2">3- الشكشاكات</td></tr>
<tr><td colspan="2">4- الشخاشيخ</td></tr>
<tr><td colspan="2">4- الزل</td></tr>
<tr><td colspan="2">6- الصنوج</td></tr>
<tr><td rowspan="2">7- الصاجات</td><td colspan="2">كبيرة</td></tr>
<tr><td colspan="2">صغيرة</td></tr>
<tr><td rowspan="8">آلات ذات رق جلدي</td><td rowspan="5">آلات رقية ذات وجه واحد</td><td rowspan="2">مفتوحة من الجهة المقابلة للرق</td><td>1- الطبلة أو الدربوكة</td></tr>
<tr><td>2- الدف</td></tr>
<tr><td rowspan="3">مغلقة من الجهة المقابلة للرق</td><td>3- البازة أو الباز</td></tr>
<tr><td>4- النقرزان</td></tr>
<tr><td>5- النقرة</td></tr>
<tr><td rowspan="3">آلات رقية ذات وجهين</td><td>6- الطبل الكبير</td><td></td></tr>
<tr><td>7- النوبة</td><td></td></tr>
<tr><td>8- المِرواس</td><td></td></tr>
</table>

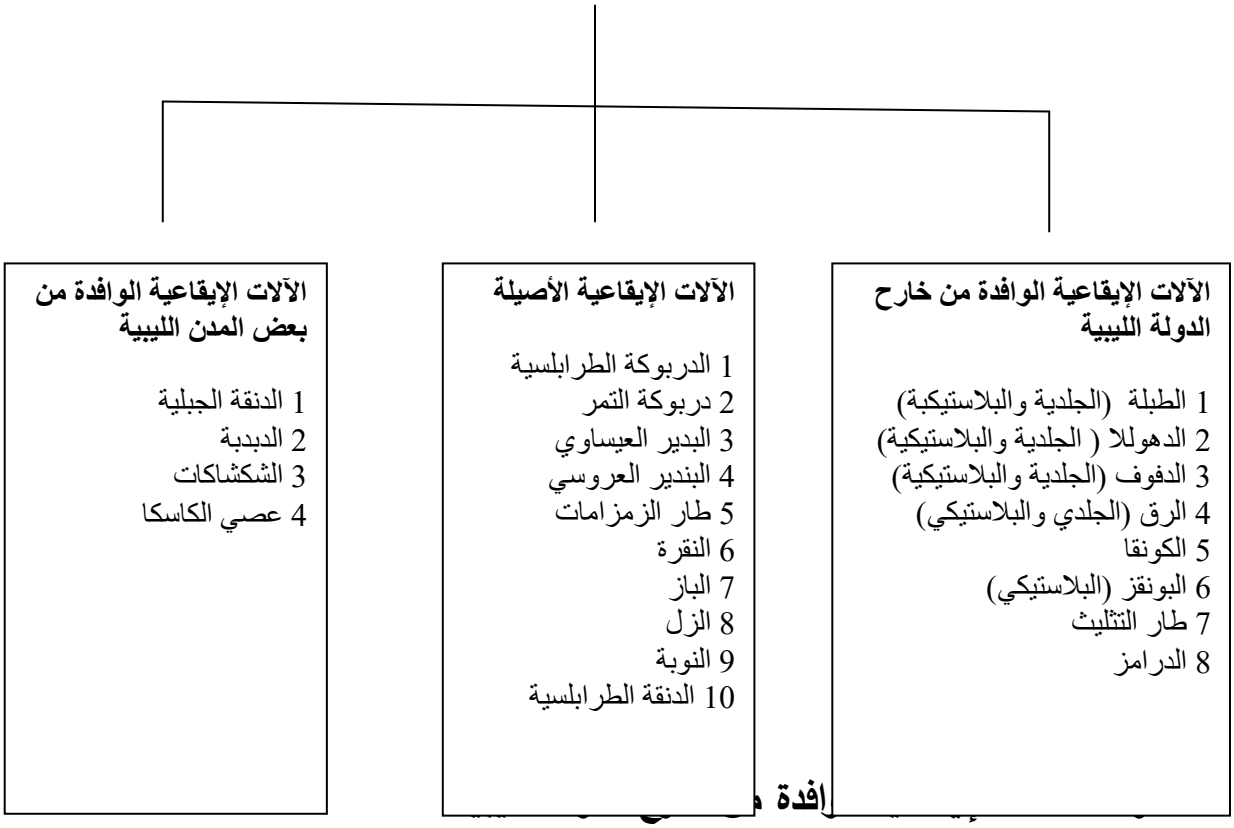
الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس:

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس هي إما آلات أصيلة وتختص بها العاصمة الليبية عن غيرها من البلدان والعواصم الأخرى، أو آلات وافدة سواءً من بعض المدن الليبية أو من خارج الدولة الليبية، وهي في بعض الحالات يكون استخدامها خاص بنمط موسيقي معين ولا تستخدم في غيره، أو يكون لها استخدامات في أكثر من نمط موسيقي أو غنائي، ويصل عدد هذه الآلات

بعد حصرها إجمالاً إلى إثنين وعشرون آلة إيقاعية، حيث قام الباحث بتصنيفها بدايةً من حيث أصالتها إلى ثلاثة أقسام:

نموذج رقم (1). يوضح تصنيفات الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس من حيث الأصالة.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس
وتصنيفاتها من حيث الأصالة



آلة الطبلة: (Tapla) (أنظر ملحق رقم 17 آلة الطبلة الحديثة).

<u>النوع:</u> تعتبر آلة الطبلة من الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد علىها وجه واحد من الجلد، وتعرف هذه الآلة باللغة العبرية باسم (تيبيلا) وبلغة أهل بابل وأشور (تابولا)، وتعرف في بعض الأقطار العربية باسم (طبلة) كما تعرف باسم (دربوكة) أو (دربكّة)

في جمهورية مصر، وهي تسمية قد تكون محرفة عن الفارسية والتركية، (دُم بركَ) بمعنى آلة الإيقاع ذات الذيل وتسمى في العراق (دُنبك). [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: آلة الطبلة هي عبارة عن قمع كبير يصنع من الفخار في الأساس ولكن أصبح مع التطور يصنع من مادة الأنتومونيا والتي تعتبر نوعاً من سبائك الألومنيوم والتي تتميز بخفة الوزن ولا يتطلب انصهارها درجات حرارة عالية، مما يسهل عملية استخدامها في صناعة الأجسام والأشكال المعقدة، وتعتبر من المواد الغير قابلة للصدأ، ويمكن أن يزين هذا القمع بالأصداف، وكان في السابق يشد على الفتحة الكبرى للطبلة غشاء جلدي ثم بعد تطور صناعة الآلات أصبح بالإمكان شد غشاء بلاستيكي بديلاً عن الجلد، وتترك الفتحة الأخرى للطبلة مفتوحة.

المقاسات: آلة الطبلة لها فتحتان احداهما كبيرة ويكون قطرها حوالي 25سم تقريباً أما الفتحة الصغرى فقطرها 15 سم تقريباً، ويكون طول جسمها الذي يكون على شكل قمع كما ذكر حوالي 40سم تقريباً. [2]

الاستخدامات: تستخدم آلة الطبلة الوافدة كبديل للدربوكة الطرابلسية في العديد من الأنماط الغنائية بمدينة طرابلس مثل (الأغنية الطرابلسية) و (الأغاني الطرابلسية النسائية "الزمزامات") و (النوبة الطرابلسية) وتعتبر آلة الطبلة من أهم الآلات الإيقاعية في الموسيقى العربية والأندلسية، وهي منتشرة في العديد من البلدان العربية، وتستخدم في فرق الموسيقى العربية الحديثة، وفي التخت العربي، ولها دور كبير في الفرق الموسيقية الكبيرة والتي تصاحب الإستعراضات الراقصة، وقد استخدمها الموسيقار الفرنسي لويس هكتور برليوز (Louis Hector Berlioz) 1803–1869م، في احدى أوبراته عام 1860م. [3]

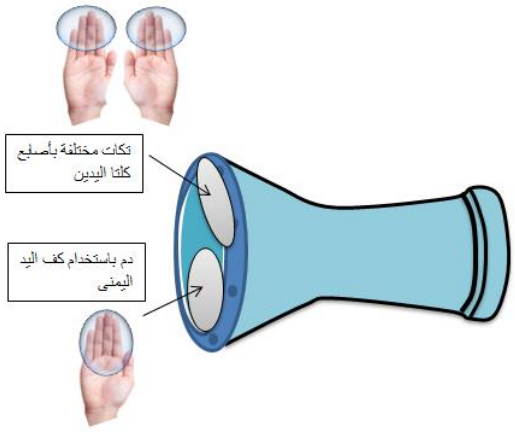
أسلوب العزف: وتكون طريقة العزف على آلة الطبلة بأن يضعها العازف على فخذه الأيسر ويحتضنها تحت إبطه الأيسر وتكون ذراعه فوق جسم الالة بحيث يتمكن من النقر عليها بكلتا يديه، ويتم استخراج الصوت الغليظ (الدم) بالنقر على منتصف الجلد باليد اليمنى، أما استخراج الصوت الحاد (التك) يكون بالنقر على أطراف الجلد

1- غطّاس عبد الملك الخشبة: آلات الموسيقى الشرقية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 2009 ميلادية، ص68.
2- مجدي اسحاق: مرجع سابق، ص 163.
3- موقع ستار تايمز: https://www.startimes.com/?t=27738328، 07-03-2020 ميلادية.

بكلتا اليدين وبالتناوب، ويمكن للعازف بحسب مهاراته أن يستخرج العديد من الأصوات الغليظة وكذلك الحادة.[1]

وظيفتها: تعتبر آلة الطبلة ذات دور أساسي في ضبط الإيقاع، حيث يطلق على عازف الطبلة صفة ضابط الإيقاع، فهو من يتحكم في سرعة الإيقاع ويحافظ عليها، وكذلك الأمر بالنسبة للدخول والقفلات، وما إذا كان في العمل الغنائي أو الموسيقي سرعات مختلفة أو ضروب إيقاعية متنوعة، فهو بالتالي من يتحكم في هذه التنقلات من سرعة إلى أخرى أو من ضرب إيقاعي إلى آخر، ولبعض أهل التخصص في فنون الضرب الموقع عليها يشد الإنتباه، [2] وفي أغلب الأحيان يقوم عازف الطبلة بعزف الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي، كما يمكنه بحسب مهاراته أن يقوم بالتنويعات الفردية المختلفة متى ما تطلب الأمر منه ذلك.

شكل رقم (5). آلة الطبلة وطريقة العزف عليها.



آلة الدهوللا: (Dholla) (أنظر ملحق رقم 18 آلة الدهوللا الحديثة).

النوع: تنتمي آلة الدهوللا إلى فصيلة الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد عليها وجه واحد من الجلد وهي شبيه جداً بآلة الطبلة إلا أنها تكون في الغالب أكبر منها حجماً وتكون أصواتها أكثر غلظة. [3]

وصف الآلة وطريقة الصنع: تشبه آلة الدهوللا آلة الدربوكة إلا أنها أكبر منها حجماً، وهي كذلك عبارة عن قمع كبير من الفخار أو الأنتومونيا، يضيق في النهاية

1- غطّاس عبد الملك الخشبة : مرجع سابق، ص 68.
2- غطّاس عبد الملك الخشبة : نفس المرجع، نفس الصفحة.
3- موقع إسكتشات: https://www.eskchat.com/article-10604.html، 08-03-2020 ميلادية.

السفلى، أما النهاية العليا والتي يشد عليها الجلد فتكون أوسع، ويشد على الفتحة الكبرى غشاء جلدي او بلاستيكي، وتترك الفتحة الصغرى مطلقة، وتوجد آلة أخرى تشبهها كثيراً وهي من أصل تركي تسمى (دومبك) (Dombok) ولهما تقريباً نفس الإستخدامات بإعتبارهما يشكلان صوت الباص بالنسبة لآلة الطبلة، غير أن آلة الدومبك من أصل تركي، انتشرت من تركيا إلى دول الشرق الأوسط وأغلب دول الخليج والوطن العربي، وهي تشبه آلة الدهوللا من حيث أصواتها، ولاتختلف كثيراً عنها من ناحية الحجم، كما أنها مصممة تصميماً جيداً يسهم في سهولة ضبطها من خلال مسامير لشد الغشاء البلاستيكي المشدود عليها، وهي لاتخلف كثيراً عن الطبلة والدهوللا في طريقة الإمساك بها وكذلك العزف عليها.[1]

المقاسات: يبلغ قطر آلة الدهوللا من ناحية الفتحة العليا حوالي 30سم والفتحة السفلى حوالي 20سم، وأما طولها فيبلغ حوالي 55سم.

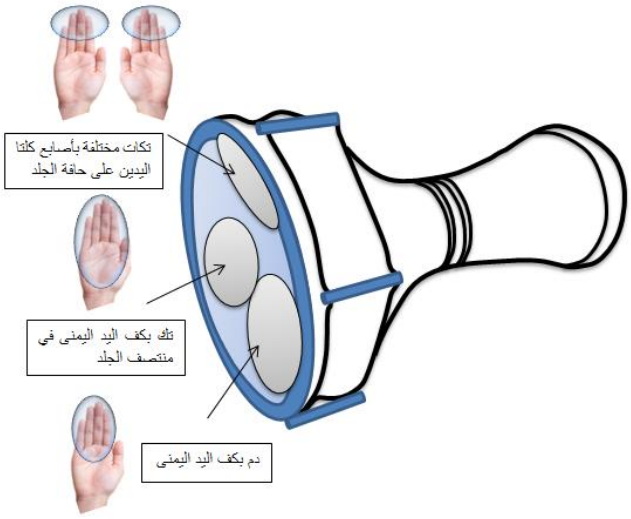
الاستخدامات: تم استخدام آلة الدهوللا إلى جانب الآلات الإيقاعية في النمط الغنائي (الأغنية الطرابلسية) في قترة الثمانينيات من القرن الماضي، وهي تستخدم في فرق الموسيقى العربية الحديثة في جمهورية مصر ودول المشرق العربي. [2]

أسلوب العزف: طريقة العزف على آلة الدهوللا لا تختلف كثيراً عن آلة الطبلة، حيث يضعها العازف بنفس الطريقة على فخذه الأيسر ويمسكها تحت ذراعه الأيسر وينقر على سطحها بكلتا يديه، ليستخرج الصوت الغليظ (الدم) بالنقر بيده اليمنى على منتصف سطح الجلد، أما الأصوات الحادة (التك)، فيستخرجها بواسطة النقر على حافة الجلد من ناحية الإطار المعدني وتكون بكلتا اليدين بالتناوب أيضاً.

وظيفتها: تؤدي آلة الدهوللا وظيفة مهمة تتمثل في تقوية الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي والمساهمة في ضبطه رفقة آلة الطبلة وذلك لما تمتاز به من غلظة وقوة في الأصوات الصادرة منها، كما انها في الغالب لا يكون لها دوراً مهماً في التنويعات والزخارف إلى جانب الآلات الإيقاعية الأخرى. [3]

1- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 164.
2- محمد الغزال: مصدر سابق.
3- محمد الغزال: مصدر سابق.

شكل رقم (6). آلة الدهوللا وطريقة العزف عليها.



آلة الدف: (Daff) (أنظر ملحق رقم 19 آلة الدّف البلاستيكي).

<u>النوع:</u> الدف هو آلة إيقاعية قديمة، وتستخدم هذه الآلة في العديد من الدول وبأشكال مختلفة، وتنتمي آلة الدف إلى فصيلة الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد علىها وجه واحد من الجلد، وقد ذكره (جيمس بليدز)، (James Blades) *، في وصفه للآلات الإيقاعية عند العرب وبلاد فارس، حيث شبّههُ بالغربال، وذكر أيضاً أنه كان لدى العرب في أسبانيا آلة مماثلة تُعرف باسم (الدف). [1]

<u>وصف الآلة وطريقة الصنع:</u> الدف عبارة عن إطار خشبي مستدير الشكل رقيق نسبياً، ويصنع من خشب الورد أو البلوط، ويشد على جانب واحد منه جلد حيواني تم إستبداله بالبلاستسك في العقود الأخيرة، ولايوجد اختلاف كبير في مواصفات أصوات آلة الدف في دول شمال إفريقيا، ولا يثنى جزء من الجلد إلى داخل إطاره الخشبي، وفي بعض أنواع الدف في بلاد المغرب العربي يشد وترين أو أربعة من حبال التيل بداخل الإطار الخشبي بحيث تكون ملاصقة لسطح الجلد من الداخل لينتج عنها صوت رنان عندما تهتز على الجلد، ولآلة الدف العديد من الأنواع منها الدف

* - جيمس بليدز: عازف الإيقاعات الإنجليزي الشهير، 9 سبتمبر 1901 - 19 مايو 1999 ميلادية.

1 - James Blades O.B.E, Percussion Instruments And Their History, Poblished By The Bold Strummer, Ltd,London SW 7, Revised Edition 2005, Page 184.

الخليجي، والدف الإيراني، والدف البرتغالي، والدف الأوزباكستاني، والدف الإيرلندي إلخ... [1]

المقاسات: للدف أحجام مختلفة يمكن ان يتراوح قطر اطاره الخشبي مابين (25سم – 40سم) وعمقه بين (10سم – 16سم) تقريباً.

الاستخدامات: كان الدف قديماً يستخدم في الغالب من قبل النساء، ثم بدأ استخدامه في فرق الموسيقى العربية والأفراح وليالي الزفاف ومصاحبة الغناء العربي والإنشاد الديني وحلقات الذكر، أما فيما يخص مدينة طرابلس فقد استخدم الدف في النمط الغنائي (الأغنية الطرابسية) وكذلك في النمط الموسيقي الشعبي (النوبة الطرابلسية الحديثة).

أسلوب العزف: تختلف طرق العزف على آلة الدف فهناك تقريباً ثلاث طرق أولها لا تختلف كثيراً عن آلتي الطبلة والدهوللا، وهذه الطريقة تكون جلوساً بأن يضع العازف آلة الدف على فخذه الأيسر ويمسكه بوضع يده اليسرى على الإطار الخشبي من أعلى وينقر عليه بكلتا يديه بالتناوب، أو أن يمسك العازف الدف في الغالب من مكان مخصص في الإطار الخشبي بيده اليسرى وينقر عليه كذلك بكلتا يديه سواء إن كان جالساً أو واقفاً كما هو موجود في الطرق الصوفية والإنشاد الديني، أما الطريقة الأكثر إعتماداً في فرق الموسيقى العربية الحديثة بأن يمسك العازف الدف بين ركبتيه وهو جالس على كرسي، ويقوم بالنقر عليه بكلتا يديه، بحيث يتم استخراج الصوت الغليظ (الدم) بالنقر باليد اليمنى على الغشاء الجلدي أو البلاستيكي بالمنطقة المحادية للإطار الخشبي، أما أصوات (التك) فهناك صوت رئيسي ويسمى (التك المكتومة) ويستخرجه العازف بالنقر بيده اليسرى في منتصف الجلد، أما عن باقي أصوات (التك المفتوحة) فيستخرجها العازف بالنقر على حافة الجلد والإطار معاً وذلك باستعمال كلتا اليدين بالتناوب. [2]

وظيفتها: تكون وظيفة آلة الدف في الأساس تقوية الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي لما تمتاز به هذه الآلة من قوة سواءً في أصوات (الدم) أو (التك)، كما أنه

1- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 145.
2- محمد الغزال: مصدر سابق.

يمكن مشاركتها في أداء الزخارف والتنويعات في الأماكن التي تتطلب ذلك أثناء سير العمل الغنائي أو الموسيقي وذلك يعتمد على مهارات العزف وحسه الإيقاعي الإبداعي.

شكل رقم (7). آلة الدف وطريقة العزف عليها.

آلة الرق: (Riqq) (أنظر ملحق رقم 20 آلة الرق البلاستيكي).

<u>النوع:</u> تعتبر آلة الرق من مشتقات آلة الدف، وتنتمي آلة الرق إلى فصيلة الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد عليها وجه واحد من الجلد، ويؤكد علماء تاريخ الآلات الموسيقية بأن آلة الرق كانت من ابتكار العصور الأسلامية، وقد أكدت الأثار أن أول ظهور لآلة الرق كان في العراق، وتحديداً في القرن الخامس عشر، والعجيب أن آلة الرق التي عرفت قديماً ظلت على شكلها المعروف الآن، وأن أبدع تسمية أطلقت على آلة من آلات الإيقاع هي ما سمي به الرق من أنه (ضابط الإيقاع)، حيث عليه إعتماد كبير في التخت الشرقي، [1] وإستعمل الرق مع الناي في حلقات الذكر عند المشايخ والمتصوفين، ثم انتقلت آلة الرق من العراق إلى الأقطار الأخرى حتى وصلت

1- عبد المنعم عرفة: كتاب أستاذ الموسيقى العربية، الطبعة الولى، سنة 1944 ميلادية، ص 57.

أوروبا، حيث اقتبس الأوربيون هذه الآلة وأدخلوها إلى الأوركسترا، ولكن استعمالها قد اقتصر على المقطوعات التي تعبر عن جو شعبي أو عربي أو إسباني أو غجري.[1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: آلة الرق يصنع جسمها الأساسي على هيئة إطار دائري من الخشب، له عشرة أزواج من الصنوج المعدنية النحاسية الرنانة الصغيرة المتحركة لتحلية نقرات الإيقاع، ويتبث كل زوج منها داخل فتحات مستطيلة الشكل موجودة في الإطار، بواسطة مسمار يخترق منتصف قطر الصنجين، ويُشد على جهة واحدة من الآلة جلد رقيق يفضل أن يكون من جلد السمك او الماعز، ولأن آلة الرق تتأثر بعوامل البيئة من حرارة ورطوبة، فقد اتجه صانعي هذه الآلة في ثمانينيات القرن الماضي إلى صناعة إطارها من المعدن مثل (الأنتومونيا) ويُشد عليه البلاستيك بدلاً من الجلود الحيوانية، بحيث تستخدم في كل الأجواء والمناخات، مما يساعد على ضبطها بواسطة مفتاح أعد لهذا الغرض. [2]

المقاسات: يكون سمك الإطار الخشبي لآلة الرق حوالي (1سم) تقريباً، وقطره حوالي (20سم) تقريباً، وإرتفاعه حوالي (6سم) تقريباً.

الاستخدامات: تعتبر آلة الرق الآلة الإيقاعية التي تمثل النموذج التطبيقي لمجموعة الآلات الإيقاعية العربية، وذلك للدور الوظيفي التاريخي والمعاصر المهم الذي تضطلع به في مجال الموسيقات العربية وما تلعبه من دور مهم في المصاحبة الأساسية للمؤلفات الموسيقية العربية والقوالب الغنائية والإنشادية منها والموسيقية البحتة،[3] أما عن استخداماتها في مدينة طرابلس فقد استخدمت في فن (المالوف)، سواء المالوف التقليدي داخل جدران الزوايا أو مالوف السهرات، وكذلك في (الأغنية الطرابلسية). [4]

أسلوب العزف: يتم العزف على الرق بأن يُمسك العازف آلة الرق بكلتا اليدين معاً ويعزف عليه بأصابع كلتا اليدين أيضاً وبطريقة تناوبية، ويتم استخراج الصوت الغليظ (الدم) وذلك بأن ينقر العازف في الغالب ببنصر اليد اليمنى في الثلث الأول من حافة الرق، أما الصوت الحاد (التك) فيستخرج بواسطة النقر بأطراف أصابع كلتا

1- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 157.
2- غطّاس عبد الملك الخشبة: مرجع سابق، ص 60.
3- أمل جمال، محمد شعلة: مرجع سابق، ص 32,
4- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

اليدين على حافة الرق والإطار معاً، أو على الصنوج المعلقة بإطار الرق وذلك بالتناوب. [1]

وظيفتها: لآلة الرق وظائف مهمة جداً في مصاحبة الآلات الإيقاعية العربية، فهي تساهم في ربط الدائرة الإيقاعية لأي ضرب إيقاعي بما تتميز به من حدة في الأصوات الصادرة منها، كما تساهم في إبراز جماليات الضروب الإيقاعية وذلك حسب الحس الإيقاعي العالي والمهارات الفنية والإبداعية التي يتميز بها عازف الرق في أدائه. [2]

شكل رقم (8). آلة الرق وطريقة العزف عليها.

آلة الكونقا: (Conga) (أنظر ملحق رقم 21 آلة الكونقا الحديثة).

النوع: تنتمي آلة الكونقا إلى فصيلة الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد عليها وجه واحد من الجلد، وتسمّى بالإنجليزية Congas، وباللغة الإسبانية Tumbadoras ونشأت في كوبا، ولها أحجام مختلفة حيث تسمى أكبرها Tumbadora تومبا دورا، وأوسطها حجماً تسمى Conga سيغوندو، والأصغر تسمى Quinto كوينتو، كما أن لها عدة ضروب إيقاعية غربية مثل (بوليرو، بونتا، سامبا، تانقو). [3]

وصف الآلة وطريقة الصنع: تصنع آلة الكونقا من قطع الأخشاب الرقيقة نسبياً والتي يتم لفها بشكل دائري وإلصاقها إلى جانب بعضها حتى تعطي شكلاً نهائياً

1- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 158.
2- محمد الغزال: مصدر سابق.
3- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 173.

يشبه البرميل المجوف، وتصنع كذلك من الألياف الزجاجية، ويشد عليها جلد من الحيوان، ثم توضع على حامل من المعدن، ويتم التحكم في ضبط الجلد المشدود عليها بواسطة مفتاح معدني خاص، وقد تطورت طبلة الكونقا عن الطبلة الإفريقية القديمة التي كانت عبارة عن قطعة من جذع أجوف لشجرة مثبت في نهايته غطاء من جلد الحيوان. [1]

المقاسات: يبلغ طول آلة الكونقا حوالي 75سم تقريباً وقطرها 25سم.

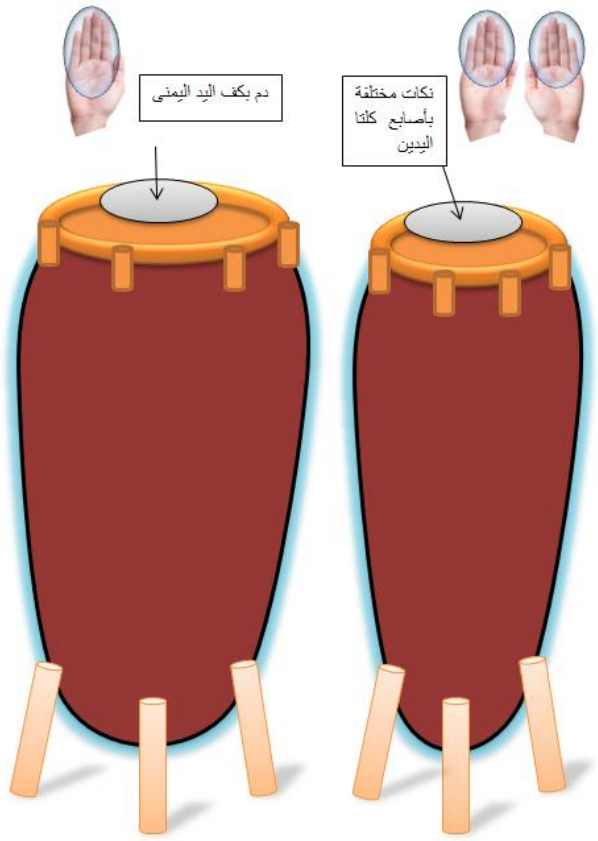
الاستخدامات: على الرغم من أن آلة الكونقا تعتبر آلةً مستمدة من الطبول الإفريقية فهي تستخدم في كل من المُنحدَرين من منطقة البحر الكاريبي، وتعتبر آلة رئيسية في الرومبا، وهي الآن شائعة جداً في الموسيقى اللاتينية، ثم اجتاحت الولايات المتحدة ونيويورك بموسيقى الجاز، وكان يطلق عليها موسيقى مامبو، ولكن في وقت لاحق أصبحت تعرف باسم موسيقى السالسا، وموسيقى ميرينجو، ولها أشكال وأحجام أخرى في الموسيقى الشعبية الأمريكية، كما انها دخلت في العديد من فرق الموسيقى العربية الحديثة في مختلف الأقطار العربية، [2] أما عن استخدامها في مدينة طرابلس فقد تم ادخالها في فترة الثمانينيات من القرن الماضي لفرقة الإذاعة إلى جانب مجموعة الآلات الإيقاعية المصاحبة لآداء (الأغنية الطرابلسية). [3]

أسلوب العزف: يكون العزف على آلة الكونقا في وضعية الوقوف ويتم النقر عليها بأصابع وراحة كلتا اليدين، ولها عدة طرق للعزف عليها، إما آلة واحدة أو اثنتان أو ثلاث آلات بجانب بعضهما البعض. [4]

وظيفتها: تلعب آلة الكونقا دوراً تكميلياً غير رئيسياً، وذلك من خلال توظيفها في إبراز ضغوطات الأضلاع الضعيفة أو إبراز الحركات الإيقاعية المضادة المعروفة بـ (السنكوب) والتي تتميز بها العديد من الضروب الإيقاعية الشعبية. [5]

1- موسوعة نت: https://alencyclopedia.net/%D8%B7%D8%A8%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%88%D9%86%D8%AC%D8%A7/، 08-03-2020 ميلادية.
2- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 173.
3- محمد الغزال: مصدر سابق.
4- موسوعة نت: مرجع سابق.
5- محمد الغزال: مصدر سابق.

شكل رقم (9). آلة الكونقا وطريقة العزف عليها.



آلة البونقز: (Bongos) (أنظر ملحق رقم 22 آلة البونقز البلاستيكي).

النوع: تنتمي آلة البونقز إلى فصيلة الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد عليها وجه واحد من الجلد، نشأت هذه الآلة في شرق كوبا، وأصبحت شعبية في جميع أنحاء كوبا في أواخر عام 1800م، وهي الآلة الأكثر شعبية في جميع أنحاء العالم، وكذلك في مصر والسّودان وغيرها من بلدان الشرق الأوسط والمغرب العربي.[1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: هي عبارة عن زوج من البراميل الصغيرة التي تصنع من الخشب، ويكون أحدهما أكبر من الآخر، في اللغة الإسبانية يطلق على الطبل الأكبر منهما اسم (Macho)، والطبل الأصغر اسم (Hembra)، أي (الذكر و الأنثى)، حيث يثبتان إلى جانب بعضهما على شكل آنية مجوفة، ، ويشد عليهما

1- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 174.

جلد من الحيوان، ومؤخراً استبدل الجلد بالبلاستيك، ويتم ضبطهما بواسطة مفتاح شد بداخل الإطار المعدني المتبث للجلد أو البلاستيك، بحيث تسهل عملية توليفهما، ويكون أحدهما لإصدار صوت (الدم) والآخر لصوت (التك). [1]

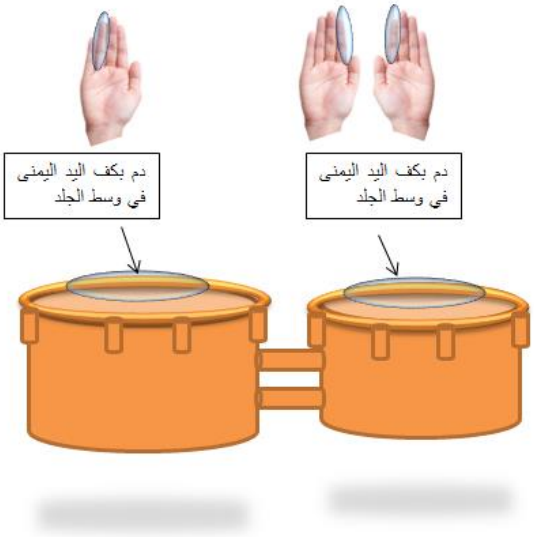
المقاسات: يبلغ ارتفاع براميل آلة البونقز حوالي 20 سم (7.9 بوصة) ويبلغ قطرها حوالي 20 سنتيمترًا (7.9 بوصة) و 25 سنتيمترًا (9.8 بوصة). [2]

الاستخدامات: كان استخدام آلة البونقز يقتصر في الأساليب الموسيقية مثل الموسيقى الكوبية، والموسيقى اللاتينية، وموسيقى الجاز، وموسيقى الروك أند رول، ولكن سرعان ما انتشرت وبدأ استخدامها في العديد من الألوان الموسيقية في مختلف بلدان العالم ومنها الموسيقى العربية،[3] ومنها (الأغنية الطرابلسية).

أسلوب العزف: يتم العزف على آلة البونقز بكلتا اصابع اليدين بالتناوب أو في نفس الآن، وتوضع الآلة بين الركبتين في الغالب، أو على حاملة معدنية. [4]

وظيفتها: تؤدّي آلة البونقز دوراً مهماً في ملأ الفراغات بين ضغوطات الضرب الإيقاعي، بحيث تتمتع بوظيفة تكميلية تتمثل في تزيين وزخرفة الإيقاع وإعطائه المزيد من الحركة والحيوية.

شكل رقم (10). آلة البونقز وطريقة العزف عليها.



1- ويكيبيديا: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Bongo_drum، 07-03-2020 ميلادية.
2- ويكيبيديا: نفس المرجع، 08-03-2020 ميلادية.
3- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 174.
4- موقع Encyclopaedia Britannica :, https://www.britannica.com/art/bongo-drum, -08-03-2020 ميلادية.

آلة الطّار (طار التثليث): أو ما يعرف في دول الخليج بـ السمّاع (Sammaa)

(أنظر ملحق رقم 23 آلة طار التثليث – الصقلة).

النوع: آلة الطار تعتبر نوع من أنواع الدفوف، وتنتمي إلى فصيلة الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد علىها وجه واحد من الجلد، ويُعرف باسم (السمّاع) في معظم دول الخليج، وكذلك في السودان وبلاد النوبة تحت اسم (طار). [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: هي عبارة عن إطار خشبي مستدير ويشد عليه من ناحية واحدة جلد حيواني بأسلوب محدد، ويثبت الجلد على الإطار الخشبي الخارجي، ويُكسى الإطار الخشبي بالكامل ويُثنى لجزء من داخله.

المقاسات: تتكون آلة الطار من إطار خشبي مستدير سمكه حوالي 1سم، وقطره يتراوح ما بين 40 إلى 50سم، ويشد عليه من ناحية واحدة جلد حيواني بأسلوب محدد، ويثبت الجلد على الإطار الخشبي الخارجي، ويُكسى الإطار الخشبي بالكامل ويُثنى لجزء من داخله. [2]

الاستخدامات: آلة الطار أو ما تعرف بـ (السمّاع) غالباً في معظم دول الخليج، وكذلك في السودان وبلاد النوبة تحت اسم (طار) لها إستخدامات عديدة في بعض الدول العربية، ويمكن إعتبارها من أشهر الالآت الإيقاعية، وتستخدم في مصاحبة فرق الموسيقى العربية والأفراح وليالي الزفاف، وفي الإحتفالات الجماعية الكبرى وبأعداد كبيرة في مصاحبة الغناء العربي والإنشاد الديني وحلقات الذكر، [3] أما بالنسبة لمدينة طرابلس، فانها تستخدم في مصاحبة الآلات الإيقاعية في (الأغنية الطرابلسية). [4]

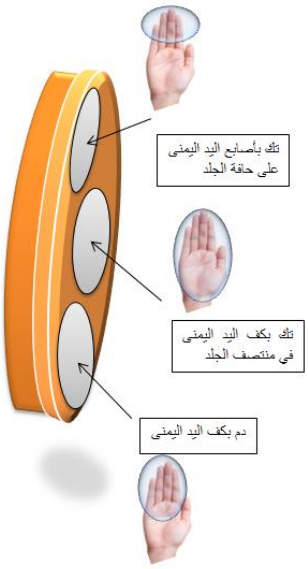
أسلوب العزف: يمسك العازف آلة الطار من اطارها الخشبي بيده اليسرى بحيث تكون وضعية الآلة أمام صدر العازف، وينقر عليها في الغالب بيده اليمنى فقط، وهي نفس الوضعية سواءً في الوقوف او الجلوس، ويتم استخراج صوت (الدم) بالنقر في الثلث الأول من الجلد بجانب الإطار الخشبي، أما أصوات (التك) المتنوعة

1 - موقع Iraqi Art: http://www.iraqiart.com/music/instruments/tar.asp , 08-03-2020 ميلادية.
2- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 144.
3- موقع Iraqi Art : مرجع سابق.
4 - محمد الغزال: مصدر سابق.

فتكون بالنقر على حافة الجلد والإطار معاً، ويكون التنوع في الأصوات الصادرة من الآلة بحسب مهارات العازف ومدى تمكنه من العزف عليها. [1]

وظيفتها: تكون وظيفة الآلة أثناء مصاحبة العمل الغنائي تقوية الضروب مع باقي الآلات الإيقاعية، كما أن لها دوراً مهماً جداً في التنويعات والزخارف التي تختلف أماكنها بحسب كل عمل، وإظهار الجماليات التي تسهم في إبراز الشكل الإيقاعي الجماعي للضروب الإيقاعية، وللسمّاعات في إستخداماتها عند دول الخليج نقرات خاصة تسمى(صقلة). [2]

شكل رقم (11). آلة الطار وطريقة العزف عليها.



آلة الدرامز: (Drums) (أنظر ملحق رقم 24 آلة الدرامز).

النوع: تعتبر آلة الدرامز حديثة العهد، حيث ظهر اول نموذج لها في سنة 1930م تقريباً، بعد أن كانت قبل ذلك عبارة عن مجموعة من الآلات المنفصلة التي تحتاج لمجموعة من العازفين لكل منها على حدة، حيث طورت وتم تجميعها في آلة واحدة يمكن لعزف واحد أن يؤدي الضروب الإيقاعية المختلفة عليها بمفرده، في عام 1909م قام مؤسس شركة (لودويج درم) بتطوير وتسويق أول طبلة أساسية تعمل

1 - محمد الغزال: نفس المصدر.
2- موقع Iraqi Art : مرجع سابق .

بدواسة الرجل، مع الـ (Snare) القائم، أصبح الطبال الواحد يقوم بدور عازفَين أو أكثر وكانت النتيجة هي طقم الطبول. [1]

ويضم طقم الطبول (Drums) مجموعة من الطبول، والتي تصنف من فصيلة الآلات ذات الرق الجلدي، حيث يشد عليها وجهان من الجلد، وفي عام 1990م تقريباً، بدأت تظهر هذه الالة بشكل جديد يضم مجموعة من الطبول والصنوج الإلكترونية. [2]

وصف الآلة وطريقة الصنع: تتكون آلة الدرامز غالباً من خمسة أجزاء أساسية:

1- طبل كبير (Bass Drum): وهو أكبر مجموعة الطبول في آلة الدرامز، ويكون وضعه على الأرض أمام العازف مباشرة وينقر عليه بواسطة دواسة (Pedal) يضغط عليها العازف بالقدم اليمنى، وصدر هذا الطبل صوت (الدم). [3]

2- طبل متوسط الحجم (Low Tom): يوضع يمين العازف وله ثلاثة أرجل معدنية متحركة تسمح للعازف بالتحكم في ضبط ارتفاع هذا الطبل عن الأرض بما يتناسب مع كل عازف بواسطة مفاتيح معدنية، وينقر عليه بواسطة العصي، ويصدر صوت أقرب لصوت (الدم) ولكن أقل غلظة من الطبل الكبير. [4]

3- طبلان أصغر حجماً (Medium Toms): يوضعان امام العازف وفي مواجهته مباشرة، على حاملين معدنيين يثبتان في فتحة خاصة أعلى الجسم الخشبي للطبل الكبير، وينقر عليهما بواسطة العصي أيضاً، ويصدران أصواتاً أقرب لصوت (التك). [5]

4- طبل ضعير (Snare Drum): وهو أصغر مجموعة الطبول، ويوضع على يسار العازف، ويحتوي هذا الطبل على سلسلة من الأسلاك المعدنية الرفيعة جداً على هيئة شبكة، يتم تثبتها بشكل ملاصق لسطح الجلد من الناحية السفلى، لتضيف لصوت (التك) صوتاً رناناً عند الإهتزاز الناتج من كل نقرة ينقرها

1- موقع الباحثون المصريون: https://www.egyres.com/%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%B2/ ، 2020-03-07 ميلادية.
2- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 170.
3- صفحة (تعليم الموسيقى) : https://ar-ar.facebook.com/1150917211648129/posts/1201615233244993/ ، 2020/01/12ميلادية.
4- صفحة (تعليم الموسيقى): نفس المرجع.
5- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 171.

العازف بواسطة العصي على الناحية العلوية من الجلد، ويمكن للعازف أن يتحكم في ضبط الأصوات التي تصدرها هذه السلسلة المعدنية بواسطة مفتاح معدني خاص بها. [1]

5-الصنوج (Cymbals): تحتوي آلة الدرامز على ثلاثة أنواع من الصنوج هي:

أ- صنج منفرد كبير (Cymbal): وهو صنج نحاسي مستدير يوضع على حامل معدني خاص يمين العازف، وينقر عليه بالعصي ليصدر صوتاً قوياً ورناناً.

ب- صنج منفرد متوسط (Crash Cymbal): وهو صنج نحاسي مستدير يوضع على حامل معدني خاص أمام العازف، وينقر عليه بالعصي وله صوت قوي جداً. [2]

ت- صنج مزدوج صغير (Hi – Hat): وهو عبارة عن صنجان دائريان يوضعان بشكل متقابل على حامل معدني خاص يسار العازف، بحيث يكون الصنج السفلي مستقر على جزء بلاستكي من الحامل المعدني، بينما يكون الصنج العلوي المقابل له معلق بجزء معدني ممتد داخل الحامل وموصول بدواسة يتحكم بها العازف عن طريق الضغط عليها بقدمه اليسرى، فينتج عن ذلك حركة تؤدي إلى ابتعاد واقتراب الصنج العلوي عن السفلي بمسافة يتحكم بها العازف، فيصدر عنهما صوتان مختلفان أحدهما يسمى مفتوح والآخر يسمى مغلق (Close Hi – Hat) و (Open Hi – Hat)، بالإضافة إلى النقر عليهما بالعصي. [3]

وتتكون كل الطبول مع اختلاف أحجامها من اطار خشبي على شكل برميل يشد عليه غشاء من البلاستيك يثبت بواسطة إطار معدني يتم التحكم في ضبطه بواسطة مجموعة من البراغي، وتصنع الصنوج جميعها من النحاس، ويمكن أن يزداد عدد الطبول والصنوج عن العدد النموذجي المتعارف عليه، وهناك العديد من الأشكال والنماذج المختلفة لآلة الدرامز، كما انه في عام 1990م تقريباً بدأت تظهر شيئاً فشيئاً العديد من نماذج آلة الدرامز الإلكترونية، والتي يمكن برمجة العديد من

1- صفحة (تعليم الموسيقى): نفس المرجع.
2- موقع فنون سنتر: http://finooncenter.com/ar/drums-percussion-lessons/ ، 2020/02/05 ميلادية.
3- موقع فنون سنتر: مرجع سابق.

أصوات الطبول والصنوج فيها، مم يتيح للعازف تنوع كبيرفي اختيار ما يتناسب ويتماشى مع كل ضرب إيقاعي أو نمط موسيقي أو غنائي بإحترافية أكثر. [1]

المقاسات: يكون قطر الطبل الكبيرتقريباً 80سم، أما الطبل المتوسط فيكون قطره 40 سم تقريباً، والطبلان الصغيران في الغالب يكون أحداهما أكبر من الأخرى قليلاً أي ما بين 25 و 30سم تقريباً، أما الصنوج فيكون قطر الصنج الكبير 45سم تقريباً، والصنج المتوسط في حدود 30سم تقريباً، أما الصنجان الصغيران فيكون قطرهما متساوياً وفي حدود 25سم تقريباً. [2]

الاستخدامات: كانت تستخدم آلة الدرامز في بداية ظهورها غالباً في فرق الموسيقى الغربية وخاصة موسيقى الجاز وموسيقى الروك، ثم بدأت تغزوا الفرق الموسيقية العصرية لا سيما فرق الموسيقى العربية الحديثة كونها آلة أساسية ضابطة للإيقاع ومعبرة موسيقياً عن تفاصيل إيقاعية دقيقة بما تحتويه من أدوات وامكانيات وتقنيات في العزف والأداء غير متاحة في غيرها من الآلات الإيقاعية، [3] أما عن استخداماتها في مدينة طرابلس فقد استخدمت إلى جانب بقية الآلات الإيقاعية المصاحبة لأداء الإيقاعات الشعبية في النمط الغنائي(الأغنية الطرابلسية).

أسلوب العزف: يستخدم العازف زوجان من العصي المصنوعة من الخشب أو البلاستيك القوي المضغوط (Sticks) لينقر بهما على مجموعة الطبول المتوسطة والصغيرة وكذلك على جميع الصنوج، مع استخدامه لدواستين احداهما متبثة بشكل ملاصق لسطح الغشاء البلاستيكي للطبل الكبير يضغط عليها بقدمه اليمنى لإصدار صوت (الدم) والأخرى متبثة أسفل الحامل المعدني للصنجين الصغيرين المتقابلين يضغط عليها بقدمه اليسرى لتعطي تنويعاً في أصواتهما عن طرق فتح و غلق المسافة بينهما فيصدر بالتالي صوتاً رناناً من الإهتزاز الناتج من النقر عليهما بالعصي وتركهما يلامسان بعضهما لفترة زمنية محددة، ويكون لهما صوت مكتوم وأقل رنيناًعند الغلق. [4]

وظيفتها: لآلة الدرامز وظيفةً مهمة في التعبير الإيقاعي في الأعمال الموسيقية أو الغنائية ، وأصبحت تلعب دوراً أساسياً مهماً في فرق الموسيقى العربية العصرية في

1- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 171.
2- موقع Wikipedia: Drum kit, https://en.wikipedia.org/wiki/Drum_kit, 08-03-2020 ميلادية.
3- موقع عالم المقامات: https://www.maqamworld.com/ar/instr.php ، 2020/03/11 ميلادية.

4- موقع Wikipedia: مرجع سابق.

العقود الأخيرة، لما لها من امكانيات وتقنيات في الأداء والتعبير ساهمت في ابراز الضروب الإيقاعية بأشكال متطورة سواءً الإيقاعات العربية أو الإيقاعات الشعبية المستخدمة في (الأغنية الطرابلسية) داخل نطاق مدينة طرابلس، وذلك من خلال دمج بعض الأشكال من الضروب الإيقاعية الغربية وتوظيفها بشكل يتماشى مع الضروب الإيقاعية الشعبية التى كانت في الأساس تؤدى بالآلات الإيقاعية المستخدمة محلياً وعربياً فقط.

شكل رقم (12). آلة الدرامز وطريقة العزف عليها.

ثانياً: الآلات الإيقاعية الأصيلة:

آلة الدربوكة الطرابلسية: (Darabuka–Trapolsia) (أنظر ملحق رقم 1 آلة الدربوكة الطرابلسية).

النوع: تعتبر آلة الدربوكة الطرابلسية من نفس فصيلة آلة الطبلة أو الدربكة المعروفة في باقي البلاد العربية، مع الإختلاف الملحوظ في شكلها والأصوات الصادرة عنها، وهي من الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد علىها وجه واحد من الجلد. [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: تتكون آلة الدربوكة الطرابلسية في الأساس من جسم أسطواني دائري مخروطي الشكل نسبياً يصنع من الفخار، بحيث يكون له فتحتان الأولى كبيرة يثبت عليها الجلد، أما الفتحة الأصغر في نهاية الجسم فتترك مفتوحة ليخرج منها الصوت الغليظ، ويتم تصنيع الجسم الفخاري في مدينة غريان الجبلية، والتي تبعد عن مدينة طرابلس من الناحية الجنوبية الغربية حوالي 85كم تقريباً، وهي مشهورة بالصناعات الفخّارية، وبعد ذلك تتم باقي عمليات التصنيع من طلاء وتركيب للجلد في سوق الدرابيك بمدينة طرابلس، حيث يُتبث عليها قطعة من جلد الماعز بواسطة غراء مسحوق الحلبة مع دعم تتبيث الجلد بخيط رفيع وقوي وذلك بخياطته في أطراف الجلد وتشكيله مع خيط آخر يتم ربطه في منتصف جسم الدربوكة الفخاري وشد الجلد بواسطته قبل أن يجف الغراء، وتعتبر آلة الدربوكة الطرابلسية من الآلات التي لا تكون جاهزة للعزف عليها، إلا بعد تسخينها على النار لدرجة يُصدر معها الجلد صوتاً رناناً جميلاً، وهي من الآلات الإيقاعية الشعبية التي لم تتعرض لأي نوع من التطوير في صناعتها وبقيت محافظة على شكلها التقليدي البسيط إلى يومنا هذا. [2]

المقاسات: تكون مقاسات الجسم الفخاري لآلة الدربوكة الطرابلسية، في شكله المخروطي، بأن يكون قطر فتحته الدائرية الكبيرة والتي يثبت عليها الجلد تقريباً 20سم، أما قطر الفتحة الدائرية الأصغر في نهاية الجسم والتي يخرج منها الصوت

1- فرج الساحلي: مصدر سابق.

2- عبد الرزاق علي محمد الفزّاني: 1955 ميلادية، متخصص في صنع آلالات الإيقاعية الشعبية، وله محل خاص به مشهور في سوق الدرابيك بطرابلس، عازف بندير و دربوكة تمر، مقابلة شخصية مدونة، قلالية ماريوتّي، سوق الدرابيك، دكان عبدالرزاق الفزاني لصناعة الآلات الإيقاعية، المدينة القديمة، طرابلس، 2018/02/20 ميلادية.

الغليظ يكون قطرها تقريباً 10سم، أما طول الجسم الفخاري يكون قياسه في حدود 45سم تقريباً. [1]

الاستخدامات: كانت آلة الدربوكة الطرابلسية تحظى باستخدامات واسعة في العديد من الأنماط وذلك ماقبل فترة الستينيات من القرن الماضي، حيث كانت الإعتماد عليها بشكل أساسي في أداء الضروب الإيقاعية، سواء في الأغنية الطرابلسية، [2] أو المالوف والموشحات داخل جدران الزوايا سواءً المالوف التقليدي أو مالوف السهرات، [3] وكذلك في الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات)، [4] إلى أن بدأ استبعادها والإستغناء عنها شيئاً فشيئاً، حيث استبدلت بجميع أنواع آلة الطبلة الحديثة سواء من تونس أو مصر وتركيا، وذلك لما تتميز به الآلات الحديثة من امكانيات تقنية وصوتية وسهولة في الإستخدام، وظل استخدام آلة الدربوكة الطرابلسية في السنوات الأخيرة مقتصراً على اضافة معجون التمر لها لتتحول إلى ما يشبه بشكل كبير آلة الدبدبة الخشبية. [5]

أسلوب العزف: لا تختلف طريقة العزف على آلة الدربوكة الطرابلسية عن آلة الطبلة، ويتم العزف عليها في فن المالوف من قبل شيخ الفن فقط في نوبات الزاوية وذلك بأن يضعها أمامه على الأرض ويعزف عليها باليد اليمنى فقط لأداء الضغوط القوية (الدُّم) والمحافظة على سرعة إيقاع النوبات وتثبيتها، أما عن إستعمالها في نوبات السهرية وباقي أنماط الغناء في مدينة طرابلس يضعها العازف على فخذه الأيسر ويضع ساعده الأيسر على امتداد الجسم الفخاري وينقر عليها بكلتا يديه، وهذا في الحالتين جلوساً سواءً على الأرض أو على كرسي. [6]

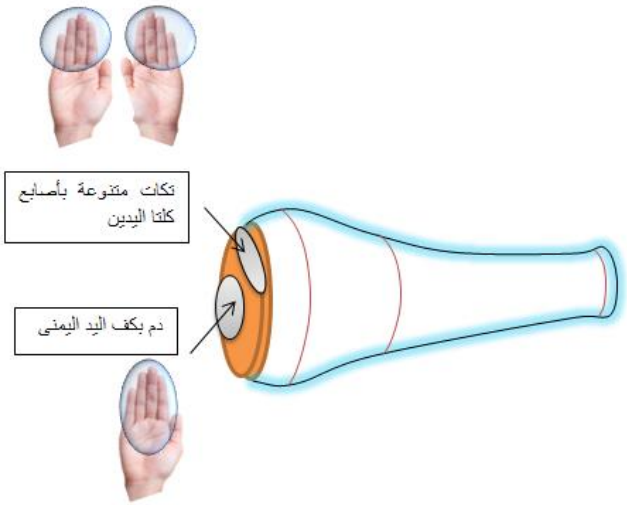
وتكون كيفية اصدار الأصوات المختلفة من آلة الدربوكة الطرابلسية بأن يستخرج العازف منها صوت (الدم) بالنقر بواسطة يده اليمنى في منتصف الجلد، أما صوت (التك) فيستخرج عن طريق النقر بكلتا اليدين على حافة الجلد والجسم الفخاري،

1- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.
2- فرج الساحلي: مصدر سابق.
3- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.
4- بهلولة بالرّوين: مصدر سابق.
5- فرج الساحلي: مصدر سابق.
6- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

وباعتبارها آلة شعبية بسيطة التكوين فهي بالتالي محدودة في الأصوات التي تصدر منها. [1]

وظيفتها: يتم الإعتماد على آلة الدربوكة الطرابلسية في ضبط الإيقاع من حيث الشكل والسرعة، وذلك لإمتيازها بقوة أصواتها سواءً (الدم) أو (التك)، ولكن لا يمكن الإعتماد عليها في التنويع إلا بشكل بسيط جداً وذلك لعدم وجود تنوع كبير في أصواتها.

شكل رقم (13). آلة الدربوكة الطرابلسية وطريقة العزف عليها.



آلة البندير العيساوي: (Bendir Esawy) (أنظر ملحق رقم 3 آلة البندير العيساوي).

النوع: آلة البندير العيساوي الإيقاعية تعتبر نوع من أنواع آلة الدف التي تعرف في مصر وبعض البلاد العربية الأخرى باسم (المزهر) (Mazhar)، وتحتوي على صفائح نحاسية صغيرة مستدير الشكل تثبت في جسمها الخشبي، مما يجعل لها صوت قوي وصاخب، وهي من الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد علىها وجه واحد من الجلد, [2]

وصف الآلة وطريقة الصنع: تعتبر آلة البندير العيساوي من الآلات التي لم تخضع لأي تطوير جوهري في صناعتها إلا شكلياً من حيث تقليص حجمه من الأكبر

1- فرج الساحلي: مصدر سابق.
2- موقع عالم المقامات: https://www.maqamworld.com/ar/instr/mazhar.php، 08-03-2020 ميلادية.

للأصغر، و يتكون البندير العيساوي من إطار خشبي دائري، يثبت على إحد جانبيه قطعة من جلد الماعز، والتي كان يتم إلصاقها سابقاً بإستعمال مسحوق الحلبة مع الماء، أمّا الأن فيتم إلصاق الجلد بالإطار بإستعمال أنواع حديثة من الغراء، ويثبت الجلد على عرض الإطار فيُغطي منه مساحة بمقدار 7.5سم تقريباً، كما يوجد ثلاثة فتحات في عرض الإطار الخشبي يتم تثبيت ثلاث أزواج من الصفائح النحاسية الدائرية فيها بواسطة مسمار في منتصفها، وتُسمّى هذه الصفائح بالعامية (العمارات)، والتي يتم تصنيعها في سوق النحاس بالمدينة القديمة والمعروف بالعاميّة بـ (سوق القزدارة)، و تُترك مسافة بين آخر إثنين منها ليتم فيها إنشاء ثقب دائري في الإطار الخشبي بما يسمح للعازف إدخال إبهامه فيه والإمساك بالبندير بأريحية تامّة. [1]

المقاسات: يكون في الغالب قياس الإطار الخشبي الدائري لآلة البندير العيساوي بعرض 11سم، و قطر 30سم تقريباً، أما القطع النحاسية الدائرية (العمارات) فيكزن قطراها 8سم تقريباً.

الاستخدامات: تتميز آلة البندير العيساوي من حيث الاستخدام في كونها الآلة التي تشكل النسبة الأكبر من حيث العدد الذي يتم إستخدامه في أداء نوبات المالوف، بحيث يعتبر البندير العيساوي آلة أساسية في كافة أنواع النوبات ما عدا نوبة السهرية، وهو من الآلات الخاصة جداً والتي لم يُرصد لها أي إستخدام في أي نمط من الأنماط الغنائية الأخرى بمدينة طرابلس. [2]

أسلوب العزف: تكون طريقة العزف على آلة البندير العيساوي سواءً في وضعية الجلوس أو الوقوف والمسير أيضاً، بأن يمسك العازف الآلة من الإطار الخشبي بيده اليسرى وذلك بادخال إصبع الإبهام في الفتحة الدائرية المخصصة لذلك وترك بقية أصابع اليد الأخرى تشارك تارةً بنقراتٍ داعمة بسيطة على حافة الجلد وتارةً تهز البندير مع الإمساك بالإطار عندما يقوم العازف بالنقر بيده اليمنى النقرات الأساسية للضرب الإيقاعي والتي تحتاج منه لقوةٍ في العزف ومهارة في استخراج أصوات

1- عبد الرزّاق الفزّاني: مصدر سابق.
2- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

(الدم) و (التك) المختلفة على وسط وحافة الجلد، فيكون أسلوب النقر بذلك متناغماً وتناوبياً بين كلتا اليدين. [1]

وظيفتها: لآلة البندير العيساوي وظيفتان الأولى جماعية والثانية فردية، حيث تلعب دوراً أساسياً لا غنى عنه في اظهار التفاصيل الأساسية للضروب الإيقاعية المستخدمة في فن المالوف، وضرورة تواجدها بمجموعة من أربعة أو خمسة على الأقل إلى ثمانية أو عشرة آلات حسب مناسبة الأداء لهذا النمط الغنائي، ومن مميزات هذا التواجد الجماعي لهذه الالة اظهار الضروب الإيقاعية بشكل قوي جداً يسمع صداه من مسافات بعيدة اظهاراً واشعاراً بوجود الفرح في المناسبات المختلفة، سواء في ذكرى مولد الرسول الكريم سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام، أو في مختلف المناسبات الأخرى وحفلات الزفاف، كما أن آلة البندير لها دوراً فردياً مهماً ومميزاً في التنويعات الإيقاعية (Variations)، لما لها من صوت جميل ورنان عند أداء النقرات المضادة التي تضفي زخماً ايقاعياً لأشكال الضروب الإيقاعية الأساسية، حيث تُسمى هذه العملية الأدائية الفردية بـ (التثليث)، والتي تحتاج لمهارات كبيرة وتمكن من حيث الإحساس العالي بكل تفاصيل الضروب الإيقاعية، فبالتالي لايقوم بهذا التنويع إلا العازف المشهود له بالإحترافية في التعامل مع هذه الآلة. [2]

شكل رقم (14). آلة البندير العيساوي وطريقة العزف عليها.

1- مصطفى باني: مصدر سابق.
2- مصطفى باني: نفس المصدر.

آلة النوبة: (Annoba) (أنظر ملحق رقم 9 آلة النّوبة الطرابلسية).

النوع: آلة النوبة هي عبارة عن طبل كبير ذو جسم خشبي يأخذ شكل البرميل، وتعتبر في تصنيفها من الآلات الرقية ذات الوجهين، وهي آلة كبيرة تصدر صوتاً غليظاً من ناحية و صوتاً حادّاً نسبياً من الناحية الأخرى، وذلك بحسب ضبطها من قبل العازف، بواسطة الحبال التي تربط مابين الرقين الجلديين المشدودان عليها. [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: وتتم صناعة هذه الآلة بالكامل داخل سوق الدرابيك في مدينة طرابلس، حيث يتم أولاً صناعة جسم الآلة الخشبي والذي يأخذ شكلاً أسطوانياً كبيراً يشبه البرميل، وذلك بربط مجموعة تتكون من أربعة قطع خشبية مقوسة في شكل دائري إلى جانب بعضها بالمسامير الصغيرة، وهذه القطع الخشبية يكون عرض الواحد منها تقريباً 10 سم، ولتُكوّن مع بعضها عرض الآلة والذي يصل تقريباً إلى 40سم، وينتج عنها أيضاً القطر الدائري للآلة من الجانبين والذي يكون قياسه تقريباً 50سم، ثم تتم سنفرتها و طلائها من الخارج، ليتم بعد ذلك شد قطعتين من جلد الماعز السميك على كلا جانبيها وذلك بلفه حول إطارين خشبيين يسمى كل منهما بالعامية (الكعكة)، و يكون قطرهما أوسع قليلاً من قطر الآلة ليبقيا خارجياً على حواف ظهر الآلة في الجانبين، وبعد لف الجلد و تثبيته بدبابيس صغيرة على الكعكتين يتم شدّهما ببعضهما بواسطة حبل سميك، وذلك بخياطة الحبل فيهما دائرياً على ظهر الآلة من كل الجوانب، وتترك مسافة من الحبل في نهاية الخياطة لكي يستطيع العازف بعد ذلك تعديلها وشدّها جيداً قبل العزف و من ثم فك الحبل قليلاً بعد الإنتهاء من العزف ليرتاح الجلد و هكذا، مما يجعلها لا تحتاج إلى التسخين كغيرها من الآلات الإيقاعية الأخرى، وهي بذلك تتفرد بتقنية خاصة بها من حيث التعديل للصوت الصادر منها. [2]

المقاسات: يتكون جسم آلة النوبة من مجموعة قطع خشبية يكون قياس عرض الواحد منها تقريباً 10سم، ولتُكوّن بعد تثبيتها مع بعضها عرض الآلة الكلّي والذي

1- حسين أبو الخيرات: مصدر سابق.
2- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.

يصل تقريباً إلى 40سم، وينتج عنها أيضاً القطر الدائري للآلة من الجانبين اللذين يُشد عليها الجلد والذي يكون قياسه تقريباً 50سم.

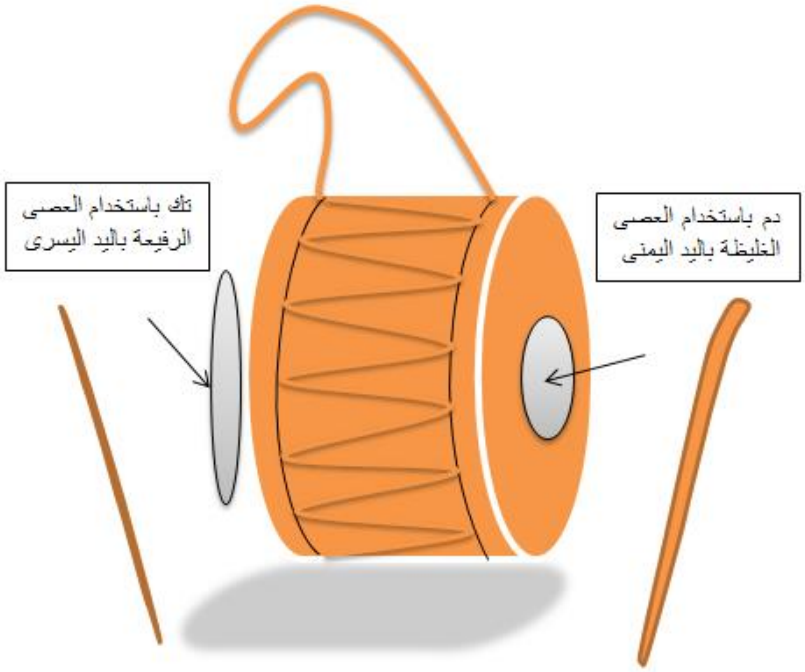
الاستخدامات: تستخدم آلة النوبة بشكل أساسي مع باقي الآلات الإيقاعية الخاصة بفن المالوف في أداء نوبات المسير، سواءً نوبات مسير الزاويا أو في تدريجة العريس ليلة الزفاف، كما أنها تُستخدم أيضاً في نمط موسيقي آخر مستقل بذاته وليس له علاقة بفن المالوف، ويتم ممارسته في مواقيت معينة في أفراح مدينة طرابلس ويعرف (بالنوبة الطرابلسية)، سواءً التقليدية أو الحديثة. [1]

أسلوب العزف: تحتوي آلة النوبة على حلقتين معدنيتين من الحديد مثبتتان في الجهة العليا من جسمها الخشبي، ويتم فيهما ربط حزام لكي يعلقه العازف على كتفه الأيسر، فبالتالي تكون طريقة أداء الضروب الإيقاعية عليها بأن يضرب العازف بيده اليمنى على الجلد المواجه لها بعصى خشبية غليظة لها إنحناء بسيط من الناحية التي يتم النقر بها على الجلد، ويعطي بذلك الصوت الغليظ (الدُّم)، أم الجهة الأخرى فيضرب عليها بيده اليسرى بواسطة قصبة خشبية رفيعة مستقيمة ليعطى الصوت الحاد (التّك)، وهاتان العصاوان تُسمّيان (الزّحّامَات). [2]

وظيفتها: تتمثل وظيفة آلة النوبة والدور المناط بها في أداء الضروب الإيقاعية مع باقي مجموعة الآلات الإيقاعية سواءً في نوبات المالوف الخاصة بالزوايا أو بتدريجة العريس، في أنها الركيزة الأساسية التي يُعتمد عليها في تثبيت الشكل الإيقاعي وذلك بالتحكم في إنتظام سير الحركة الإيقاعية لكل ضرب إيقاعي والمحافظة على السرعة المناسبة للأداء، وكذلك التحكم في تدرج السرعات المتعارف عليها بين مجموعة الدخلات التي تتكون منها كل نوبة من نوبات المالوف على حدة، وهذا يرجع لما لآلة النوبة من صوت غليظ وقوي جداً فهي لاتستخدم إلا خارج جدران الزوايا، فبالتالي إن كل هذه الأمور تجعل من الضروري أن يكون عازف آلة النوبة عازفاً ماهراً ومتيقضاً ومشهود له بإتقانه للضروب الإيقاعية وبالإحساس الإيقاعي العالي، وكذلك بحفظه لنوبات المالوف. [3]

1- حسين أبو الخيرات: مصدر سابق.
2- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.
3- مصطفى باني: مصدر سابق.

شكل رقم (15). آلة النوبة وطريقة العزف عليها.



آلة النقرة: (AIngra) (أنظر ملحق رقم 6 آلة النقرة).

<u>النوع:</u> عرفت هذه الآلة باسم (النقرة) في مدينة طرابلس بليبيا، وهي في تصنيفها تعتبر من فصيلة الآلات الرقية ذات الوجهين، وهي آلة من أصول عربية انتقلت إلى أوروبا في القرن الثالث عشر زمن الحكم العربي الإسلامي في الأندلس، وعرفت بأسماء مماثلة أثناء الحروب الصليبية، فسميت ناقروني (Naccheroni) في الإيطالية، ونقار (Nacaires) في الفرنسية، وناقر (Nakers) في الإنجليزية، ونقارة (Neqqareh) في التركية والعربية، ويوجد منها أشكال مختلفة. [1]

<u>وصف الآلة وطريقة الصنع:</u> آلة النقرة تُشبه آلة البونقز (bongos) الغربية من حيث الشكل العام ولكن تختلف عنها كثيراً من حيث تفاصيل مكوناتها وطريقة الأداء عليها، وتكون مراحل صناعة هذه الآلة في شكلها التقليدي بمدينة طرابلس، بأن تتم صناعة الجزء الرئيسي الخاص بهذه الآلة من النحاس في سوق القزدارة، حيث يتكون

1- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 176.

من جسمين دائيريين مجوفين و منفصلين من صفيح النحاس في شكل قريب من شكل قِدر الطبخ النحاسي القديم، ويكون أحدهما أكبر من الآخر، وبعد ذلك يتم نقلهما لسوق الدرابيك لتركيب الجلد عليهما، وذلك بأن يتم تثبيت قطع من جلد الماعز السميك نسبياً على كلتا الفتحتين في كل جسم على حدة، ويتم ربط قطعتي الجلد في كل جسم ببعضهما بواسطة خيط قوي وذلك بخياطته في أطراف القطعة الجلدية العلوية و أطراف القطعة الجلدية السفلية، ثم يوضع كل من الجسمين في صندوق خشبي يصنع خصيصاً لهذه الآلة بشكل مكعب مستطيل به فتحتين دائريتين بحيث يستقر فيهما الجسمين داخل الصندوق بمقدار النصف تقريباً، وهذا الصنوق يكون بمثابة الحاملة لهذه الآلة التي تجمّع بواسطته ليصبح جسميها المنفصلين آلة واحدة توضع أمام العازف وأيضاً يعمل هذا الصندوق الخشبي على تكبير الصوت الصادر من النقرة. وهي أيضاً من الآلات التي يتم تسخينها جيداً قبل بدأ أداء النوبات وتُعتبر الآلة الوحيدة التي تُتّبع معها طريقة تسخين خاصة بها، بأن يتم وضعها في الفرن الموجود في أقرب مخبز، و ذلك في نهاية اليوم لتكون درجة حرارة الفرن آخذة في الإنخفاض التدريجي لكي لا يحترق الجلد المشدود عليها. [1]

المقاسات: الجسم الأول كبير وهو الذي يصدر الصوت الغليظ (الدُّم)، والذي يكون قطر فتحته الدائرية الكبيرة العلوية تقريباً 20سم، و يكون قطر فتحته السفلية الأصغر تقريباً 15سم، أما الجسم الثاني الصغير و الذي يصدر الأصوات الحادة (التّك)، فيكون قطر فتحته الدائرية العلوية تقريباً 15سم، و قطر فتحته الدائرية السفلية تقريباً 10سم، ، ويتم العزف على هذه الآلة بواسطة زوجين رفعين من العصي يُسمّيان (الزّحّامَات) بطول 15سم تقريباً، بحيث تكون كل منهما غليظة نسبياً من الجهة التي يمسك بها العازف و تأخذ في النحافة التدريجية بإتجاه الناحية الأخرى إلى أن تأخذ شكلاً مكوراً في حوافها التي يتم بها الضرب على الجلد. [2]

الاستخدامات: تُستخدم آلة النقرة مع باقي الآلات الإيقاعية في أداء نوبات المالوف سواء نوبات الزاوية الداخلية أو أثناء المسير في خارج الزاوية، وهي من الآلات

1- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.

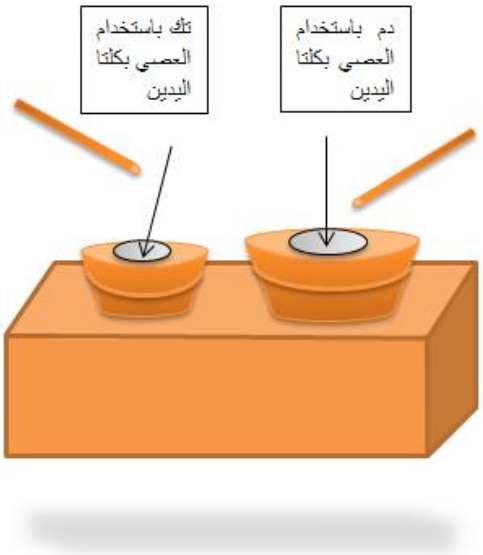
2- عبد اللطيف حسن علي الفرجاني: 1961 ميلادية، شيخ الفن بزاوية فشلوم العيساوية، وكذلك شيخ في فن المدائح النبوية، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى والغناء، صالة التسجيلات باستوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/03 ميلادية.

المهمة والخاصة بهذا النمط في الأساس، ولكن تم إستخدامها في النمط الغنائي المكاري في الضرب الإيقاعي الزيارة. [1]

أسلوب العزف: تكون طريقة العزف على آلة النقرة التقليدية داخل الزوايا بأن توضع في صندوقها الخاص على الأرض مباشرة أمام العازف والذي يقوم بالنقر عليها بواسطة العصي الخاصة بها، أما بالنسبة لوضعية العزف عليها أثناء نوبة المسير الخاصة بالزاوية، فيتم تعليقها بصندوقها كاملة على ظهر شخص يسير وراءه العازف ليتمكن من العزف بكلتا يديه والأداء عليها بكل أريحية. [2]

وظيفتها: تعتبر آلة النقرة من الآلات ذات الأصوات الحادّة تستخدم في التزيين والزخارف التي تسمى بالعامية (التنقريش)، وذلك لملأ الفراغات التي لايمكن أن تملأها باقي الآلات الأخرى بأي حال من الأحول، وتعتبر هذه الآلة بسبب أصواتها القوية والحادة عاملا مهماً في السيطرة على سرعات الإيقاعات في أداء النوبات لذلك لا يمكن السماح بالعزف عليها إلا للعازفين الذين يمتازون بقوة إحساهم بالموازين الإيقاعية وبالمهارة في أداء الزخارف عليها بشكل احترافي. [3]

شكل رقم (16). آلة النقرة وطريقة العزف عليها.



1- يوسف ناصوف: مصدر سابق.
2- سالم شلابي: مصدر سابق.
3- سالم شلابي: نفس المصدر.

آلة الباز : (Albaz) (أنظر ملحق رقم 7 آلة الباز).

النوع: آلة الباز أو كما تؤنث في بعض الدول العربية فتعرف باسم (البازة)، وهي من جنس النقارات والتي تنتمي لفصيلة الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد عليها وجه واحد من الجلد, كما يطلق عليها أيضاً في مصر اسم (طبلة المسحّراتي). [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: آلة الباز هي آلة إيقاعية شعبية بسيطة جداً في تكوينها وصناعتها، فهي عبارة عن طبلة صغيرة جسمها الأساسي عبارة عن صحن من صحون الأكل المعدنية الصغيرة والمعروف بكثرة استعماله في مدينة طرابلس بين العامة، يتم ثقبه بمسمار من الأسفل وفي المنتصف تقريباً، ويُشد عليه قطعة دائرية من جلد الماعز يتم ربطها بواسطة خيط قوي، وتتم عملية شد الجلد باستعمال قطعة جلد أخرى صغيرة في اسفل الصحن يتم تشكيل الخيط بينها وبين قطعة الجلد الأساسية التي تغطي الصحن من أعلى والتي سيتم النقر عليها بعد أن تصبح الآلة جاهزة للإستخدام. [2]

المقاسات: تعتبر آلة الباز الإيقاعية صغيرة الحجم وخفيفة جداً، بحيث يمكن أمساكاها بيد واحدة، ويكون قياس قطر الآلة العلوي 16سم تقريباً، أما القطر السفلي 9سم تقريباً.

الاستخدامات: تستخدم آلة الباز الإيقاعية في مدينة طرابلس في الأساس بشكل جماعي، في النمط الغنائي في الحضرة العيساوية (الذِّكر) ويكون استخدامها بأعداد كبيرة جداً تصل إلى مائتي آلة تقريباً في خارج الزاوية وما يعرف باسم (الطلوع) بمناسبة الإحتفال بذكرى مولد رسولنا الكريم محمد عليه الصلاة والسلام، حيث يشكل عازفي آلة الباز صفوف منتظمة أثناء أداء الأذكار في المسير وفي بداية موكب الزاوية، كما أنها تستخدم داخل جدران الزوايا بأعداد أقل تصل إلى خمسين أو ستين آلة تقريباً، أثناء أداء الذكر في الجزء الأول من الحضرة العيساوية، حيث يشكل عازفي آلة الباز في وضعية الوقوف صفاً دائري أو نصف دائري متحولقين بذلك حول مجموعة المقصدين الجالسين على الأرض، [3] وتستخدم آلة الباز بشكل فردي من قبل ما يُعرف باسم (المسحراتي) وهو شخص يحوم داخل حي سكني محدد في

1- آلات التوقيع: https://www.gocp.gov.eg/Atlas/atlas02/07.html، 08-03-2020 ميلادية.
2- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.
3- سالم شلابي: مصدر سابق.

مدينة طرابلس ومهمته إيقاظ الناس لتناول وجبة السحور في ليالي شهر رمضان المبارك، ويكون هناك العديد من المسحراتية كل منهم يقوم بهذه المهمة داخل منطقة محددة سواء حي واحد أو مجموعة من الأحياء والحارات المتلاصقة، ويقوم المسحراتي بترديد بعض العبارات المنغمة يفصل بينها بنقرات على آلة الباز مثل:

"أصحى يا نايم ... وحد الدايم
سهر الليل يا سهر الليل ... يا دار البركة يا دار الخير
نوضوا تسحروا ياصايمين ... وعلى الله متوكلين
عادة حلوة وفعل جميل
أصحى يا نايم ... وحد الدايم"

أو أن يقول:

سهر الليل يا سهر الليل ... يا صايمين يا نايمين.
ياللي على الله متوكلين ... نوضوا تسحروا يا صايمين. [1]

ومازالت بعض العائلات تعطي المسحراتي أثناء جولته بعضاً من طعام سحورها، إلا أن أغلب الناس استبدلوا الطعام بالمال، وبحلول اليوم الأول لعيد الفطر يعود المسحراتي في جولةٍ أخيرة ليجمع بعض من المبابغ المالية غير المشروطة والتي تقدم له من الأهالي عرفاناً منهم بالمهمة التي قام بها طيلة أيام الشهر الكريم، وتسمى هذه المبالغ المالية (العيدية). [2]

أسلوب العزف: بما أن آلة الباز آلة بسيطة التكوين وكذلك من حيث الإمكانيات الصوتية من حيث الأصوات التي تصدر منها، فهي لا تحتاج لمهارات عالية واحترافية في العزف وأداء النقرات عليها، إلا أن هناك شرطاً واحداً أساسياً يجب أن يتوفر في كل من أراد المشاركة في العزف على هذه الآلة ألا وهو الإحساس بنبضات الإيقاع والتنقلات التدريجية في السرعات المختلفة بما ينسجم مع الذكر

1- صفحة تاريخ ليبيا: https://web.facebook.com/Libyanhistory/videos/2346761052271255/?_rdc=1&_rdr، 08-03-2020 ميلادية، (تسجيل نادر على اسطوانة فونوغراف لصوت المسحراتي في مدينة طرابلس أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي (1931م)، من أرشيف معهد الأصول السمعية والبصرية في إيطاليا).
2- مجدي إسحاق، مرجع سابق، ص 178.

الذي يؤدَّى، ويتم تعليم الأشخاص كيفية النقر بشكل جماعي والمحافظة على سرعة أداء موحدة إلى حدٍ ما أثناء الذكر، ويكون العزف على آلة الباز بأن يمسكها العازف بيده اليسرى بحيث تستقر في راحة يده، وينقر عليها بواسطة سير من الجلد الغليظ يسمى بالعامية (سبتة)، وهي بذلك لاتصدر إلا صوتاً واحداً ويعتبر أقرب للصوت الحاد (التك) منه إلى الصوت الغليظ (الدم). [1]

وظيفتها: وظيفة آلة الباز الإيقاعية في مصاحبة الأذكار، إضفاء نبضات إيقاعية على صيغ الأذكار التي تؤدَّى، وذلك بنقرة واحدة تكرر بشكل مستمر وفي نفس الزمن والسرعة طيلة فترة أداء الصيغة، إلى ان يتم تغيير الصيغة من قبل شيخ الذكر، فتزيد بدلك السرعة تدريجياً. [2]

شكل رقم (17). آلة الباز وطريقة العزف عليها.

1- سالم شلابي، مصدر سابق.
2- مصطفى باني، مصدر سابق.

آلة الزّل: (Azzal) (أنظر ملحق رقم 8 آلة الزّل).

النوع: تعتبر آلة الزل من فصيلة الالات الإيقاعية المصوتة بذاتها، وذلك عن طريق تصادم أجزائها بعضاً ببعض، أو عن طريق القرع أو الضرب أو الإهتزاز، وبالتالي تصدر صوتاً قوياً حاداً جداً ورناناً، وهي آلة يمكن أن تكون أقتبست من الصنوج التي كانت تستخدم في الموسيقى العسكرية في فترة الحكم العثماني لمدينة طرابلس. [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: آلة الزل هي عبارة عن زوج من الصنوج يتم صنعهما من صفائح النحاس، يتم قص صفيحة النحاس أولا بشكل دائري، بعد ذلك يتم طرق الصفيحة الدائرية من جيهة ليصبح لها بروزاً تدريجياً بسيطاً إلى الخارج، ثم يزداد هذا البروز كلما أقتربنا من منتصف قطر الصفيحة ليكوّن بروزاً أكبر بحيث يأخذ شكل الصحن إلى حدٍ ما، ثم تثقب في منتصف قطرها تماماً، ليربط فيها بعد ذلك حبل بلاستيكي يثبت بعقدة من الداخل ويربط فيه من الخارج قطعة دائرية من الفلين االمستعمل في شباك الصيد الخاصة بالبحارة وصيادي الأسماك، لتستخدم للإمساك بكل من زوجي الصنوج بشكل مستقل ومفصول عن الأخر بكلتا اليدين. [2]

المقاسات: يكون القطر الكلّي للصنج الواحد من آلة الزل تقريباً 25سم، أما المسافة التي يتم طرقها من الصفيحة الدائرية وعلى إحدى وجهيها لتكوّن البروز التدريجي البسيط إلى الخارج فهي 15سم تقريباً، وقياس المسافة الأخيرة االتي يزداد فيها هذا البروز إلى الخارج تكون في العشرة سنتميترات المتجهة نحو منصف القطر تقريباً. [3]

الاستخدامات: تستخدم آلة الزل في العديد من البلدان بأسماء وأحجام مختلفة، فأكبر أحجامها يعرف باسم (سيمبال) ويستخدم في الموسيقى العسكرية، كما يوجد حجم متوسط يُسمى (ناقوس) يستخدم في الألحان القبطية والطقوس الدينية المسيحية، وحجم آخر صغير جداً يُسمى (صاجات) تستخدمه الراقصات بأصابع اليدين، [4] ولكن هذا الأخير لم يعد مقتصراً في الإستخدام على الراقصات فقط بل تم إعتماده من ضمن مجموعة الآلات الإيقاعية في أغلب ضروب الموسيقى العربية الحديثة

1- سالم شلابي: مصدرسابق.

2- عبد الوهاب مصطفى سالم السعودي: 1970 ميلادية، حرفي متخصص في الصناعات التقليدية، الطرق على النحاس، مقابلة شخصية مدونة، محل عبد الوهاب السعودي، خلف برج الساعة بالضبط، المدينة القديمة، سوق النحاس، طرابلس، 2018/02/24 ميلادية.

3- عبد الوهاب السعودي: مصدر سابق.

4- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 200، 201.

خاصةً في التسجيلات بالآت الأورج والبرامج الموسيقية الحديثة والمتطورة والتي أصبحت متاحة بشكل كبير في الكومبيوتر، أما عن استخدام آلة الزل في مدينة طرابلس، فقد كان مقتصراً على النمط الغنائي الديني (الذكر) في الزوايا الصوفية العيساوية، ثم خرجت هذه الآلة من نطاق هذه الزوايا منتصف الثمانينيات من القرن الماضي لتدخل من ضمن فرق الموسيقى الشعبية المعروفة باسم (النوبة الطرابلسية) حديثاً، والتي كانت في السابق تتكون من آلتين فقط، وهما آلة (النوبة) الإيقاعية وآلة النفخ الموسيقية المعروفة في طرابلس باسم (الغيطة). [1]

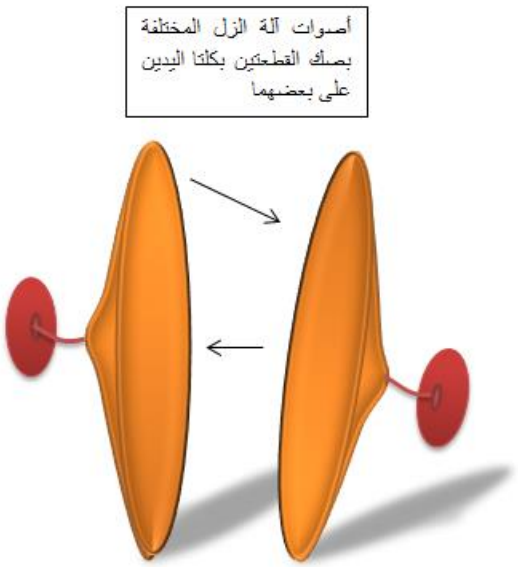
أسلوب العزف: يكون أسلوب العزف على آلة الزل بأن يمسك العازف صنجاً بكل يد من قطعة الفلين المربوطة بالحبل المنعقد داخل كل صنج، ثم يقوم بضرب الصنجين على بعضهما ليصدر عنهما صوتاً حاداً رناناً، ويتحكم العازف بتقنياته ومهاراته بأن يقسم هذا الصوت إلى صوتين أحدهما ينتج عند ضرب الصنجين وترك مسافة بسيطة بينها ليصدر عنهما اهتزازاً مستمراً يتحكم العازف في استمراريته، والصوت الأخر هو نتيجة ضرب الصنجين مع غلقهما على بعض بإحكام بحيث لا يسمح العازف بحدوث الإهتزاز بينهما كما في الصوت الأول، فيكون الصوت الأول مفتوح والصوت الثاني مكتوم، ومع الخلط والمزج بين الصوتين يمكن للعازف المتمكن الماهر أن يُكَوّن مجموعة النقرات للدائرة الإيقاعية بشكل مميز وخاص بهذه الآلة، كذلك يمكن أن يقوم بأداء بعض التنويعات أثناء سير الضرب الإيقاعي مع صيغ الذكر المختلفة وبمرافقة آلات الباز. [2]

وظيفتها: من أهم وظائف آلة الزل أثناء أداء صيغ الذكر المختلفة هي الربط مابين النبضات أو النقرات المتباعدة التي تؤديها آلات الباز الإيقاعية المصاحبة، حتى لا يخرج العازفين عن الميزان والسرعة المحددة بسبب إزدحام وكثرة الآت الباز التي تستخدم في هذا النمط، كما أن لها دوراً أدائياً تنويعياً، مما يؤكد صعوبة المهمة التي تقع على عاتق عازف آلة الزل وضرورة تمكنه من الآداء عليها بمهارة وإحساس عالى بالإيقاع، ويتم استعمال آلة زل واحدة في الغالب داخل الزوايا، بحيث يكون

1- حسين أبو الخيرات: مصدر سابق.
2- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

موقعها داخل حلقة الآت الباز، أما خارج الزّوايا وأثناء المسير فيتم استعمال آلة أو آلتين زل ويكون موقع عازفي الزل غير ثابت بحيث يتنقلان بين صفوف آلات الباز بشكل حر. [1]

شكل رقم (18). آلة الزل وطريقة العزف عليها.



آلة البندير العروسي: (Bendir Arosy) (أنظر ملحق رقم 4 آلة البندير العروسي).

<u>النوع:</u> آلة البندير العروسي الإيقاعية هي نوع من أنواع آلة الدف المنتشرة في شمال افريقيا والمغرب العربي بالذات، فنجد لها انتشاراً واسعاً في ليبيا وتونس والجزائر والمغرب مع وجود بعض الإختالافات التي تعطي طابع الخصوصية لأماكن استخدامها، وهي لا تحتوي على صفائح نحاسية، كما هو الحال في آلة البندير العيساوي، وتعتبر من الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد علها وجه واحد من الجلد. [2]

<u>وصف الآلة وطريقة الصنع:</u> تصنع آلة البندير العروسي بالكامل داخل سوق الدرابيك في مدينة طرابلس القديمة، وتتكون من اطار خشبي دائري الشكل ويشبه الغربال يتكون من مجموعة من الصفائح الخشبية المثبتة على بعضها، كما أنه كبير الحجم نسبياً مقارنة بالبندير العيساوي، ويتم عمل ثقبين دائريين متقابليين في

1- سالم شلابي: مصدر سابق.
2- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 145.

عرض الإطار وذلك لمساعدة العزف على الإمساك به عن طريق ادخال ابهام يده اليسرى في أحدهما، ويُشد على أحد واجهتيه قطعة من جلد الماعز بحيث يغطي مسافة من عرض الإطار الخشبي، ثم يتم تثبيت الجلد بالغراء ولا يربط أو يشد بخيوط أو حبال، وبعد أن تكتمل مرحلة شد الجلد يتم شد وترين من حبال التيل أو النايلون، بداخل الإطار الخشبي وبشكل ملاصق للجلد من وجهه الداخلي، بحيث ينتج عنهما أثناء عملية النقر على الجلد من الخارج صوت اهتزازي مميز ورنان، وهو من الآلات التي تحتاج إلى التسخين بالنار قبل العزف عليها خصوصاً في أوقات البرد. [1]

المقاسات: يكون عرض الإطار الخشبي المكون لجسم آلة البندير العروسي 11.5سم تقريباً، أما قطر دائرته فهي تصل إلى 50سم تقريباً، ويمتد باقي الجلد المشدود على عرض الإطار لمسافة 7سم تقريباً. [2]

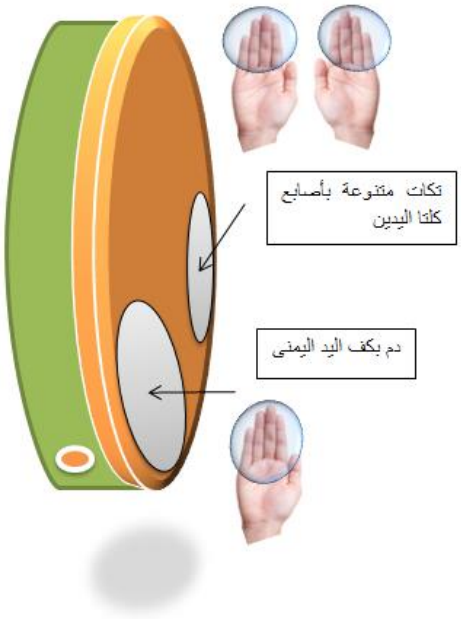
الاستخدامات: تستخدم آلة البندير العروسي في الأصل وبشكل أساسي في النمط الغنائي الصوفي (الحضرة العروسية)، سواءً في الذكر وقوفاً أو الفن جلوساً، وتستخدم في هذا النمط بشكل جماعي وقد يصل عددها من 20 إلى 30 بندير أثناء الذكر وقوفاً، أما أثناء الفن جلوساً فيستخدم عدد أقل منها أي 4 أو 5 بنادير تقريباً، بمصاحبة آلتين من آلة الدبدبة الإيقاعية وآلة الزكرة الساحلية، وقد تم إستخدام آلة واحدة أحياناً مع النوبة الطرابلسية الحديثة في الآونة الأخيرة. [3]

أسلوب العزف: تكون وضعية العزف على آلة البندير العروسي إما وقوفاً وذلك أثناء أداء صيغ الأذكار المختلفة أو جلوساً في حلقة الفن، وتكون وضعية البندير في الحالتين أمام صدر العازف، ويمسك العازف آلة البندير بيده اليسرى وذلك بأن يدخل ابهامه في أحد الثقبين المخصصين لذلك، مع ترك بقية الأصابع حرة الحركة، ويكون النقر الأساسي بكف اليد اليمنى، بحيث يستخرج العازف الصوت الغليظ (الدم) بالنقر على ثلث دائرة البندير الأقرب لحافة الإطار الخشبي، أما الأصوات الحادة الأساسية (التك) فتكون بالنقر باليد اليمنى مع نقرات مكملة للضرب الإيقاعي باستخدام أصابع اليد اليسرى بشكل تناوبي بين اليدين لملأ فراغات الدائرة الإيقاعية وتزيينها. [4]

1- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.
2- عبد الرزاق الفزّاني: نفس المصدر.
3- مصطفى باني: مصدر سايق.
4- عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

وظيفتها: لا يصاحب آلة البندير العروسي أثناء أداء الأذكار أي آلات إيقاعية أخرى لذلك فإن مهمتها الأولى هي إبراز الضرب الإيقاعي بقوة والمحافظة على سرعة أداء كل صيغة من صيغ الذكر، وهذا يتطلب وجود الآلة بشكل جماعي كبير حيث يتراوح عددها في الغالب ما بين عشرين إلى ثلاثين بندير، ويكون الأداء الجماعي لكل العازفين موحداً ومتناسقاً لابراز شكل الضرب الإيقاعي الأساسي دون زخارف أو تزيين، بينما يتولّى مهمة الزخارف أو التزيين والمعروفة باسم (تثليث) أمهر العازفين المتمرسين في هذا المجال بالتناوب أيضاً والتنسيق فيما بينهم، فلا يكون التثليت إلا فردياً، أما أثناء أداء الفن فيكون عددها اقل بكثير حيث لا يتعدى أربعة أو خمسة بنادير، مع وجود آلتين من آلة الدبدبة الإيقاعية وآلة الزكرة الساحلية، وتؤدي البنادير شكلاً ايقاعياً مغايراً لما تؤديه آلتي الدبدبة، مع امكانية التثليث كلما تطلب الأمر بنفس النسق السابق الذكر. [1]

شكل رقم (19). آلة البندير العروسي وطريقة العزف عليها.



1- مصطفى باني: مصدر سابق.

آلة طار الزمزامات: (Tar – Alzemzamat) (أنظر ملحق رقم 5 آلة طار الزمزامات).

النوع: آلة طار الزمزامات الإيقاعية تعتبر نوع من أنواع الدفوف التي تندرج تحت اسم (المزهر) (Mazhar)، وهي تحتوي على صفائح نحاسية صغيرة نسبياً ومستديرة الشكل مثبتة في جسمها الخشبي، وهي من الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد علىها وجه واحد من الجلد. [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: آلة طار الزمزامات من الآلات الإيقاعية التي تتم صناعتها بالكامل في مدينة طرابلس، ما بين سوق الدرابيك وسوق القزدارة، ويتم بداية صنع جسم الآلة الخشبي والذي يتكون من عدد من الصفائح الخشبية التي يتم إلصاقها على بعضها البعض ثم صقلها وسنفرتها لينتج عنها اطار دائري في شكل يشبه الغربال، بعد ذلك يتم عمل ثلاثة فتحات مستطيلة في هذا الإطار لكي يثبت قي كل منها زوجان من الصنوج تتم صناعتها في سوق القزدارة، وتسمى بالعامية (عمارات)، ويتم تثبيتها بواسطة مسامير رقيقة تثبت من الناحين في الفتحات المستطيلة في الإطار الخسبي وتخترقها في منتصف قطرها بالضبط، بحيث تكون هذه الصنوج حرة الحركة، كما يتم قص الإطار من الجهة المقابلة للجلد بشكل فيه استدارة ناحية الجهة الداخلية للآلة لكي يكون مكاناً مخصصاً للإمساك بالآلة، ثم يُشد عليه جلد الماعز ويثبت باستعمال الغراء وبعض الدبابيس المعدنية الصغيرة. [2]

المقاسات: تكون مقاسات طار الزمزامات بأن يكون قياس الصفائح الخشبية التي يصنع منها الإطار بعرض 9.5سم تقريباً، وينتج عن شكلها الدائري حجم الالة الدائري وهو بقطر33سم، كما أن الجلد يُشد على عرض الإطار الخشبي ليغطيه بمسافة تصل إلى 6سم، أما قطر العمارات النحاسية فيكون بين 8 إلى 10سم تقريباً. [3]

الاستخدامات: تستخدم آلة طار الزمزامات كاستخدام رسمي في النمط الغنائي (الأغاني الطرابلسية النسائية) فقط، ولا يوجد له أي استخدام في باقي الأنماط الغنائية أو الموسيقية الأخرى في مدينة طرابلس، ما عدا الإستخدام الغير رسمي من

1- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.
2- عبد الرزّاق الفزّاني: نفس المصدر.
3- عبد الرزاق الفزّاني: نفس المصدر.

قبل شريحة عامّة النساء في البيوت الليبية الطرابلسية وخاصة أثناء الإستعدادات لإقامة مناسبة زفاف أو أي من المناسبات الإجتماعية الأخرى. [1]

أسلوب العزف: يكون أسلوب وطريقة العزف على آلة الطار بأن تمسك العازفة بيدها اليسرى الآلة من الناحية التي تم قصها من الإطار، وتقوم بالنقر بنصف راحة يدها على الثلث الأول من الجلد من ناحية الإطار الخشبي، فتخرج الصوت الغليظ (الدم)، وتستخرج الصوت المكتوم (التك) بأن تنقر بكف اليد كاملاً في منتصف الجلد، ويقتصر العزف على آلة طار الزمزامات في الإطار الرسمي لفرق الزمزامات والتي يطلق عليها لفظ (وجاك)، من قبل مغنية الفرقة الرئيسية والتي يطلق عليها اسم (الرايس)، ويكون معها في الغالب عدد إثنتين من النساء تعزف كل منهن على ألة دربوكة طرابلسية، ويطلق عليهن بالعامية اسم (البحريات) أو (التبّاعات)، وهذا الإسم مكتسب من وظيفتهن أثناء الغناء، لأنهن يتبعن المغنية الرئيسية (الرايس) في كل كبيرة وصغيرة سواء في الأغاني التى تؤدى أو سرعتها أو ترتيب التنقل بينها، وكذلك الدخول والقفل. [2]

وظيفتها: تلعب آلة الطار دوراً رئيسياً مهماً فهي كما سلف لا تكون إلا في أيدي رئيسة الفرقة أو ما تعرف بـ (الرايس)، فهي المغنية وهي كذلك من تسيطر على كيفية أداء الضروب الإيقاعية من حيث أشكالها وسرعاتها المختلفة بهذه الآلة أثناء أداء الأغاني المتنوعة، وذلك لما تمتاز به هذه الآلة من صوت قوي يزيد من قوته و وضوحه جلجلة الصنوج الرنانة. [3]

1- بهلولة بالرّوّين: مصدر سابق.
2- بهلولة بالرّوّين: نفس المصدر.
3- بهلولة بالرّوّين: نفس المصدر.

شكل رقم (20). آلة طار الزمزامات وطريقة العزف عليها.

آلة الدنقة الطرابلسية: (Danga – Trapolsia)(أنظر ملحق رقم11 آلة الدنقة الطرابلسية).

النوع: تعتبر آلة الدنقة الطرابلسية من فصيلة الطبول صغيرة حجم، وهي تشبه آلة النوبة في شكلها العام، إلا أنها أصغر منها بكثير، كما أنه لا يوجد تشابه في الأصوات الصادرة عنهما، ويرجع تاريخها العريق إلى عهد الرومان، كما انها تعتبر من الالات الأفريقية القديمة والمنتشرة في العديد من البلدان بأحجام وأشكال مختلفة، وتعتبر في تصنيفها من الآلات الرقية ذات الوجهين. [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: تأخذ آلة الدنقة الطرابلسية شكل برميل صغير الحجم، وهي من الآلات التي يتم صناعتها بالكامل قي سوق الدرابيك بمدينة طرابلس، حيث يتم صتاعة جسمها من صفائح خشبية رقيقة نسبياً، يتم لفها وإلصاقها وتثبيتها على بعضها بواسطة الغراء ومسامير التثبيت الصيغيرة، لتأخذ شكل برميل خشبي صغير مفتوح من الجهتين، ويتم سنفرته وتهذيبه ودهنه بطلاء الخشب اللامع، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة شد الجلد على جانبي الجسم الخشبي، والذي يكون من جلد الماعز، وتتم عملية تركيب الجلد وشده بمرحلتين، الأولى يتم فيها قص المساحة المطلوبة من الجلد على كلا الجانبين ولفه وتثبيته جيداً على إطار خشبي دائري خاص يسمّى

1- المهرجان الوطني التاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية: مرجع سابق، ص 260.

(الكعكة) يكون قطره أوسع من قطر جسم الآلة بمسافة بسيطة تسمح بإيلاج حبل ليفي يستعمل في المرحلة الثانية لخياطة وربط الكعكتين ببعضها بشكل يكون تارة تقابلي وتارةً أخرى بزاوية حادة حتى يتم اللف به والدوران على كامل جسم الآلة وبذلك يكون قد تم ربط الكعكتين من جميع جوانبهما، ليتبقى في نهاية هذه العملية جزء من الحبل يتيح للعازف التحكم في ضبط الآلة من خلال شده أثناء الإستخدام، ثم يقوم بفكّهِ ليعطي للجلد فرصة الإرتخاء بعد كل استخدام. [1]

المقاسات: تتم صناعة آلة الدنقة الطرابلسية بحجمين مختلفين، الحجم الأكبر وتسمى دنقة (دم)، وتسمى الثانية دنقة (تك)، ويكون قياس عرض الجسم الخشبي لكليهما نفس القياس ألا وهو 22سم، ولكن الإختلاف في قياس قطريهما يكون واضحاً، فيكون قياس قطر الدنقة الأكبر 34سم، بينما يكون قياس قطر الدنقة الأصغر 27سم. [2]

الاستخدامات: تستخدم آلة الدنقة الطرابلسية في فرق الفنون الشعبية التي تقوم بأداء النمط الغنائي والموسيقي الخاص بالزكرة الجبالية، وقد ظهرت الحاجة لصناعتها في مدينة طرابلس لكي تستخدم عوضاً عن آلة الدنقة الجبالية، [3] وهي تصنع بشبه كبير لآلة النوبة في الشكل العام مع فارق في الحجم يعطيها تقارباً كبيراً مع أحجام الدنقة الجبالية، وكذلك في الأصوات التي تصدر من كليهما، كما أن آلة الدنقة الطرابلسية تستخدم بشكل رسمي كذلك في النمط الغنائي (المكاري) المعروف في مدينة طرابلس. [4]

أسلوب العزف: تكون طريقة العزف على آلة الدنقة الطرابلسية بأن تربط بحزام من الجلد أو القماش في حلقتين من الحديد يتم تثبيتهما في جسمها الخشبي بحيث يعلقها العازف بها الحزام على كتفه الأيسر لتستقر في جنبه الأيسر بمستوى الخصر تقريباً، ويضع دراعه الأيسر لتمتد على عرض الجسم الخشبي لتصل راحة اليد إلى حافة الجلد، وينقر عليها بيده اليمنى بواسطة عصى غليظة قليلاً تصنع من شجر الزيتون أو الزان، ويكون لها طرف مستقسم يمسك منه العازف العصى وطرفها الأخر

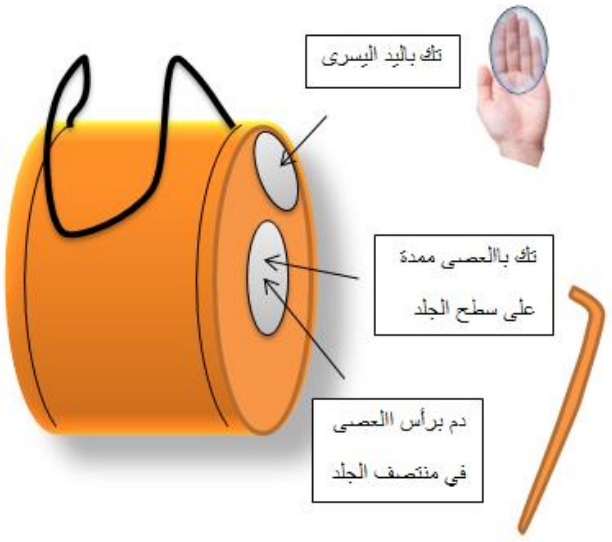
1- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.
2- عبد الرزاق الفزّاني: نفس المصدر.
3- حمزة محمد: مصدر سابق.
4- يوسف ناصوف: مصدر سابق.

مقوس، بحيث يقوم العازف باستخراج الصوت الغليظ (الدم) بالنقر برأس العصى من الناحية المقوسة في منتصف قطر الجلد، أما الأصوات الحادة (التك) لها طريقتان الأولى بنفس العصى و في نفس المكان على الجلد، ولكن ليس برأس العصى، بل ببسطها على الجلد لتعطي صوت (تك) قوي ومكتوم، و يكون النوع الثاني من الأصوات الحادة (التك) عن طريق ملأ الفراغات بالنقر بأصابع اليد اليسرى على حافة الجلد والإطار لتعطى صوت (تك) ضعيف نسبياً و رنان. [1]

وظيفتها: تستخدم آلة الدنقة الطرابلسية بعدد ثلاثة آلات من الحجم الأكبر دنقة (دم) بحيث تكون وظيفتها العزف بشكل جماعي موحد لإبراز الضروب الإيقاعية في أشكالها الأساسية بشكل قوي ودون أي تنويعات، بحيث تترك التنويعات للعازف الرابع والذي يعزف على آلة دنقة من الحجم الأصغر(التك)، فيقوم بملأ الفراغات في الدائرة الإيقاعية في كل ضرب حسب الأماكن التي تتطلب منه ذلك، وتختلف هذه التنويعات والزخارف ويتفاوت جمالها بإختلاف مهارات الأداء بين العازفين، [2] أما في النمط الغنائي (المكاري) فتكون هناك آلتين دنقة من الحجم الكبر (دم) يؤدى على كل منها شكلاً مغايراً عن الأخر ولكن يكون مستمراً بنفس الوتيرة ولا يتغير، أما التنويعات فتترك لعازفين اثنين على آلتي دنقة من الحجم الأصغر (تك) يؤدي كل منهما أشكالاً وتنويعات وزخارف مضادة ومتناغمة مع شكلي الأساس للضرب الإيقاعي اللذان يؤديهما عازفي آلتي الدنقة (دم). [3]

1- حمزة محمد: مصدر سابق.
2- حمزة محمد: نفس المصدر.
3- يوسف ناصوف: مصدر سابق.

شكل رقم (21). آلة الدنقة الطرابلسية وطريقة العزف عليها.



آلة دربوكة التمر: (Darabukat – Attamr) (أنظر ملحق رقم 2 آلة دربوكة التمر).

النوع: ، آلة دربوكة التمر هي نتاج تطوير أو اقتباس حصل لآلة الدربوكة الطرابلسية التقليدية من آلة الدبدبة أو الدبدبحة الخشبية، وتعتبر من الآلات ذات الرق الجلدي، التي يشد عليها وجه واحد من الجلد.

وصف الآلة وطريقة الصنع: تعتبر آلة دربوكة التمر عبارة عن محاكاة لآلة الدبدبة أو (الدبدحة) الإيقاعية الخشبية، فهي في شكلها الفخاري عبارة عن دربوكة طرابلسية بكامل مكوناتها إلا أنه يتم إضافة التمر على سطح الجلد المثبت عليها بنفس الطريقة التي يتم تثبيته بها على آلة الدبدبة، فتُسمى دربوكة تمر في شكلها الحديث نسبياً والمطور عندما يكون جسمها فخارياً، ولا يتم استخدامها كآلة دربوكة طرابلسية عادية ثانيةً، كما انها من الآلات الإيقاعية التي لاتكون جاهزة للعزف إلا بعد تسخين الجلد المشدود عليها، بعكس آلة الدبدبة التي تتميز بحبال ومفاتيح خشبية لشد الجلد وتعديله وضبطه. [1]

المقاسات: تكون مقاسات دربوكة التمر سواء من حيث الجسم الفخاري المخروطي الشكل أو وضعية الجلد، هي نفس مقاسات الدربوكة الطرابلسية بالضبط. [2]

1- أشرف البركي: مصدر سابق.
2- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.

الاستخدامات: تستخدم آلة دربوكة التمر في الأفراح من أعراس ومناسبات إجتماعية مختلفة، وفي فرق الفنون الشعبية كفرق (النوبة الطرابلسية الحديثة)، كما تم إدخالها في نهاية الثمانينيات إلى الفرق الموسيقية وبالتحديد فرقة الإذاعة والتلفزيون الليبي وذلك بدلاً عن آلة الدبدبة الخشبية التقليدية، وتم استخدامها مع بعض الأغاني الطرابلسية والأعمال الموسيقية الحديثة. [1]

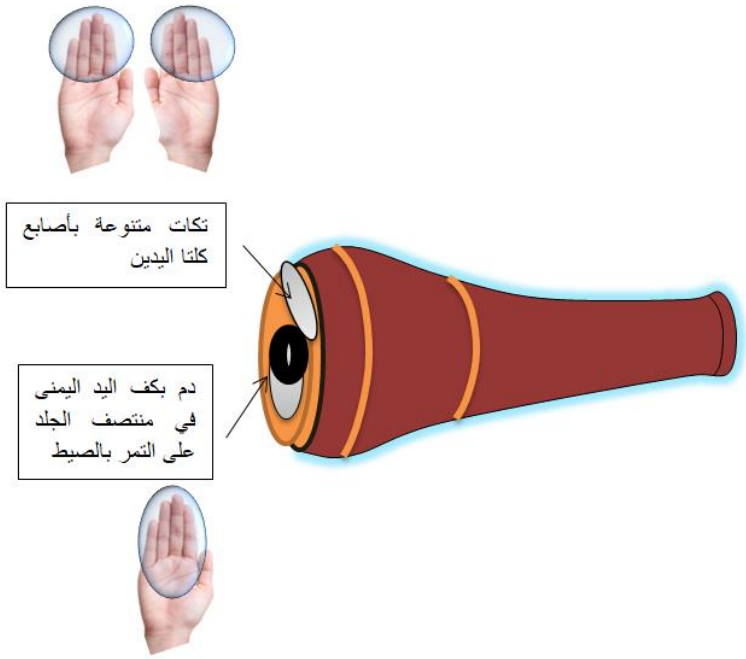
أسلوب العزف: تعتمد طريقة العزف على آلة دربوكة التمر على النقر القوي لإظهار أصواتها الحادة المميزة (التك) مع عدم التركيز على اظهار صوت (الدم) لأنها تحتوي على صوت (دم) ضعيف عندما يتم إلصاق التمر عليها، وأيضاً بسبب فتحتها الدائرية الخلفية الضيقة والتي يخرج منها الصوت، ويمكن العزف عليها أثناء االجلوس، وذلك يكون بنفس وضعية العزف على آلة الدربوكة الطرابلسية، مع اختلاف أن العازف في هذه الحالة لايضع يده اليسرى على جسم الآلة بل تكون مرتفعة عن جسم الالة بمسافة تمكنه من النقر بقوة أكبر، كما أنه يمكن ربطها بحبل يساعد العازف على حملها في وضعية الوقوف بحيث يمكنه الرقص بها والعزف عليها في آن واحد. [2]

وظيفتها: تكون وظيفة آلة دربوكة التمر في النمط الغنائي الحضرة العروسية في جانب الفن منها، بأن تؤدّي شكلاً إيقاعياً ثانوياً مصاحباً ومغايراً لما تؤديه آلات البندير العروسي من أشكالاً إيقاعية تعتبر هي الأساس للضروب المستخدمة في هذا الجانب من الحضرة، كما يكون لها دوراً أساسياً في النمط الموسيقي والغنائي الزكرة السّاحلية في أداء الأشكال الأساسية للضروب الإيقاعية المستخدمة في هذا النمط، [3] وكذلك تؤدي دوراً داعماً للشكل الأساسي من الضروب الإيقاعية الشعبية في النمط الغنائي الأغنية الطرابلسية وذلك لقوة الأصوات الصادرة منها وتميزها عن بقية الآلات بهذه الخصوصية، وأيضاً لإضفاء الطابع الشعبي بشكل أكبر على الأعمال التي يتم إستخدامها فيها، ومع هذه المميزات التي تتمتع بها إلا أنها تعتبر آلة

1- علي بوسويق: مصدر سابق.
2- أشرف البركي: مصدر سابق.
3- أشرف البركي: نفس المصدر.

محدودة الأصوات والإمكانيات، ولا يعتمد عليها في أداء الزخارف والتزيين إلا بشكل محدود جداً. [1]

شكل رقم (22). آلة دربوكة التمر وطريقة العزف عليها.



ثالثاً: الآلات الإيقاعية الوافدة من بعض المدن الليبية:

آلة الدنقة الجبالية: (Danga – Aljbalia) (أنظر ملحق رقم 13 آلة الدنقة الجبالية).

النوع: آلة الدنقة الجبالية من الآلات التي وفدت إلى مدينة طرابلس مع الأعداد الكبيرة التي انتقلت إليها واستقرت بها على مر السنوات من سكان مدن ومناطق الجبل الغربي كمدينة يفرن والقلعة ونالوت وجادو والرحيبات وكاباو وبعض مناطق الساحل الغربي كمدينة زوارة، وهي من فصيلة الطبول صغيرة حجم، وهي تشبه آلة الدنقة الطرابلسية في شكلها العام، ولكنها أصغر منها بقليل من حيث الحجم، كما أنهما يتشابهان في الأصوات الصادرة عنهما، ويرجع تاريخها العريق إلى عهد

1- فرج الساحلي، مصدر سابق.

الرومان، كما انها تعتبر من الالات الأفريقية القديمة والمنتشرة في العديد من البلدان بأحجام وأشكال مختلفة، وتعتبر في تصنيفها من الآلات الرقية ذات الوجهين.[1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: يكون شكل آلة الدنقة الجبالية كشكل البرميل الصغير الحجم، وهي من الالات التي يتم صنعها في الأصل في مدن الجبل الغربي، ولكن في السنوات الأخيرة أصبحت تتم صناعتها أيضاً داخل سوق الدرابيك في مدينة طرابلس، حيث يتم صتاعة جسمها من صفائح خشبية رقيقة نسبياً، وبنفس الطريقة التي سبق ذكرها في وصف صناعة جسم آلة الدنقة الطرابلسية، ولكن عندما نأتي بعد ذلك لوصف مرحلة شد الجلد على جانبي الجسم الخشبي، والذي يكون من جلد الماعز، نجد اختلافاً واضحاً في تركيب وشد الجلد بين الدنقة الجبالية والدنقة الطرابلسية، حيث تتم عملية تركيب الجلد وشده في آلة الدنقة الجبالية بمرحلتين، الأولى يتم فيها قص المساحة المطلوبة من الجلد على كلا الجانبين لكن لا يتم استعمال الإطار الخسبي المسمى بـ (الكعكة) كنظيرتها الدنقة الطرابلسية، وإنما يلف الجلد هنا على حبل ليفي على حافة الجسم الخشبي ليشكل الحبل مع الجلد الملفوف عليه إطاراً قوياً فوق جسم الآلة يمكن الإعتماد عليه في عملية شد الجلد من خلال إيلاج حبل ليفي أخر يستعمل في المرحلة الثانية لخياطة وربط الجلد المثبت على جانبي الدنقة بنفس الطريقة المتبعة في صناعة آلة الدنقة الطرابلسية، ليتبقى هنا ايضاً في نهاية هذه العملية جزء من الحبل يتيح للعازف التحكم في ضبط الآلة من خلال شد هذا الحبل الليفي أثناء الإستخدام، ثم يقوم بفكّهِ ليعطي للجلد فرصة الإرتخاء بعد كل استخدام، مما يجعل آلة الدنقة الجبالية من الآلات التي لا تحتاج إلى تسخين للجلد المثبت عليها. [2]

المقاسات: تصنع آلة الدنقة الجبالية بحجمين مختلفين أيضاً، حجم هذه الالة الأكبر يسمى دنقة (دم)، ويسمّى الحجم الأصغر دنقة (تك)، ويكون قياس عرض الجسم الخشبي لكليهما نفس القياس وهو 22سم، ولكن يكون الإختلاف في قياس

1- المهرجان الوطني التاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية: مرجع سابق، ص 260.
2- حمزة محمد: مصدر سابق.

قطريهما، فيكون قياس قطر الدنقة الأكبر 32سم، بينما يكون قياس قطر الدنقة الأصغر 25سم. [1]

الاستخدامات: يقتصر استخدام آلة الدنقة الجبالية على فرق الفنون الشعبية التي تقوم بأداء النمط الغنائي والموسيقي الخاص بـ (الزكرة الجبالية) فقط، وهي تعتبر الآلة الأصلية التي تؤدى بها الضروب الإيقاعية الخاصة بهذا النمط دون غيره من الأنماط الأخرى. [2]

أسلوب العزف: تكون طريقة العزف على آلة الدنقة الجبالية بنفس الطريقة التي تم ذكرها في أسلوب العزف على آلة الدنقة الطرابلسية بالضبط، حيث ينقر عليها العازف بيده اليمنى بواسطة عصى غليظة قليلاً تصنع من شجر الزيتون أو الزان، ويكون لها طرف مستقسم يمسك منه العازف العصى وطرفها الأخر مقوس، بحيث يقوم العازف باستخراج الصوت الغليظ (الدم) بالنقر برأس العصى من الناحية المقوسة في منتصف قطر الجلد، أما الأصوات الحادة (التك) لها طريقتان الأولى بنفس العصى و في نفس المكان على الجلد، ولكن ليس برأس العصى، بل ببسطها على الجلد لتعطي صوت (تك) قوي ومكتوم، و يكون النوع الثاني من الصوات الحادة (التك) عن طريق ملأ الفراغات بالنقر بأصابع اليد اليسرى على حافة الجلد والإطار لتعطى صوت (تك) ضعيف نسبياً و رنان. [3]

وظيفتها: تستخدم آلة الدنقة الجبالية بعدد ثلاثة آلات من الحجم الأكبر دنقة (دم) وتكون وظيفتها العزف بشكل جماعي موحد لإبراز الضروب الإيقاعية في أشكالها الأساسية بشكل قوي ودون أي تنويعات، بحيث تترك التنويعات للعازف الرابع والذي يغزف على آلة دنقة من الحجم الأصغر(التك) فيقوم بملأ الفراغات في الدائرة الإيقاعية في كل ضرب حسب الأماكن التي تتطلب منه ذلك وتختلف هذه التنويعات والزخارف ويتفاوت جمالها بإختلاف مهارات الأداء بين العازفين.

1- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.
2- حمزة محمد: مصدر سابق.
3- حمزة محمد: نفس المصدر.

شكل رقم (23). آلة الدنقة الجبالية وطريقة العزف عليها.

آلة الدبدبة: (Aldabadba) (أنظر ملحق رقم 14 آلة الدبدبة).

النوع: آلة الدبدبة هي آلة إيقاعية تُصدر أصواتاً رنانة وقوية جداً، وهي من الآلات التى وفدت لمدينة طرابلس من بعض المدن التي تقع على امتداد الساحل الشرقي لها، كمدينة الخمس وزليتن، وهي في شكلها العام أقرب ما يكون إلى آلة الطبلة أو الدربوكة، وتعتبر بذلك من فصيلة الالات الرقية التي يشد عليها وجه واحد من الجلد. [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: تصنع آلة الدبدبة من جذع شجرة غليظ ويعتبر الكمثرى من أجودها، يجوف من الداخل في شكل اسطواني أقرب إلى المخروط، وتوضع الدبدحة بشكل رأسي ويوضع عليها جلد الماعز ويتم شدّه ليُغطي كامل فتحة الدائرة العلوية، ويُخرم الجلد ويُلظم بواسطة حبل من الليف وتُربط نهايات الحبل بحبل آخر يربط على شكل حزام في منتصف جسم الدبدبحة وتصنع له قطع خشبية صغيرة كمفاتيح لشد وضبط الجلد أثناء الإستخدام وبعد الإنتهاء من العزف يتم فتح هذه المفاتيح لدرجة يرتخي معها الجلد ولايكون مشدوداً، وهي بهذه الميكانيكية لايتم تسخينها بالنار أبداً، وكذلك يوضع على سطح الجلد وفي منتصفه تماماً كمية من التمر المعجون بحيث يتم إلصاقه في شكل دائرة يتم إفراغ التمر من منتصفها لكي

1- علي بوسويق: مصدر سابق.

تبدو كحلقة في شكلها النهائي، وكذلك الحال مع التمر يتم نزعه من على الجلد بعد كل إستخدام ولكي لا يضيع يتم إلصاقه في داخل الجسم الخشبي من الناحية السفلى حتى يتم إستخدامه في المرات التالية. [1]

المقاسات: تكون مقاسات الجسم المصنوع من الخشب الغليظ والمجوف من الداخل في شكله الأسطواني المخروطي بطول يبلغ حوالي 45سم، وقطر دائرتها العلوي والذي يُشد عليه الجلد حوالي 25سم تقريباً. [2]

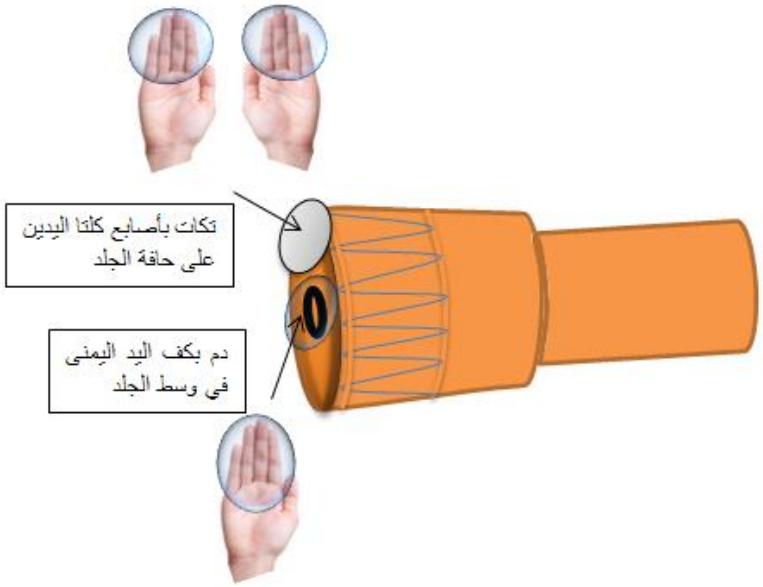
الاستخدامات: وتستخدم بشكل شعبي في الأفراح من أعراس ومناسبات إجتماعية مختلفة، وفي فرق الفنون الشعبية (الزكرة السّاحلية)، كما تم إدخالها في منتصف السبعينيات إلى الفرق الموسيقية وبالتحديد فرقة الإذاعة والتلفزيون الليبي وتم إستخدامها مع بعض الأغاني الطرابلسية والأعمال الموسيقية الحديثة. [3]

أسلوب العزف: يكون أسلوب العزف على آلة الدبدبة الخشبية التقليدية بنفس ما ذكر في أسلوب العزف على آلة دربوكة التمر، وبنفس الوضعيات المذكورة، مع التنويه على أن هذا الأسلوب وطريقة العزف كاملةً أساسها آلة الدبدبة ثم أقتبست فيما بعد لتطبق بنفس الكيفية على آلة دربوكة التمر. [4]

وظيفتها: وظيفة آلة الدبدبة وما يؤدّى عليها من ضروب وأداور تقوم بها هذه الآلة في كافة الأنماط التي أستخدمت فيها، هي بالضبط كما ذكر في وظيفة آلة دربوكة التمر، مع التذكير بأنها هي الأصل وآلة دربوكة التمر أقتبست وأستنسخت منها بكافة وظائفها وأدوارها نظراً لتوفر دربوكة التمر الفخارية بشكل مستمر ومتاح دائماً في السوق الخاص بالآلات الإيقاعية في مدينة طرابلس، وكذلك لبساطة الإمكانيات الخاصة بصناعتها من مواد خام وجهد و وقت وأيضاً قلة تكاليفها. [5]

1- أشرف البركي: مصدر سابق.
2- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.
3- علي بوسويق: مصدر سابق.
4- أشرف البركي: مصدر سابق.
5- عبد الرزاق الفزّاني: مصدر سابق.

شكل رقم (24). آلة الدبدبة وطريقة العزف عليها.



آلة الشكشاكات: (Alshekshakat) (أنظر ملحق رقم 15 آلة الشكشاكات).

النوع: آلة الشكشاكات أو كما تعرف باسم (كاركافي) وكذلك اسم (إسقوقون) باللهجة التارقية، وتسمى (كبكب) أيضاً، وهي آلة وفدت لمدينة طرابلس من مناطق الجنوب الغربي من ليبيا حيث تستخدم عند قبائل التوارق من سكان مدينة غات والمدن المحيطة بها وهي العوينات والبركت والفيوت، وهي قبل ذلك وفدت عبر حالات التنقل التي تشهدها تلك المناطق الصحراوية بين متساكينيها من النيجر إلى ليبيا، وبالتحديد عرفت آلة الشكشاكات باستخدامها مع آلة (القمبرى) الإيقاعية عند بعض الفرق الشعبية البسيطة والتي تؤدي فناً دينياً يعرف باسم (الصمباني) في مدينة غات والمدن الصغيرة المجاورة لها، وهي آلة معدنية تعتبر من فصيلة الآلات المصوتة بذاتها، وتعتبر آلة أفريقية الأصل وشائعة الاستعمال في العديد من الدول بالقارة الأفريقية. [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: آلة الشكشاكات هي عبارة عن صفائح معدنية مصنوعة من الحديد ونادراً ما تصنع من النحاس، تتخذ شكل دائرتين كبيرتين لهما بروز كبروز الصحن ويربط بينهما مساحة مستطيلة رقيقة من نفس الصفيح المعدني

1- المهرجان الوطني التاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية: مرجع سابق، ص 269.

يكون في حدود قبضة اليد البشرية، بحيث تكون آلة الشكشاكات كاملة تتكون من قطعتين متماثلتين وكل قطعة تتكون من زوجين متاقبلين، وهي بذلك تكون أقرب مايكون في وصفها إلى الصنوج النحاسية الصغيرة التي تسمى (صاجات) والتي تستخدمها الراقصات بأصابع اليدين مع إيقاعات الموسيقى الشرقية، ولكنها أكبر حجماً وتصدر صوتاً أكثر قوةً وخشونة، باعتبارها تصنع من معدن الحديد الأقل رنيناً من الصفائح النحاسية. [1]

المقاسات: يتراوح قطر الدوائر التي تتخذ شكل الصحن في كل زوج من قطعتي آلة الشكشاكات ما بين 10 – 15سم، كما يكون طول المسافة الأقرب للإستطالة والرابطة بينهما والمخصصة للمسك باليد 10سم تقريباً. [2]

الاستخدامات: تستخدم آلة الشكشاكات في مدينة طرابلس صحبة آلات الدنقة الطرابلسية في أداء الضروب الإيقاعية في النمط الغنائي (المكاري)، ولا يدخل استخدامها في أي نمط آخر. [3]

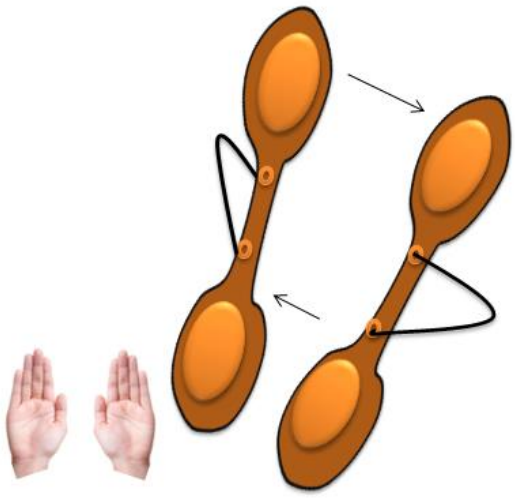
أسلوب العزف: يمسك العازف زوجاً من آلة الشكشاكات في كل يد، ويدخل أصبع الإبهام لكل يد في خيط مربوط على ظهر أحد الأزواج، ويقوم بإدخال ثلاثة أصابع من كل يد في خيط آخر مربوط في ظهر القطعة المقابلة للزوج الأول، ويقوم بابعاد الزوجين في كل يد وضربهما ببعض بالتناوب بين اليدين وبشكل يتناغم مع الضرب الإيقاعي الذي تؤديه الآلات الإيقاعية الأخرى، وهذه الآلة تحتاج لمهارة كبيرة عند العزف عليها وذلك لضرورة العزف بشكل تبادلي وتوافقي والمحافظة على سرعات أداء الضروب وبالذات عندما يكون هناك زيادة تدريجية في السرعة تصل إلى سرعات عالية. [4]

وظيفتها: تساهم آلة الشكشاكات في ربط الدوائر المكونة للضروب الإيقاعية في أشكالها الأساسية لما لها من صوت قوي وحاد نسبياً مقارنةً بآلات الدنقة الطرابلسية المصاحبة لها، وبالتالي المساهمة في المحافظة على سرعات أداء هذه الضروب،

1- المهرجان الوطني التاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية: مرجع سابق، ص 269.
2- يوسف ناصوف: مصدر سابق.
3- يوسف ناصوف: نفس المصدر.
4- عبد الله ناصوف: مصدر سابق.

وكذلك إمكانية التنويع بها وعزف الزخارف التي تضفي جمالاً وزخماً للضروب الإيقاعية. [1]

شكل رقم (25). آلة الشكشاكات وطريقة العزف عليها.



الأصوات المختلفة لآلة الشكشاكات، حيث تمسك كل يد بزوجين، قطعة بالإبهام والقطعة المقابلة ببقية أصابع اليد، بواسطة خيوط معدة لذلك، والقيام بصكهما على بعض.

عصي الكاسكا: (Esey Alkaska) (أنظر ملحق رقم 16 عصي الكاسكا).

النوع: تعتبر عصي الكاسكا أداة تعبيرية شعبية أكثر من كونها آلة إيقاعية، ويمكن تشبيه الصوت الصادر منها أنه أقرب مايكون من الأصوات التي تصدر من الآلة الإيقاعية الخشبية الإسبانية (الكاستانيت) (Castanyet)، والتي يصدر الصوت فيها نتيجة لطرق قطع خشبية على بعضها، [2] والكاسكا أو كما تسمى بالأمازيغي (الصاندا) هي رقصة قديمة جداً منتشرة في أغلب مناطق شمال أفريقيا، ويرجع تاريخها إلى أربعة الآف سنة تقريباً بحسب النقوش والرسوم الأثرية الموجودة بالجنوب الغربي من ليبيا، وبالتحديد في جبال أكاكوس بمنطقة تاسيلي، وهي كما تخبر القصص المتواثرة من السلف أنها صراع حدث من أجل الماء، عندما وقعت معركة اعتدي فيها بدايةً مجموعة من السراق واللصوص على فتاة كانت تملأ الماء من

1- يوسف ناصوف: مصدر سابق.
2- مجدي إسحاق: مرجع سابق، ص 203.

العين، وانتصر فيها أهل الفتاة أو قبيلتها على قبيلة المعتدين، فمن هنا كانت ظاهرة تجسيد هذه المعركة في مناسبات الأفراح، والتي تحل فيها عصي الكاسكا كأداة تعبيرية محل السيف في المعارك الحقيقية. [1]

وصف الآلة وطريقة الصنع: تصنع عصي الكاسكا من أخشاب الأشجار كالزيتون، وتأخذ شكلاً دائرياً أسطوانياً، ويتم صقلها وتنعيمها وأحياناً طلائها، ولا يوجد بها مقبض خاص لليد.

المقاسات: يكون قياس العصا الواحدة من عصي الكاسكا مايقارب الذراع أي تقريباً مايعادل 30 لى 40سم تقريباً، ويكون قطرها 5سم تقريباً.

الاستخدامات: تستخدم عضي الكاسكا كأداء تعبيرية، يجسد من خلال الرقصات الخاصة بها لوحات استعراضية تعبر عن المعارك، وتستخدم في الأساس عند القبائل الأمازيغية التي ترجع أصولها إلى مناطق الجبل الغربي ويكون إستخدامها في النمط الموسيقي والغنائي (الزكرة الجبالية)، [2] كما أنها دخلت كأداة من ضمن الآلات الإيقاعية في الرقصات التي تؤدى في النمط الغنائي (المكاري). [3]

أسلوب العزف: يمسك الراقصون عصيهم من الطرف، ويشكلون دائرة كبيرة، أو صفين أحياناً بحسب التنسيق فيما بينهم، يكون أسلوب الأداء بعصي الكاسكا أثناء الرقص، بأن تؤدى بها نقرات متباعدة ولكن مرتبطة بدائرة الضرب الإيقاعي الذي تؤديه الفرقة، وتكون هذه النقرات في الغالب تبادلية بين كل إثنين من الراقصين وذلك بطرق كل منهما لعصاه مع عصى الأخر، ويتخلل هذه العملية أحياناً نقرات تنويعية جماعية متناسقة على الأرض. [4]

وظيفتها: تكمن وظيفة عصى الكاسكا في أدائها بجمال تعبيري في شكلها الظاهر للمتفرج، وذلك لما لها من تأثير بقوة الصوت الصادر عنها ليضفي بهذه النقرات القوية هيبة للضرب الإيقاعي الذي يتم تأدية الرقصات على نقراته، بالذات عندما تكون مجموعة الراقصين كبيرة جداً، ولكنها في نفس الوقت من ناحية فنية تساعد

1- الحلقة رقم 5: من السلسلة التلفزيونية حكاية ليبية – الكاسكا، قناة ليبيا الأحرار، بث بتاريخ 10-05-2019م، على موقع يوتيوب، https://www.youtube.com/watch?v=tQB3YsmuRSw&t=617s

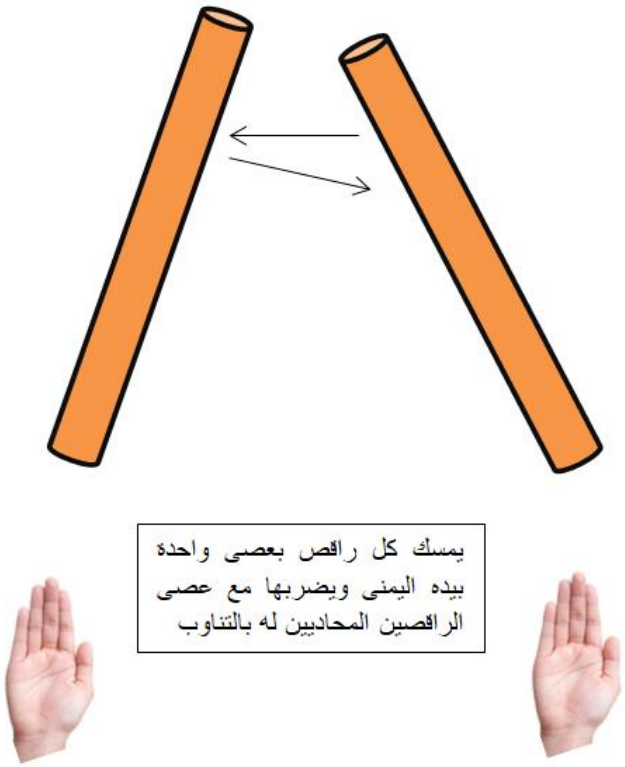
2- الحلقة رقم 5: من السلسلة التلفزيونية حكاية ليبية – الكاسكا، نفس المرجع.

3- عبد الله ناصوف: مصدر سابق.

4- تامر عبد الله: مصدر سابق.

على ضبط الإيقاع من خلال إرتباطها بشكل وثيق بحركة الضرب الإيقاعي وسرعته والإلتزام الجماعي بزمن محدد وموحد لأداء النقرات، وارتباطها كذلك بحركات الراقصين الموحدة. [1]

شكل رقم (26). عصي الكاسكا وطريقة اصدارها للصوت.



1- يوسف ناصوف، مصدر سابق.

الجداول التنظيمية للآلات الإيقاعية:

من خلال ما تم تناوله في هذه الدراسة من معلومات تتعلق بكل الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس، قام الباحث بترتيبها وتصنيفها وإدراجها في جداول تسهيلاً للتعرف على كل تفاصيل المعلومات الأساسية المتعلقة بكل منها على النحو التالي:

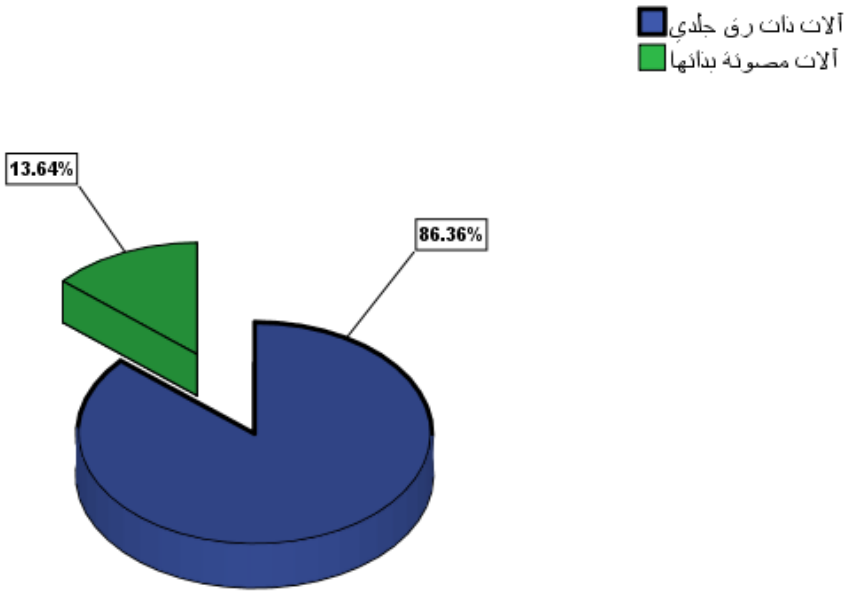
جدول رقم (2). تنصنيف الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس حسب الفصائل.

الرقم	فصيلة الآلات الرقية		فصيلة الآلاتت المصوتة بذاتها	
	آلات ذات رق جلدي بوجه واحد	آلات ذات رق جلدي بوجهين	آلات معدنية	آلات خشبية
1	الطبلة الحديثة	الدرامز	الزل	عصي الكاسكا
2	الدهوللا	النوبة	الشكشاكات	
3	الدفوف الحديثة	الدنقة الطرابلسية		
4	الكونقا	الدنقة الجبالية		
5	الرق			
6	طار التثليث			
7	البونقز			
8	الدربوكة الطرابلسية			
9	البندير العيساوي			
10	النقرة			
11	الباز			
12	البندير العروسي			
13	طار الزمزامات			
14	دربوكة التمر			
15	الدبدبة			

جدول رقم (3). تنصنيف الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس حسب أصالتها.

الرقم	**الآلات الإيقاعية الوافدة من خارج الدولة الليبية**	الرقم	**الآلات الإيقاعية الأصيلة**	الرقم	**الآلات الإيقاعية الوافدة من بعض المدن الليبية**
1	الطبلة الحديثة	1	الدربوكة الطرابلسية	1	الدنقة الجبالية
2	الدهوللا	2	البندير العيساوي	2	الدبدبة
3	الدفوف الحديثة	3	النوبة	3	الشكشاكات
4	الكونقا	4	النقرة	4	عصي الكاسكا
5	الرق	5	الباز		
6	طار التثليث	6	الزل		
7	البونقز	7	البندير العروسي		
8	الدرامز	8	طار الزمزامات		
		9	الدنقة الطرابلسية		
		10	دربوكة التمر		

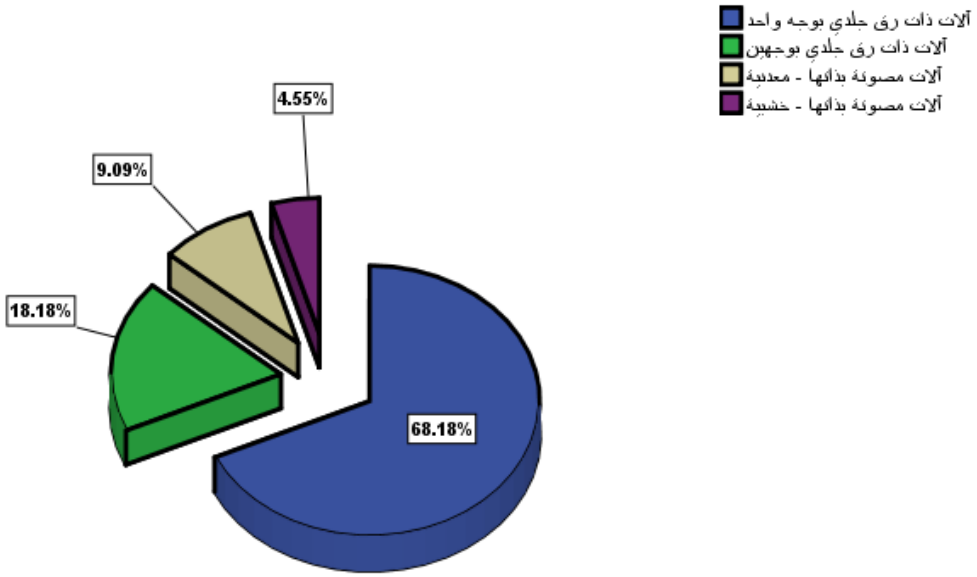
شكل رقم (27). التنصنيفات الرئيسية للآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس.



جدول رقم (4). النسب المئوية للتنصنيفات الرئيسية للآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس.

الأنواع	الأعداد	النسب المئوية
آلات ذات رق جلدي.	19	86.4
آلات مصوتة بذاتها.	3	13.6
المجموع	22	100.0

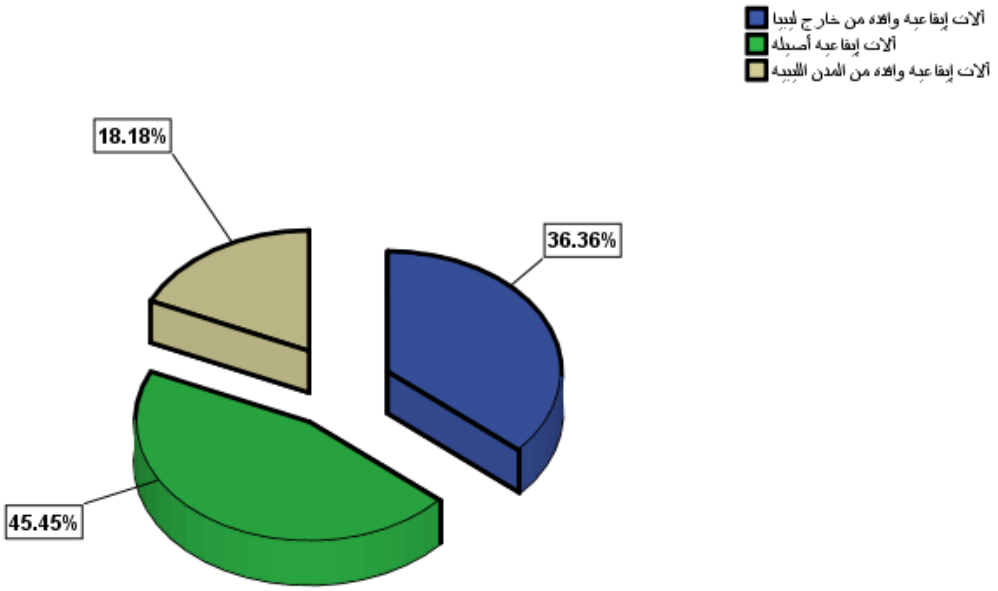
شكل رقم (28). التنصنيفات الفرعية للآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس.



جدول رقم (5). النسب المئوية للتنصنيفات الفرعية للآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس.

الأنواع	الأعداد	النسب المئوية
آلات ذات رق جلدي بوجه واحد.	15	68.2
آلات ذات رق جلدي بوجهين.	4	18.2
آلات مصوتة بذاتها – معدنية.	2	9.1
آلات مصوتة بذاتها – خشبية.	1	4.5
المجموع	22	100.0

شكل رقم (29). تنصنيفات الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس من حيث الأصالة.



جدول رقم (6). النسب المئوية لتنصنيفات الآلات الإيقاعية المستخدمة في مدينة طرابلس من حيث الأصالة.

الأنواع	الأعداد	النسب المئوية
آلات إيقاعية وافدة من خارج ليبيا.	8	36.4
آلات إيقاعية أصيلة.	10	45.5
آلات إيقاعية وافدة من المدن الليبية.	4	18.2
المجموع	22	100.0

المبحث الثاني

تدوين وتحليل الضروب الإيقاعية الليبية.

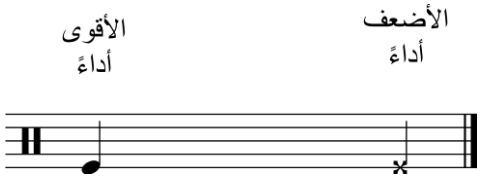
تدوين وتحليل الضروب الإيقاعية الليبية:

الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها كافة الأعمال الموسيقية و الغنائية في جميع الأنماط باستخدام الآلات الإيقاعية السالفة الذكر:

إعتمد الباحث الطريقة المتّبعة في التدوين الموسيقي للضروب الإيقاعية في هذه الدراسة على النحو التالي:

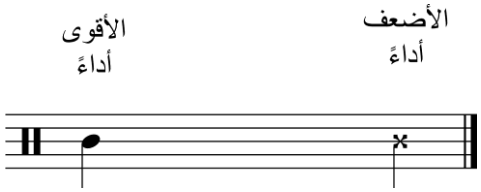
1- تم إستخدام أشكال النوتة الموسيقة بصورتها الإعتيادية في تدوين الضغوطات التي تُعرف باسم (دم) ويكون أدائها قوياً، كما سيتم إستخدام أشكال النوتات الموسيقية التي يحل فيها حرف **x** غليظ نسبياً محل الدوائر المكونة للأشكال الموسيقية بمختلف أنواعها، في التعبير عن الضغوطات الأقل قوة في أدائها، و التي تم تدوينها على السطر الأول في المدرّج الموسيقي.

نموذج رقم (2). الضغوطات القوية (دم) بالمستويين الأقوي والأضعف أداءً.



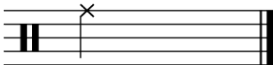
2- تم إستخدام أشكال النوتة الموسيقة بصورتها الإعتيادية في التعبير عن الضغوطات التي تُعرف باسم (تك) ويكون أدائها قوياً، كذلك ستستخدم أشكال النوتات الموسيقية التي يحل فيها حرف **x** غليظ نسبياً محل الدوائر المكونة للأشكال الموسيقية بمختلف أنواعها، في التعبير عن الضغوطات الأقل قوة في أدائها، والتي تم تدوينها على السطر الثالث في المدرّج الموسيقي.

نموذج رقم (3). الضغوطات الضعيفة (تك) بالمستويين الأقوي والأضعف أداءً.



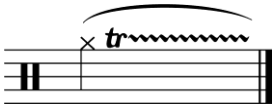
3- تم إستخدام أشكال النوتات الموسيقية التي يحل فيها حرف x رفيع محل الدوائر المكونة للأشكال الموسيقية بمختلف أنواعها، في التعبير عن الضغوطات الأضعف في الضرب الإيقاعي والتي تصدر من آلة الزل النحاسية، والعمارات النحاسية سواء في آلة البندير العيساوي أو آلة الرق وغيرها، والتي تم تدوينها على السطر الخامس في المدرّج الموسيقي.

نموذج رقم (4). أصوات آلة الزل و (العمارات النحاسية) في آلة الرق والطّارات العيساوية.



كما تم تدوين الصوت الناتج من ضرب صنجي النحاس لآلة الزل – وتركهما يهتزّان مع بعضهما لفترة زمنية محسوبة – فوق السطر الخامس، مع إستعمال مصطلح الزغردة السريعة (Tril) وإختصاره (Tr) والخط المتعرج أمامه مع وضع رباطاً لحنياً فوق النوتة التي تعبر عن الصوت المهتز يربطها مع أول نوتة تعبر عن الصوت المكتوم لآلة الزل.

نموذج رقم (5). صوت الإهتزاز المستمر في آلة الزل.



تم تدوين الأشكال الإيقاعية التي تؤدّى على آلة الدرامز بحسب ما هو متعارف عليه عالمياً في أسلوب التدوين الموسيقي الخاص بها[1]، وتستخدم آلة الدرامز فقط في مصاحبة الضروب الإيقاعية الشعبية في النمط الغنائي الأغنية الطرابلسية، بحيث تكون طريقة التدوين كالتالي:

1-(B.D) الطبل الكبير (دم) يدون على المسافة الأولى.

نموذج رقم (6). صوت (دم) آلة الدرامز.

B.D

[1] - موقع (sheboygandrums): https://sheboygandrums.com/how-to-write-drum-set-notation/ .

2-(S.D) الطبل الصغير (تك) يدون على المسافة الثالثة.

نموذج رقم (7). صوت (تك) آلة الدرامز.
S.D

3-(L.T.T) التوم توم الكبير يدون على المسافة الثانية.

نموذج رقم (8). صوت (التوم توم الكبير) آلة الدرامز.
L.T.T

4-(M.T.T) التوم توم المتوسط يدون على الخط الثالث.

نموذج رقم (9). صوت (التوم توم المتوسط) آلة الدرامز.
M.T.T

5-(S.T.T) التوم توم الصغير يدون على المسافة الرابعة.

نموذج رقم (10). صوت (التوم توم الصغير) آلة الدرامز.
S.T.T

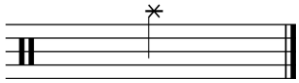
6-(S.Y.M) العصى على السيمبال تدون فوق الخط الخامس.

نموذج رقم (11). صوت (العصى على السيمبال) آلة الدرامز.
C.Y.M

7-(CRASH) العصى على الكراش تدون على الخط الإضافي الأول أعلى المدرج.

نموذج رقم (12). صوت (العصى على الكراش) آلة الدرامز.

CRASH



8-(C.H.H) العصى على الهاي هات مغلق تدون على الخط الخامس.

نموذج رقم (13). صوت (العصى على الهاي هات مغلق) آلة الدرامز.

C.H.H

9-(O.H.H) العصى على الهاي هات مفتوح تدون على الخط الخامس.

نموذج رقم (14). صوت (العصى على الهاي هات مفتوح) آلة الدرامز.

O.H.H

10-(H.H.Foot) الهاي هات بالقدم تدون أسفل الخط الأول.

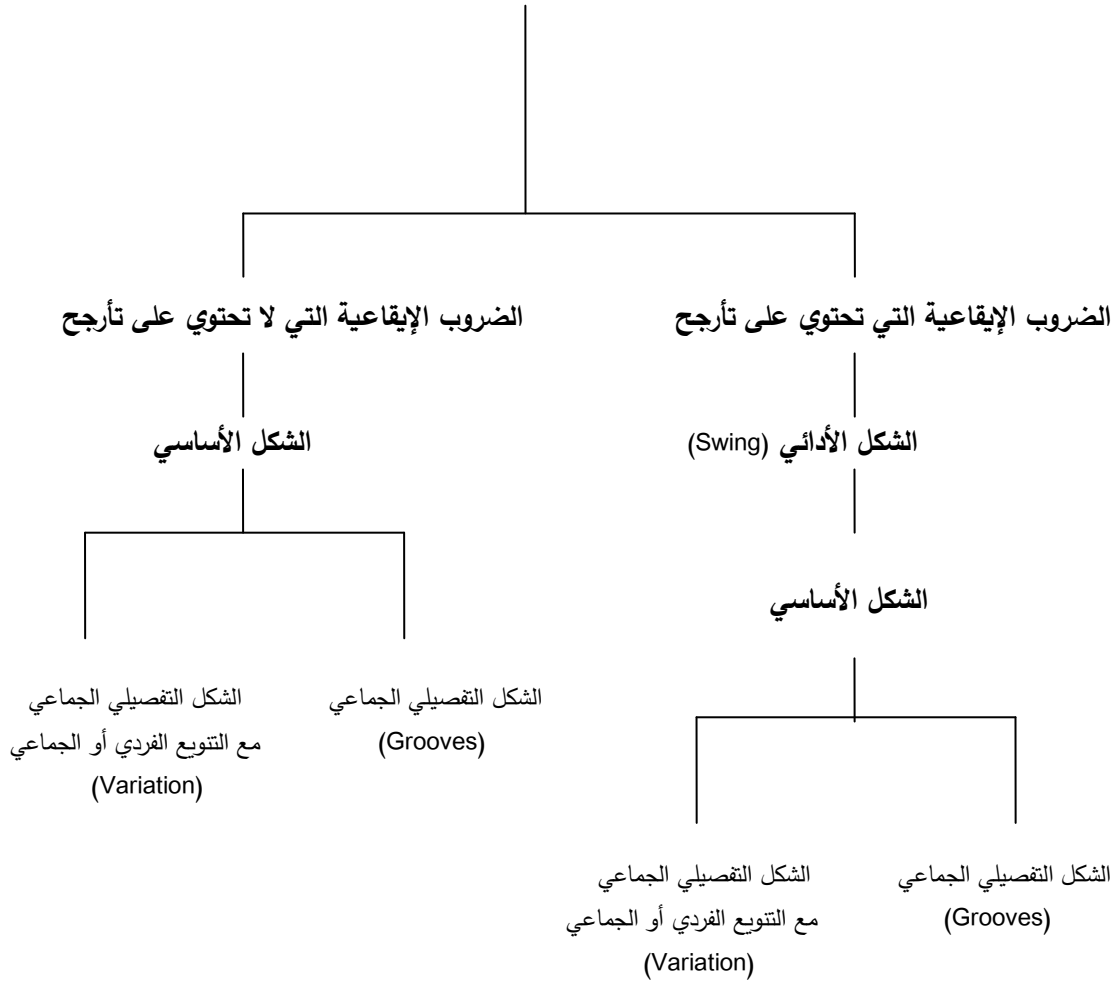
نموذج رقم (15). صوت (الهاي هات بالقدم) آلة الدرامز.

H.H.FOOT

تم تقسيم التدوين الموسيقي لتحليل ما تحتويه الضروب الإيقاعية من تراكيب تؤدّيها الآلات الإيقاعية المختلفة في هذه الدراسة كما يلي :

نموذج رقم (16). تقسيمات التدوين الموسيقي للضروب الإيقاعية في هذه الدراسة.

الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس



قام الباحث بالإستعانة بصور توضيحية في تحليل الشكل الأساسي لكل الضروب الإيقاعية، وذلك بعرض صورة لمازورة واحدة توضح الضرب الإيقاعي في شكل موجات (Wave) داخل البرنامج الموسيقي الإحترافي كيوبيز (Cubase 8) وتقسيم الضغوطات على مسطرة البرنامج، وأيضاً صورة توضح الضرب الإيقاعي في شكل الملف الرقمي (Midi) داخل البرنامج الموسيقي الإحترافي (Studio One 3) وتقسيم الضغوطات أيضاً على مسطرة البرنامج، مع أسهم توضح علاقة هذه الضغوطات وأماكنها في الصور وربطها بمواقعها في التدوينات الموسيقية على المدرج الموسيقي، والتي تمت كتابتها بواسطة برنامج التدوين الموسيقي الإحترافي (Sibelius 7).

كما تم في هذه الدراسة ولأول مرة إضافة تدوين موسيقي تمت تسميته بـ (تدوين الشكل الأدائي)، مع تحليل يوضح التأرجح (Swing) الحاصل في تفاصيل أداء بعض الضروب الإيقاعية الشعبية، والتي تؤدّى عملياً بشكل مغاير لما تم التعارف عليه في طريقة كتابتها سابقاً، مع الإحتفاظ بتدوين الشكل الأساسي والجماعي التفصيلي (Grooves) والتنويعات (Variations) بالطريقة المبسطة والمعتادة في كتابة هذا النوع من الضروب، والتي لا تمثل التعبير الفعلي والحقيقي عن تفاصيل الأداء فيها.

الأداء المتأرجح (Swing):

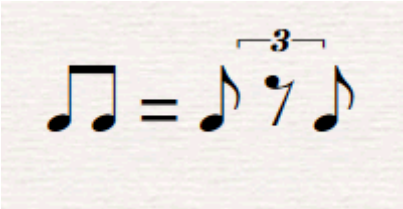
يوجد التأرجح في أزمنة النوتات الموسيقية عند أدائها في العديد من موسيقات الشعوب حول العالم، والتي تعتبر من أشهرها موسيقى الجاز والبلوز، حيث أن هناك نوعان من الإيقاعات في الموسيقى التي تستخدم فيها النوتات الثُّمَانيَّة، النوع الأول وتستخدم فيه النوتات الثمانية بشكلها الطبيعي المعتاد وذلك بأن يكون تقسيم الضغوط الأساسية في الميزان الأكثر شيوعاً 4/4 مثلاً – والتي تكون عبارة عن أربعة أشكال من الشكل الموسيقي (نوار) أو (السوداء) – إلى ثمانية أشكال من فئة الثمن أو ماتعرف بـ (كروش) أو (ذات السن)، بحيث تقسم كل (سوداء) بشكل متساوي فينتج شكلين متعادلين في القيمة الزمنية من (ذات السن)، فيكون مجموعها

في الحقل الموسيقي الواحد ثمانية وهي تؤدّى بشكل متساوي أو مستقيم ويطلق عليها النوتات الثُّمَانِيَّة المستقيمة (Straight Eighth Notes).[1]

نموذج رقم (17). النوتات الثمانية المستقيمة.

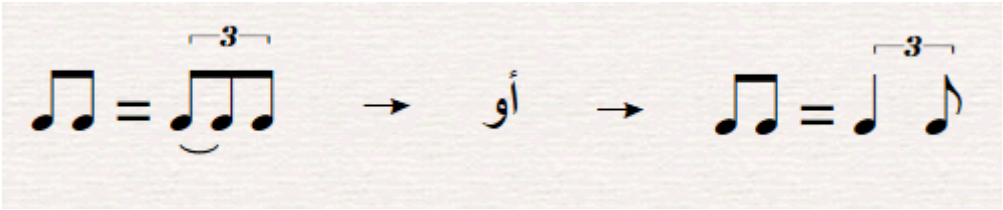
أما النوع الثاني فهو يعتمد على تقسيم الأضلاع الأساسية بقيمة (السوداء) إلى تقسيمات ثلاثية، فينتج عن هذا التقسيم ثلاثة أشكال موسيقية بقيمة الثمن (ذات السن) في كل ضعط أو نبض أساسي في ميزان 4/4، وفي هذا النوع يكون أداء هذه النوتات بعزف الثمن الأول والثالث مع تخطي الثمن الثاني من الثلاثية لتحل محله سكتة بنفس القيمة الزمنية للثمن.

نموذج رقم (18). الأداء المتأرجح (أداءالنوتة الأولى والثالثة من الثلاثية).



أو أن يكون الأداء بدمج قيمة الثمن الثاني مع قيمة الثمن الأول ليصبح شكل الأداء في هذه الثلاثية عبارة عن (سوداء) تأخذ زمن الثمن الأول والثاني، و شكل واحد من (ذات السن) في زمن الثمن الثالث.

نموذج رقم (19). الأداء المتأرجح بدمج النوتة الأولى والثانية من الثلاثية.



فينتج عن هذا الأمر تباعد بين النوتات يعطي شعوراً بأرجحتها عند الإستماع إلى أدائها نتيجةً لعدم تساوي أزمنتها والذي يجعل من النوتة الأولى من كل ضغط مضاعفة الزمن كما يجعل كل النوتات الثالثة من كل ضغط أبعد مسافة من النوتة

1- الموقع الإلكتروني الموسيقي (.studybass): https;//www.studybass.com/lessons/rhythm/shuffle-and-swing-rhythms/، 2020/01/12 ميلادي.

الأولى في نفس الضغط وأقرب مسافة من النوتة الأولى من الضغط الذي يلي كل منها مباشرةً.

نموذج رقم (20). الأرجحة الناتجة من دمج النوتات الأولى والثانية من الثلاثية.

ولتفادي الكتابة الموسيقية المعقدة لأداء التأرجح والتي سوف تحتوي على الكثير من الأشكال والسكتات الثُّلاثية، مما يؤدي إلى فوضى كبيرة وإزدحام في كتابة الأشكال الموسيقية، وتسهيلاً للقراءة، أصبحت هذه الأعمال الموسيقية تُكتب بطريقة النوتات الثُّمانية المستقيمة مع وضع معادلة صغيرة تكتب في بداية العمل الموسيقي توضح قيمة التأرجح المطلوب في الأداء وبأن النوتات الثمانية المستقيمة يجب أن تؤدَّى مثلاً على شكل ثلاثية من النوتات الثمانية مدموجة النغمتين الأولى والثانية.[1]

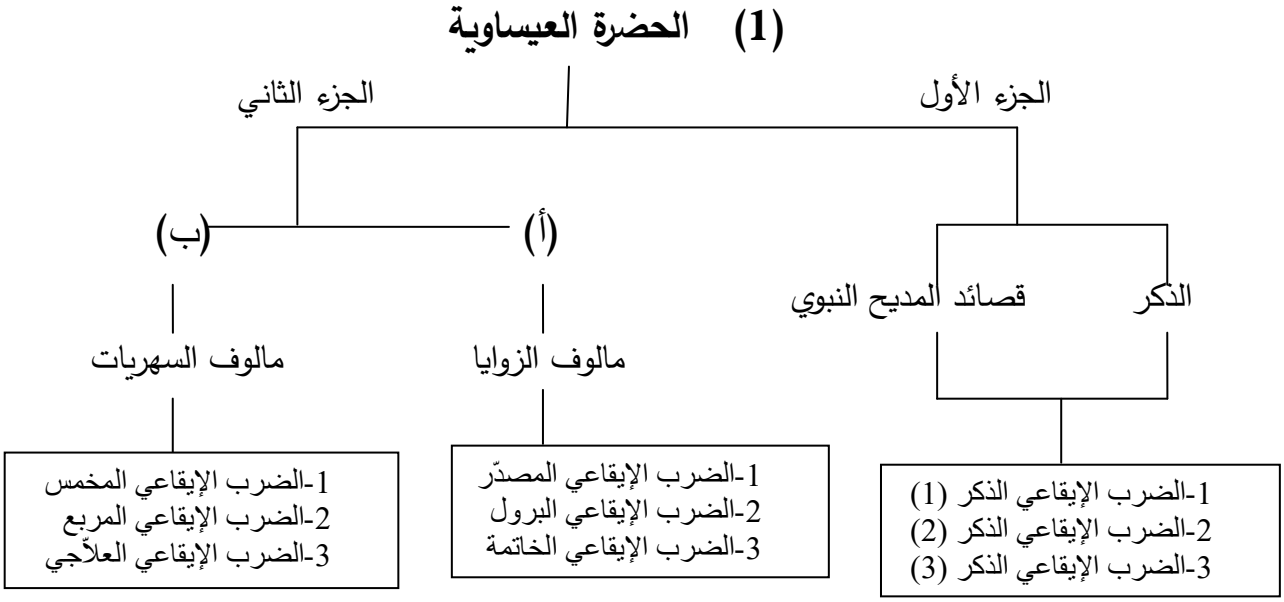
نموذج رقم (21). كتابة النوتات بطريقة مستقيمة مع الإشارة إلى أرجحتها.

ما سبق يمكن أن يكون توضيح لأبسط أشكال أو أنواع التأرجح والتي تعتبر الأكثر شيوعاً وإستخداماً، فالجدير بالذكر هنا أنه لا نستطيع أن نعامل كل أنواع الموسيقى التي بها تأرجح على أن هذا التأرجح الموجود فيها يكون على شكل ثلاثيات قيمتها ثمن، فهي ليست قاعدة عامة تطبق على الكل، ولكن هناك العديد من الإستثناءات، فهنالك على سبيل المثال النوتات الست عشرية أيضاً في أنواع أخرى من الموسيقى مثل موسيقى الروك والهيب هوب وغيرها... (Sixteenth Notes)، كما أنه يمكن ان تكون هناك بعض العوامل الأكثر تأثيراً في هذه الإختلافات بين موسيقى الشعوب المختلفة حول العالم، مثل التعبيرات اللغوية واللكنات المختلفة، ويرى الباحث أن هذه الإختلافات في العديد من الأنماط لا تحتاج للإفراط في التفكير فيها والتركيز عليها

1- الموقع الإلكتروني الموسيقي (studybass.): مرجع سابق.

عملياً بشكل كبير، ولكن ربما الإستماع الجيد لها– بأخذ الوقت الكافي في الإنسجام والشعور بالإستمتاع بقيم التأرجح الموجود فيها، والإحساس بالفروقات الدقيقة في الأزمنة بين النوتات التي تحتوي عليها هذه الأنماط– سيكون أكثر ملائمة وسهولة.[1]
فيما يلي تدوين وتحليل الضروب الإيقاعية المستخدمة في كل نمط من الأنماط الغنائية المتداولة في مدينة طرابلس:

نموذج رقم (22). تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في كل جزء من الحضرة العيساوية.



الضروب الإيقاعية المستخدمة في الذكر و قصائد المديح النبوي في الجزء الأول من الحضرة العيساوية:

1- الضرب الإيقاعي الذِّكر (1):

وهو أول الضروب الإيقاعية التي يفتتح بها الذكر وقوفاً في الحضرة العيساوية ويكون بمصاحبة قصائد المديح النبوي في حلقة المقصدين جلوساً. [2]

النوع: هو ضرب إيقاعي بسيط يتكون من ثمانية أضلاع من الشكل الموسيقي السوداء.

الميزان: 8/4.

1- الموقع الإلكتروني الموسيقي (music.stackexchange):
https://music.stackexchange.com/questions/6276/what-is-the-difference-between-swing-and-shuffle
23/01/2020 ميلادي.
2- مصطفى باني: مصدر سابق.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (1) من عدد اثنين من الضغوطات القوية (دم) فقط ويكون موقعهما في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي. [1]

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الذكر(1) في مجموعة من السرعات التي تتدرج من سرعة 110 حتى تصل إلى سرعة 180 نوار في الدقيقة تقريباً، حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم مجموعة من آلات الباز مع آلة زل أو إثنتين في أداء تفاصيل الضرب الإيقاعي الذكر(1).

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الذكر (1) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداء الأساسي: يؤدّى الضرب الإيقاعي الذكر (1) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

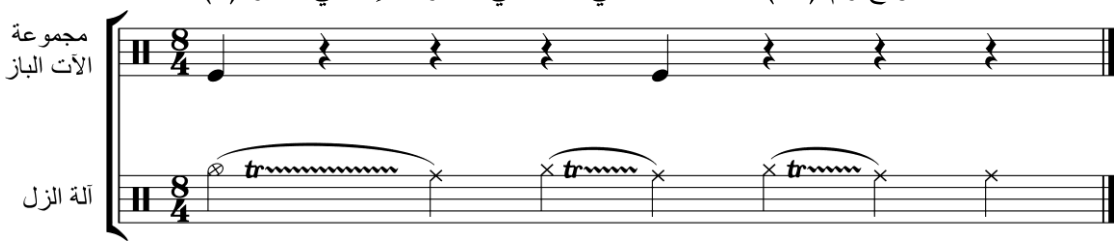
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (1).

نموذج رقم (23). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (1).

1 - عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي الذِّكر (1).

نموذج رقم (24). الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي الذكر (1).



2-الضرب الإيقاعي الذِّكر (2):

وهو ثاني الضروب الإيقاعية التي يؤدّى عليها الذكر وقوفاً في الحضرة العيساوية ويكون بمصاحبة قصائد المديح النبوي في حلقة المقصدين جلوساً. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع من الشكل الموسيقي السوداء.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الأيقاعي الذكر (2) من عدد إثنين من الضغوط القوية (دم) فقط وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الذكر(2) في مجموعة من السرعات التي تتدرج من سرعة 90 حتى تصل إلى سرعة 125 نوار في الدقيقة تقريباً، حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم مجموعة من آلات الباز مع آلة زل أو إثنتين في أداء تفاصيل الضرب الإيقاعي الذكر (2).

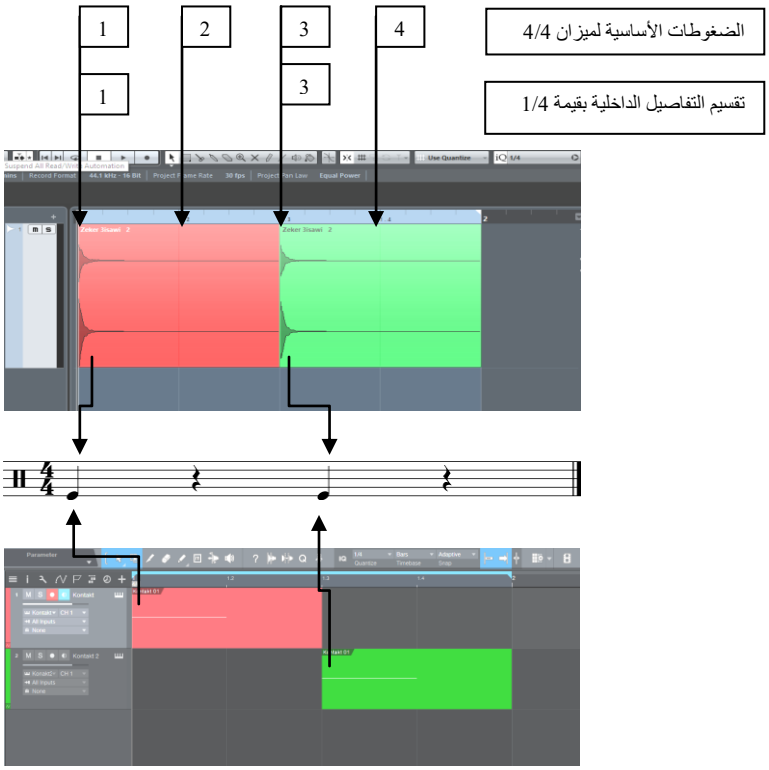
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الذكر (2) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداءالأساسي: يؤدّى الضرب الإيقاعي الذكر(2) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (2).

1 - مصطفى باني: مصدر سابق.

نموذج رقم (25). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (2).



الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي الذكر (2).

نموذج رقم (26). الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي الذكر (2).

3-الضرب الإيقاعي الذِّكر (3):

وهو ثالث الضروب الإيقاعية التي يؤدّى عليها الذكر وقوفاً في الحضرة العيساوية، ويكون بمصاحبة قصائد المديح النبوي في حلقة المقصدين جلوساً. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع من الشكل الموسيقي السوداء.

الميزان: 4/4.

1 - مصطفى باني: مصدر سابق.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الأيقاعي الذكر (3) من عدد إثنين من الضغوطات القوية (دم) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب ما سيأتي في تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الذكر(3) في مجموعة من السرعات التي تتدرج من سرعة 125 حتى تصل إلى سرعة 135 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم مجموعة من آلات الباز مع آلة زل أو إثنتين في أداء تفاصيل الضرب الإيقاعي الذكر (3).

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الذكر (3) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

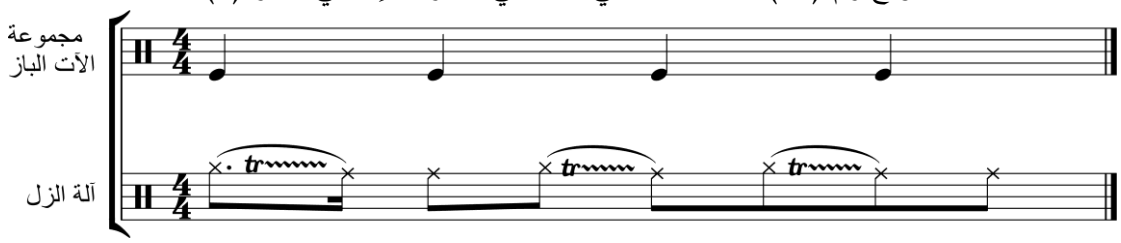
أشكال الأداء الأساسي: يؤدّى الضرب الإيقاعي الذكر (3) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (3).

نموذج رقم (27). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الذكر (3).

الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي الذكر (3).

نموذج رقم (28). الشكل الجماعي التفصيلي للضرب الإيقاعي الذكر (3).



الضروب الإيقاعية المستخدمة في المالوف والموشحات (أ) مالوف الزوايا في الجزء الثاني من الحضرة العيساوية:

1- الضرب الإيقاعي المصدّر:

وهو الضرب الإيقاعي الذي تبدأ به كل نوبات المصدّر وتُسمّى باسمه لتمييزها عن غيرها من النوبات. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي بسيط يتكون من ثمانية أضلاع بقيمة السوداء، ويمكن تقسيمه داخلياً حسب ضغوطاته القوية إلى جزئين، الجزء الأول يتكون من خمسة أضلاع و الجزء الثاني من ثلاثة أضلاع،

الميزان: 8/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الأيقاعي المصدّر من عدد اثنين من الضغوطات القوية (دم) وعدد ثلاثة من الضغوطات الخفيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يكون أداء الضرب الإيقاعي المصدّر في بداية نوبات المصدّر بطيئاً، حيث تُقدّر سرعته بجهاز قياس السرعة المترونوم بحوالي 145 نوار في الدقيقة، ثم تزداد سرعته تدريجياً إلى أن تصل تقريباً إلى 160 نوار في الدقيقة، فتتغير تسميته من مصدّر إلى مركّز، ولا تتغير أي من تفاصيله، ويعتبر المركّز المنطقة الوسطى في النوبة والتى تهيئ إلى انتقال سلس من المركّز إلى الجزء الأخير من نوبة المالوف والمُسمّى (البرول).

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم مجموعة من آلات البندير العيساوي مع الدربوكة الطرابلسية والنقرة داخل جدران الزوايا، وتستبدل الدربوكة الطرابلسية بآلة النوبة خارج الزوايا أثناء المسير.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي المصدّر حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداءالأساسي: يؤدّى الضرب الإيقاعي المصدّر بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي لإيقاع المصدّر.

نموذج رقم (29). الشكل الأساسي لإيقاع المصدّر.

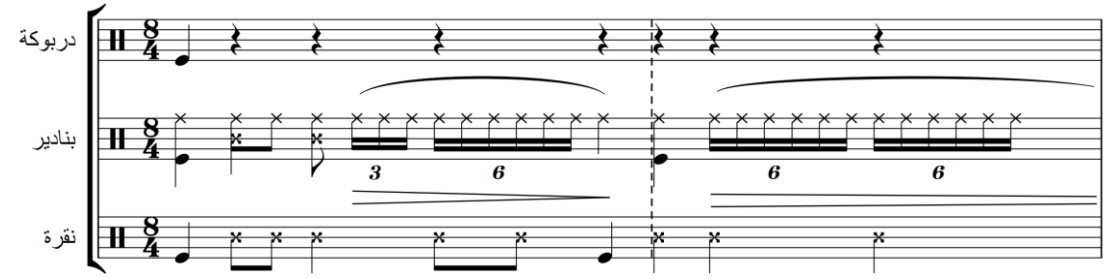
الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر.

نموذج رقم (30). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر.

الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع جماعي لآلات البنادير (التعشيق):

هذا الشكل يوضح طريقة التنويع الجماعي الذي يؤدّى من قبل عازفي آلات البنادير العيساوية في بعض المواضع من النوبة أثناء أدائها في إيقاع المصدّر، ويكون برفع كل العازفين لآلاتهم نحو الأعلى و هزّها بطريقة إحترافية سريعة مما يجعل العمارات تُصدر صوتاً مجلجلاً، وإنزالها إلى الأسفل مع حركة ضغوطات إيقاع المصدر والذي تستمر في تأديته باقي الآلات الإيقاعية الأخرى، حيث يُؤدّى بشكل جماعي ومنظّم ويُسمّى هذا الشكل من التنويع (التعشيق). [1]

نموذج رقم (31). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع جماعي لآلات البنادير (التعشيق).



1 - مصطفى باني: مصدر سابق.

الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع فردي لآلات البنادير(التثليث):
في هذا الشكل الإيقاعي يقوم فقط أحد عازفي آلات البنادير العيساوية المهرة بتأدية ضربات إيقاعية تكون تارةً مضادة للضغوطات الأصلية لإيقاع المصدر وتارةً أخرى منسجمة معها، ويتخلل أداء هذا التنويع إستعمال أشكال ثلاثية تضفي جمالاً مع إستمرار باقي آلات البنادير العيساوية و الآلات الأخرى في تأدية إيقاع المصدّر، ويُسمّى هذا التنويع (التثليث)، وفيما يلي عينة من هذا التنويع. [1]

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

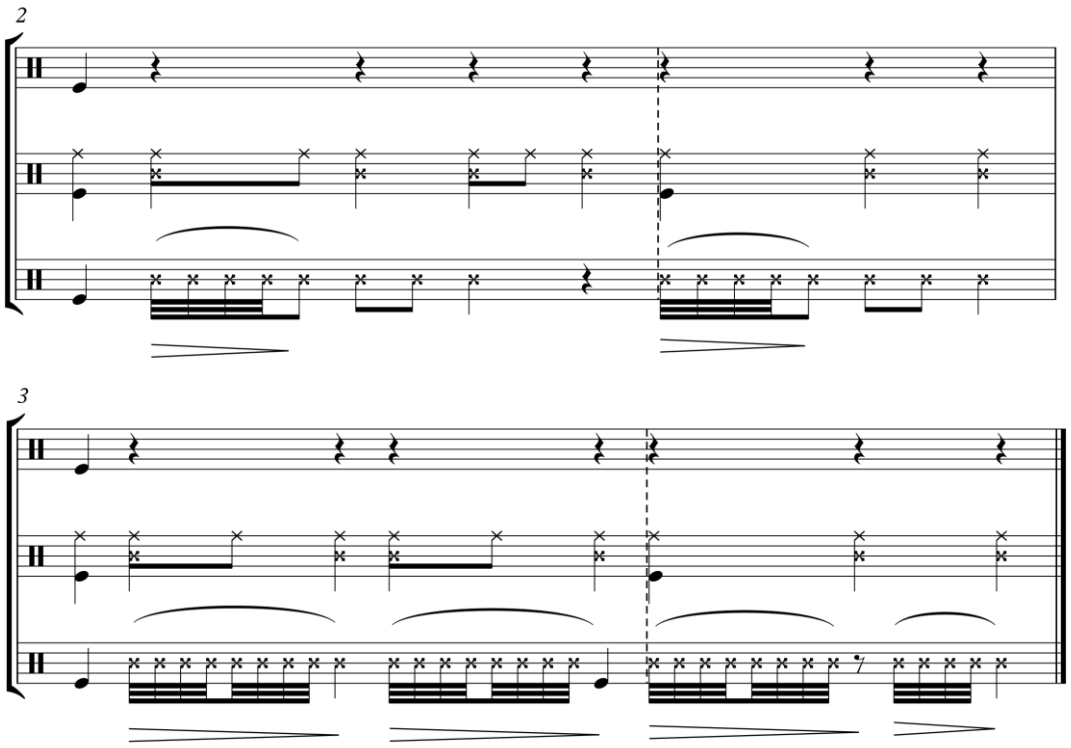
نموذج رقم (32). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع فردي لآلات البنادير(التثليث).

الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع فردي لآلة النقرة (التنقريش):

في هذا الشكل يقوم عازف النقرة بأداء نقرات متنوعة بشكل يُظهر من خلاله مهارته في العزف و كذلك يساهم في تزيين و ملأ الفراغات بنماذج إيقاعية مختلفة و تنسجم في نفس الوقت مع الشكل الأساسي الذي تستمر في أدائه باقي الآلات الإيقاعية، و يُسمّى هذا التنويع (التنقريش)، وفيما يلي عينة من هذا التنويع. [1]

نموذج رقم (33). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع فردي لآلة النقرة (التنقريش).

1 - سالم شلابي: مصدر سابق.



الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع فردي لآلة الدربوكة:

في هذا الشكل يقوم شيخ الفن بزيادة في أداء الضغوطات القوية الدم، والغرض منها يكون لتتبيث الدائرة الإيقاعية أكثر، و كذلك تأكيداً على السرعة المطلوبة لأداء الإيقاع، وتكون هذه الزيادة في إيقاع المصدّر في موضعين، الأول في الموازير الأولى من بداية النوبة، والثاني في الموازير الأخيرة من إيقاع المركز و قبل الإنتقال إلى البرول، والشكل التالي يوضح هذا التنويع.

نموذج رقم (34). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.

الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر في نوبة المسير:

في هذا الشكل من إيقاع المصدّر في نوبة المسير، تحل آلة النوبة محل آلة الدربوكة الطرابلسية، وعند تحليل ما تؤديه كل من آلتي النوبة و النقرة نلاحظ و جود ضغط قوي (دم) واحدة تسبق الدم الأساسية الثانية بضلع، مما ينتج عنه عند سماعه مع الدم الثانية التي تؤديها البنادير العيساوية، تركيبة مشابهة لتركيبة إيقاع المصمودي، ولكن بشكل مقلوب عن الدائرة الإيقاعية الأساسية للمصمودي و التي تبدأ بدمّين، وفيما يلي تدوين يوضح ما تؤدّيه آلة النوبة في هذا الإيقاع.

نموذج رقم (35). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المصدّر في نوبة المسير.

2- الضرب الإيقاعي البِرْوِل:

الضرب الإيقاعي البرول يمثل الجزء الأخير وما قبل الخاتمة من نوبات المصدّر، وكذلك يمثل الضرب الإيقاعي الذي تؤدى عليه نوبات البِرْوِل والتي تسمى باسمه حيث أنها تبدأ به مع التدرج في السرعات، وصولاً إلى الخاتمة، وينقسم البرول داخل النوبة الواحدة إلى برول أول و ثاني و ثالث، و هذا الإنقسام لا يُحدث أي إختلاف

في أداء تفاصيليه، و إنما يتعلق بالزيادة في السرعة التدريجية من البرول الأول إلى الثالث. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي ينتمي للإيقاعات البسيطة حيث يتكون من أربعة أضلاع بقيمة السوداء، وعند تدوين وتحليل الحركات الإيقاعية التي تؤديها الآلات بداخل أضلاعه الأربعة نجدها ذات اشكال ثلاثية، مما يجعلها مخالفة تماماً للحركة الداخلية الثنائية لإيقاع المصدّر، فبذلك ينتفي المفهوم الخاطئ والسائد بين كثير من مشائخ هذا الفن و المهتمين به، والذي يتم فيه إعتبار إيقاع البرول بأنه نفس إيقاع المصدر إلا أنه سريع، حيث يتضح جلياً من خلال التدوينات التفصيلية أنه إيقاع مستقل في إحساسه و أدائه.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الأيقاعي البِرْوِل من عدد إثنين من الضغوطات القوية (دم) وعدد ثلاثة من الضغوطات الخفيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب ما سيأتي في تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يكون أداء الضرب الإيقاعي البِرْوِل متدرجاً في السرعات على نحو تكون فيه سرعة البرول الأول 105 إلى 120 تقريباً، ثم البرول الثاني من 120 إلى 135 تقريباً، ثم البرول الثالث من 135 إلى 150 نوار في الدقيقة تقريباً، حيث تصل النوبة بشكل سلس إلى الخاتمة.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم مجموعة من آلات البندير العيساوي مع الدربوكة الطرابلسية والنقرة داخل جدران الزوايا، وتستبدل الدربوكة الطرابلسية فقط بآلة النوبة خارج الزوايا أثناء المسير.

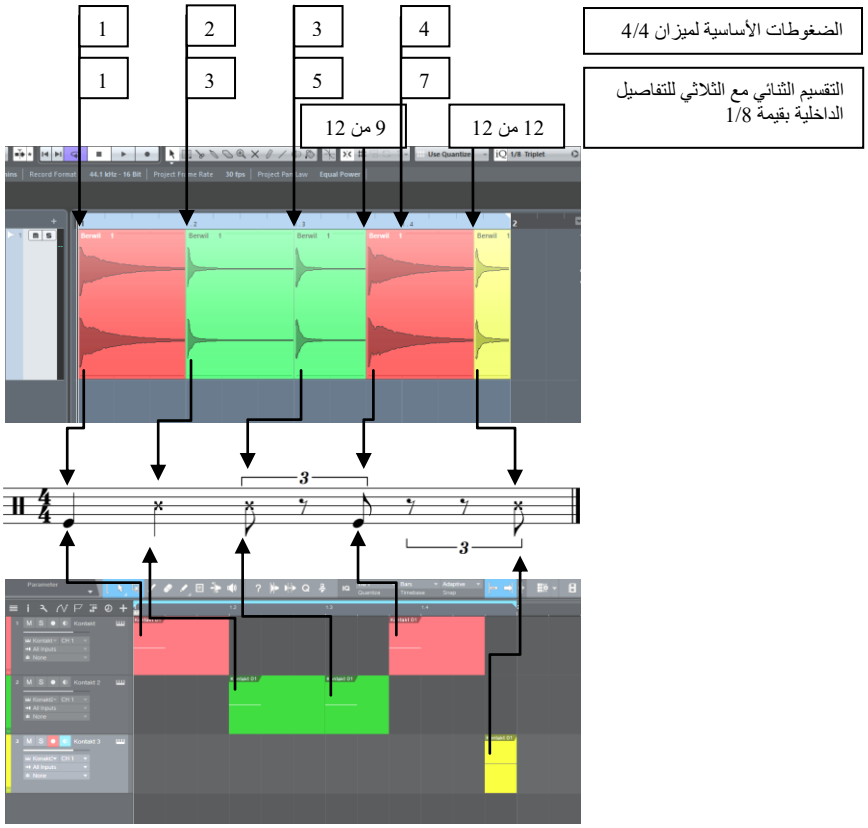
الأداء المتأرجح (Swing): تكون الحركة الغالبة في أداء تفاصيل الضرب الإيقاعي البِرْوِل حركة ثلاثية متأرجحة بمقدار ثلاثية السوداء 1/8 وهي أبسط حركات التأرجح بحيث يسهل كتابتها كما تؤدّى، ولا ينتج عن ذلك أي إزدحام في الأشكال المستخدمة في التدوين.

1 - عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

<u>أشكال الأداء الأساسي:</u> يؤدّى الضرب الإيقاعي البرول بشكل أيقاعي أساسي واحد وهو البرول (أ)، إلا أنه يمكن أن يؤدى كما سيأتي في تدوين الشكل الأساسي البرول (ب)، والإختلاف بينها يتمثل في أن شكل الأداء في برول (ب) يبدأ من منتصف الدرائرة الإيقاعية الموجودة في تدوين البرول (أ).

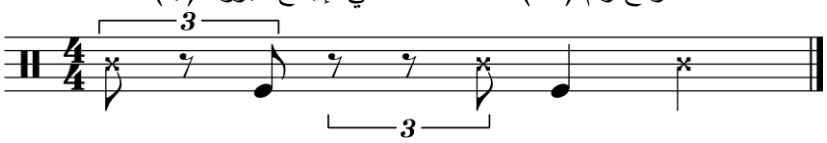
الشكل الأساسي لإيقاع البرول (أ).

نموذج رقم (36). الشكل الأساسي لإيقاع البرول (أ).



الشكل الأساسي لإيقاع البرول (ب).

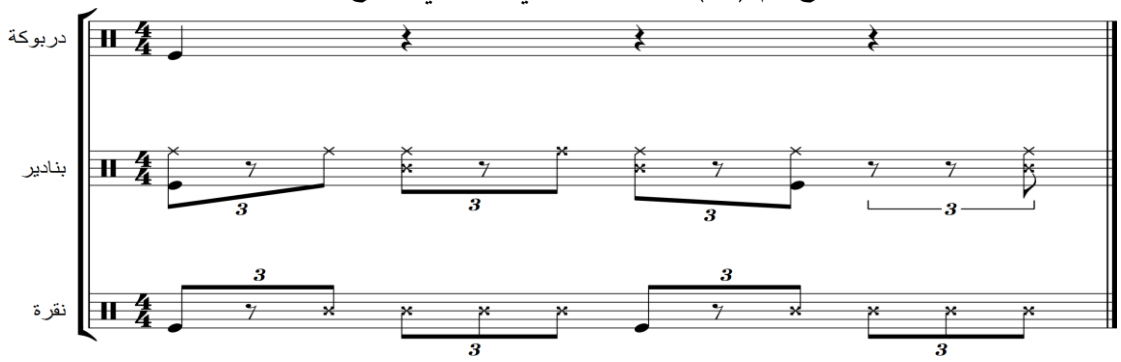
نموذج رقم (37). الشكل الأساسي لإيقاع البرول (ب).



الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول:

بالنظر لما تؤديه آلة النقرة بصفة خاصة من حركات إيقاعية في تكوين الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول، نجد أن حركتها مشابهة جداً للشكل الأساسي لإيقاع العلّاجي، غير أن إيقاع العلّاجي من الإيقاعات المركبة والتي تدون في ميزان ثنائي مركب يتكون من ستة أشكال موسيقية ذات السن، ويعتقد الباحث أن هذا يُفسر لماذا يخلط بعض المشائخ والمهتمين بفن المالوف في تسمية إيقاع البرول، حيث نجدهم يسمونه تارةً برول و تارةً أخرى علّاجي.

نموذج رقم (38). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول.



الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلات البنادير (التثليث):

وهو لا يختلف عن مثيله من التنويع في إيقاع المصدر، إلا أن الحركة الثلاثية تزداد في أداء التنويعات داخل إيقاع البرول، وذلك لوجود التأرجح في تكوين الشكل الأساسي، وفي مايلي عينة توضح أداء هذا التنويع.

نموذج رقم (39). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلات البنادير (التثليث).

الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلات البنادير(التعشيق):

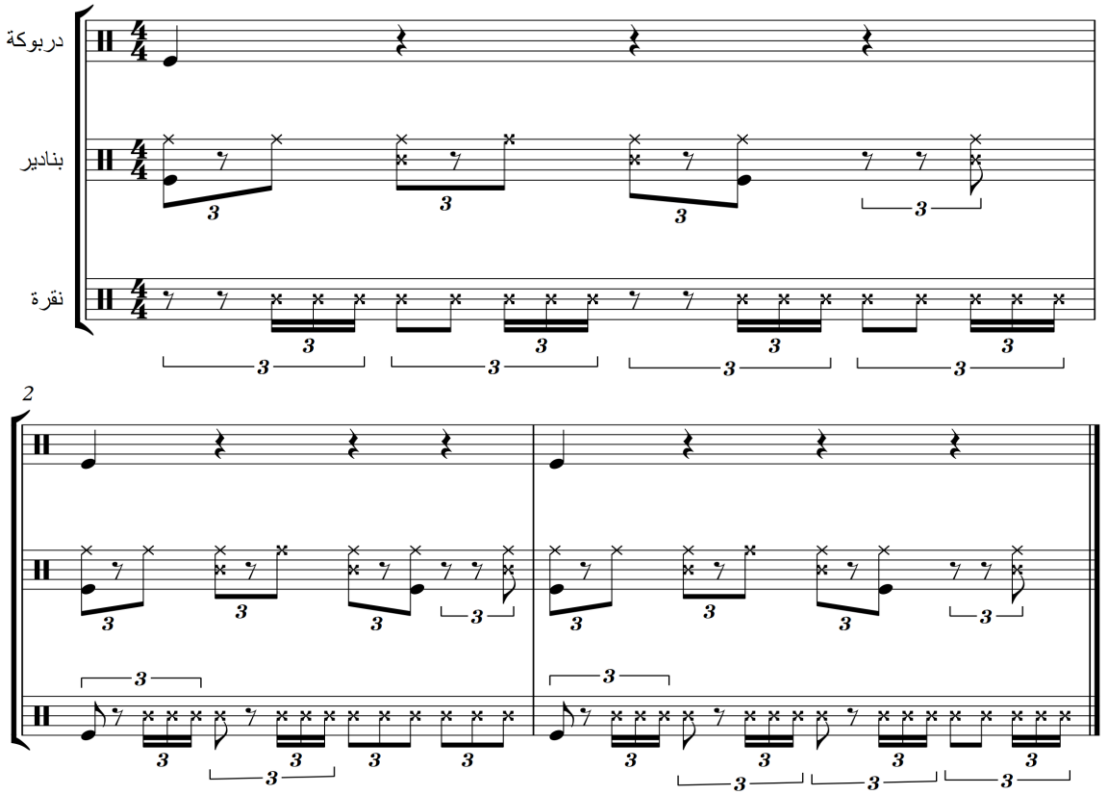
يختلف أداء التعشيق في إيقاع البرول عنه في إيقاع المصدّر، بحيث يكون أدائه فردياً، ولا يقوم بأدائه كل البنادرية بطريقة جماعية في الغالب، وذلك خوفاً من انكسار الدائرة الإيقاعية الأساسية بسبب السرعة التي يتصف بها هذا الإيقاع عن إيقاع المصدّر البطيء نسبةً له، وفيما يلي عينة توضح أداء هذا التنويع.

نموذج رقم (40). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلات البنادير(التعشيق).

الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلة النقرة (التنقريش):

في هذا الشكل يقوم عازف النقرة بأداء نقرات إيقاعية مختلفة عن الحركة الأساسية التي تؤدّى على هذه الالة، وذلك في مواضع معينة لتزيين و زخرفة الدائرة الإيقاعية الأساسية وملأ الفراغات بشكل يُظهر مهارات العازف وإحساسه العالى بالإيقاع.

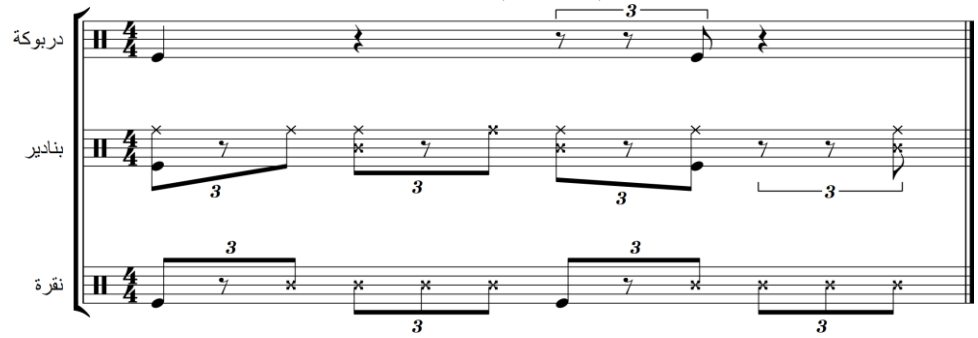
نموذج رقم (41). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلة النقرة (التنقريش).



الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلة الدربوكة:

في هذا الشكل أيضاً يقوم شيخ الفن بزيادة في أداء الضغوطات القوية الدم، و التي يكون الغرض منها زيادة تتبيث الدائرة الإيقاعية، أكثر من كونها زخارف، و كذلك لزيادة التأكيداً على السرعة المطلوبة لأداء الإيقاع، ويقوم الشيخ بهذه الزيادة في ضغوطات الموازير الأولى من إيقاع البرول ويستمر في أدائها تقريباً من أربعة إلى ستة حقول موسيقية.

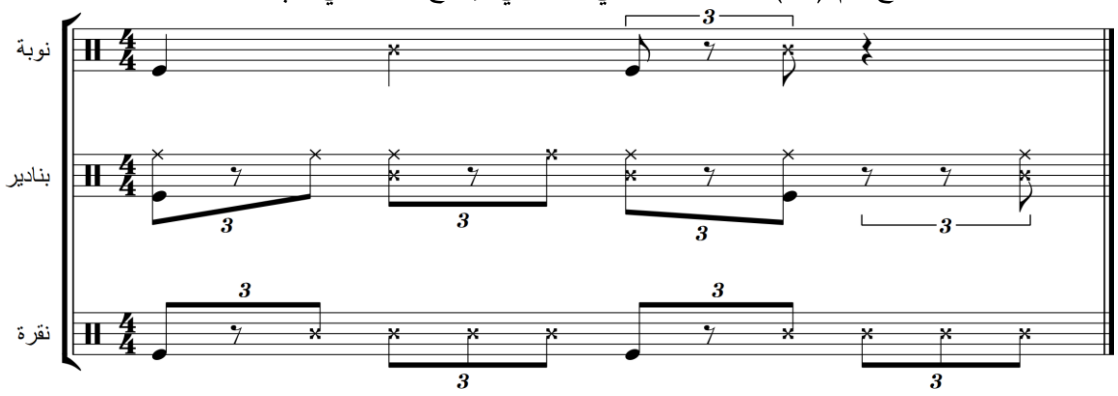
نموذج رقم (42). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.



الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول في نوبة المسير:

في هذا الشكل من إيقاع المصدّر في نوبة المسير، والذي يكون أيضاً أدائه بإستخدام آلة النوبة بدل آلة الدربوكة الطرابلسية، والتي يقوم بالعزف عليها عازف محترف ومشهود له بالحس الإيقاعي المرهف والتمكن والإلمام بكل تفاصيل الإيقاعات الخاصة بالمالوف من تغييرات في سرعاتها وغيرها.

نموذج رقم (43). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع البرول في نوبة المسير.



3- الضرب الإيقاعي الخاتمة:

وهو الجزء الأخير من الأداء في نوبتي المصدّر والبرول والناتج من الإزدياد في تدرج السرعة، ويكون موضعه بعد البرول الثالث، والذي يتحول فيه الإيقاع من البرول إلى الخاتمة. [1]

النوع: إيقاع الخاتمة هو ضرب إيقاعي بسيط ويتكون هو الآخر من أربعة أضلاع أساسية كما أنه تختفي فيه الحركة الثلاثية المتأرجحة من شدة السرعة في جميع الآلات الإيقاعية ما عدا آلة النقرة.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الأيقاعي الخاتمة من عدد ضغط واحد قوي (دم) وعدد اثنين من الضغوطات الخفيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

السرعة: تزداد السرعة تدريجياً أيضاً في الخاتمة، حيث تبدأ بسرعة 150 إلى 165 حتى تصل أحياناً إلى 170 نوار في الدقيقة تقريباً، وفي هذه الأثناء يتم قفل النوبة بشكل مفاجيء حيث تكون النوبة وصلت إلى أقصى سرعاتها.

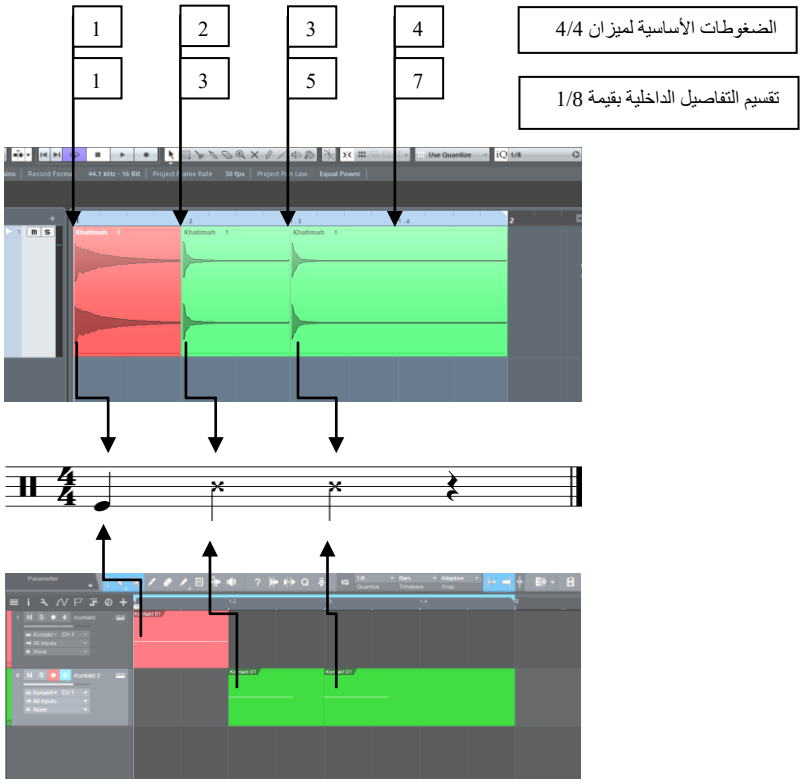
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم مجموعة من آلات البندير العيساوي مع الدربوكة الطرابلسية والنقرة داخل جدران الزوايا، وتستبدل الدربوكة الطرابلسية فقط بآلة النوبة خارج الزوايا أثناء المسير.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الخاتمة حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الخاتمة بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي لإيقاع الخاتمة.

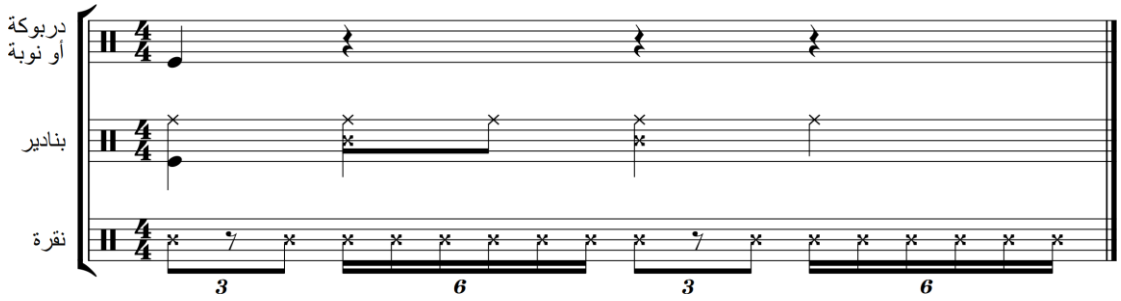
نموذج رقم (44). الشكل الأساسي لإيقاع الخاتمة.



الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع الخاتمة:

يستمر الأداء في هذا الإيقاع إلى نهاية النوبة ، ولا يمكن أداء تنويعات على إيقاع الخاتمة لما يتصف به من سرعة كبيرة، و حتى لا تحدث إختلالات في الدائرة الإيقاعية و تصل إلى القفلة المفاجئة سليمة ومنتظمة الحركة، ويكون أداء الدربوكة الطرابلسية داخل الزاوية مماثلاً لأداء آلة النوبة في المسير، ومن الجدير بالذكر أنه عند وصول النوبة إلى أقصى سرعاتها في إيقاع الخاتمة، يمكن الرجوع بالنوبة إلى إيقاع المصدر من جديد، لأن سرعة إيقاع الخاتمة تعادل تقريباً ضعف سرعة المصدّر. [1]

نموذج رقم (45). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع الخاتمة.



<u>الضروب الإيقاعية المستخدمة في المالوف والموشحات (ب) مالوف السهريات:</u>

1- الضرب الإيقاعي المخمّس:

وهو أحد الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها نوبات المالوف المعروفة باسم مالوف السهريات. [2]

<u>النوع:</u> هو ضرب إيقاعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع من الشكل الموسيقي السوداء.

<u>الميزان:</u> 4/4.

<u>ضغوط الشكل الأساسي:</u> يتكون الشكل الأساسي للضرب الأيقاعي المخمّس من عدد ثلاثة ضغوطات قوية (دم) وثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.
2 - عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي المخمّس في سرعة 90 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

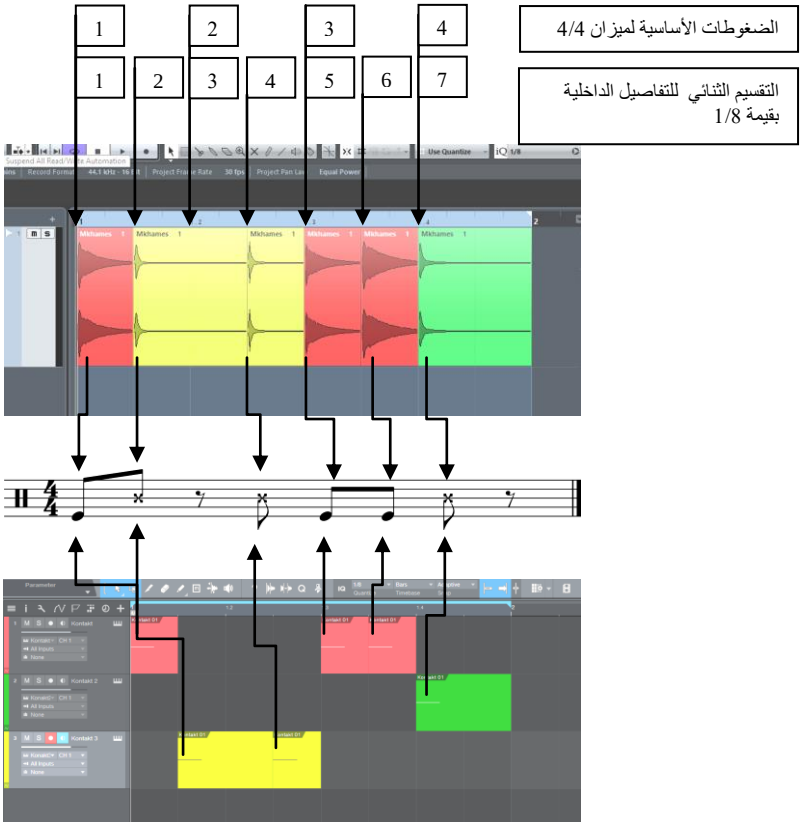
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم آلتي الدربوكة الطرابلسية أو الطبلة مع آلة الرق فقط في أداء الضرب الإيقاعي المخمّس.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي المخمّس حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي المخمّس بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي لإيقاع المخمّس.

نموذج رقم (46). الشكل الأساسي لإيقاع المخمّس.

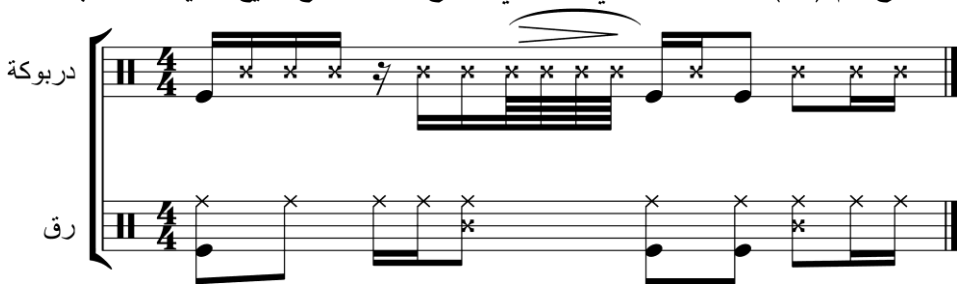


الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمّس:

نموذج رقم (47). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمّس.

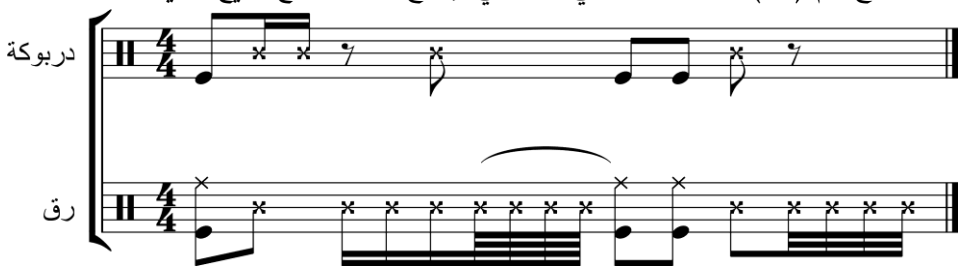
الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمّس مع تنويع فردي لآلة الدربوكة:

نموذج رقم (48). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمّس مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.



الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمّس مع تنويع فردي لآلة الرق:

نموذج رقم (49). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المخمّس مع تنويع فردي لآلة الرق.



2-الضرب الإيقاعي المربّع:

وهو ضرب إيقاعي يستخدم في نوبات المالوف المعروفة باسم (مالوف السهريات) [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي بسيط يتكون من ثلاثة أضلاع من الشكل الموسيقي السوداء.

1 - عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

الميزان: 3/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الأيقاعي المربّع من عدد إثنين من الضغوطات القوية (دم) وعدد اثنين من الضغوط الخفيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي المربّع في سرعة 90 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

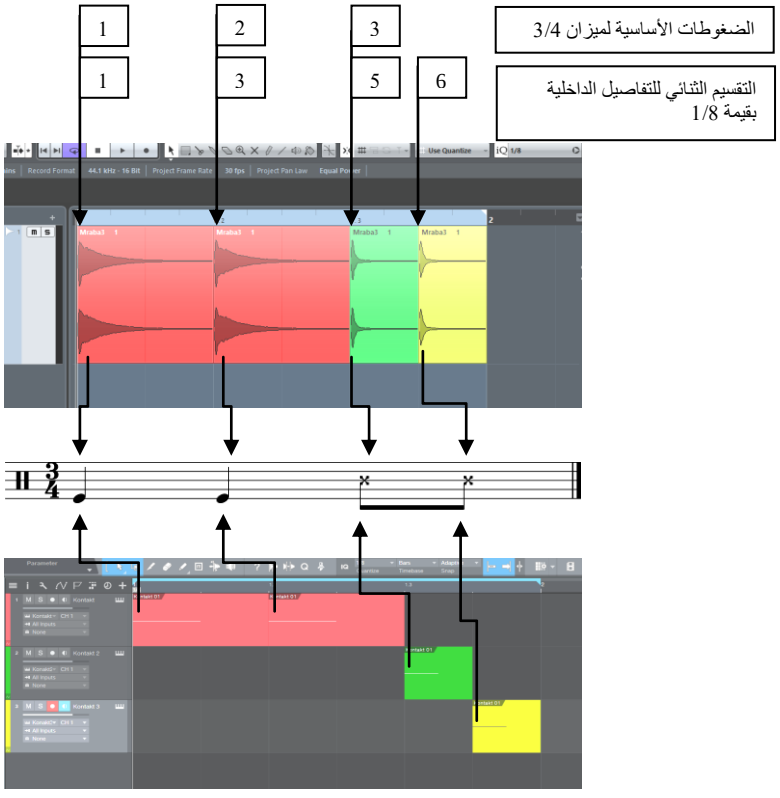
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم آلتي الدربوكة الطرابلسية أو الطبلة مع آلة الرق فقط في أداء الضرب الإيقاعي المربّع.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي المربّع حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي المربّع بشكل إيقاعي أساسي واحد.

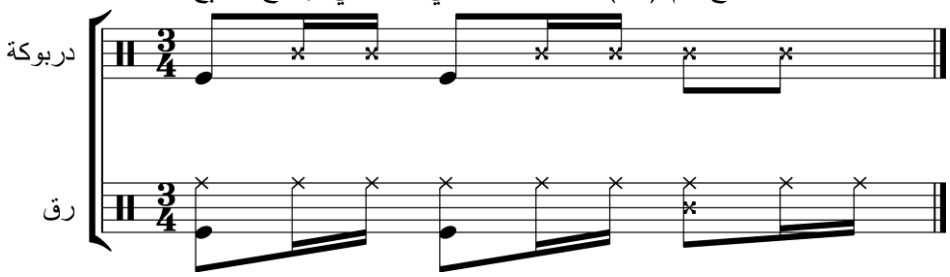
الشكل الأساسي لإيقاع المربّع.

نموذج رقم (50). الشكل الأساسي لإيقاع المربّع.



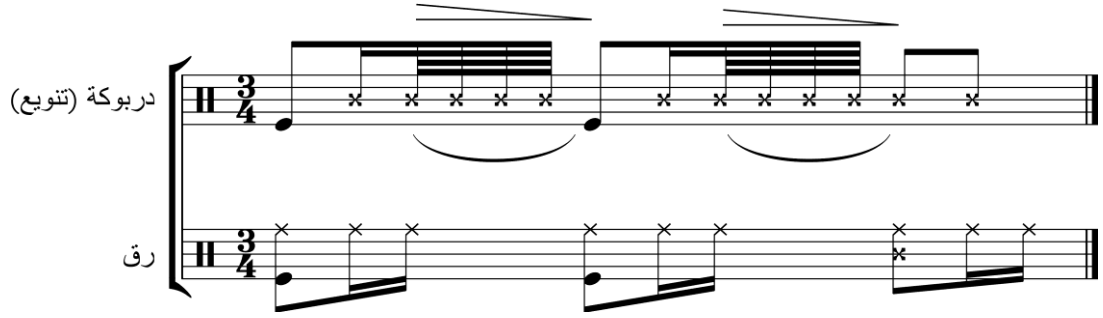
الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المربّع:

نموذج رقم (51). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المربّع.



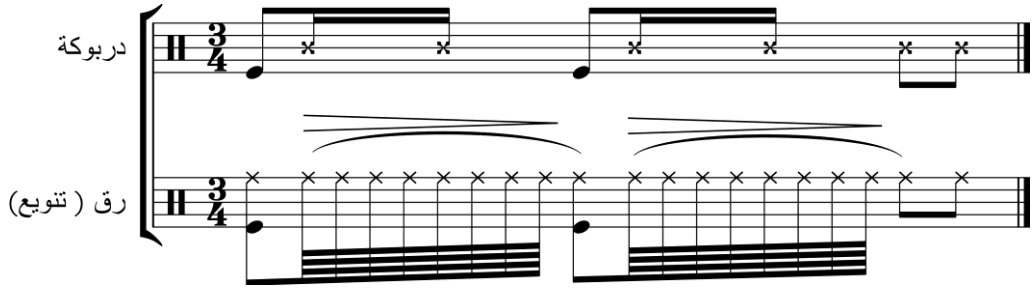
الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المربّع مع تنويع فردي لآلة الدربوكة:

نموذج رقم (52). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المربّع مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.



الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المربّع مع تنويع فردي لآلة الرق:

نموذج رقم (53). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع المربّع مع تنويع فردي لآلة الرق.



3-الضرب الإيقاعي العلاّجي:

هو أحد الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها نوبات المالوف المعروفة باسم (مالوف السهريات). [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي مركّب يتكون من ضلعين من الشكل الموسيقي السوداء المنقوطة.

الميزان: 6/8.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الأيقاعي العِلّاجي من ضغط قوي واحد (دم) وعدد أربعة ضغوط خفيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي العِلّاجي في مجموعة من السرعات مابين سرعة 250 و سرعة 290 كروش في الدقيقة تقريباً، حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم آلتي الدربوكة الطرابلسية أو الطبلة مع آلة الرق فقط في أداء الضرب الإيقاعي العِلّاجي.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي العِلّاجي حركة ثلاثية طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله من حيث السكتات أو من حيث ذمج النوتات الثلاثية مثل ما هو متعارف عليه في الأداءات المتأرجحة.

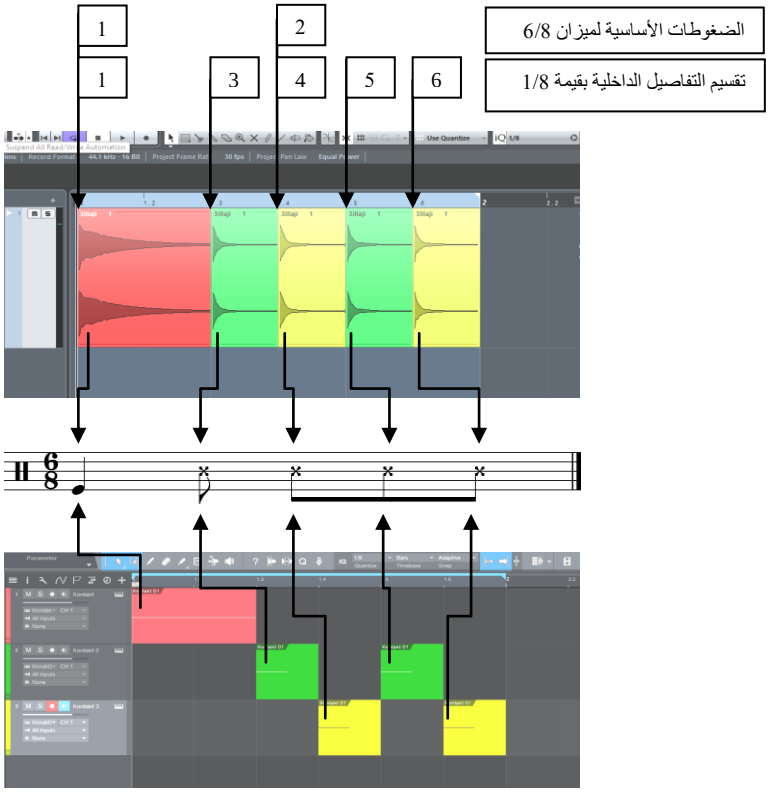
أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي العلاّجِي بشكل إيقاعي أساسي واحد.

وفيما يلي أشكال التدوينات الموسيقية الخاصة بهذا الإيقاع.

الشكل الأساسي لإيقاع العلاّجي.

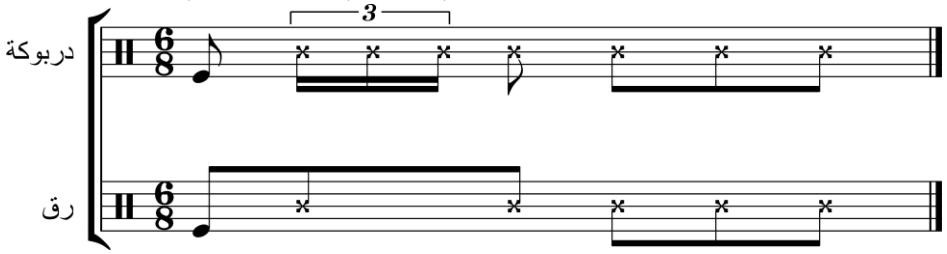
1 - عبد الحكيم يحي: مصدر سابق.

نموذج رقم (54). الشكل الأساسي لإيقاع العلاّجي.



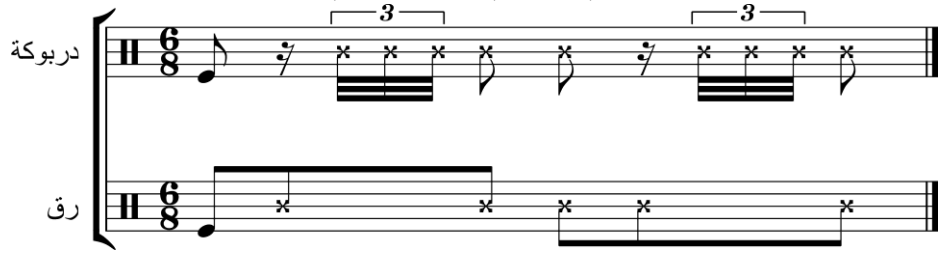
الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي:

نموذج رقم (55). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي.



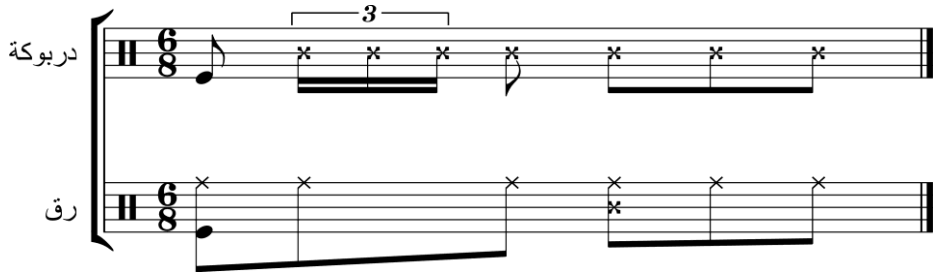
الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي مع تنويع فردي لآلة الدربوكة:

نموذج رقم (56). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي مع تنويع فردي لآلة الدربوكة.



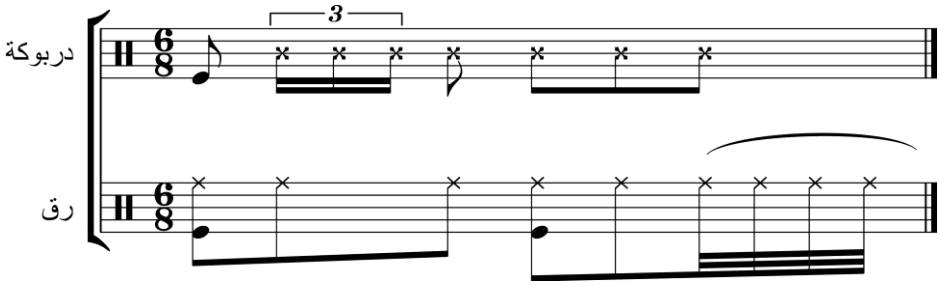
الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي مع تنويع فردي (1) لآلة الرق:

نموذج رقم (57). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي مع تنويع فردي (1) لآلة الرق.

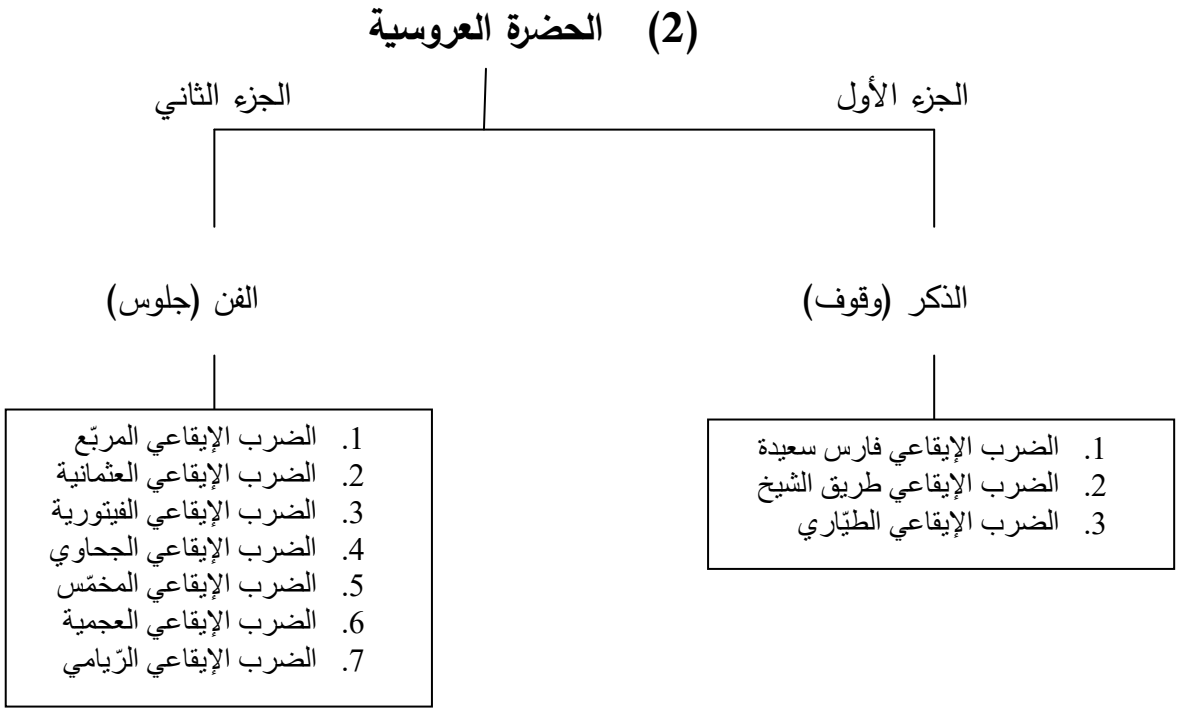


الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي مع تنويع فردي (2) لآلة الرق:

نموذج رقم (58). الشكل التفصيلي الجماعي لإيقاع العلاّجي مع تنويع فردي (2) لآلة الرق.



نموذج رقم (59). تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في كل جزء من الحضرة العروسية.



<u>الضروب الإيقاعية المستخدمة في الجزء الأول من الحضرة العروسية (الذكر):</u>

1- الضرب الإيقاعي فارس سعيدة:

وهو أول الضروب الإيقاعية التي يفتتح بها الذكر وقوفاً في الحضرة العروسية، ويسمى باسم أشهر قصيدة تودّى عليه، وهي قصيدة (فارس سعيدة). [1]

<u>النوع:</u> هو ضرب إيقاعي ثنائي مركب يتكون من ضلعين أساسيين من الشكل الموسيقي السوداء المنقوطة ويتركب كل ضلع منهما من ثلاثة أشكال من الشكل الموسيقي ذات السن وبالتالي يكون المجموع ستة أشكال قيمة كل منها ثُمن.

<u>الميزان:</u> 6/8.

<u>ضغوط الشكل الأساسي:</u> يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي فارس سعيدة من ضغط قوي واحد (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب ما سيأتي في تدوين الشكل الأساسي.

1 - مصطفى باني: مصدر سابق.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي فارس سعيدة في سرعة 110 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

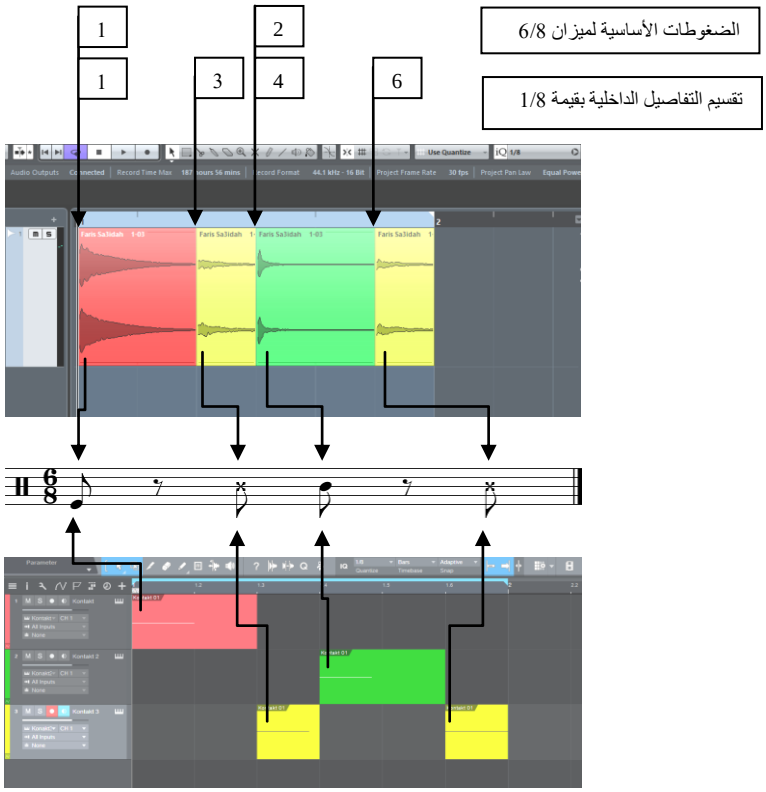
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم مجموعة من كبيرة من آلة البندير العروسي في أداء الضرب الإيقاعي فارس سعيدة.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي فارس سعيدة حركة ثلاثية متأرجحة بقيمة ثمن، ويظهر هذا بوجود سكتة بقيمة ثمن في منتصف الضلع الأول وفي منتصف الضلع الثاني.

أشكال الأداء الأساسي: يؤدّى الضرب الإيقاعي فارس سعيدة بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي فارس سعيدة.

نموذج رقم (60). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي فارس سعيدة.



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي فارس سعيدة.

نموذج رقم (61). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي فارس سعيدة.

2-الضرب الإيقاعي طريق الشيخ:

وهو ثاني الضروب الإيقاعية التي يؤدّى عليها الذكر وقوفاً في الحضرة العروسية. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي طريق الشيخ من ضغط قوي واحد (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك)، وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب ما سيأتي في تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي طريق الشيخ في سرعة 90 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم مجموعة كبيرة من آلة البندير العروسي في أداء الضرب الإيقاعي طريق الشيخ.

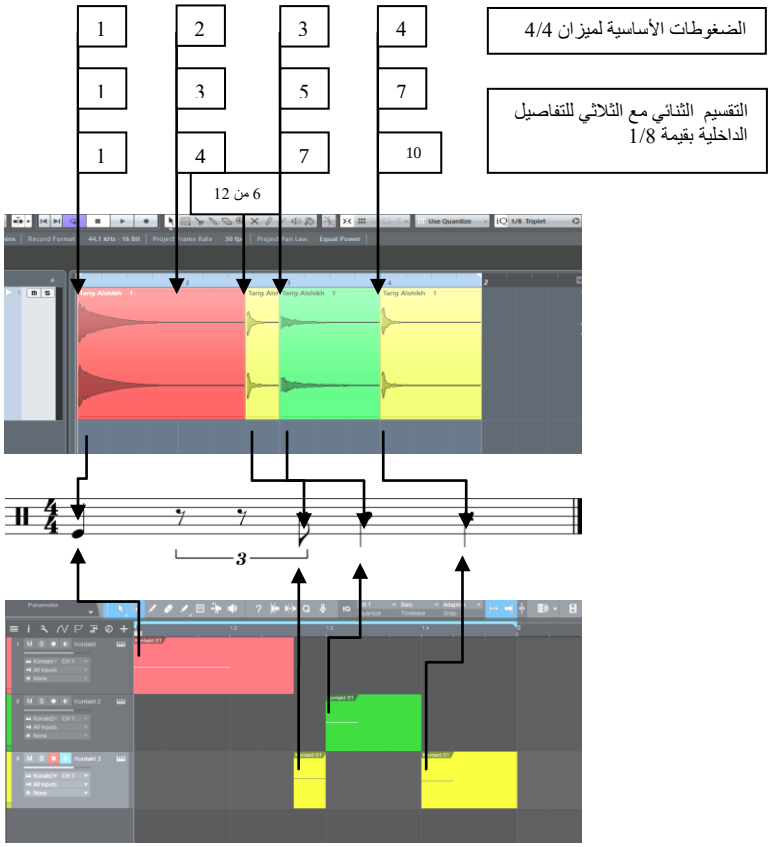
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في تفاصيل الضرب الإيقاعي طريق الشيخ في الضلع الثاني فقط حركة ثلاثية، مع حركة مستقيمة لباقي تفاصيل الأضلاع الثلاثة الأخرى، وتعتبر جميعها حركات مطابقة لتدوينه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي طريق الشيخ بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي طريق الشيخ.

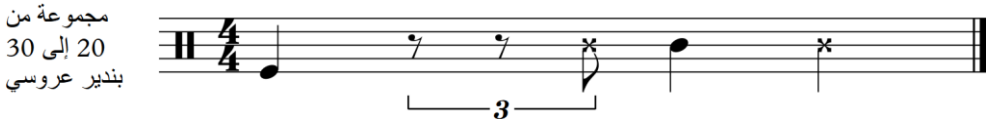
1 - مصطفى باني: مصدر سابق.

نموذج رقم (62). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي طريق الشيخ.



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي طريق الشيخ.

نموذج رقم (63). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي طريق الشيخ.



3-الضرب الإيقاعي الطيّاري:

وهو ثالث الضروب الإيقاعية التي يؤدّى عليها الذكر وقوفاً في الحضرة العروسية. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

1 - مصطفى باني: مصدر سابق.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطيّاري من اثنين من الضغوط القوية (دم) وعدد ثلاثة من الضغوط الضعيفة (تك)، وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الطيّاري في سرعة 150 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم مجموعة من كبيرة من آلة البندير العروسي في أداء الضرب الإيقاعي الطِيّاري.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في تفاصيل الضرب الإيقاعي الطيّاري حركة مستقيمة ماعدا ضلع واحد يحتوي على حركة ثلاثية بقيمة الثمن، وتعتبر جميعها مطابقة لتدوينه في نفس الميزان.

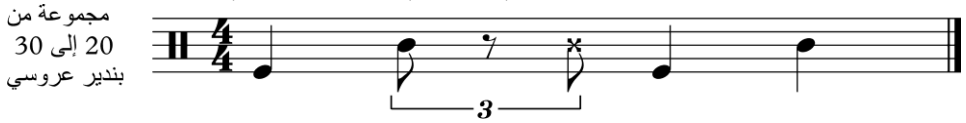
أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الطِيَّارِي بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطيّاري.

نموذج رقم (64). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطيّاري.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطيّاري.

نموذج رقم (65). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطيّاري.



<u>الضروب الإيقاعية المستخدمة في الجزء الثاني من الحضرة العروسية (الفن):</u>

1- الضرب الإيقاعي المربّع:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها القصائد الدينية المعروفة باسم السُّلاميّات في الجزء الثاني من الحضرة العروسية جلوساً. [1]

<u>النوع:</u> هو ضرب إيقاعي ثماني بسيط يتكون من ثمانية أضلاع من الشكل الموسيقي السوداء.

<u>الميزان:</u> 8/4.

<u>ضغوط الشكل الأساسي:</u> يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المربّع من عدد اثنين من الضغوط القوية (دم) وعدد ستة ضغوط ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

<u>السرعة:</u> يؤدّى الضرب الإيقاعي المربّع في سرعة 90 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

<u>الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء:</u> تستخدم أربعة أو خمسة من آلة البندير العروسي مع آلتي دبدبة أو دربوكة تمر في أداء الضرب الإيقاعي المربّع.

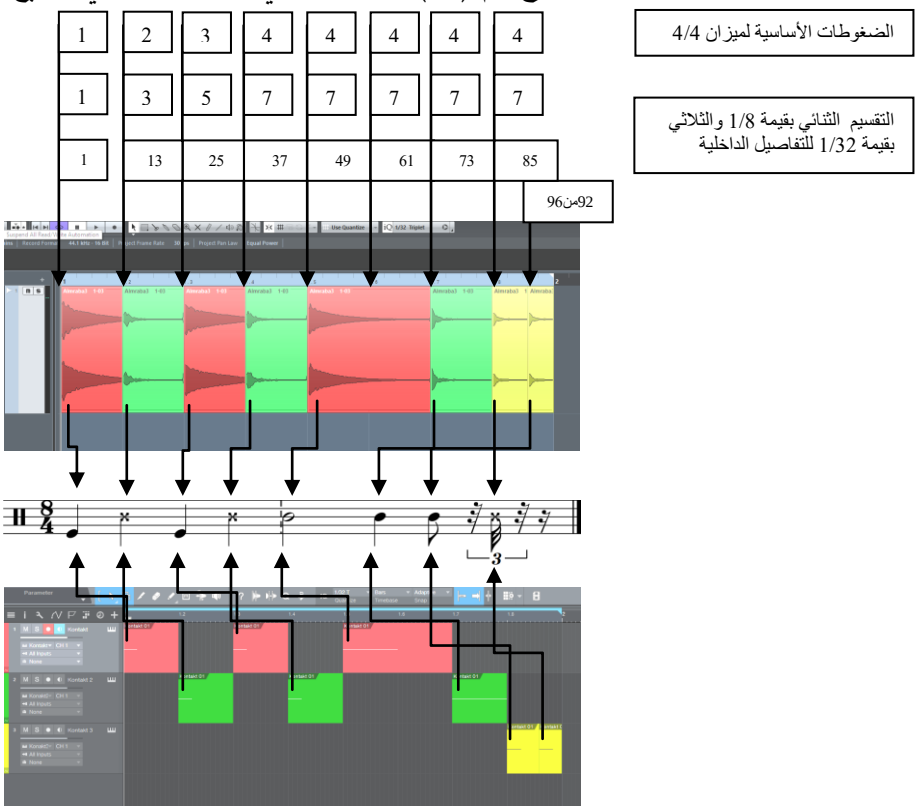
<u>الأداء المتأرجح (Swing):</u> تكون الحركة الأدائية بآلات البندير العروسي في تفاصيل الضرب الإيقاعي المربّع في سبعة أضلاع حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ماعدا الضلع الثامن والذي يحتوي على تأرجح بقيمة 1/32، بينما يظهر هذا التأرجح في كافة التفاصيل لآلتي الدبدبة في شكل الأداء الجماعي التفصيلي.

<u>أشكال الأداء:</u> يؤدّى الضرب الإيقاعي المربّع بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي المربّع.

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

نموذج رقم (66). الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي المربّع.



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المربّع.

نموذج رقم (67). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المربّع.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المربّع.

نموذج رقم (68). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المربّع.

2-الضرب الإيقاعي العثمانية:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها القصائد الدينية المعروفة باسم السُّلاميّات في الجزء الثاني من الحضرة العروسية جلوساً. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي ثنائي مركب يتكون من ضلعين أساسيين من الشكل الموسيقي السوداء المنقوطة ويتركب كل ضلع منهما من ثلاثة أشكال من الشكل الموسيقي ذات السن وبالتالي يكون المجموع ستة أشكال قيمة كل منها ثمن.

الميزان: 6/8.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العثمانية من ضغط قوي واحد (دم) وعدد أربعة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي العثمانية في سرعة 100 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم أربعة أو خمسة من آلة البندير العروسي مع آلتي دبدبة أو دربوكة تمر في أداء الضرب الإيقاعي العثمانية.

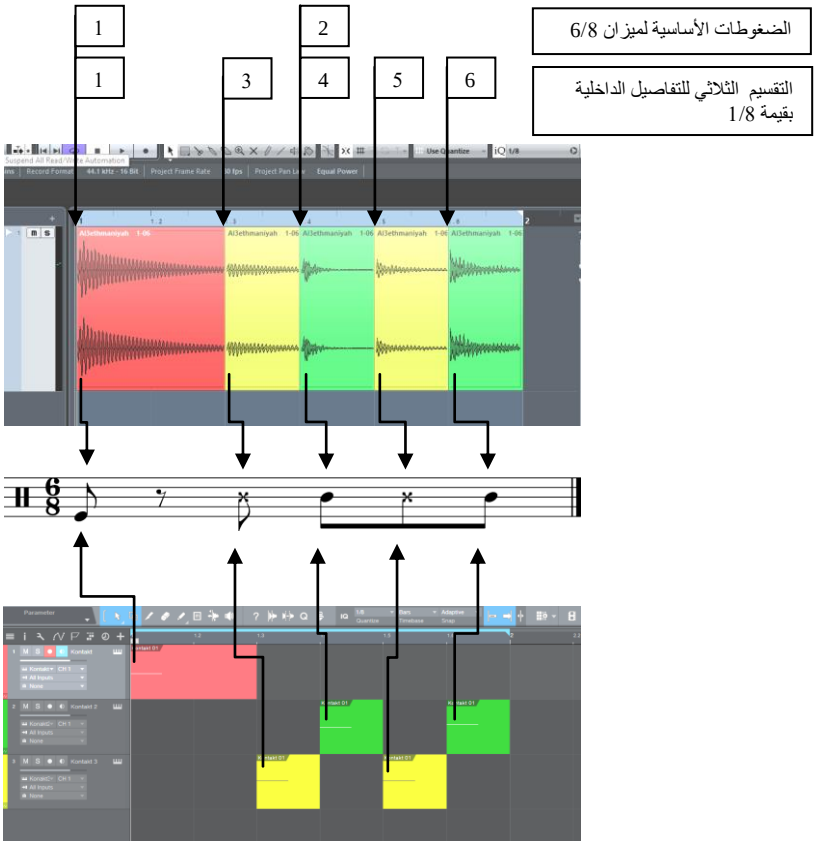
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي العثمانية حركة ثلاثية طبيعية بقيمة ثمن ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي العثمانية بشكلين أساسيين، وتم تدوينهما باسم العثمانية (أ) و العثمانية (ب).

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العثمانية (أ).

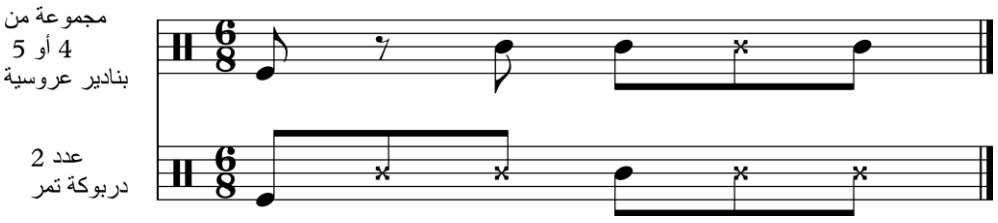
1 - مصطفى باني: مصدر سابق.

نموذج رقم (69). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العثمانية (أ).



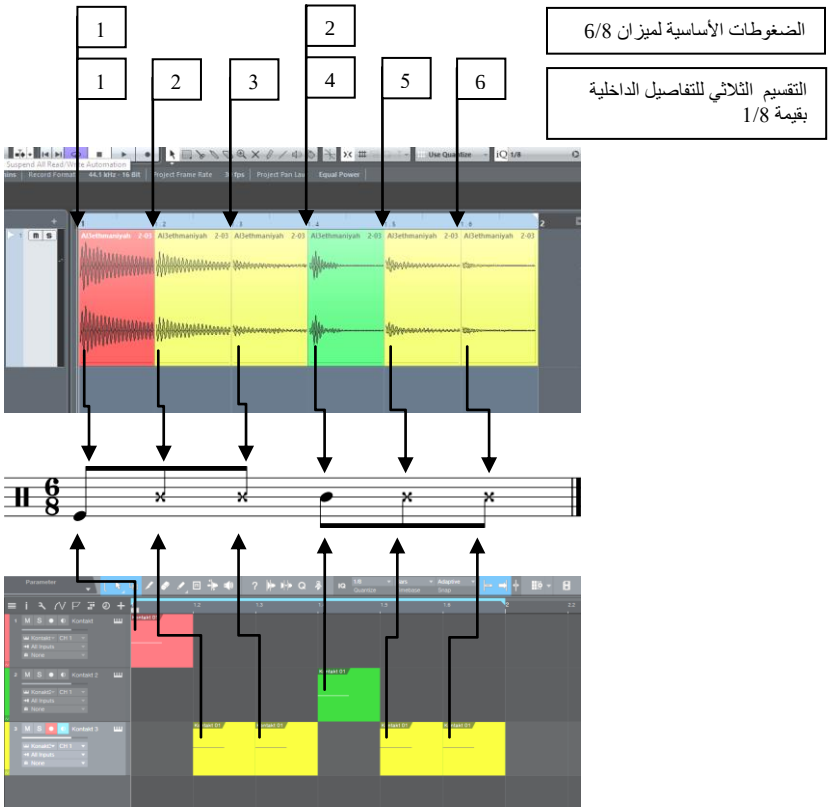
الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العثمانية (أ).

نموذج رقم (70). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العثمانية (أ).



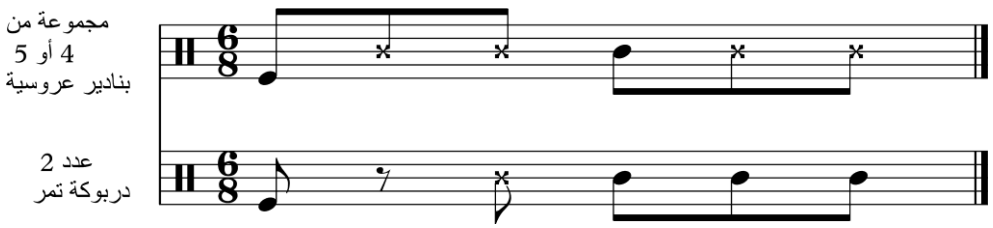
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العثمانية (ب).

نموذج رقم (71). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العثمانية (ب).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العثمانية (ب).

نموذج رقم (72). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العثمانية (ب).



3-الضرب الإيقاعي الفيتورية:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها القصائد الدينية المعروفة باسم السُلاميّات في الجزء الثاني من الحضرة العروسية جلوساً. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة من شكل السوداء قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية من ضغط قوي واحد (دم) وعدد سبعة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الفيتورية في سرعة 170 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم أربعة أو خمسة من آلة البندير العروسي مع آلتي دبدبة أو دربوكة تمر في أداء الضرب الإيقاعي الفيتورية.

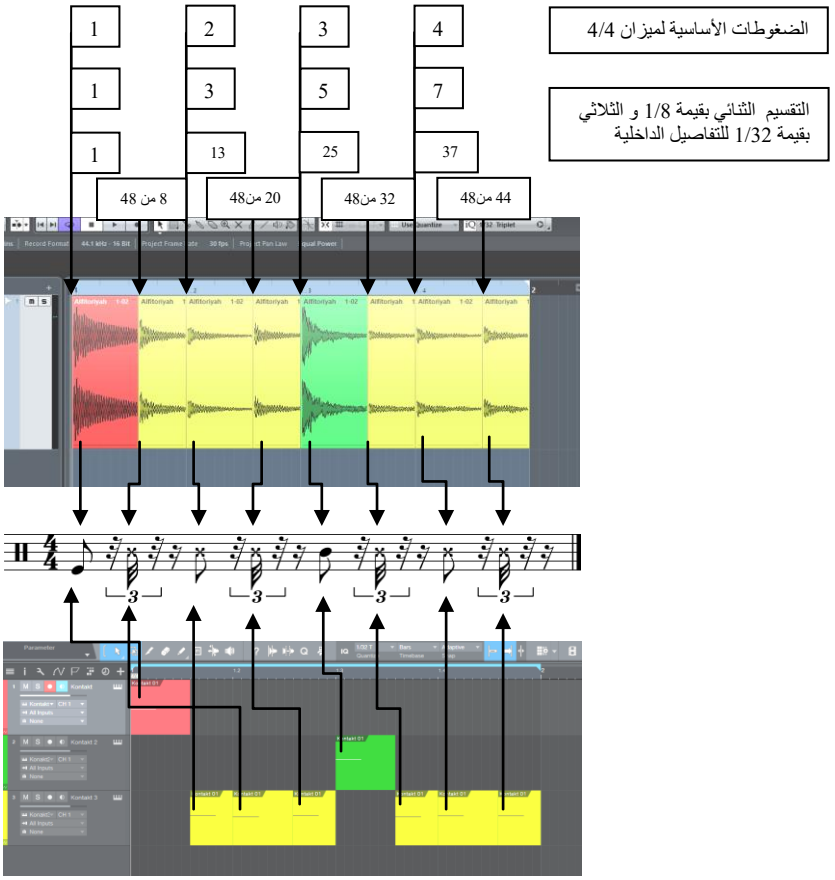
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الفيتورية حركة ثلاثية متأرجحة بقيمة 1/32 ، وغير مطابقة لتدوينه الأساسي في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الفينورية بثلاثة أشكال أساسية، لذلك تم تدوينه باسم الفيتورية (أ) و الفيتورية (ب) و الفيتورية (ج).

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الفيتورية (أ).

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

نموذج رقم (73). الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الفيتورية (أ).

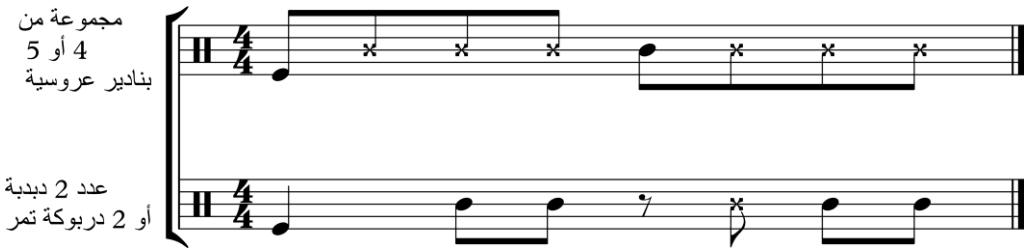


الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية (أ).

نموذج رقم (74). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية (أ).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الفيتورية(أ).

نموذج رقم (75). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الفيتورية(أ).

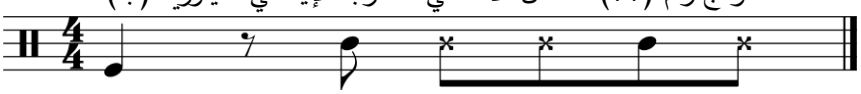


الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ب).

نموذج رقم (76). الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ب).

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ب).

نموذج رقم (77). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ب).

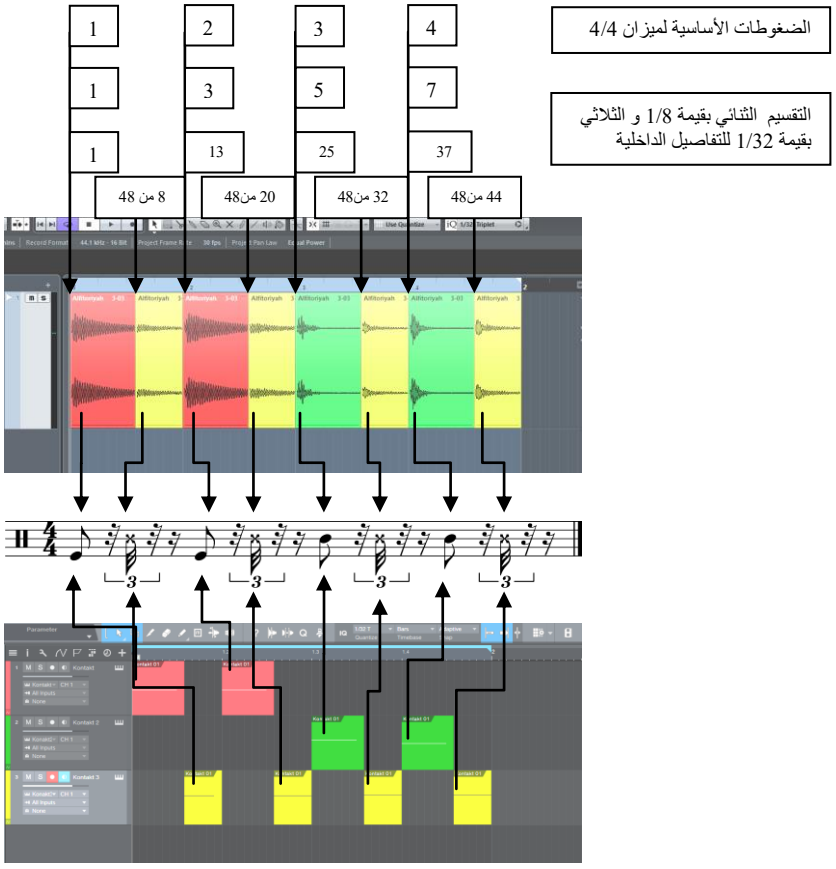


الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الفيتورية(ب).

نموذج رقم (78). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الفيتورية(ب).

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ج).

نموذج رقم (79). الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ج).

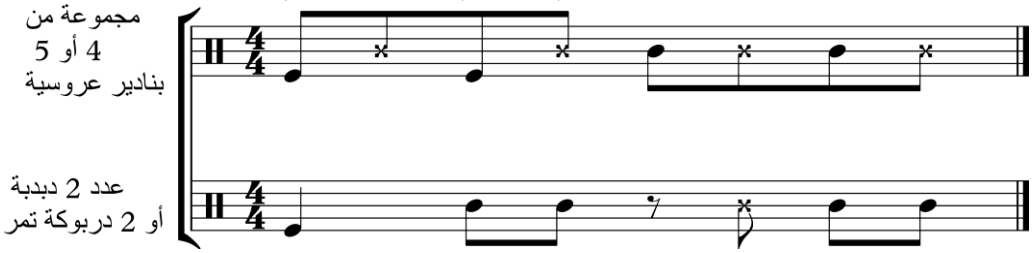


الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ج).

نموذج رقم (80). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الفيتورية (ج).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الفيتورية(ج).

نموذج رقم (81). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الفيتورية(ج).



4-الضرب الإيقاعي الجّحَاوي:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها القصائد الدينية المعروفة باسم السُلاميّات في الجزء الثاني من الحضرة العروسية جلوساً. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة من شكل السوداء قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجّحاوي من ضغطان قويان (دم) وعدد أربعة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

1 - مصطفى باني: مصدر سابق.

السرعة: يؤدّى الضرب الجّحاوي في سرعة 160 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم أربعة أو خمسة من آلة البندير العروسي مع آلتي دبدبة أو دربوكة تمر في أداء الضرب الإيقاعي الجّحَاوي.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في تفاصيل الضرب الإيقاعي الجّحاوي حركة ثلاثية متأرجحة بقيمة 1/32، وغير مطابقة لتدوينه الأساسي في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الجّحاوي بشكلين أساسيين، لذلك تم تدوينه باسم الجّحاوي (أ)، و الجّحاوي (ب).

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجّحاوي (أ).

نموذج رقم (82). الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجّحاوي (أ).

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجّحاوي (أ).

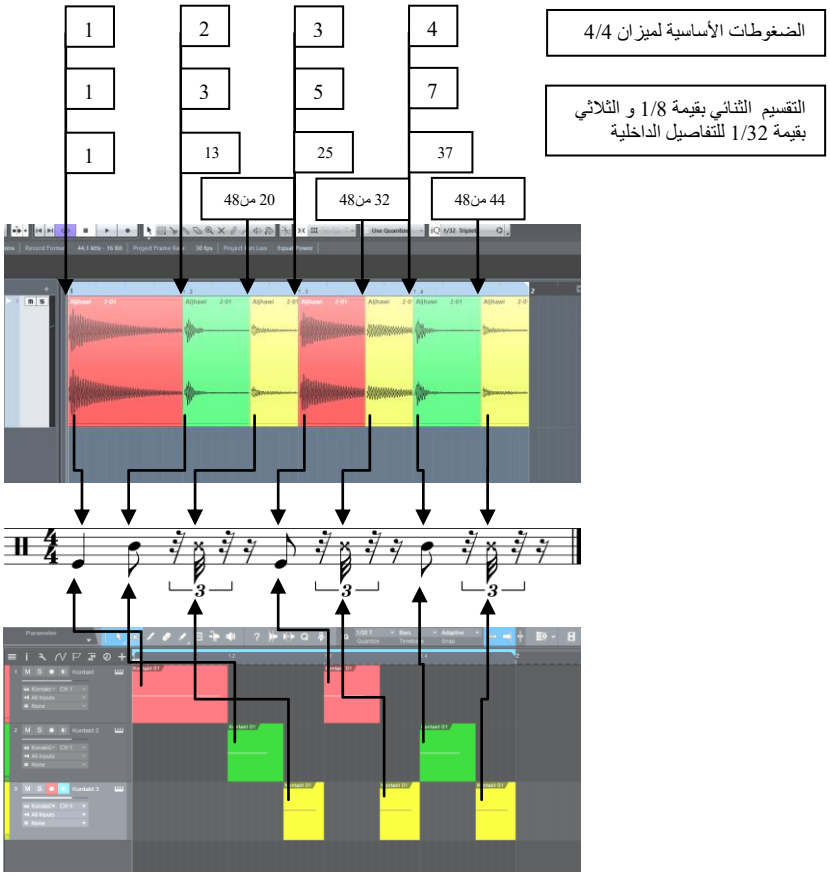
نموذج رقم (83). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجّحاوي (أ).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجّحاوي(أ).

نموذج رقم (84). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجّحاوي(أ).

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجّحاوي (ب).

نموذج رقم (85). الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجّحاوي (ب).



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجّحاوي (ب).

نموذج رقم (86). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجّحاوي (ب).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجّحاوي(ب).

نموذج رقم (87). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجّحاوي(ب).

5-الضرب الإيقاعي المخمّس:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها القصائد الدينية المعروفة باسم السُلاميّات في الجزء الثاني من الحضرة العروسية جلوساً، وهو من الإيقاعات الغير متداولة حالياً. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة من شكل السوداء والتي قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المخمّس من ثلاثة ضغوطات قوية (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي المخمّس في سرعة 105 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

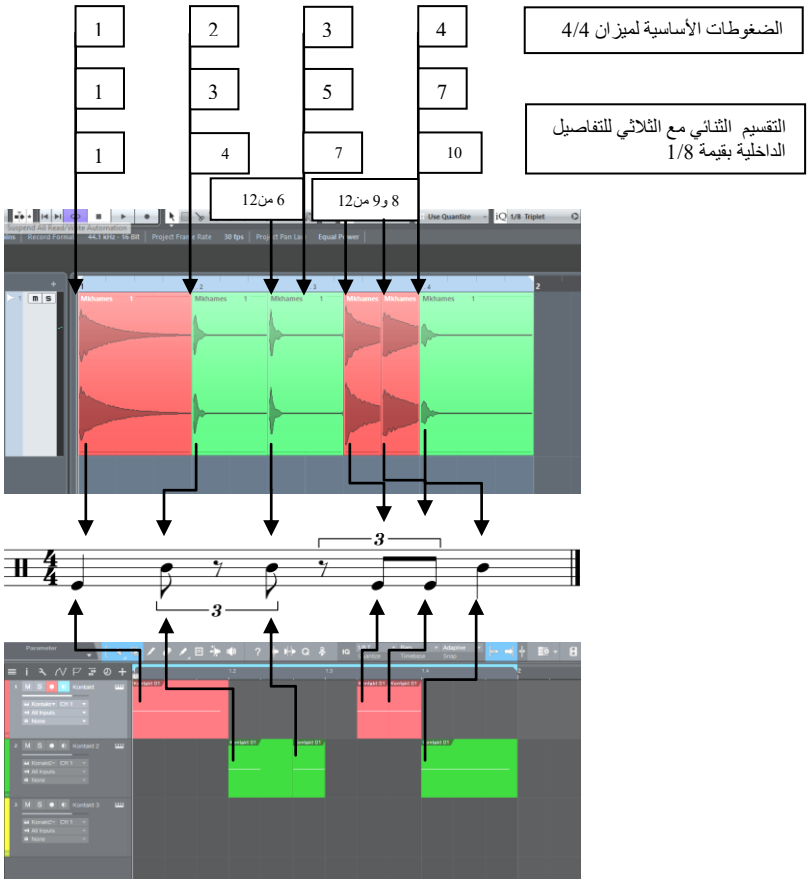
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم أربعة أو خمسة من آلة البندير العروسي مع آلتي دبدبة أو دربوكة تمر في أداء الضرب الإيقاعي المخمّس.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في تفاصيل الضرب الإيقاعي المخمّس حركة متأرجحة بمقدار 1/8 وهو تأرجح بسيط وبالتالي فهو مطابق لتدوينه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي المخمّس بشكل إيقاعي أساسي واحد.

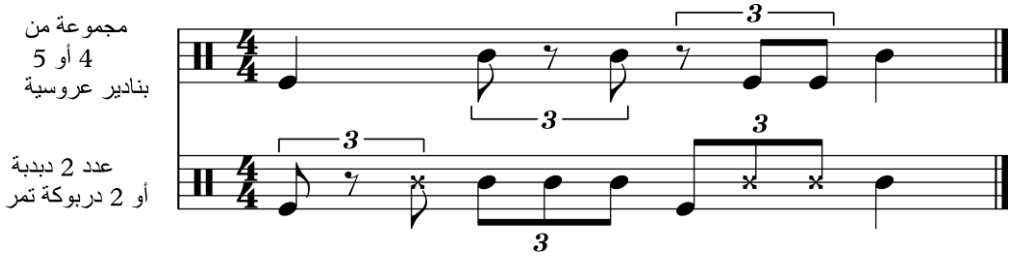
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المخمّس.

نموذج رقم (88). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المخمّس.



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المخمّس.

نموذج رقم (89). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المخمّس.



6-الضرب الإيقاعي العِجْمِيّة:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها القصائد الدينية المعروفة باسم السُلاميّات في الجزء الثاني من الحضرة العروسية جلوساً . [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي ثنائي بسيط يتكون من ضلعين أساسيين من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع إثنين من شكل السوداء والتي قيمة كل منها ربع.

الميزان: 2/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العِجْمِيّة من ضغط قوي واحد (دم) وعدد أربعة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي العِجْمِيّة في سرعات تتراوح مابين 120 إلى 170 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم أربعة أو خمسة من آلة البندير العروسي مع آلتي دبدبة أو دربوكة تمر في أداء الضرب الإيقاعي العِجْمِيّة.

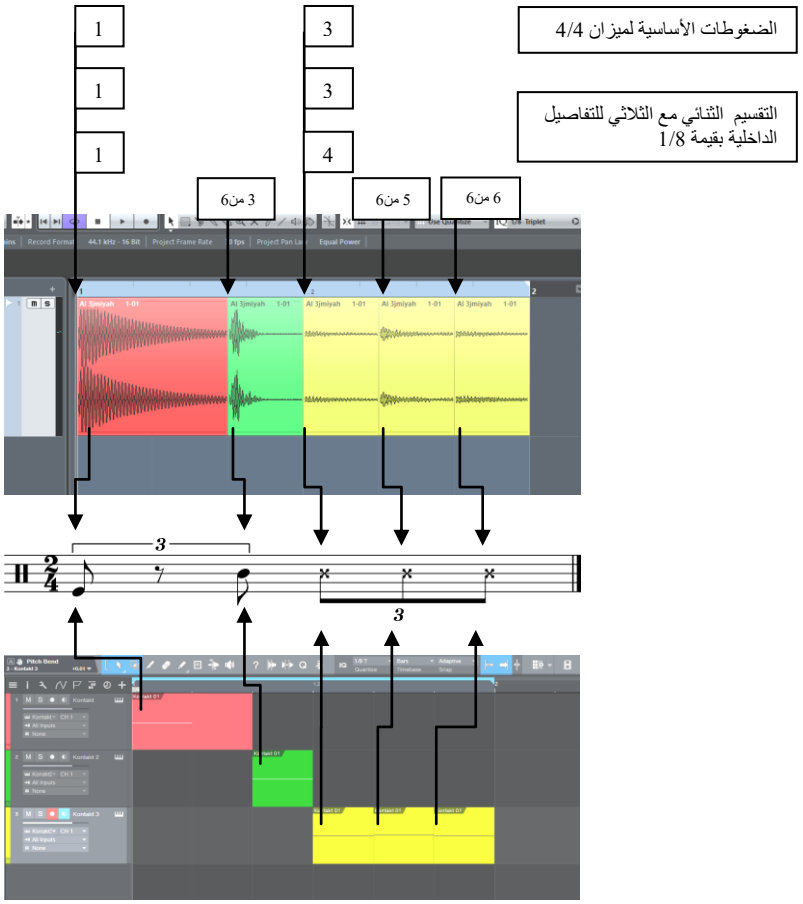
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في تفاصيل الضرب الإيقاعي العِجْمِيّة حركة تحتوي على تأرجح بسيط بقيمة 1/8، وبالتالي تكون مطابقة لتدوينه في نفس الميزان.

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

<u>أشكال الأداء :</u> يؤدّى الضرب الإيقاعي العِجْمِيّة بشكل إيقاعي أساسي واحد.

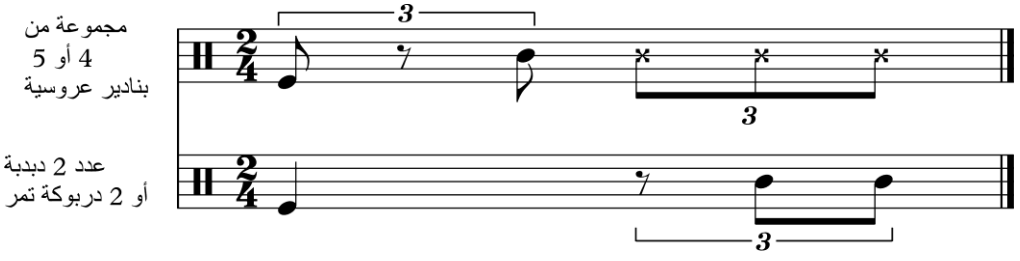
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العِجْمِيّة.

نموذج رقم (90). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العِجْمِيّة.



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العِجْمِيّة.

نموذج رقم (91). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العِجْمِيّة.



7-الضرب الإيقاعي الرّيامي:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها القصائد الدينية المعروفة باسم السُّلاميّات في الجزء الثاني من الحضرة العروسية جلوساً، كما أنه من الإيقاعات المبتكرة حديثاً من قبل الشيخ يوسف ناصوف، وهو من أطلق عليه إسم الرّيَامي. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي ثماني بسيط يتكون من ثمانية أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون مجموع هذه الأصلاع ثمانية وقيمة كل منها ربع.

الميزان: 8/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّيامي من إثنين من الضغوطات القوية (دم) وعدد إثنين من الضغوطات الضعيفة (تك)، وعدد خمسة سكتات بقيمة السوداء، وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الرّيامي في سرعة 90 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم أربعة أو خمسة من آلة البندير العروسي مع آلتي دبدبة أو دربوكة تمر في أداء الضرب الإيقاعي الرِّيَامِي.

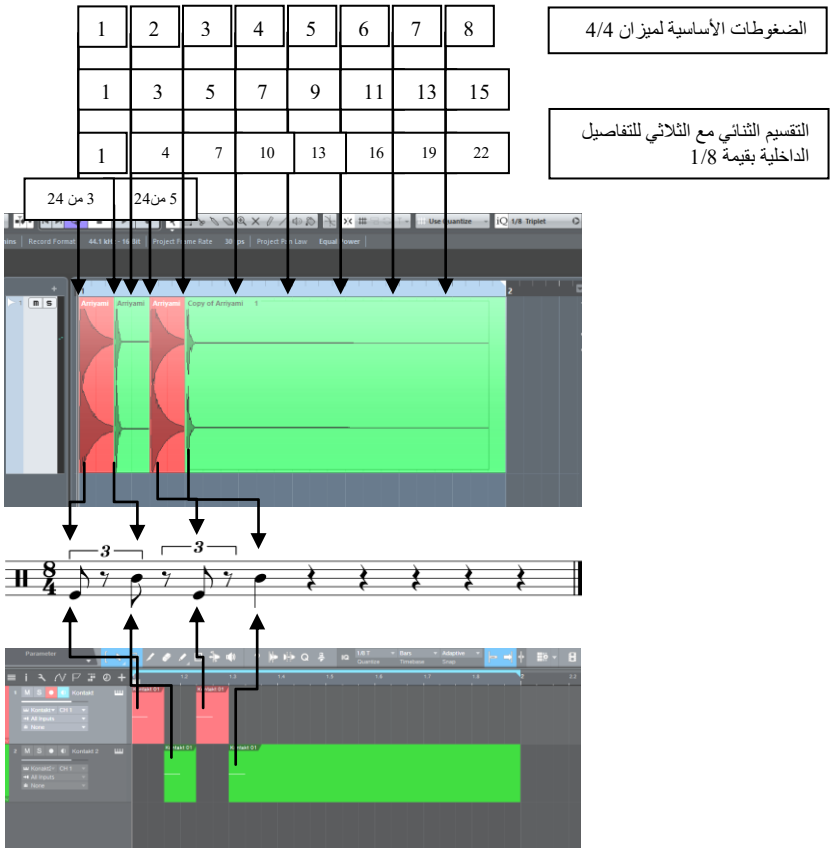
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في تفاصيل الضرب الإيقاعي الرّيامي حركة تحتوي على تأرجح بسيط بقيمة 1/8، وبالتالي تكون مطابقة لتدوينه في الشكل الأساسي ونفس الميزان، وهو من الضروب الإيقاعية صعبة الأداء لإحتوائه على مجموعة سكتات تشكل مجتمعةً مدة زمنية طويلة.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الرّيامي بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّيامي.

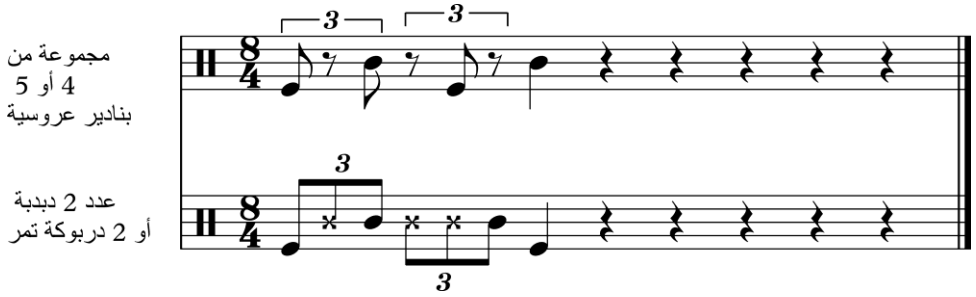
1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

نموذج رقم (92). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّيامي.



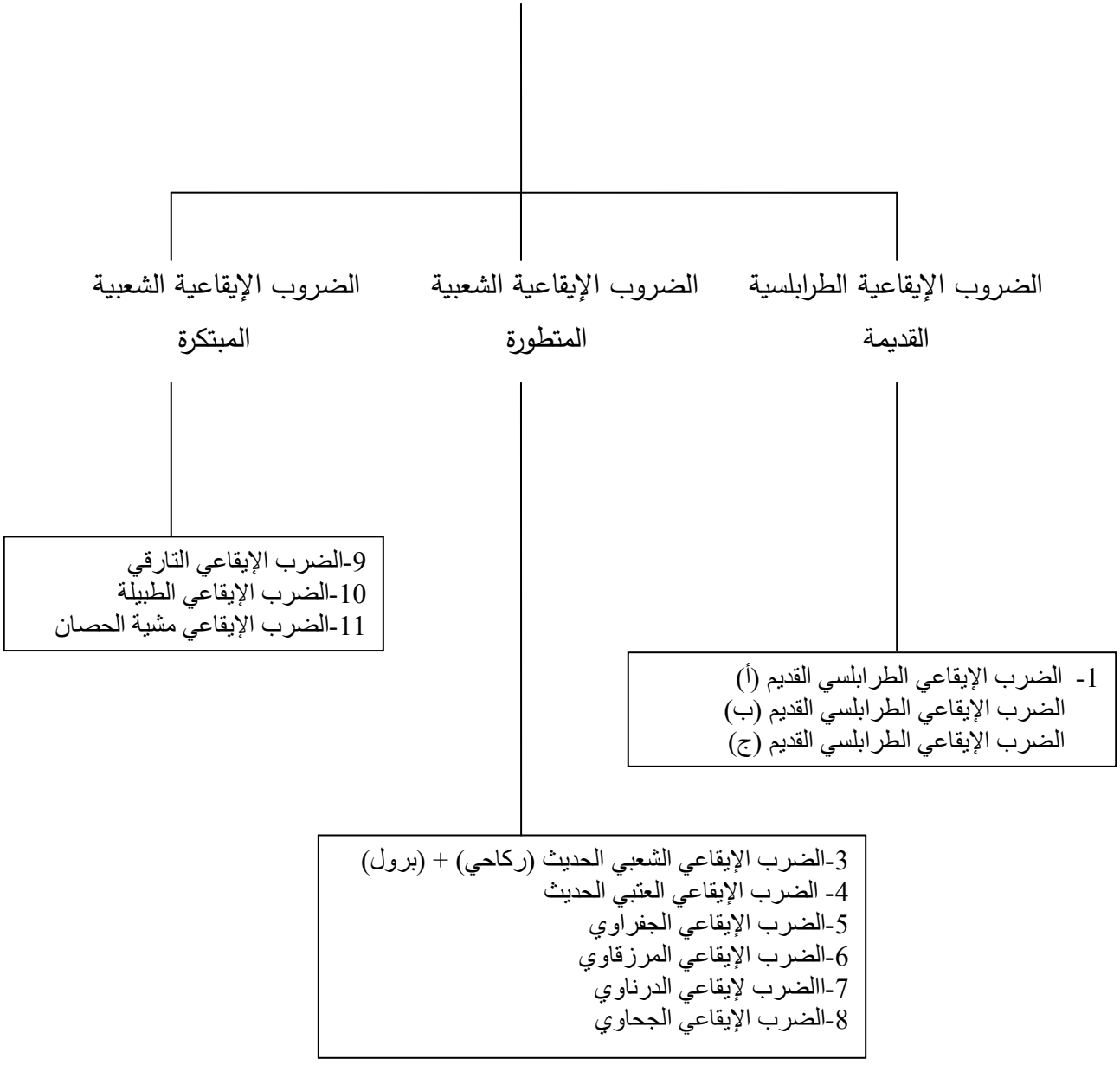
الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الرّيامي.

نموذج رقم (93). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الرّيامي.



نموذج رقم (94). تقسيم الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في الأغنية الطرابلسية.

(3) الأغنية الطرابلسية



<u>الضروب الإيقاعية الشعبية القديمة المستخدمة في الأغنية الطرابلسية:</u>

1-الضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (أ) و (ب) و (ج):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية القديمة، والتي لم يعد لها أي إستخدام بعد فترة الستينيات من الفرن الماضي. [1]

1 - فرج الساحلي: مصدر سابق.

النوع: هو ضرب إيقاعي ثنائي بسيط يتكون من ضلعين أساسيين من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع ضلعين من شكل السوداء والتي قيمة كل منها ربع.

الميزان: 2/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم من ضغط قوي واحد (دم) وعدد إثنين من الضغوطات الضعيفة (تك)، وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم في سرعة 160 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

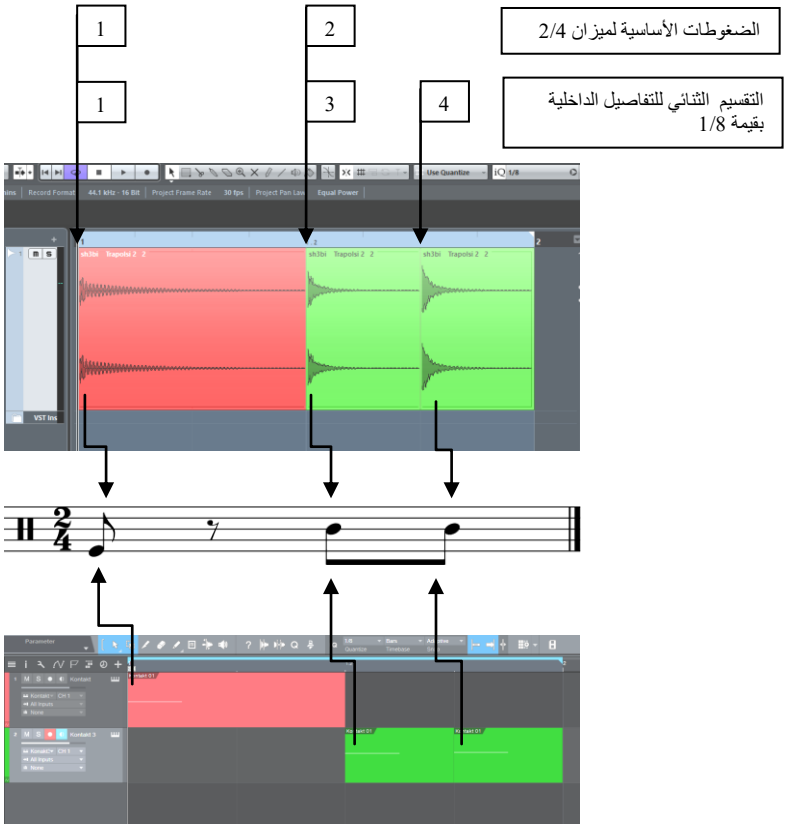
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم آلة الدربوكة الطرابلسية وآلة الرق في أداء الضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم حركة طبيعية بنوتات مستقيمة وتكون مطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم بثلاثة أشكال أساسية تحتوي على إختلافات بسيطة، لذلك تم تدوينه باسم الطرابلسي القديم (أ) و الطرابلسي القديم (ب) والطرابلسي القديم (ج).

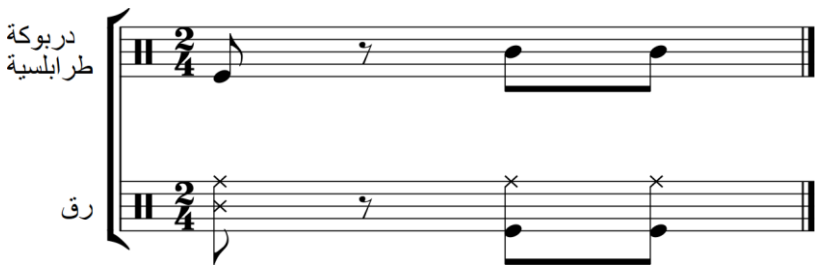
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (أ).

نموذج رقم (95). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (أ).



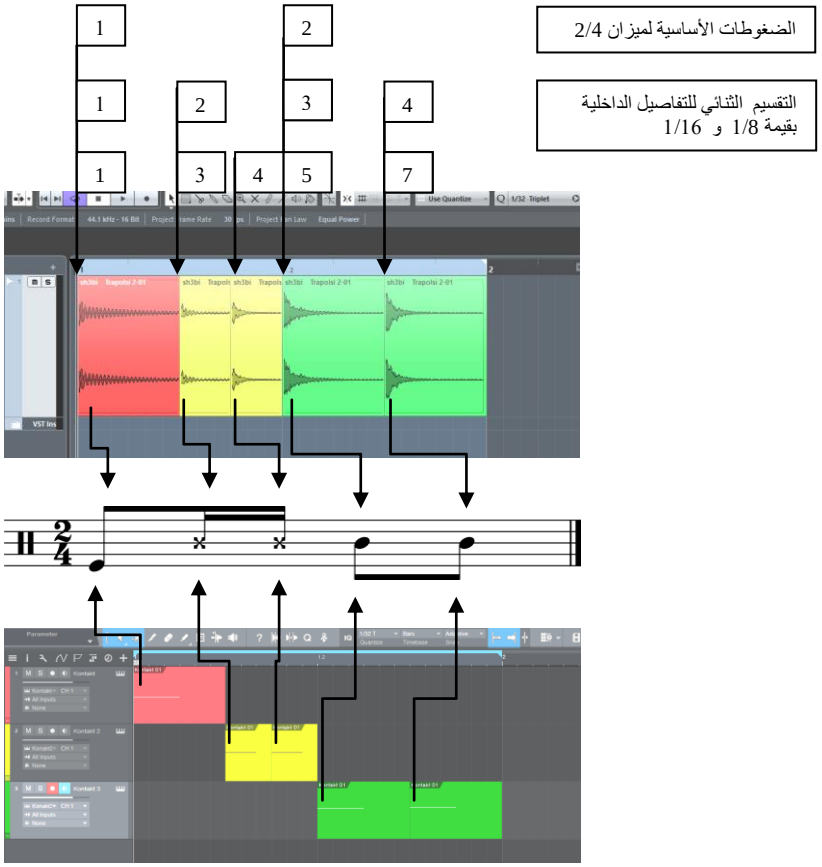
الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (أ).

نموذج رقم (96). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (أ).



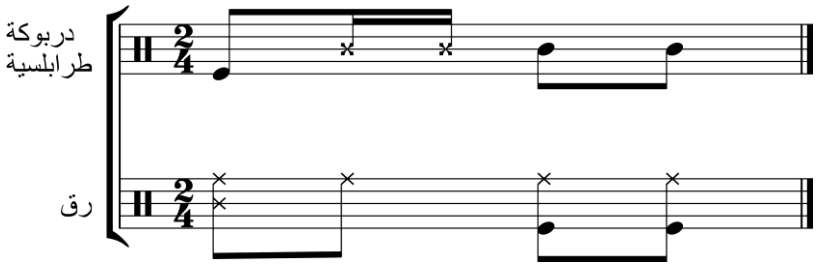
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ب).

نموذج رقم (97). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ب).



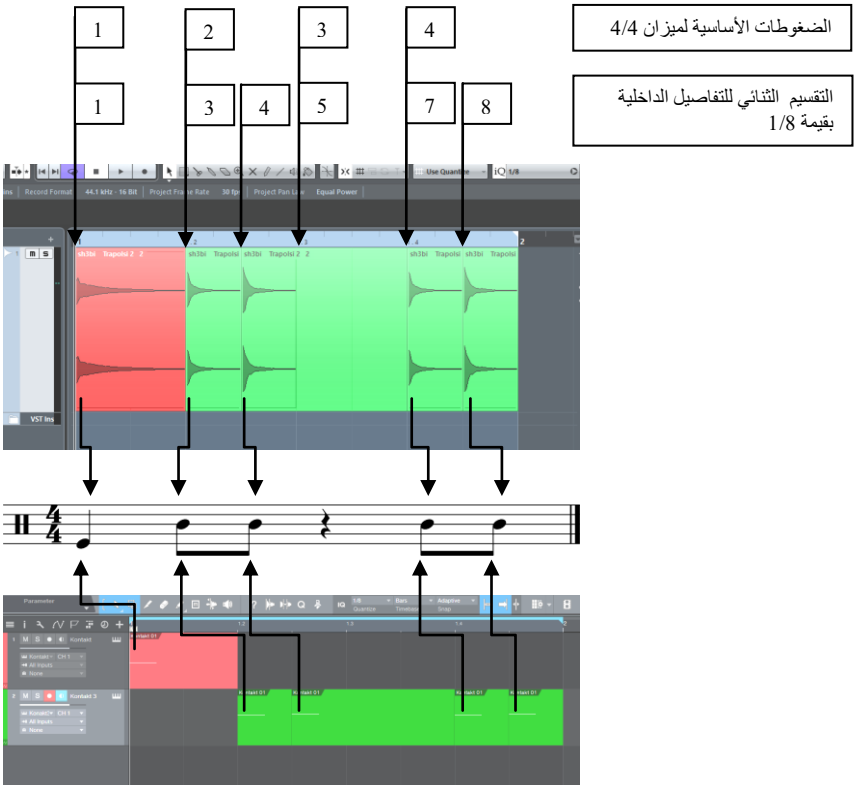
الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ب).

نموذج رقم (98). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ب).



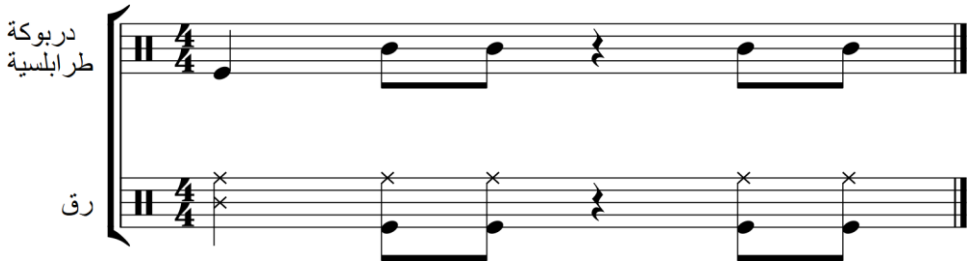
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ج).

نموذج رقم (99). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ج).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ج).

نموذج رقم (100). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطرابلسي القديم (ج).



الضروب الإيقاعية الشعبية المتطورة المستخدمة في الأغنية الطرابلسية:

1- الضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحي + بِرْوِل):

وهو من الضروب الإيقاعية الحديثة التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية من منتصف السبعينيات من القرن الماضي تقريباً، وكان السبب في ظهوره عازف التشيللو والملحن (محمد الكعبازي)، عندما قام بأداء تفاصيله بطريقة البيزكاتو (Pizz)، وطبقه على آلة الدربوكة آنذاك عازف الإيقاع والمطرب محمود الشريف في فرقة الإذاعة الليبية. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث من إثنين من الضغوطات القوية (دم) وعدد ستة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها الفعلية في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الشعبي الحديث في سرعات تبدأ من 160 إلى 190 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي الشعبي الحديث عدد ثمانية آلات تقريباً وهي آلة الطبلة وآلة الدهوللا وآلتين دف وآلة الكونقا وآلة الرق وآلة البونقز وآلة طار التثليث، كما تستخدم مع هذه الآلات في بعض الأعمال آلة الدرامز.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الشعبي الحديث حركة تحتوي على تأرجح دقيق بمقدار 1/32، لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الشعبي الحديث بشكل إيقاعي أساسي واحد، يسمى ركاحي في سرعته المتوسطة ويطلق عليه اسم برول عند وجود سرعة في أدائه.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل).

---

1 - فرج الساحلي: مصدر سابق.

نموذج رقم (101). الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل).

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل).

نموذج رقم (102). الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل).

نموذج رقم (103). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث (رُكّاحِي+بِرْوِل)، مع تنويع فردي لآلة البونقز.

نموذج رقم (104). الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي الحديث، مع تنويع فردي لآلة البونقز.

2- الضرب الإيقاعي العتبي:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية منذ فترة السبعينيات من القرن الماضي تقريباً، وإكتسب زخماً وتطوراُ أدائياً شيئا فشيئاً في شكله التفصيلي الجماعي عندما بدأ إستخدامه في فرقة الإذاعة. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقيةقيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العتبي من إثنين من الضغوطات القوية (دم) وعدد أربعة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها الفعلية في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي العتبي في سرعة 125 إلى 135 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم، وه وبهذا يعتبر من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأعمال التي تتسم بالبطئ والهدوء إلى حدٍ ما.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي العتبي عدد ثمانية آلات تقريباً وهي آلة الطبلة وآلة الدهوللا وآلتين دف وآلة الكونقا وآلة الرق وآلة البونقز وآلة طار التثليث، كما تستخدم مع هذه الآلات في بعض الأعمال آلة الدرامز.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي العتبي حركة تحتوي على تأرجح دقيق بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي العتبي بشكل أساسي واحد.

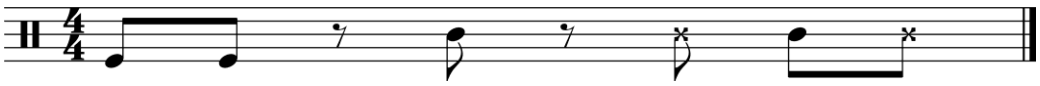
الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي العتبي.

1 - محمد الغزال: مصدر سابق.

نموذج رقم (105) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي العتبي.

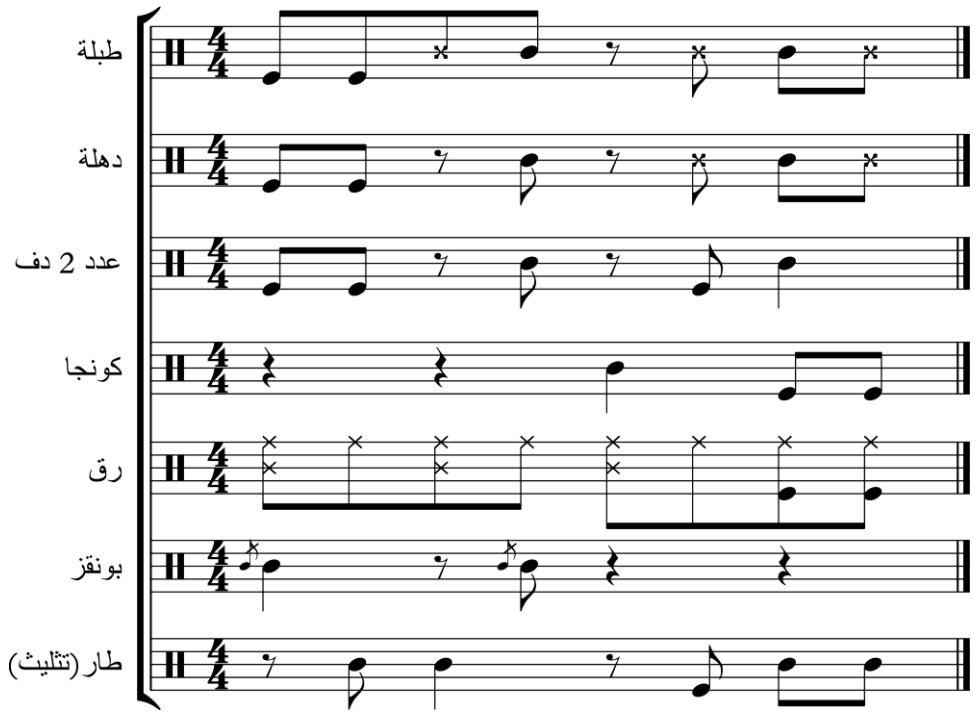
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العتبي.

نموذج رقم (106) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي العتبي.



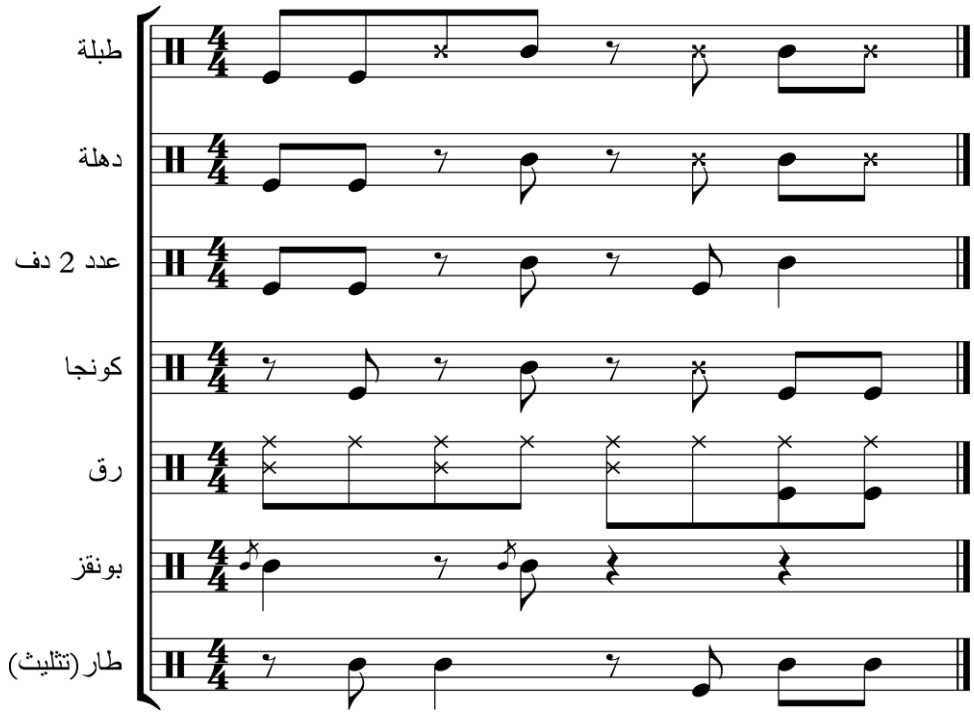
الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العتبي.

نموذج رقم (107) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العتبي.



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العتبي، مع تنويع فردي لآلة الكونقا.

نموذج رقم (108) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العتبي، مع تنويع فردي لآلة الكونقا.



3- الضرب الإيقاعي الجفراوي:

وهو من الضروب الإيقاعية الحديثة التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي تقريباً، وهو ضرب إيقاعي شعبي في أساسه بشكله التقليدي البسيط، والذي ترجع تسميته نسبة لمنطقة الجفرة في الجنوب من مدينة سرت التي تقع في منتصف الساحل الليبي، حيث تطور في تفاصيل أدائه الجماعية شيئاً فشيئاً بعد إستخدامه في فرقة الإذاعة. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجفراوي من اثنين من الضغوطات القوية (دم) وعدد أربعة ضغوطات ضعيفة (تك)، ويعتمد في حركته الإيقاعية على تأجيل الضغوطات القوية بمقدارنصف الضلع تقريباً، وتكون مواقع ضغوطاته الفعلية في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الجفراوي في سرعة 220 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي الجفراوي عدد ثمانية آلات تقريباً وهي آلة الطبلة وآلة الدهوللا وآلتين دف وآلة الكونقا وآلة الرق وآلة البونقز وآلة طار التثليث، كما تستخدم مع هذه الآلات في بعض الأعمال آلة الدرامز.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الجفراوي حركة تحتوي على تأرجح دقيق بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الجفراوي بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجفراوي.

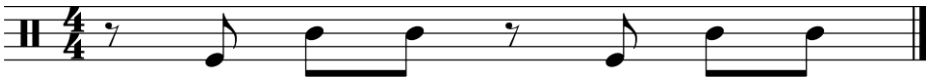
---

1 - محمد الغزال: مصدر سابق.

نموذج رقم (109) . الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجفراوي.

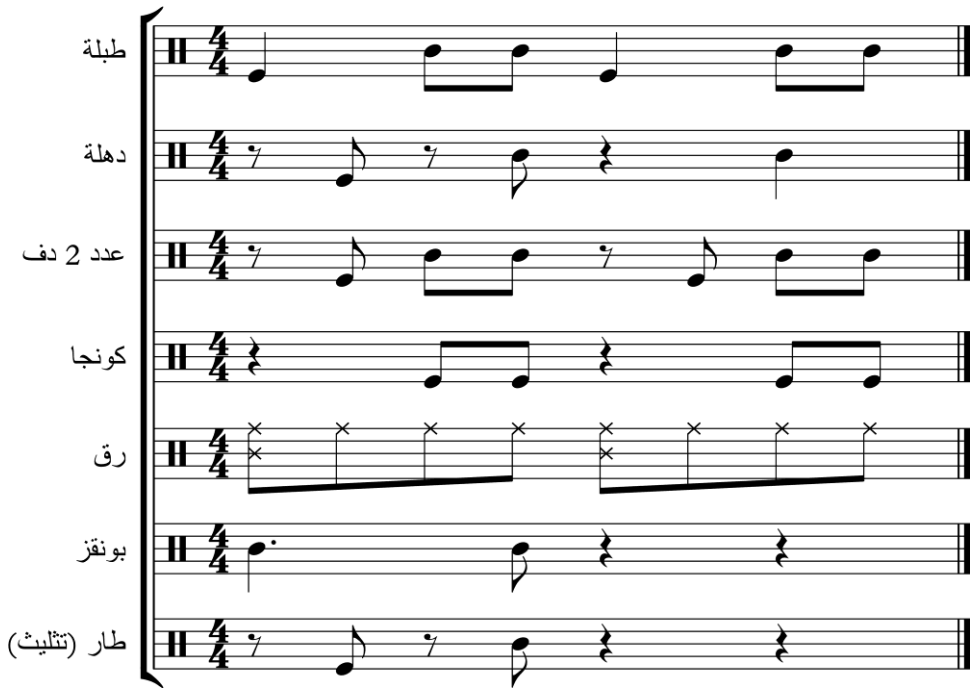
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجفراوي.

نموذج رقم (110) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجفراوي.



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجفراوي.

نموذج رقم (111) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجفراوي.



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجفراوي، مع تنويع فردي لآلة الرق.

نموذج رقم (112) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجفراوي، مع تنويع فردي لآلة الرق.

4- الضرب الإيقاعي المرزقاوي:

وهو من الضروب الإيقاعية الحديثة التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي تقريباً، ويعتبر ضرب إيقاعي شعبي في أساسه بشكله التقليدي البسيط، والذي ترجع تسميته نسبة لمدينة مرزق جنوب ليبيا، حيث تطور في تفاصيل أدائه الجماعية شيئاً فشيئاً بعد إستخدامه في فرقة الإذاعة. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المرزقاوي من أرعة ضغوطات قوية (دم) وعدد أربعة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها الفعلية في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي المرزقاوي في سرعة 190 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي المرزقاوي عدد ثمانية آلات تقريباً وهي آلة الطبلة وآلة الدهوللا وآلتين دف وآلة الكونقا وآلة الرق وآلة البونقز وآلة طار التثليث، كما تستخدم مع هذه الآلات في بعض الأعمال آلة الدرامز.

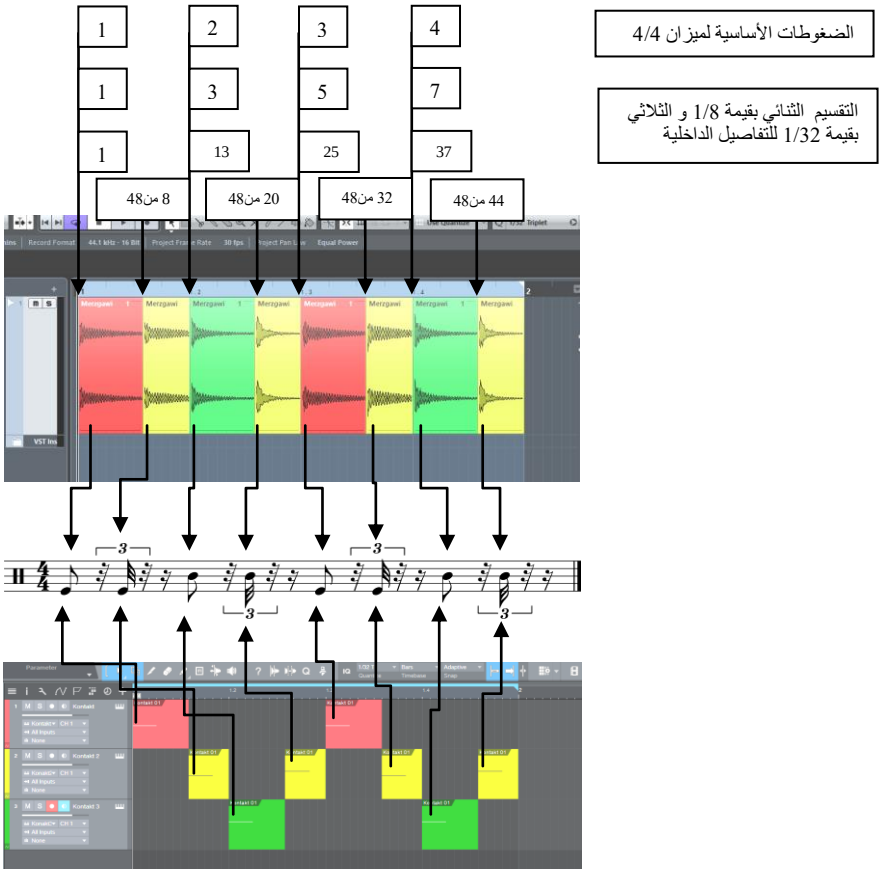
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي المرزقاوي حركة تحتوي على تأرجح دقيق بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي المرزقاوي بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي المرزقاوي.

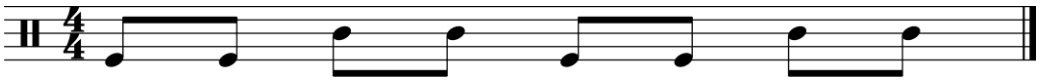
1 - محمد الغزال: مصدر سابق.

نموذج رقم (113) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي المرزقاوي.



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المرزقاوي.

نموذج رقم (114) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي المرزقاوي.



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المرزقاوي.

نموذج رقم (115) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المرزقاوي.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المرزقاوي، مع تنويع فردي لآلة الطار.

نموذج رقم (116) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي المرزقاوي، مع تنويع فردي لآلة الطار.

5- الضرب الإيقاعي الدّرناوي:

وهو كذلك من الضروب الإيقاعية الحديثة التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي تقريباً، ويعتبر ضرب إيقاعي شعبي في أساسه بشكله التقليدي البسيط، والذي ترجع تسميته نسبة لمدينة درنة في شرق ليبيا، حيث تطور في تفاصيل أدائه الجماعية شيئاً فشيئاً بعد إستخدامه في فرقة الإذاعة. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الدّرناوي من أربعة ضغوطات قوية (دم) وعدد إثنين ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها الفعلية في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الدّرناوي في سرعة 232 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي الدّرناوي عدد ثمانية آلات تقريباً وهي آلة الطبلة وآلة الدهوللا وآلتين دف وآلة الكونقا وآلة الرق وآلة البونقز وآلة طار التثليث، كما تستخدم مع هذه الآلات في بعض الأعمال آلة الدرامز.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الدّرناوي حركة تحتوي على تأرجح دقيق بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الدّرناوي بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الدّرناوي.

1 - محمد الغزال: مصدر سابق.

نموذج رقم (117) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الدّرناوي.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الدّرناوي.

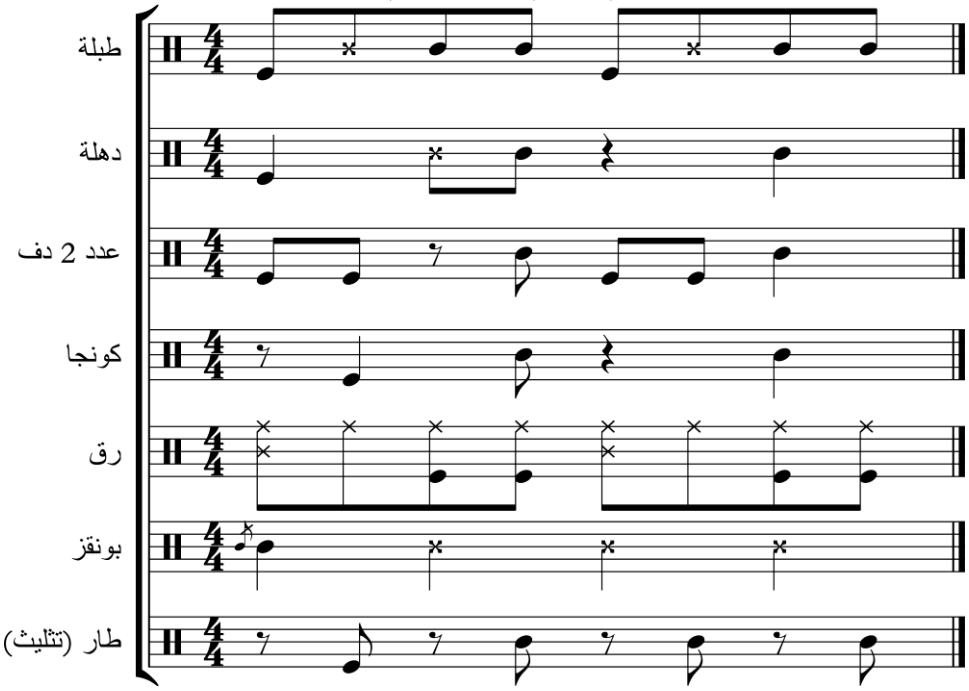
نموذج رقم (118) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الدّرناوي.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الدّرناوي.

نموذج رقم (119) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الدّرناوي.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الدّرناوي، مع تنويع فردي لآلة الطار.

نموذج رقم (120) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الدّرناوي، مع تنويع فردي لآلة الطار.



5- الضرب الإيقاعي الجّحَاوي:

وهو كذلك من الضروب الإيقاعية الحديثة التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي تقريباً، ويعتبر ضرب إيقاعي شعبي في أساسه بشكله التقليدي البسيط المستخدم في الحضرة العروسية، والذي ترجع تسميته نسبة إلى أولاد جحا في الساحل الشرقي لمدينة طرابلس، حيث تطور في تفاصيل أدائه الجماعية شيئاً فشيئاً بعد إستخدامه في فرقة الإذاعة. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجّحَاوي من إثنين من الضغوطات القوية (دم) وعدد خمسة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الجّحَاوي في سرعة 180 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي الجّحَاوي عدد ثمانية آلات تقريباً وهي آلة الطبلة وآلة الدهوللا وآلتين دف وآلة الكونقا وآلة الرق وآلة البونقز وآلة طار التثليث، كما تستخدم مع هذه الآلات في بعض الأعمال آلة الدرامز.

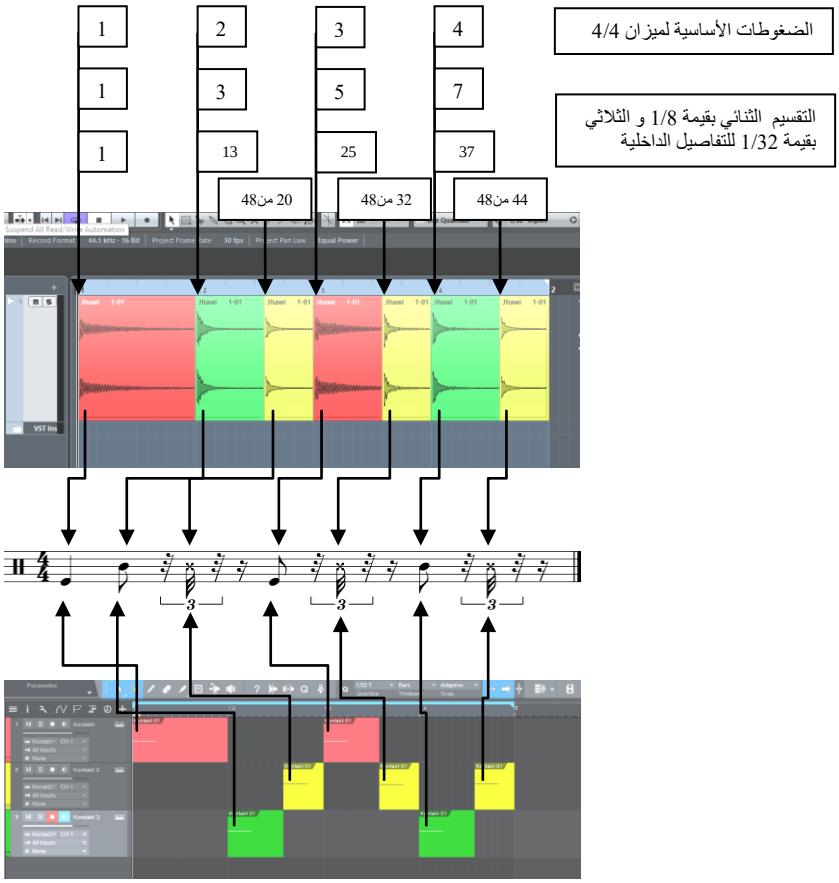
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الجّحَاوي حركة تحتوي على تأرجح دقيق بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الجّحَاوي بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجّحَاوي.

1 - محمد الغزال: مصدر سابق.

نموذج رقم (121) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجّحَاوي.



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجّحَاوي.

نموذج رقم (122) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجّحَاوي.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجّحَاوي.

نموذج رقم (123) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجّحَاوي.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجّحَاوي، مع تنويع فردي لآلة البونقز.

نموذج رقم (124) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجّحَاوي، مع تنويع فردي لآلة البونقز.

الضروب الإيقاعية الشعبية المبتكرة المستخدمة في الأغنية الطرابلسية:

5- الضرب الإيقاعي التّارقي:

وهو من الضروب الإيقاعية الشعبية المبتكرة والتي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية، وهو ضرب إيقاعي إبتكره الفنان عازف الإيقاع والملحن فرج الفاضلي، والذي قام بإستخدامه في أعماله الغنائية لأول مرة، حيث لاقى إستحساناً كبيراً من باقي الملحنين، الذين بادروا بإستخدامه في أعمالهم بعد ذلك حتى أصبح شائعاً. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي التّارقي من إثنين ضغوطات قوية (دم) وعدد ستة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي التّارقي في سرعة 200 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي التّارقي عدد ثمانية آلات تقريباً وهي آلة الطبلة وآلة الدهوللا وآلتين دف وآلة الكونقا وآلة الرق وآلة البونقز وآلة طار التثليث، كما تستخدم مع هذه الآلات في بعض الأعمال آلة الدرامز.

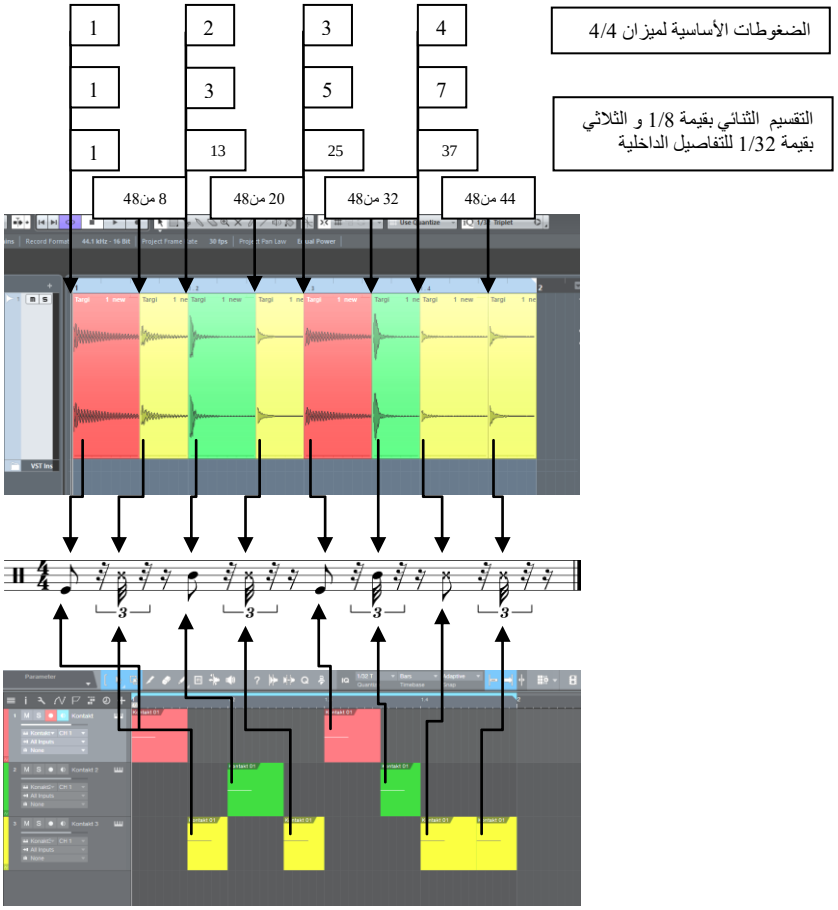
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي التّارقي حركة تحتوي على تأرجح دقيق بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي التّارقي بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي التّارقي.

1 - فرج الساحلي: مصدر سابق.

نموذج رقم (125) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي التّارقي.



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي التّارقي.

نموذج رقم (126) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي التّارقي.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي التّارقي.

نموذج رقم (127) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي التّارقي.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي التّارقي، مع تنويع فردي لآلة الطار.

نموذج رقم (128) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي التّارقي، مع تنويع فردي لآلة الطار.

5- الضرب الإيقاعي الطُّبيلة:

وهو من الضروب الإيقاعية الشعبية المبتكرة والتي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية، وهو ضرب إيقاعي إبتكره الفنان الملحن والمطرب محمد حسن، والذي إستنبطه من نمط شعر شعبي يؤدّى في الأعراس بمصحابة هذه النقرات بشكل بسيط على قصعة خشبية صغيرة بواسطة عيدان خشبية رفيعة جداً، من قبل الشعراء الشعبيين في المنطقة الساحلية الوسطى بليبيا، [1] حيث قام الفنان محمد حسن باستخدامه في أعماله الغنائية الخاصة به، ثم إستخدم بعد ذلك من قبل باقي الملحنين في أعمالهم حتى أصبح شائعاً. [2]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطُّبيلة من عدد إثنين ضغوطات قوية (دم) وعدد أربعة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الطُّبيلة في سرعة 180 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي الطُّبيلة عدد ثمانية آلات تقريباً وهي آلة الطبلة وآلة الدهوللا وآلتين دف وآلة الكونقا وآلة الرق وآلة البونقز وآلة طار التثليث، كما تستخدم مع هذه الآلات في بعض الأعمال آلة الدرامز.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الطُّبيلة حركة تحتوي على تأرجح دقيق بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

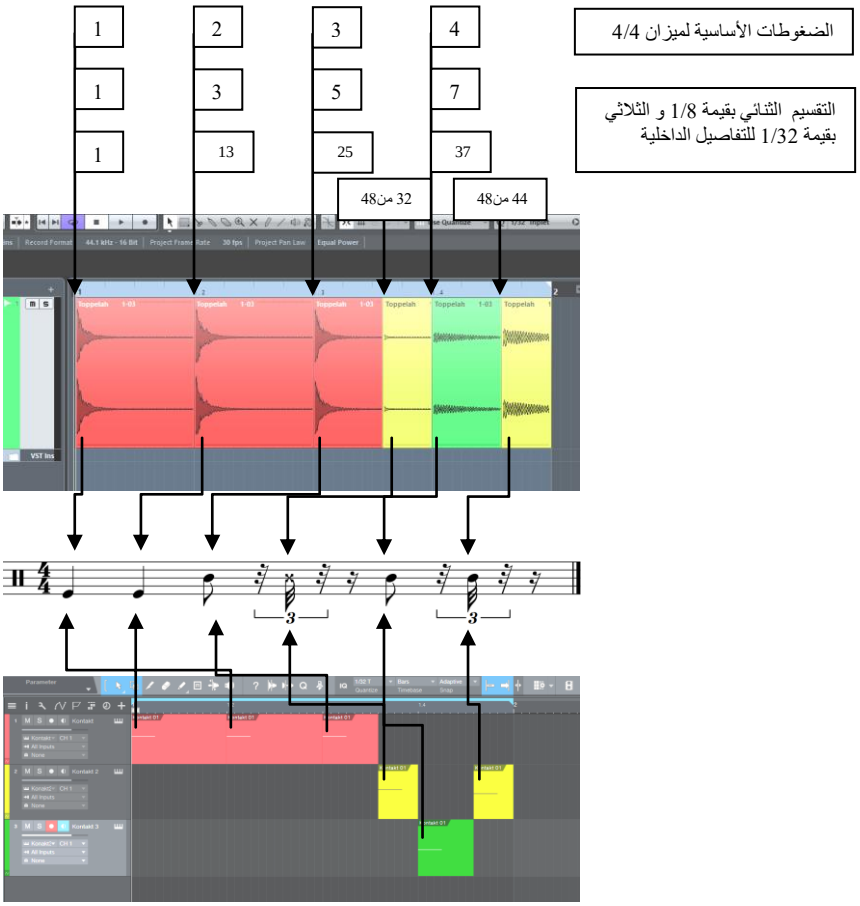
أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الطُّبيلة بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الطُّبيلة.

1- محمد سعيد القشّاط: مرجع سابق، ص 212.

2 - محمد الغزال: مصدر سابق.

نموذج رقم (129) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الطُّبيلة.



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطُّبيلة.

نموذج رقم (130) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الطُّبيلة.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطُّبيلة.

نموذج رقم (131) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطُّبيلة.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطُّبيلة، مع تنويع فردي لآلة الطار.

نموذج رقم (132) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الطُّبيلة، مع تنويع فردي لآلة الطار.

5- الضرب الإيقاعي مشية الحصان:

وهو من الضروب الإيقاعية الشعبية المبتكرة والتي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية، وهو ضرب إيقاعي شعبي سريع جداً، إبتكره الفنان الملحن والمطرب محمد حسن، والذي إقتبسه من الأصوات التي تصدر من حوافر الخيل في السباقات الشعبية، حيث قام الفنان محمد حسن بإستخدامه في أعماله الغنائية الخاصة به، ثم استخدم بعد ذلك من قبل باقي الملحنين في أعمالهم حتى أصبح شائعاً ومعروفاً. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي مشية الحصان من إثنين ضغوطات قوية (دم) وعدد أربعة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي مشية الحصان في سرعة 272 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي مشية الحصان عدد ثمانية آلات تقريباً وهي آلة الطبلة وآلة الدهوللا وآلتين دف وآلة الكونقا وآلة الرق وآلة البونقز وآلة طار التثليث.

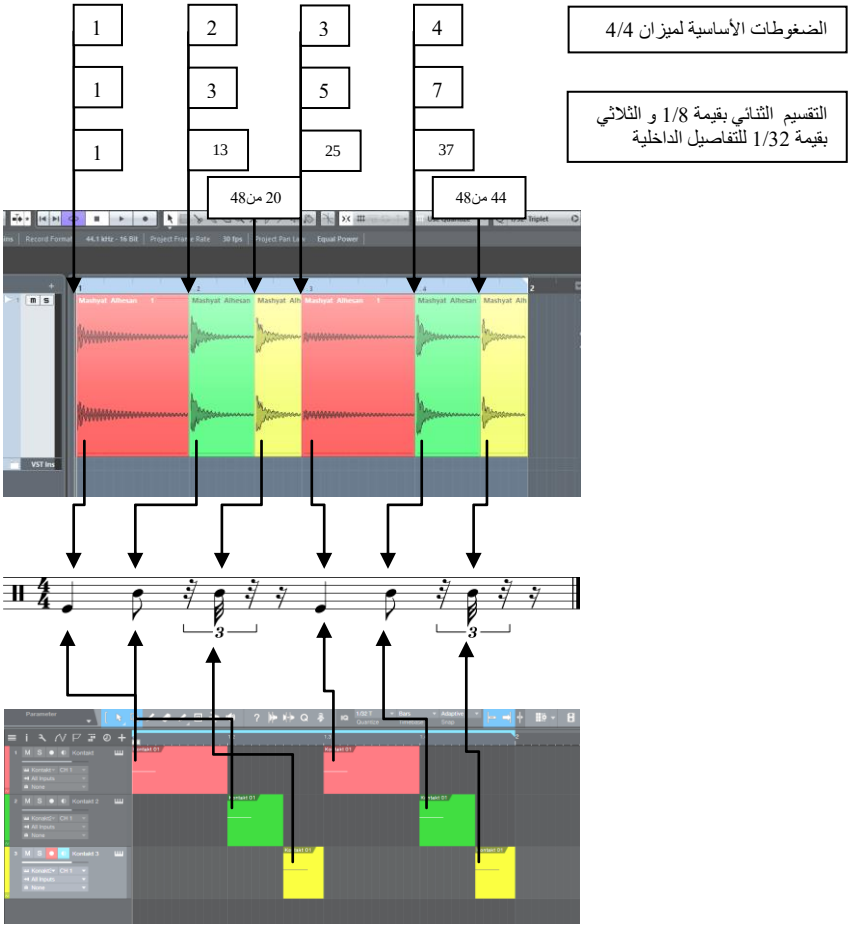
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي مشية الحصان حركة تحتوي على نفس التأرجح بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي مشية الحصان بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي مشية الحصان.

1 - فرج الساحلي: مصدر سابق.

نموذج رقم (133) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي مشية الحصان.



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي مشية الحصان.

نموذج رقم (134) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي مشية الحصان.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي مشية الحصان.

نموذج رقم (135) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي مشية الحصان.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي مشية الحصان، مع تنويع فردي لآلة الطار.

نموذج رقم (136) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي مشية الحصان، مع تنويع فردي لآلة الطار.

آلة الدرامز والضروب الإيقاعية المستخدمة فى الأغنية الطرابلسية:

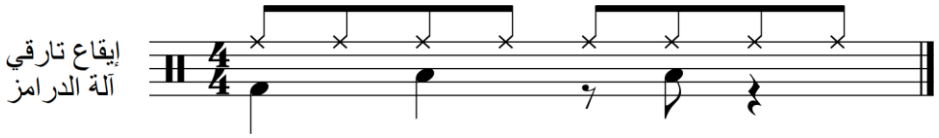
تم توظيف آلة الدرامز في العديد من الأعمال الموسيقية والغنائية الطرابلسبة ، وذلك في بعض الحالات بأداء الشكل الأساسي لبعض الضروب الشعبية وأيضاً في حالات أخرى بأداء بعض الضروب الإيقاعية العربية والغربية إلى جانب الضروب الإيقاعية الشعبية التي تؤدى بباقي الآلات، وهي حسب التدوينات الموسيقية التالية:

الضرب الإيقاعي العتبي:

نموذج رقم (137) تدوين يوضح الضرب الإيقاعي العتبي على آلة الدرامز.

الضرب الإيقاعي التارقي:

نموذج رقم (138) تدوين يوضح الضرب الإيقاعي التارقي على آلة الدرامز.

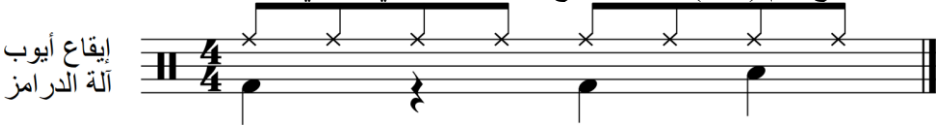


الضرب الإيقاعي الطبيلة:

نموذج رقم (139) تدوين يوضح الضرب الإيقاعي الطبيلة على آلة الدرامز.

الضرب الإيقاعي العربي أيوب:

نموذج رقم (140) تدوين يوضح الضرب الإيقاعي العربي أيوب على آلة الدرامز.



الضرب الإيقاعي العربي ملفوف:

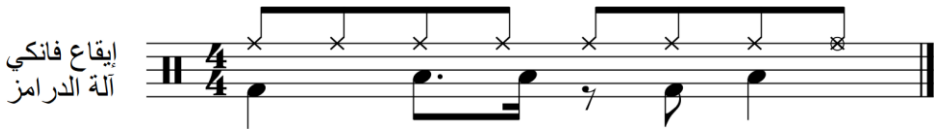
نموذج رقم (141) تدوين يوضح الضرب الإيقاعي العربي ملفوف على آلة الدرامز.

الضرب الإيقاعي الغربي ديسكو (Disco):

نموذج رقم (142) تدوين يوضح الضرب الإيقاعي الغربي ديسكو (Disco) على آلة الدرامز.

الضرب الإيقاعي الغربي فانكي (Funky):

نموذج رقم (143) تدوين يوضح الضرب الإيقاعي الغربي فانكي (Funky) على آلة الدرامز.



نموذج رقم (144) الضروب الإيقاعية المستخدمة في الأغاني الطرابلسية النسائية.

(4) الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات)

1-الضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّاري)
2-الضرب الإيقاعي الربايبي (1)
3-الضرب الإيقاعي الربيايبي (2)
4-الضرب الإيقاعي الملاقاة و التدريجة
5-الضرب الإيقاعي النجمة

الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات):

1-الضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات) في الأعراس ومناسبات الأفراح بصفة عامة، وهو من أشهر الضروب وأكثرها شيوعاً وإستخداماً أثناء الحفل. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الشعبي (ركاحي + طيَّاري) من إثنين ضغوطات قوية (دم) وعدد ستة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الشعبي (ركاحي + طيَّاري) في سرعة 135 إلى 220 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم آلة واحدة من طار الزمزامات وعدد إثنتين من آلة دربوكة طرابلسية أو الطبلة الحديثة في أداء الضرب الإيقاعي الشعبي (ركاحي + طيَّاري).

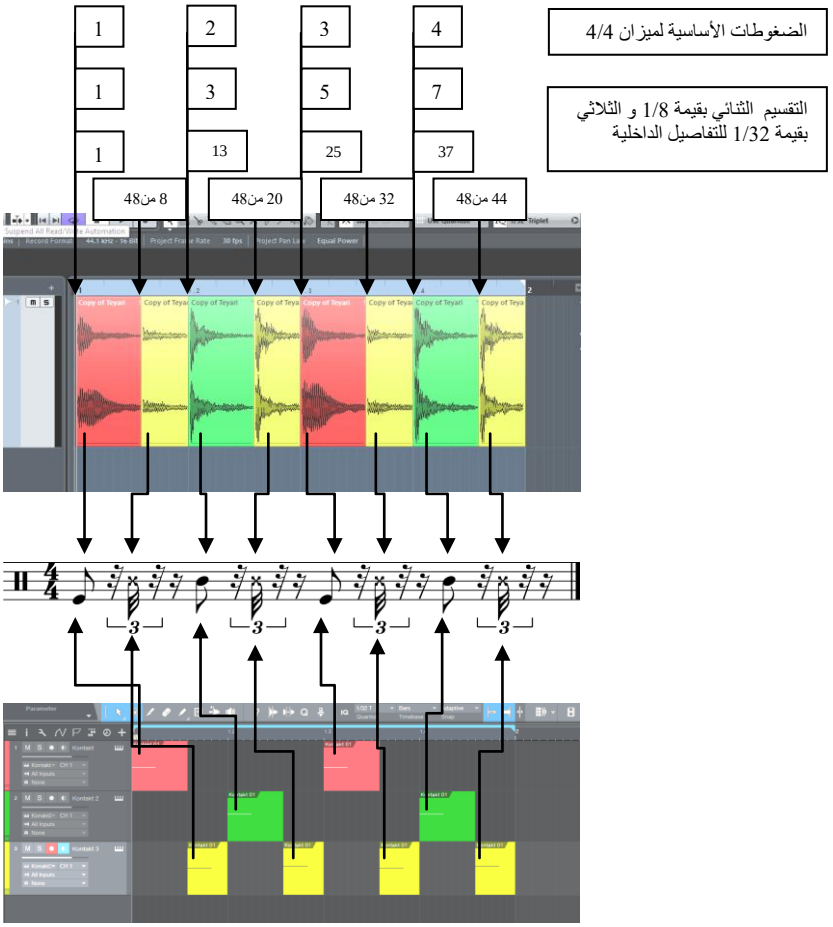
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الشعبي (ركاحي + طيَّاري) حركة تحتوي على تأرجح بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (ركاحي + طيَّاري) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي).

1 - بهلولة بالروين: مصدر سابق.

نموذج رقم (145) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي).



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي).

نموذج رقم (146) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي).

نموذج رقم (147) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي)، مع تنويع فردي (1) لآلة الطار.

نموذج رقم (148) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي)، مع تنويع فردي (1) لآلة الطار.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي)، مع تنويع فردي (2) لآلة الطار.

نموذج رقم (149) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي)، مع تنويع فردي (2) لآلة الطار.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي)، مع تنويع فردي (3) لآلة الطار.

نموذج رقم (150) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الشعبي (رُكّاحِي + طِيّارِي)، مع تنويع فردي (3) لآلة الطار.

2-الضرب الإيقاعي الرّبايبي (أ):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات) في الأعراس ومناسبات الأفراح بصفة عامة، وهو من الضروب الخاصّة بهذا النمط الغنائي.[1]

النوع: هو ضرب إيقاعي خماسي بسيط أعرج يتكون من خمسة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع خمسة أشكال قيمة كل منها ربع.

الميزان: 5/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّبايبي (أ) من ثلاثة ضغوطات قوية (دم) وعدد إثنين ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الرّبايبي (أ) في سرعة 110 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم آلة واحدة من طار الزمزامات وعدد إثنتين من آلة دربوكة طرابلسية أو الطبلة الحديثة في أداء الضرب الإيقاعي الرّبايبي (أ).

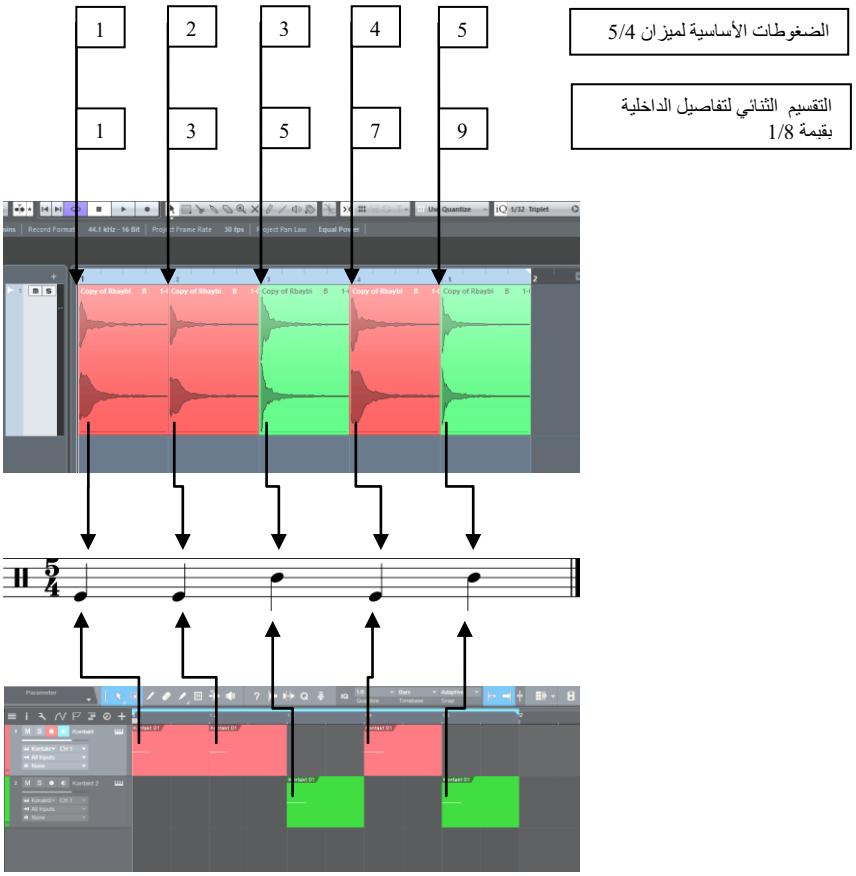
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في تفاصيل الضرب الإيقاعي الرّبايبي (أ) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الرّبايبي (أ) بشكل أيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّبايبي (أ).

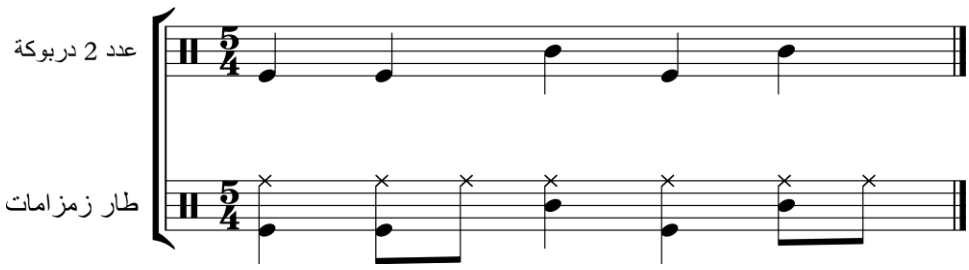
1- محمد مرشان: الموسيقى قواعد وتراث، وزارة الأنباء و الإرشاد، المملكة الليبية، 1960 ميلادي، ص 79.

نموذج رقم (151) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّبابي (أ).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الرّبابي (أ).

نموذج رقم (152) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الرّبابي (أ).



3-الضرب الإيقاعي الرّبايبي (ب) (القصيدة):
وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات) في الأعراس ومناسبات الأفراح بصفة عامة، وهو من الضروب الخاصّة جداً بهذا النمط الغنائي وتؤدّى عليه فقط قصيدة واحدة في مدح النبي الكريم سيدنا محمد ﷺ، حيث تتكون هذه القصيدة من ما يقارب المائة بيت، وهي قصيدة (إنزاد النبي وفرحنا بيه ... صلى الله عليه) والتي ألحق إسمها بإسمه فيعرف باسم (ربايبي القصيدة) وهو من أصعب الضروب الإيقاعية إجمالاً من حيث كونه أعرج وإحتوائه على تأخير دقيق. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي خماسي بسيط أعرج يتكون من خمسة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع خمسة أشكال قيمة كل منها ربع.

الميزان: 5/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّبايبي (ب) (القصيدة) من ثلاثة ضغوطات قوية (دم) وعدد إثنين ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الرّبايبي (ب) (القصيدة)، في سرعة 150 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم آلة واحدة من طار الزمزامات وعدد إثنتين من آلة الدربوكة طرابلسية أو الطبلة الحديثة في أداء الضرب الإيقاعي الرّبايبي (ب) (القصيدة).

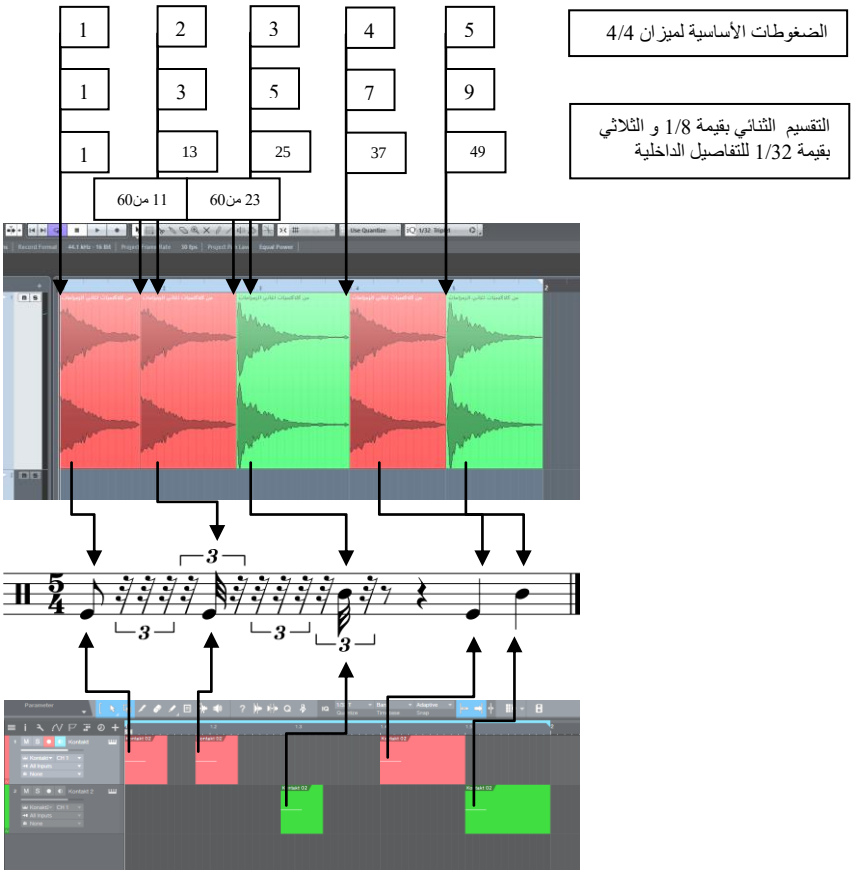
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الرّبايبي (ب) (القصيدة) حركة تحتوي على تأرجح بمقدار 1/32 في (الدم) الثانية و(التك) التي تليها مباشرةً لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الرّبايبي (ب) (القصيدة) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الرّبايبي (ب) (القصيدة).

1 - بهلولة بالروين: مصدر سابق.

نموذج رقم (153) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الرّبابي (ب) (القصيدة).



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّبابي (ب) (القصيدة).

نموذج رقم (154) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الرّبابي (ب) (القصيدة).

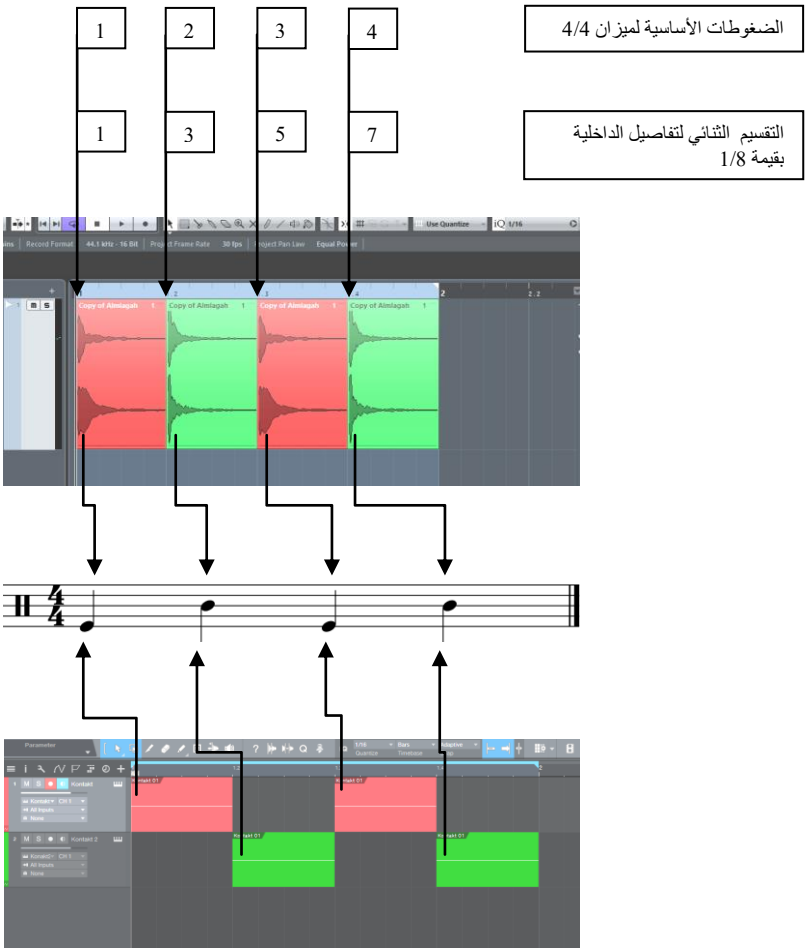
الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الرّبابي (ب) (القصيدة).

نموذج رقم (155) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الرّبابي (ب) (القصيدة).

4-الضرب الإيقاعي الملاقاة ـ التدريجة:
وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات) في الأعراس بصفة خاصة، ويؤدّى هذا الضروب الإيقاعي بشكل خاص أكثر أثناء إسقبال أهل العريس عند قدومهم لبيت العروس، وكذلك أثناء تدريج العروس عند خروجها في مراسم العرس الليبي المختلفة، لمقابلة الحاضرات من النساء سواء من الأقارب أو الجيران أو ممن يأتين من بيت العريس لتحنية العروس وجلب الكسوة وغير ذلك، لذلك يسمى الملاقاة أي (الإستقبال) والتدريجة، أي مع كل ظهور رسمي للعروس يتم فيه تدريج العروس بواسطة هذا الضرب الإيقاعي أثناء الحفلات والمراسم التي تتخلل العرس الليبي. [1]
النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.
الميزان: 4/4.
ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الملاقاة – التدريجة) من إثنين ضغوطات قوية (دم) وأيضاً عدد إثنين ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.
السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الملاقاة – التدريجة) في سرعة 90 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم آلة واحدة من طار الزمزامات وعدد إثنتين من آلة دربوكة طرابلسية أو الطبلة الحديثة في أداء الضرب الإيقاعي (الملاقاة – التدريجة).
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (الملاقاة – التدريجة) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.
أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الملاقاة – التدريجة) بشكل إيقاعي أساسي واحد.
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الملاقاة – التدريجة).

1 - بهلولة بالروين: مصدر سابق.

نموذج رقم (156) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الملاقاة – التدريجة).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الملاقاة – التدريجة).

نموذج رقم (157) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الملاقاة – التدريجة).

5-الضرب الإيقاعي (النجمة):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات) في الأعراس بصفة خاصة، [1] ويؤدّى هذا الضروب الإيقاعي بشكل خاص أثناء الحفل الذي يقام يوم الإربعاء ليلاً من أسبوع العرس وبتحديدٍ أكثر في وقت متأخر جداً يقارب فجر يوم الخميس، حيث يتم إخراج العروس بعد الإنتهاء من مراسم حفل الحنة الكبيرة في نفس الليلة، لإستقبال أول نجمات الصباح ظهوراً في السماء، مع إشعال القنديل الخاص بالعروس، وهو من الضروب الخاصة بهذا النمط الغنائي. [2]

النوع: هو ضرب إيقاعي سباعي بسيط أعرج يتكون من سبعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع سبعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 7/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النجمة) من أربعة ضغوطات قوية (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (النجمة) في سرعة 100 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم آلة واحدة من طار الزمزامات وعدد إثنتين من آلة دربوكة طرابلسية أو الطبلة الحديثة في أداء الضرب الإيقاعي (النجمة).

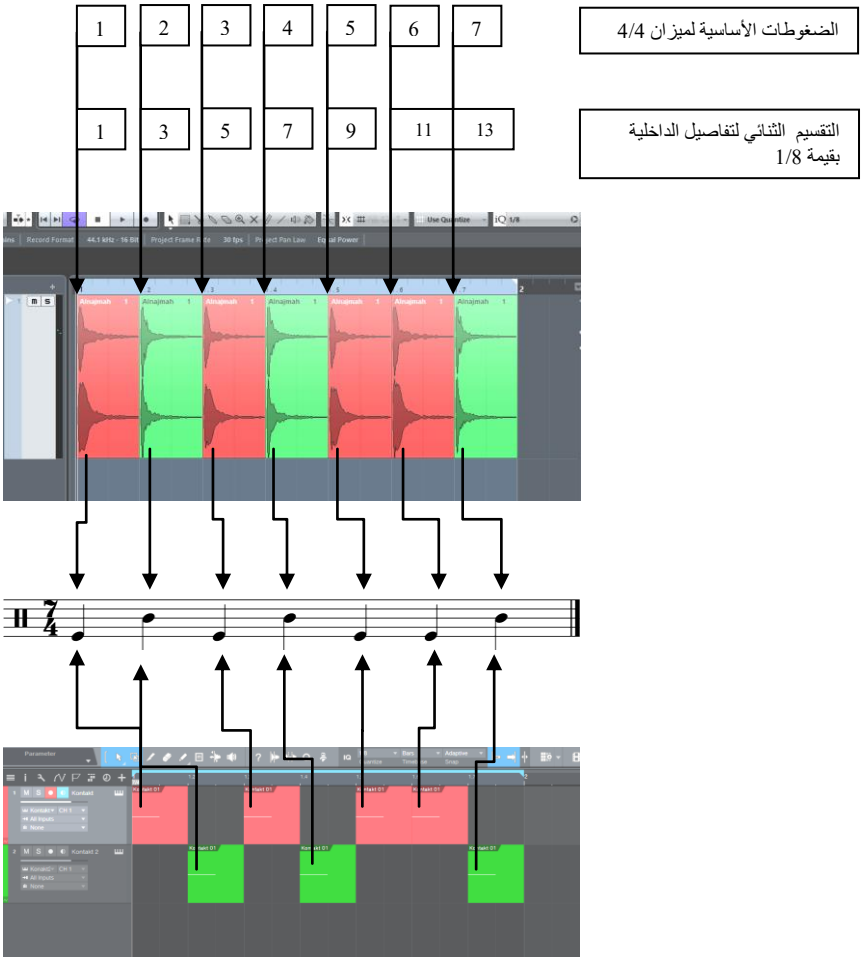
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (النجمة) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (النجمة) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النجمة).

1- محمد مرشان: مرجع سابق، ص 80.
2 - بهلولة بالرّوين: مصدر سابق.

نموذج رقم (158) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النجمة).

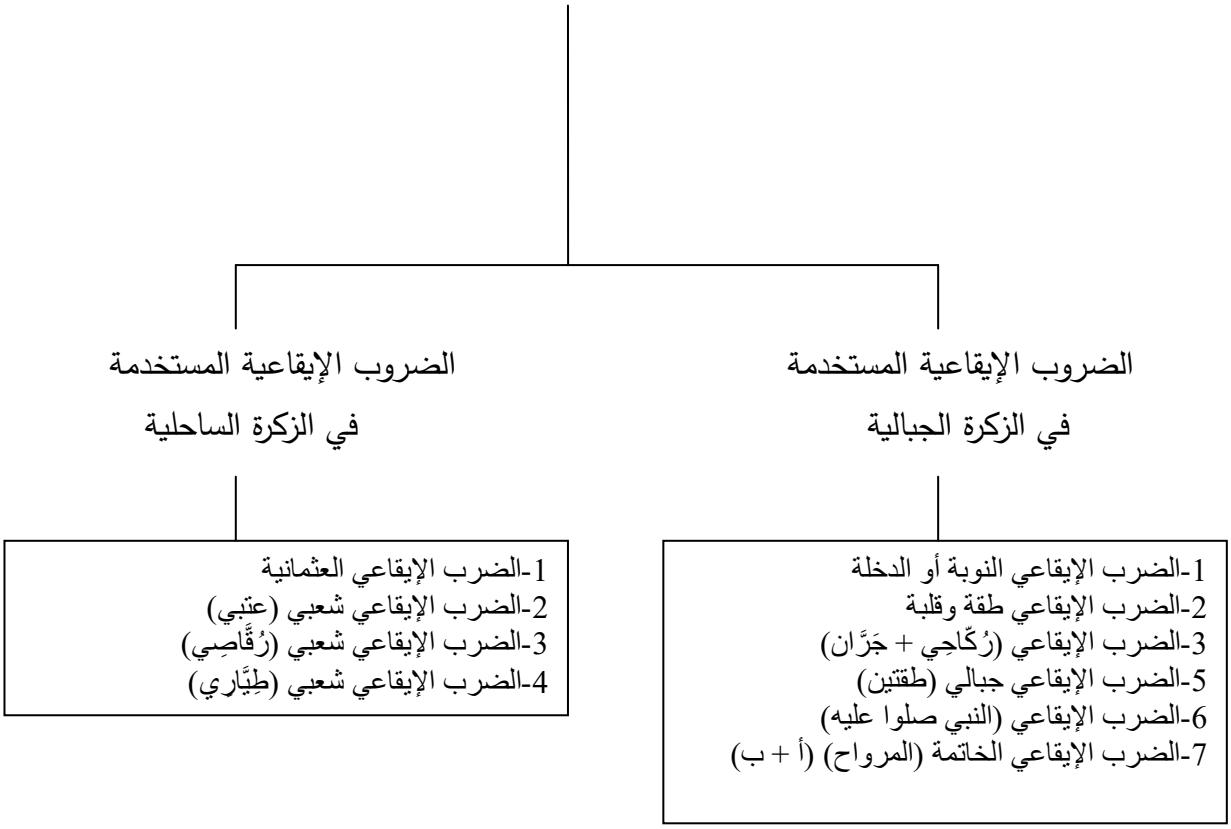


الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (النجمة).

نموذج رقم (159) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (النجمة).

(5) الفنون الشعبية (الزكرة الجبالية – الزكرة الساحلية)

نموذج رقم (160) تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في الفنون الشعبية.



الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في الزكرة الجبالية:

1-الضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة الجبالية، وهو أول الضروب الإيقاعية التي تفتتح بها الفرقة الحفل الفني، لذلك يلحق له إسم (الدخلة) لإعتباره بدايةً ومدخلاً لفقرات الحفل سواءً الخاص في الأعراس، أو في المناسبات والإحتفالات العامة. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

1 - حمزة محمد: مصدر سابق.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة) من ضغطا قوي واحد (دم) وعدد أربعة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب العثمانية في سرعة 130 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة) ثلاثة آلات دنقة جبالية من الحجم الكبير، مع آلة دنفة جبالية واحدة من الحجم الصغير، والتي يقوم العازف عليها بأداء التثليث والزخارف أثناء أداء بقية عازفي الآلات الأخرى للشكل الأساسي للضرب الإيقاعي.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة) حركة تحتوي على تأرجح بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة) بشكل إيقاعي أساسي واحد. الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة).

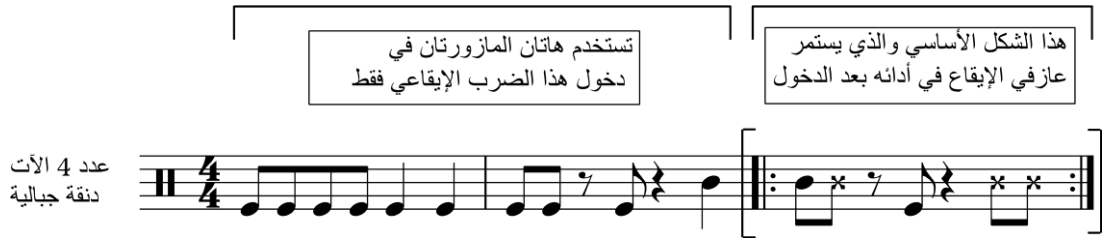
نموذج رقم (161) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة).

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة).

نموذج رقم (162) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة).

الشكل الأساسي مع الدخول للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة).

نموذج رقم (163) الشكل الأساسي مع الدخول للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.

نموذج رقم (164) الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (النوبة أو الدخلة)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.

2-الضرب الإيقاعي (طقة و قلبة):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة الجبالية، وسمي (طقة وقلبة) لإرتكازه على (دم) قوية و(تك) واحدة أقوى من بقية التفاصيل الضعيفة، تؤديان بالعصى، مع بعض التكات الخفيفة الأضعف والتي تؤدى باليد اليسرى. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع المجموع أربعة من شكل السوداء والتي قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

1 - حمزة محمد: مصدر سابق.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (طقة و قلبة) من ضغطان قويان (دم) وعدد إثنين ضغوطات (تك) تكونان أقوى التفاصيل الضعيفة، مع أربعة ضغوطات الخفيفة الأضعف (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

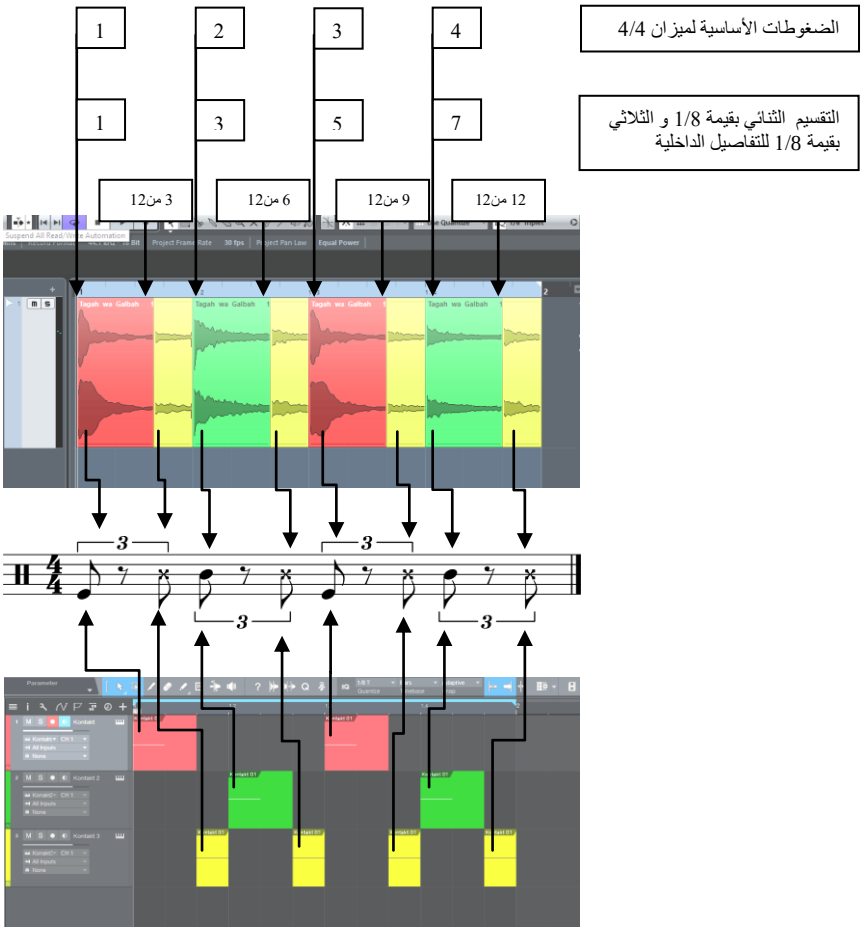
السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي(طقة وقلبة) في سرعة 135 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (طقة و قلبة) ثلاثة آلات دنقة جبالية من الحجم الكبير، مع آلة دنفة جبالية واحدة من الحجم الصغير، والتي يقوم العازف عليها بأداء التثليث والزخارف أثناء أداء بقية عازفي الآلات الأخرى للشكل الأساسي للضرب الإيقاعي.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (طقة و قلبة) حركة تحتوي على تأرجح بسيط بمقدار 1/8 ويكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (طقة وقلبة) بشكل إيقاعي أساسي واحد.
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (طقة و قلبة).

نموذج رقم (165) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (طقة و قلبة).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (طقة و قلبة)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.

نموذج رقم (166) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (طقة و قلبة)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.

3-الضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة الجبالية، ويسمي (رُكَّاحي) عندما تكون سرعته بطيئة إلى متوسطة، ويسمى (جرّان) عندما يؤدى بشكل أسرع. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (رُكّاحي + جرّان) من ثلاثة ضغوطات قوية (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (رُكّاحي + جرّان) في سرعة تبدأ من 165 إلى 195 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (رُكّاحي + جرّان) ثلاثة آلات دنقة جبالية من الحجم الكبير، مع آلة دنفة جبالية واحدة من الحجم الصغير، والتي يقوم العازف عليها بأداء التثليث والزخارف أثناء أداء بقية عازفي الآلات الأخرى للشكل الأساسي للضرب الإيقاعي.

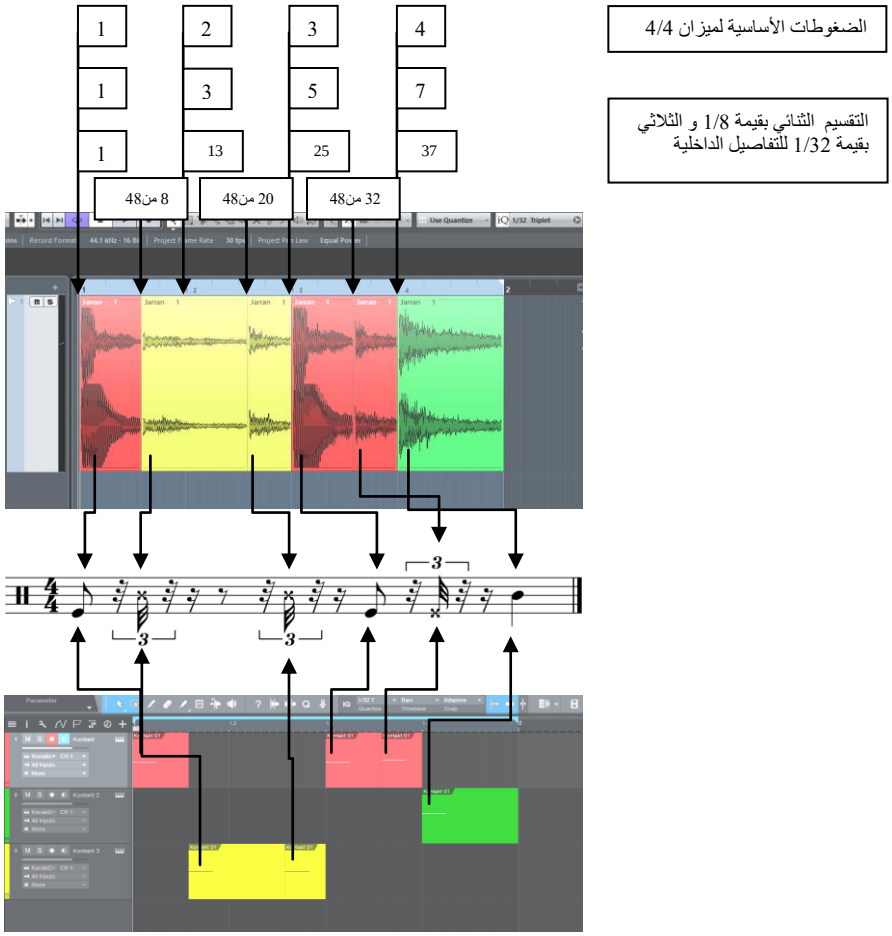
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (رُكّاحي + جرّان) حركة تحتوي على تأرجح بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (رُكّاحي + جرّان) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان).

1 - حمزة محمد: مصدر سابق.

نموذج رقم (167) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان).



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان).

نموذج رقم (168) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان)، مع تنويع فردي (1) لدنقة التثليث.

نموذج رقم (169) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان)، مع تنويع فردي (1) لدنقة التثليث.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان)، مع تنويع فردي (2) لدنقة التثليث.

نموذج رقم (170) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان)، مع تنويع فردي (2) لدنقة التثليث.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان)، مع تنويع فردي (3) لدنقة التثليث.

نموذج رقم (171) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (رُكَّاحِي + جَرَّان)، مع تنويع فردي (3) لدنقة التثليث.

4-الضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين):

وهو من الضروب الإيقاعية السريعة التي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة الجبالية، ويسمي (طقتين) لإرتكازه على آخر نقرتين في آخر ضلعين بشكل قوي (دم) و (تك). [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين) من ضغطان قويان (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك)، حيث يرتكز الأداء على تقوية آخر (تك)، وتكون مواقع هذه الضغوطات في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين) في سرعة 210 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

1 - حمزة محمد: مصدر سابق.

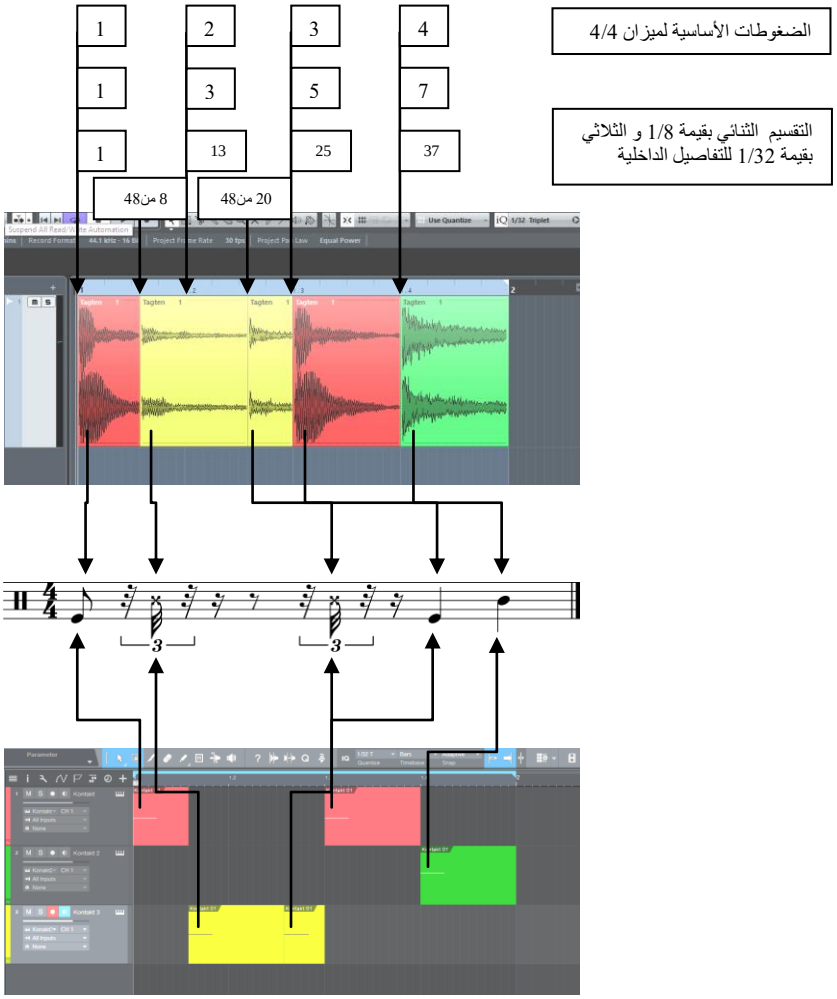
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين) ثلاثة آلات دنقة جبالية من الحجم الكبير، مع آلة دنفة جبالية واحدة من الحجم الصغير، والتي يقوم العازف عليها بأداء التثليث والزخارف أثناء أداء بقية عازفي الآلات الأخرى للشكل الأساسي للضرب الإيقاعي.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين) حركة تحتوي على تأرجح بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين).

نموذج رقم (172) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين).



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين).

نموذج رقم (173) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.

نموذج رقم (174) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي الجبالي (طقتين)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.

5-الضرب الإيقاعي (النبي صلّوا عليه):

وهو من الضروب الإيقاعية معتدلة السرعة التي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة الجبالية، ويسمي (النبي صلوا عليه) نسبة إلى قصيدة تؤدّى عليه في مدح سيدنا محمد ﷺ. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي ثنائي مركب يتكون من ضلعين أساسيين من الشكل الموسيقي السوداء المنقوطة وبالتالي يكون مجموع تفاصيل تقسيم أضلاعه ستة أشكال موسيقية قيمة كل منها ثمن.

الميزان: 6/8.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النبي صلّوا عليه) من ضغط قوي واحد (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (النبي صلوا عليه) في سرعة 175 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (النبي صلّوا عليه) ثلاثة آلات دنقة جبالية من الحجم الكبير، مع آلة دنفة جبالية واحدة من الحجم الصغير، والتي يقوم العازف عليها بأداء التثليث والزخارف أثناء أداء بقية عازفي الآلات الأخرى للشكل الأساسي للضرب الإيقاعي.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (النبي صلّوا عليه) حركة تحتوي على تأرجح بسيط بمقدار 1/8 ويكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

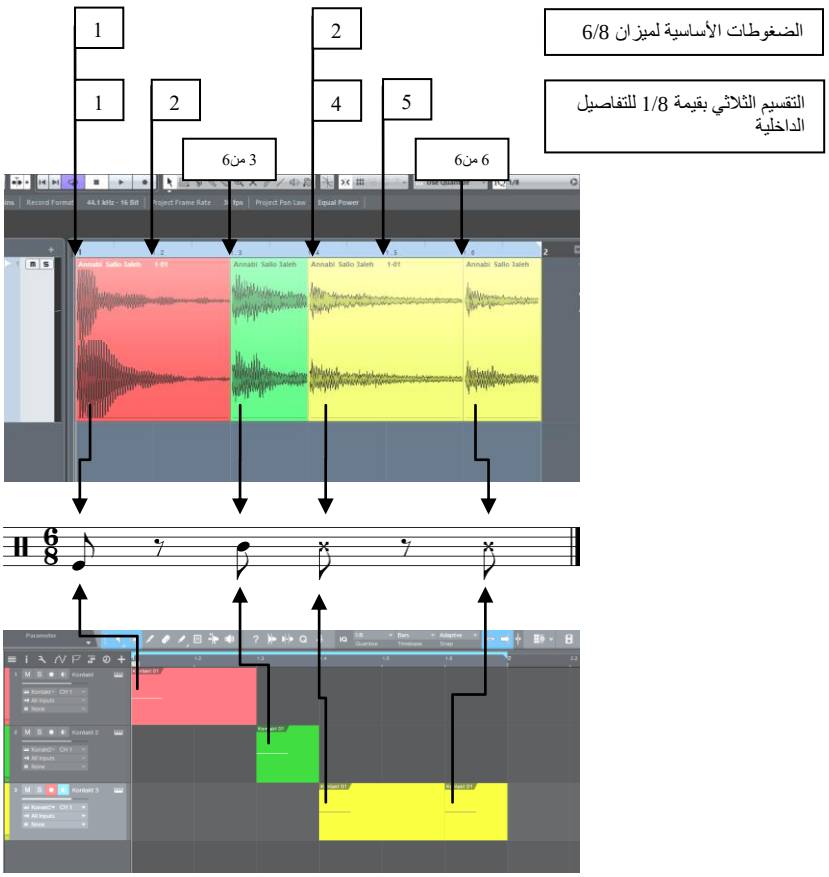
أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (النبي صلّوا عليه) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

---

1 - حمزة محمد: مصدر سابق.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النبي صلّوا عليه).

نموذج رقم (175) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (النبي صلّوا عليه).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (النبي صلّوا عليه)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.

نموذج رقم (176) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (النبي صلّوا عليه)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.

6-الضرب الإيقاعي (الخاتمة):

وهو من الضروب الإيقاعية السريعة نسبياً والتي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة الجبالية ضمن نهايات الحفل. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي ثنائي بسيط يتكون من ضلعين أساسيين من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون مجموع تفاصيل أضلاعه الداخلية شكلان موسيقيان قيمة كل منها ربع، وهو شبيه بالإيقاع الثنائي المعروف باسم (فوكس).

الميزان: 2/4.

1 - حمزة محمد: مصدر سابق.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الخاتمة) من ضغطان قويان (دم) وعدد ضغطان ضعيفان (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب العثمانية في سرعة 100 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

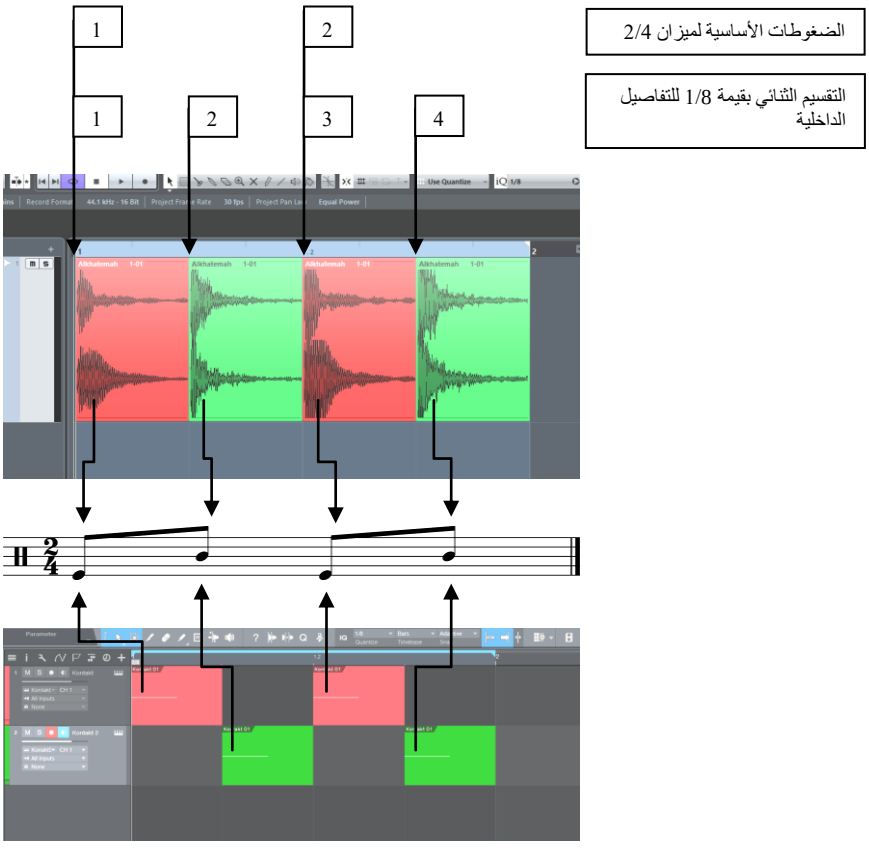
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (الخاتمة) ثلاثة آلات دنقة جبالية من الحجم الكبير، مع آلة دنفة جبالية واحدة من الحجم الصغير، والتي يقوم العازف عليها بأداء التثليث والزخارف أثناء أداء بقية عازفي الآلات الأخرى للشكل الأساسي للضرب الإيقاعي.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (الخاتمة) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الخاتمة) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي والجماعي للضرب الإيقاعي (الخاتمة).

نموذج رقم (177) الشكل الأساسي والجماعي للضرب الإيقاعي (الخاتمة).



7-الضرب الإيقاعي (المِرْوَاح):

وهو من الضروب الإيقاعية السريعة نسبياً والتي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة الجبالية ويختتم بها الحفل دائماً.[1]

1 - حمزة محمد: مصدر سابق.

النوع: هو ضرب إيقاعي ثماني بسيط يتكون من ثمانية أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون مجموع تفاصل أضلاعه الداخلية بالتقسيم الثلاثي 24 شكلاً موسيقياً قيمة كل منها ربع.

الميزان: 8/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (المِرْوَاح) من أربعة ضغوط قوية (دم) وعدد ثمانية ضغوطات ضعيفة (تك) يكون التركير في الأداء على أربعة منها بشكل أقوى، وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب ما سيأتي في تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (المِرْوَاح) في سرعة 150 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

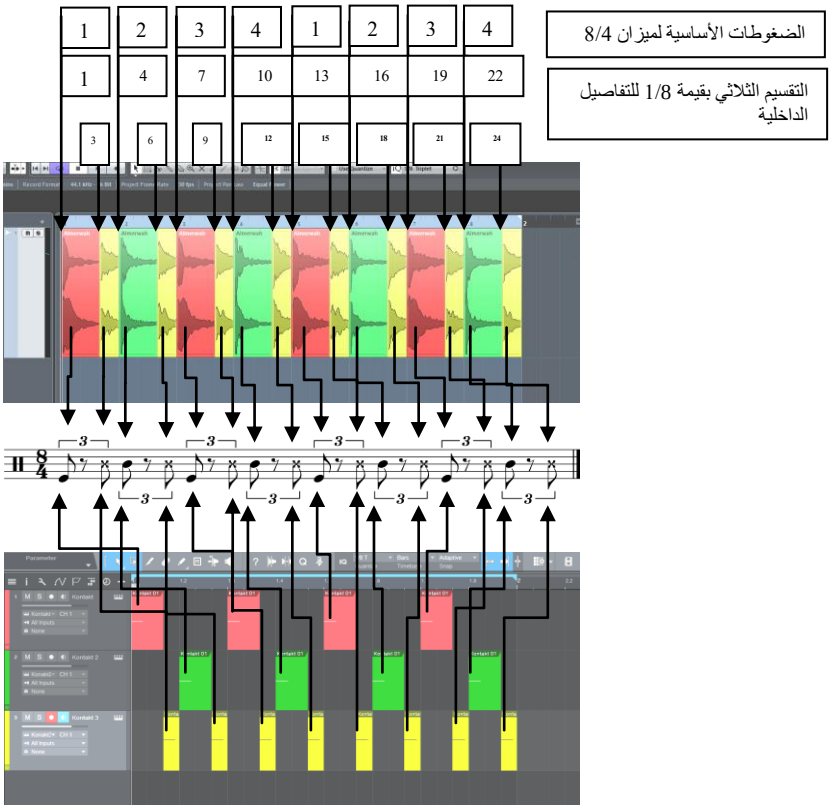
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (المِرْوَاح) ثلاثة آلات دنقة جبالية من الحجم الكبير، مع آلة دنفة جبالية واحدة من الحجم الصغير، والتي يقوم العازف عليها بأداء الزخارف أثناء أداء بقية عازفي الآلات الأخرى للشكل الأساسي للضرب الإيقاعي.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (المِرْوَاح) حركة تحتوي على تأرجح بسيط بمقدار 1/8 ويكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (المِرْوَاح) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

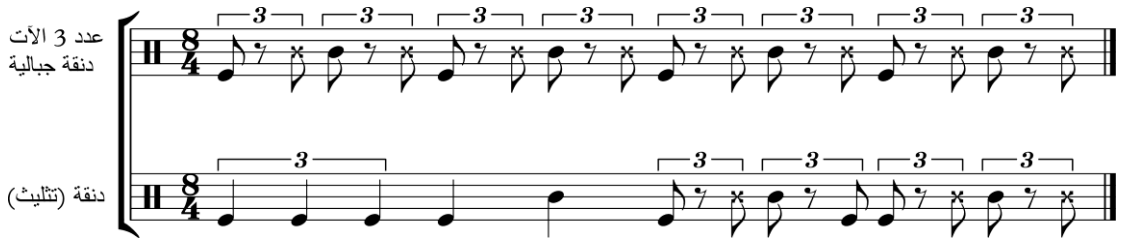
الشكل الأساسي والجماعي للضرب الإيقاعي (المِرْوَاح).

نموذج رقم (178) الشكل الأساسي والجماعي للضرب الإيقاعي (المِرْوَاح).



الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (المِرْوَاح)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.

نموذج رقم (179) الشكل الجماعي للضرب الإيقاعي (المِرْوَاح)، مع تنويع فردي لدنقة التثليث.



الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في الزكرة الساحلية:

1-الضرب الإيقاعي العثمانية:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة السّاحلية، ويكون إستخدامه عادتاً في بداية الحفل. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي ثنائي مركب يتكون من ضلعين أساسيين من الشكل الموسيقي السوداء المنقوطة وبالتالي يكون مجموع تفاصيل أضلاعه الثلاثي ستة أشكال موسيقية قيمة كل منها ثمن.

الميزان: 6/8.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (العثمانية) من ضغط قوي واحد (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك) يكون الإرتكاز على إحداها، وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (العثمانية) في سرعة 250 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (العثمانية) آلتين من آلة الدبدبة الخشبية التقليدية، أو آلتين من آلة دربوكة التمر.

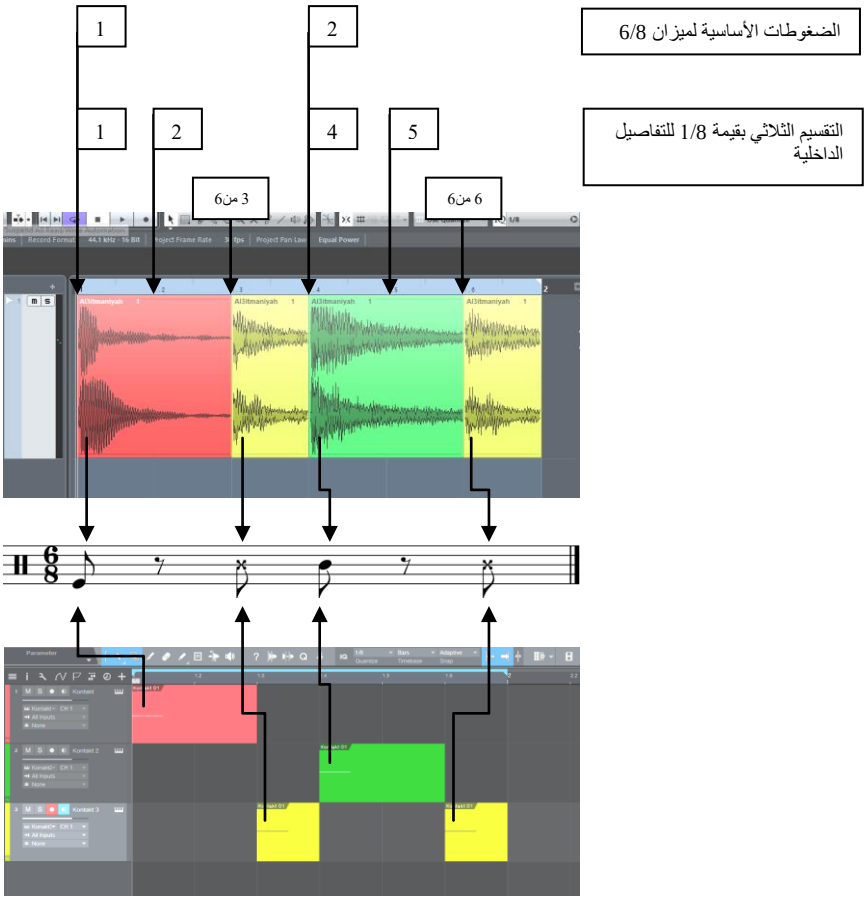
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (العثمانية) حركة تحتوي على تأرجح بسيط بمقدار 1/8 ويكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (العثمانية) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (العثمانية).

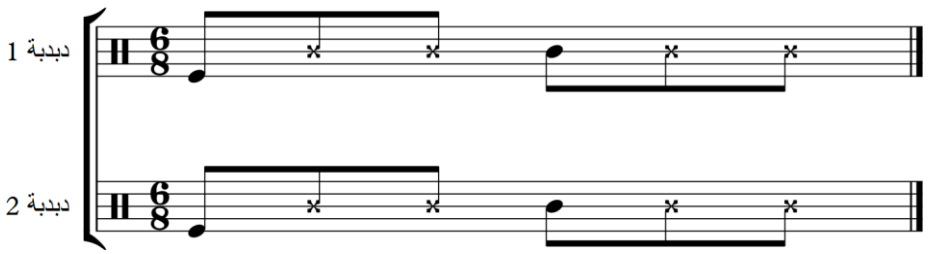
1 - أشرف البركي: مصدر سابق.

نموذج رقم (180) الشكل الأساسيي للضرب الإيقاعي (العثمانية).



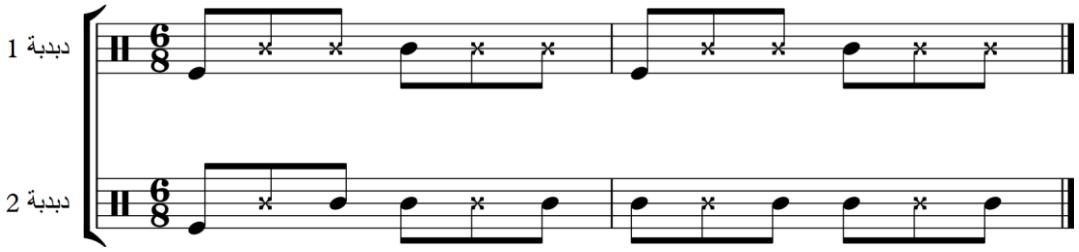
الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي العثمانية.

نموذج رقم (181) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (العثمانية).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (العثمانية)، مع تنويع فردي دبدبة (2).

نموذج رقم (182) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (العثمانية)، مع تنويع فردي دبدبة (2).



2-الضرب الإيقاعي العتبي:

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة السّاحلية، ويكون إستخدامه أثناء الحفل في الوصلات الموسيقية والغنائية الشعبية بعد الضرب الإيقاعي العثمانية. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (العتبي) من ضغط قوي واحد (دم) مؤجل، وعدد ستة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (العتبي) في سرعة 160 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (العتبي) آلتين من آلة الدبدبة الخشبية التقليدية، أو آلتين من آلة دربوكة التمر.

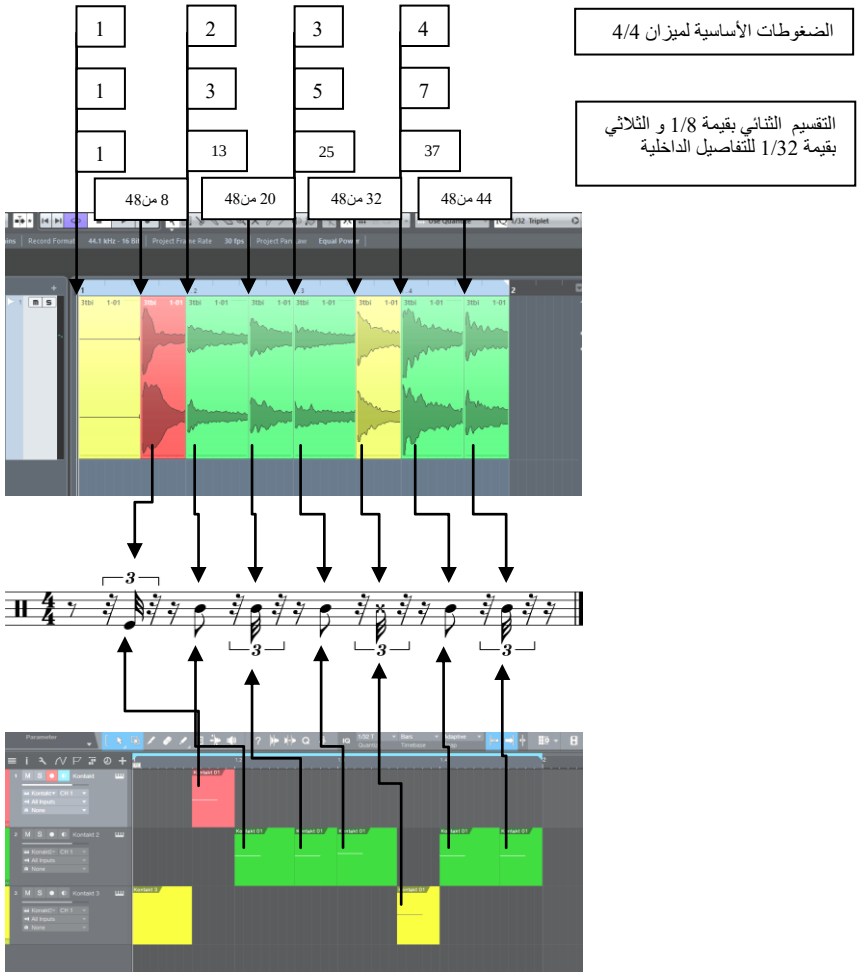
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (العتبي) حركة تحتوي على تأرجح بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (العتبي) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (العتبي).

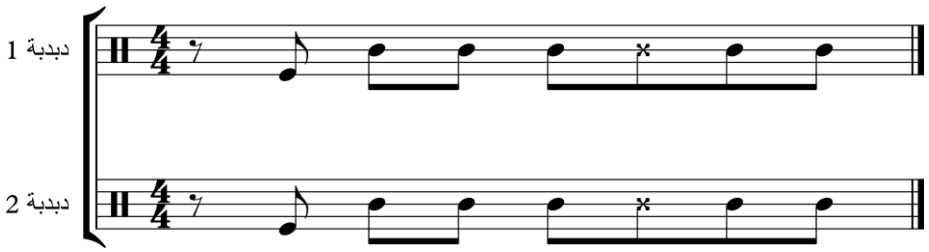
1 - أشرف البركي: مصدرسابق.

نموذج رقم (183) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (العتبي).



الشكل الأساسي والتفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (العتبي).

نموذج رقم (184) الشكل الأساسي والتفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (العتبي).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (العتبي)، مع تنويع فردي دبدبة(2).

نموذج رقم (185) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (العتبي)، مع تنويع فردي دبدبة(2).

3-الضرب الإيقاعي (الرُّقَّاصِي و الطِّيَّارِي):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الموسيقى والأغاني الشعبية في فرق الفنون الشعبية الخاصة بالزكرة السّاحلية، ويكون إساخدامه أثناء الحفل في الوصلات الموسيقية والغنائية الشعبية بعد الضرب الإيقاعي العتبي حيث يمر بمرحلتين حسب تسميته الأولى متوسطة السرعة ويسمى (رُقَّاصي)، والثانية تزداد سرعته كثيراً فيسمى (طِيّاري). [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الرُّقّاصي والطيّاري) من ضغطان قويان (دم) وعدد ستة ضغوطات ضعيفة (تك)، ويكون التركيز على (تكات) الضلع الثاني والرابع بأداء أكثر قوة، وتكون مواقع هذه الضغوطات في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الرُّقّاصي والطيّاري) في سرعة من 190 إلى 210 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي الإيقاعي (الرُّقّاصي والطيّاري) آلتين من آلة الدبدبة الخشبية التقليدية، أو آلتين من آلة دربوكة التمر.

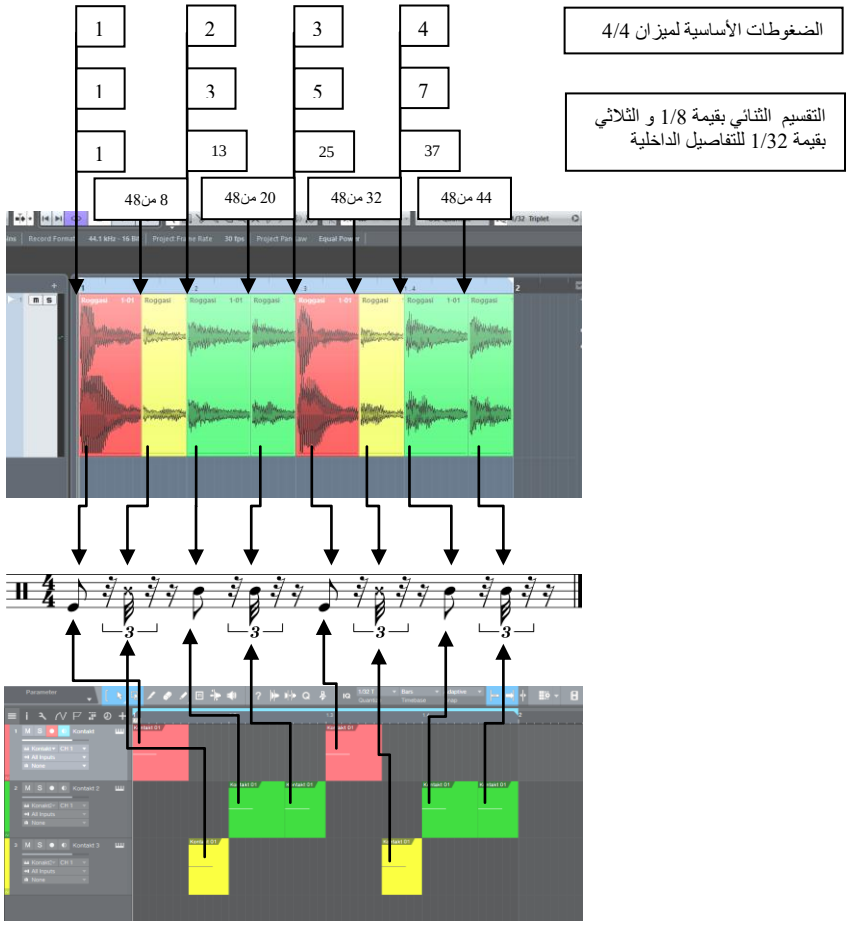
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (الرقّاصي والطيّاري) حركة تحتوي على تأرجح بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الرُّقّاصي والطيّاري) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (الرُّقَّاصِي و الطِّيَّارِي).

1 - أشرف البركي: مصدر سابق.

نموذج رقم (186) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (الرُّقَّاصِي و الطِّيَّارِي).



الشكل الأساسي والتفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الرُّقَّاصِي والطِّيَّارِي).

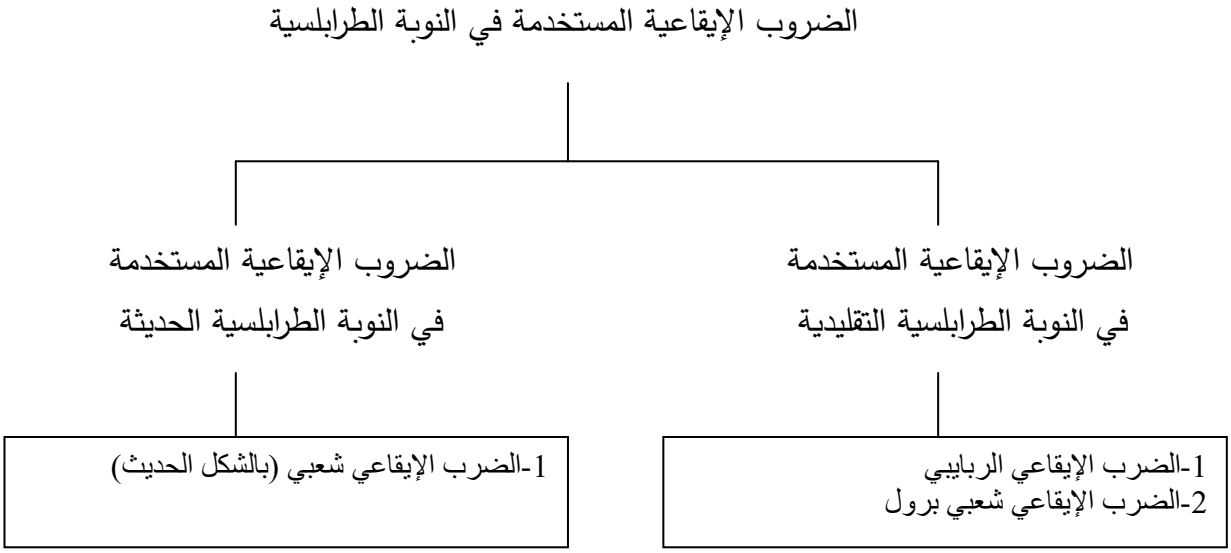
نموذج رقم(187) الشكل الأساسي والجماعي للضرب الإيقاعي (الرُّقَّاصِي والطِّيَّارِي).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الطِّيَّارِي).

نموذج رقم (188) الشكل التفصيلي الجماعي (2) للضرب الإيقاعي (الطِّيَّارِي).

نموذج رقم (189) تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في النوبة الطرابلسية.

(6) النوبة الطرابلسية (التقليدية – الحديثة)



<u>الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في النوبة الطرابلسية التقليدية:</u>

1-الضرب الإيقاعي (الرّبابيي):

وهو أول الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها وصلة الموسيقى الشعبية، بعد أن يؤدى عازف الغيطة عزفاً حراً قبل دخول الإيقاع يسمّى إستخبار، ويعتبر بطيئاً نسبياً مقارنةً بباقي الضروب المستخدمة في النوبة الطرابلسية التقليدية. [1]

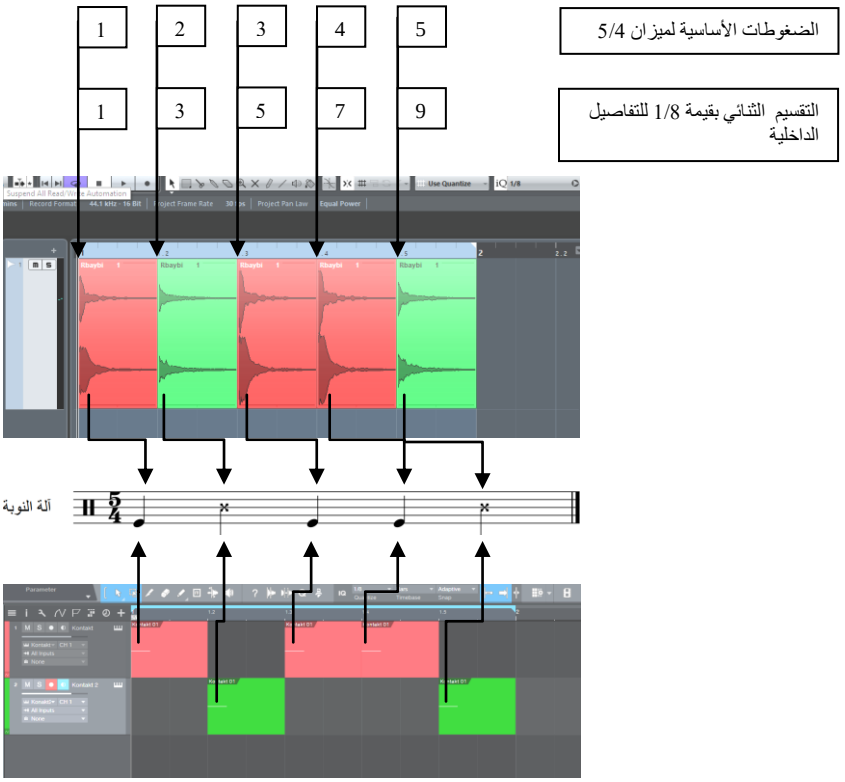
<u>النوع:</u> هو ضرب إيقاعي خماسي بسيط يتكون من خمسة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع خمسة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

1 - حسين أبو الخيرات: مصدر سابق.

الميزان: 5/4.
ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الرّبابيي) من ثلاثة ضغوطات قوية (دم) وعدد إثنين من الضغوطات الضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.
السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الرّبابيي) في سرعة 95 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (الرّبابيي) آلة النوبة الإيقاعية فقط.
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (الرّبابيي) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله.
أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الرّبابيي) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الرّبابيي).

نموذج رقم (190) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الرّبابيي).



الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الرّبايبي)، مع تنويع لآلة النوبة.

نموذج رقم (191) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الرّبايبي)، مع تنويع لآلة النوبة.

1-الضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل):

وهو ثاني الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها وصلة الموسيقى الشعبية، بعد أن يؤدى الضرب الإيقاعي الرّبايبي، ويعتبر سريعاً جداً مقارنةً بالضرب الإيقاعي (الرّبايبي). [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل) من ثلاثة ضغوطات قوية (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك) يكون التركيز على الـ (تك) الأولى والأخيرة في قوة الأداء، وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب ما سيأتي في تدوين الشكل الأدائي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل) في سرعة 200 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل) آلة النوبة الإيقاعية فقط.

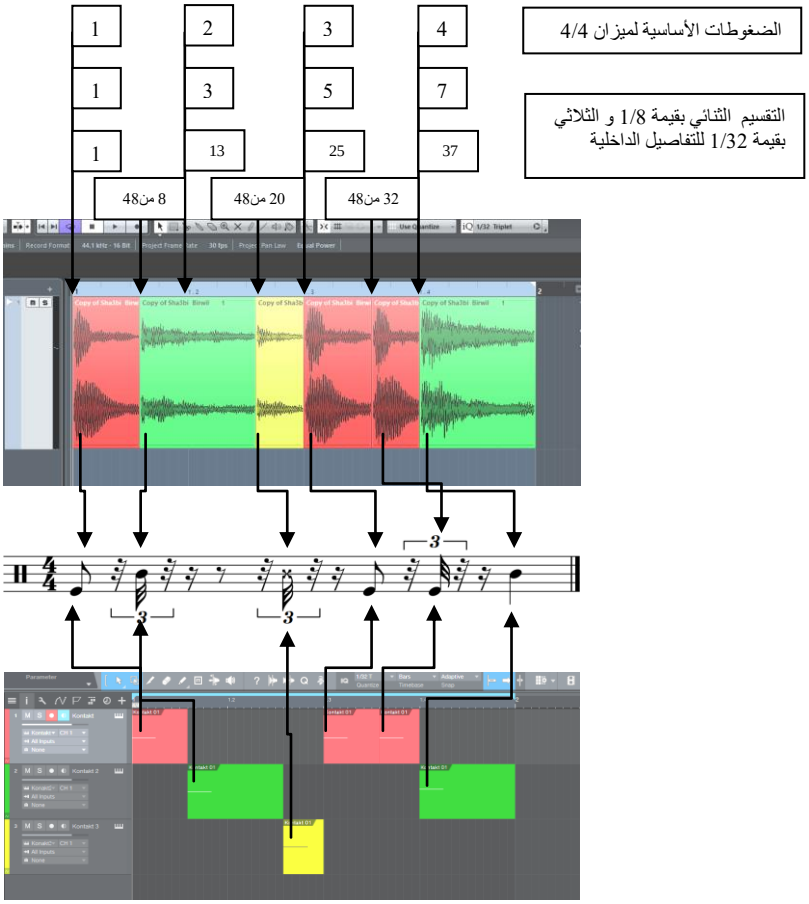
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل) حركة تحتوي على تأرجح بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل).

1 - حسين أبو الخيرات: مصدر سابق.

نموذج رقم (192) الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل).

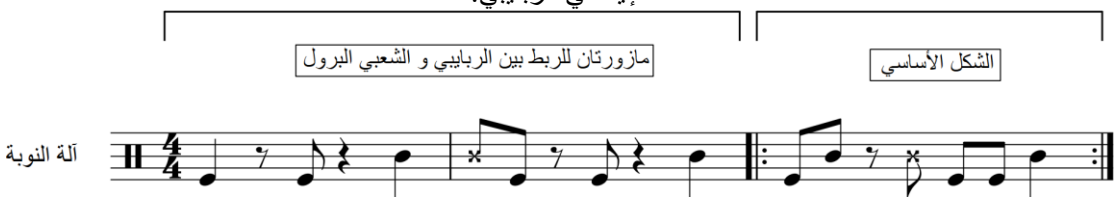


الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل).

نموذج رقم (193) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل).

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل)، مع مازورتي الربط بينه وبين الضرب الإيقاعي الرّبابيي.

نموذج رقم (194) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل)، مع مازورتي الربط بينه وبين الضرب الإيقاعي الربابيي.



الضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل)، تنويع (1) لآلة النوبة.

نموذج رقم (195) الضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل)، تنويع (1) لآلة النوبة.

الضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل)، تنويع (2) لآلة النوبة.

نموذج رقم (196) الضرب الإيقاعي (شعبي بِرْوِل)، تنويع (2) لآلة النوبة.

الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في النوبة الطرابلسية الحديثة:

1-الضرب الإيقاعي الشعبي (الحديث):

وهو الضرب الإيقاعي الوحيد وبشكله الحديث، الذي أصبح مؤخراً تؤدّى عليه الموسيقى والأغاني الشعبية في الوصلات الفنية التي يتم أدائها في الأفراح من أعراس وغيرها من المناسبات العامة والخاصّة، حيث تم التخلي في الغالب عن أداء الضرب الإيقاعي (الرّبايبي) في السنوات الأخيرة. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الشعبي الحديث) من ثلاثة ضغوطات قوية (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك)، وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأدائي للضرب الإيقاعي شعبي برول في النوبة الطرابلسية التقليدية، غير أن ادائه الجماعي إختلف كثيراً.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الشعبي الحديث) في سرعة من 220 إلى 255 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (الشعبي الحديث) آلة النوبة وآلة الطبلة الحديثة وآلة دربوكة التمر وآلة الدف الحديث وآلة الزل التقليدية، التي تستخدم في الذكر في الحضرة العيساوية.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (الشعبي الحديث) حركة تحتوي على تأرجح بمقدار 1/32 لذلك فهو يحتوي على تأخير دقيق في أداء تفاصيله ولا يكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الشعبي الحديث) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

1 - حسين أبو الخيرات: مصدر سابق.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الشعبي الحديث).

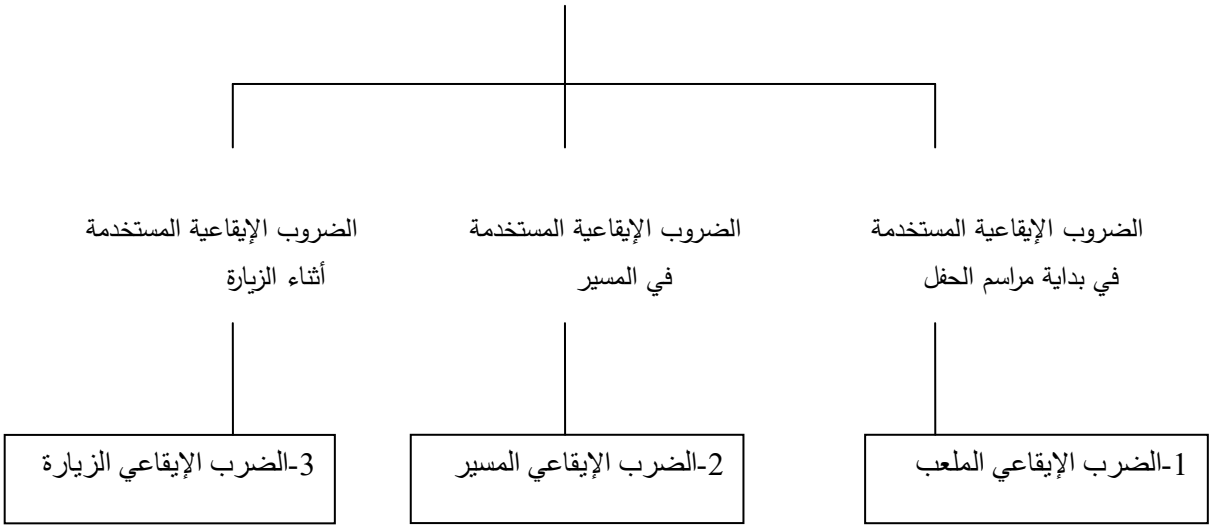
نموذج رقم (197) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الشعبي الحديث).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الشعبي الحديث)، مع عينة من التنويعات التي يمكن أن تؤديها جميع الآلات.

نموذج رقم (198) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الشعبي الحديث) مع عينة من التنويعات التي يمكن أن تؤديها جميع الآلات.

نموذج رقم (199) تقسيم الضروب الإيقاعية المستخدمة في المكاري.

(7) المكاري



الضروب الإيقاعية الشعبية المستخدمة في المكاري:

1-الضرب الإيقاعي (الملعب):

هو أول الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني في فن المكاري، في ساحة المنطقة التي تقطن بها كل مجموعة من المجموعات التي تمارس هذا التراث، وقبل الإنطلا في المسير إلى زيارة الولي، وتؤدّى على نقرات هذا الضرب الإيقاعي الرقصات التي يستخدم فيها الراقصون عصى الكاسكا. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي مركب يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء المنقوطة وبالتالي يكون مجموع تفاصيل أضلاعه إثني عشر شكلاً موسيقياً بقيمة الثمن.

الميزان: 12/8.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الملعب) من ضغطان قويان (دم) وعدد ستة ضغوطات ضعيفة (تك) وتكون مواقعها في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب (الملعب) في سرعة 215 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

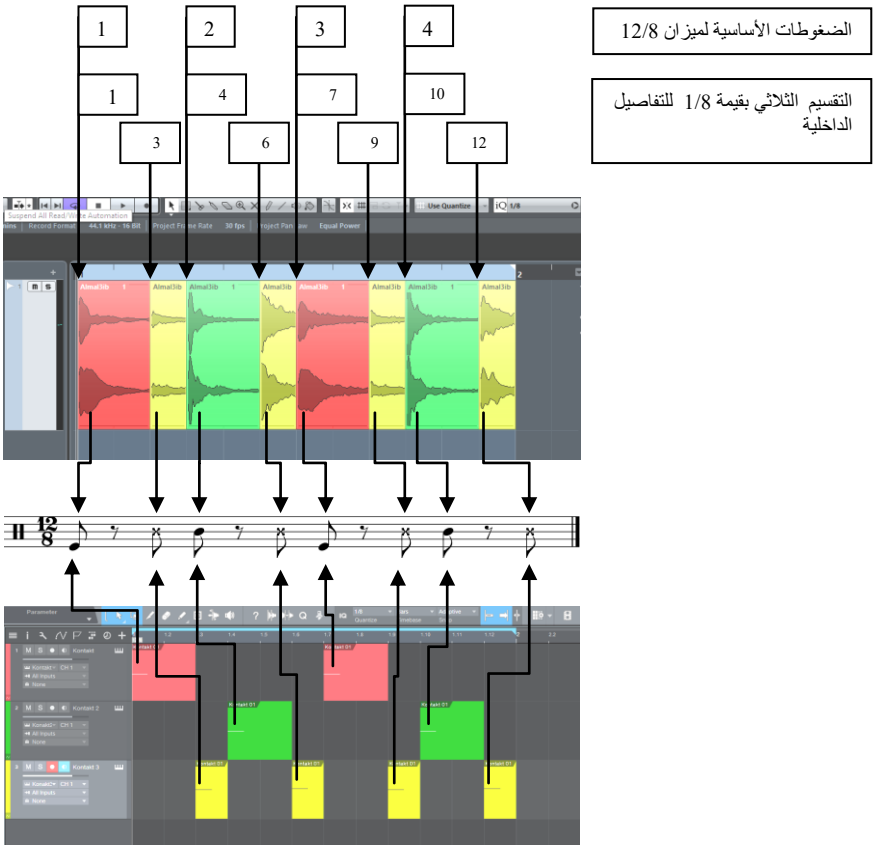
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (الملعب) إثنين من آلات الدنقة الطرابلسية الكبيرة الحجم وإثنين من آلات الدنقة الطرابلسية صغيرة الحجم، مع إستخدام آلة الشكشاكات وأيضاً عصي الكاسكا.

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (الملعب) حركة تحتوي على تأرجح بسيط بمقدار 1/8 ويكون أدائه عملياً مطابقاً لتدوينه في الشكل الأساسي والمتعارف عليه في نفس الميزان.
أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الملعب) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الملعب).

نموذج رقم (200) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الملعب).

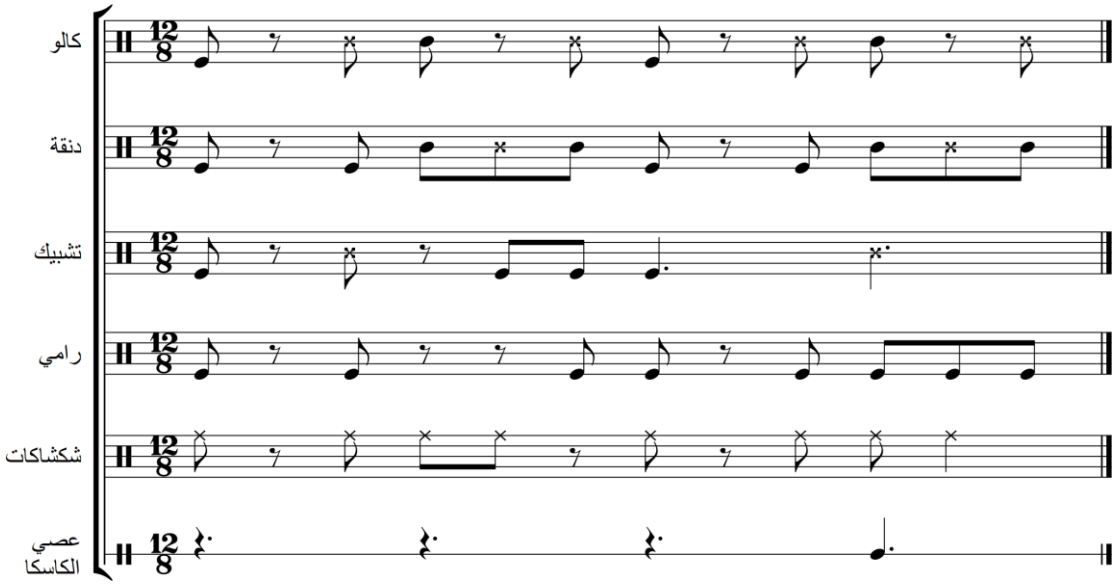


الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الملعب).

نموذج رقم (201) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الملعب).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الملعب)، مع تنويع فردي (1) للتشبيك و الرامي والشكشاكات.

نموذج رقم (202) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الملعب)، مع تنويع فردي (1) للتشبيك والرامي والشكشاكات.



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الملعب)، مع تنويع فردي (2) للتشبيك و الرامي والشكشاكات.

نموذج رقم (203) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الملعب)، مع تنويع فردي (2) للتشبيك والرامي والشكشاكات.

2-الضرب الإيقاعي (المَسِير):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني في فن المكاري، في الطريق أثناء إنطلاق كل مجموعة من المجموعات التي تمارس هذا الفن التراثي من المنطقة التي يقطنون بها والسير على الأقدام في موكب لزيارة الولي. [1]

النوع: هو ضرب إيقاعي ثنائي مركب يتكون من ضلعين أساسيين من الشكل الموسيقي السوداء المنقوطة وبالتالي يكون مجموع تفاصيل هذه الأضلاع ستة أشكال موسيقية قيمة كل منها ثمن.

الميزان: 6/8.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (المَسِير) من ضغطان قويان (دم) وعدد ثلاثة ضغوطات ضعيفة (تك) تكون أقواها أداء التي تقع في بداية الضلع الثاني، وتكون مواقعها جميعاً في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (المَسِير) في سرعة 200 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (المَسِير) إثنين من آلات الدنقة الطرابلسية الكبيرة الحجم وإثنين من آلات الدنقة الطرابلسية صغيرة الحجم، مع إستخدام آلة الشكشاكات.

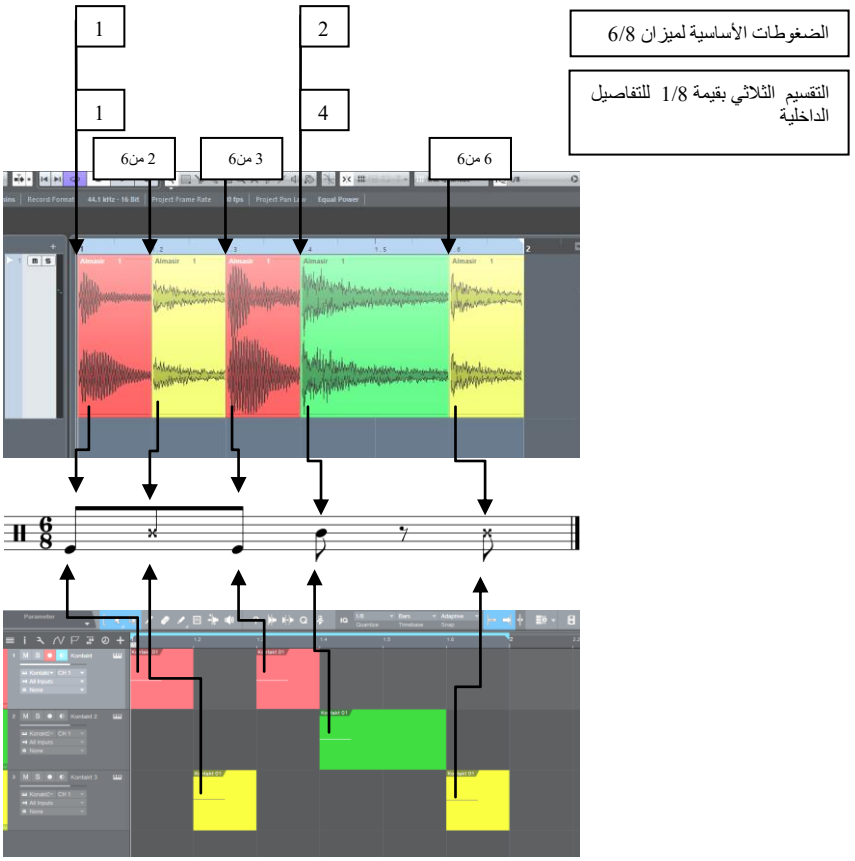
الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (المَسِير) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله، وفيما يلي أشكال التدوينات الموسيقية الخاصة بهذا الإيقاع.

1 - يوسف ناصوف: مصدرسابق.

<u>أشكال الأداء:</u> يؤدّى الضرب الإيقاعي (المَسِير) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (المَسِير).

نموذج رقم (204) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (المَسِير).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (المَسِير).

نموذج رقم (205) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (المَسِير).

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (المَسِير)، مع تنويع فردي (1) الرامي.

نموذج رقم (206) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (المَسِير)، مع تنويع فردي (1) الرامي.

الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (المَسِير)، مع تنويع فردي (2) الرامي.

نموذج رقم (207) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (المَسِير)، مع تنويع فردي (2) الرامي.

3-الضرب الإيقاعي (الزّيارة):

وهو من الضروب الإيقاعية التي تؤدّى عليها الأغاني في فن المكاري، بعد الوصول إلى مكان الزيارة، في الباحة الخاصة بضريح الولي.[1]

النوع: هو ضرب إيقاعي رباعي بسيط يتكون من أربعة أضلاع أساسية من الشكل الموسيقي السوداء وبالتالي يكون المجموع أربعة أشكال موسيقية قيمة كل منها ربع.

الميزان: 4/4.

1 - يوسف ناصوف: مصدر سابق.

ضغوط الشكل الأساسي: يتكون الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الزّيارة) من ضغطان قويان (دم) وعدد عشرة ضغوطات ضعيفة (تك)، يكون الإرتكاز على ثلاثة منها وإبرازها بشكل أقوى أداءً، وتكون مواقعها جميعاً في أضلاع ميزان الضرب الإيقاعي حسب تدوين الشكل الأساسي.

السرعة: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الزّيارة) في سرعة من 115 إلى 150 نوار في الدقيقة تقريباً حسب جهاز قياس السرعة المترونوم.

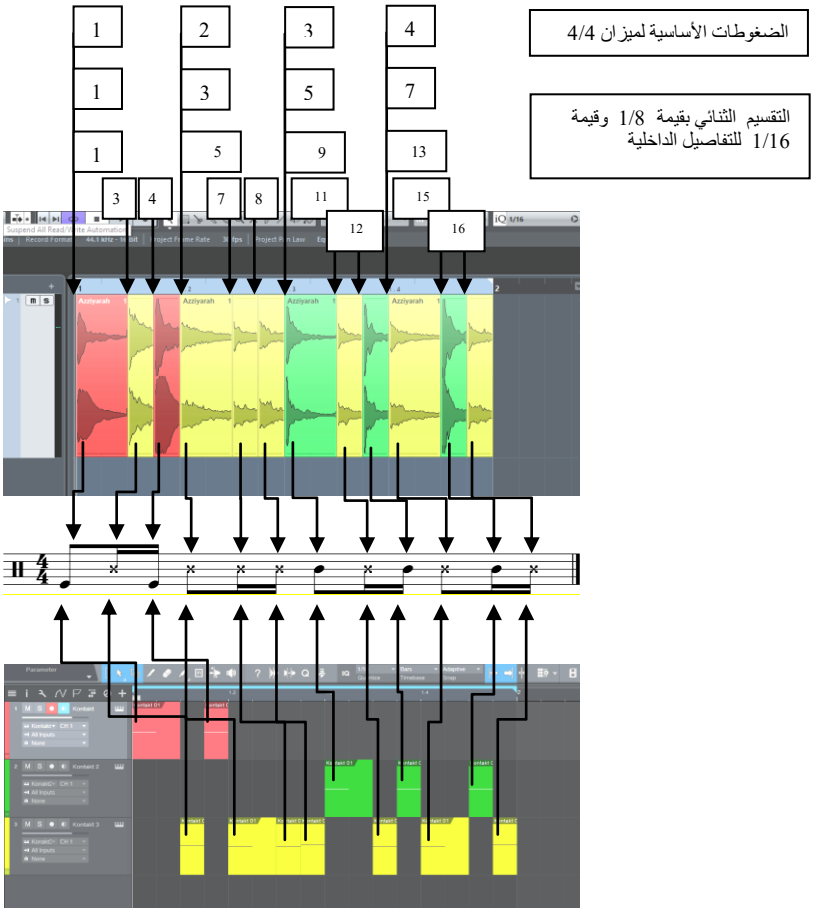
الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأداء: تستخدم في أداء الضرب الإيقاعي (الزّيارة) اثنين من آلات الدنقة الطرابلسية الكبيرة الحجم واثنين من آلات الدنقة الطرابلسية صغيرة الحجم، مع إستخدام آلة الشكشاكات، بالإضافة إلى إستخدام آلة النقرة الخاصّة بالحضرة العيساوية.

الأداء المتأرجح (Swing): تكون حركة الأداء في كافة تفاصيل الضرب الإيقاعي (الزّيارة) حركة طبيعية ومطابقة لتدوينه في نفس الميزان ولا يحتوي على أي تأخير في أداء تفاصيله، وفيما يلي أشكال التدوينات الموسيقية الخاصة بهذا الإيقاع.

أشكال الأداء: يؤدّى الضرب الإيقاعي (الزّيارة) بشكل إيقاعي أساسي واحد.

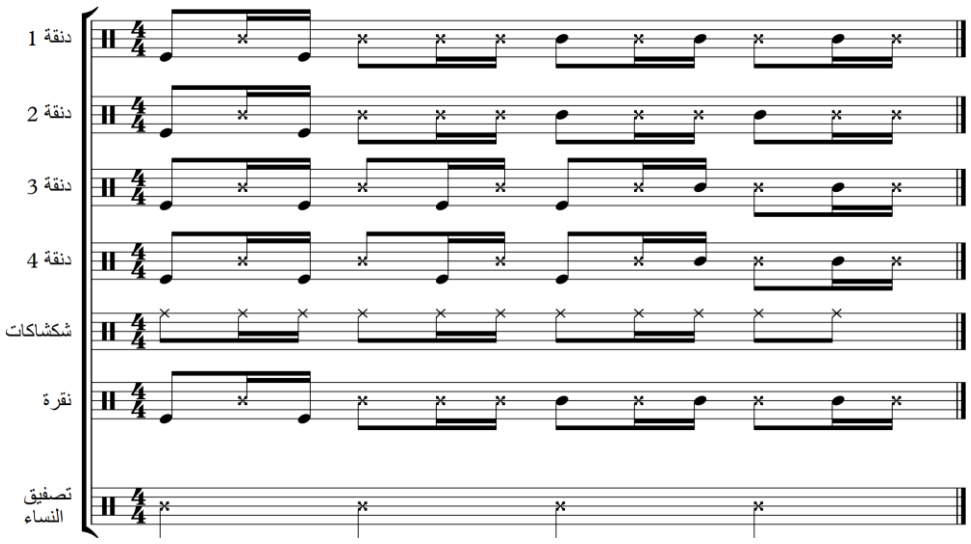
الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الزّيارة).

نموذج رقم (208) الشكل الأساسي للضرب الإيقاعي (الزّيارة).



الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الزّيارة).

نموذج رقم (209) الشكل التفصيلي الجماعي للضرب الإيقاعي (الزّيارة).



الجداول التنظيمية للضروب الإيقاعية:

من خلال ماتم تدوينه وتحليله في هذه الدراسة من ضروب إيقاعية مستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس، قام الباحث بعد تدوينها موسيقياً وتحليلها بترتيبها وتصنيفها وإدراجها في جداول تسهيلاً للتعرف على كل تفاصيل المعلومات الأساسية المتعلقة بكل منها على النحو التالي:

جدول رقم (7) المعلومات الأساسية المتعلقة بكل الضروب الإيقاعية المستهدفة في هذه الدراسة.

الرقم	الضرب الإيقاعي	النوع			الميزان	السرعة	التأرجح	أشكال الأداء
		بسيط	مركب	أعرج				
الحضرة العيساوية								
1	الذِّكْر (1)	بسيط	/	/	8/4	من 110 إلى 180	/	1
2	الذِّكْر (2)	بسيط	/	/	4/4	من 90 إلى 125	/	1
3	الذِّكْر (3)	بسيط	/	/	4/4	من 125 إلى 135	/	1
4	المُصَدّر	بسيط	/	/	8/4	من 145 إلى 160	/	1
5	البِرْوِل	بسيط	/	/	4/4	من 105 إلى 150	متأرجح بقيمة 1/8	1
6	الخاتمة	بسيط	/	/	4/4	من 150 إلى 170	/	1
7	المخمّس	بسيط	/	/	4/4	90	/	1
8	المربّع	بسيط	/	/	3/4	90	/	1
9	العِلّاجِي	/	مركب	/	6/8	من 250 إلى 290	/	1
الحضرة العروسية								
10	فارس سعيدة	/	مركب	/	6/8	110	متأرجح بقيمة 1/8	1
11	طرق الشيخ	بسيط	/	/	4/4	90	/	1
12	الطِّيَّاري	بسيط	/	/	4/4	150	/	1
13	المربّع	/	مركب	/	6/8	90	متأرجح بقيمة 1/32	1
14	العثمانية	/	مركب	/	6/8	100	/	2
15	الفيتوريّة	بسيط	/	/	4/4	170	متأرجح بقيمة 1/32	3
16	الجّحَاوي	بسيط	/	/	4/4	160	متأرجح بقيمة 1/32	2
17	المخمّس	بسيط	/	/	4/4	105	متأرجح بقيمة 1/8	1
18	العجميّة	بسيط	/	/	2/4	من 120 إلى 170	متأرجح بقيمة 1/8	1
19	الرّيَامِي	بسيط	/	/	8/4	90	متأرجح بقيمة 1/8	1

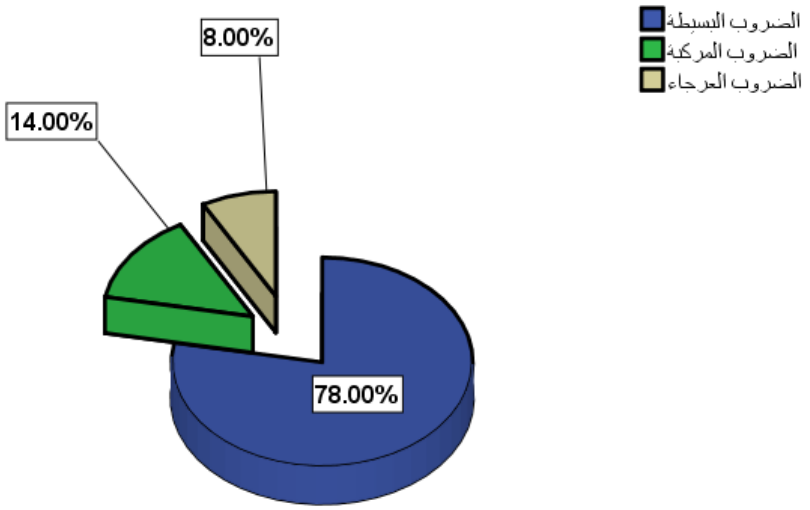
	الأغنية الطرابلسية							
20	الطرابلسي القديم	بسيط	/	/	2/4	160	/	3
21	الشعبي الحديث	بسيط	/	/	4/4	160	متأرجح بقيمة 1/32	1
22	العتبي الحديث	بسيط	/	/	4/4	من 125 إلى 130	متأرجح بقيمة 1/32	1
23	الجُفرَاوِي	بسيط	/	/	4/4	220	متأرجح بقيمة 1/32	1
24	المِرْزقَاوِي	بسيط	/	/	4/4	190	متأرجح بقيمة 1/32	1
25	الدّرنَاوِي	بسيط	/	/	4/4	232	متأرجح بقيمة 1/32	1
26	الجّحَاوِي	بسيط	/	/	4/4	180	متأرجح بقيمة 1/32	1
27	النَّارقِي	بسيط	/	/	4/4	200	متأرجح بقيمة 1/32	1
28	الطّبّيلَة	بسيط	/	/	4/4	180	متأرجح بقيمة 1/32	1
29	مشية الحصان	بسيط	/	/	4/4	272	متأرجح بقيمة 1/32	1
	الأغاني الطرابلسية النسائية (الزمزامات)							
30	الشعبي رُكَّاجِي+بِرْوِل	بسيط	/	/	4/4	من 150 إلى 220	متأرجح بقيمة 1/32	1
31	الربايبي (1)	بسيط	/	أعرج	5/4	110	/	1
32	الربايبي (2) (القصيدة)	بسيط	/	أعرج	5/4	150	متأرجح بقيمة 1/32	1
33	الملاقاة والتدريجة	بسيط	/	/	4/4	من 90 إلى 122	/	1
34	النجمة	بسيط	/	أعرج	7/4	100	/	1
	الزكرة الجبالية							
35	النوبة أو الدخلة	بسيط	/	/	4/4	130	متأرجح بقيمة 1/32	1
36	طقّة و قلبة	بسيط	م	/	4/4	135	متأرجح بقيمة 1/8	1
37	رُكَّاجِي + جَرَّان	بسيط	/	/	4/4	من 175 إلى 195	متأرجح بقيمة 1/32	1
38	جبالي (طقتين)	بسيط	/	/	4/4	210	متأرجح بقيمة 1/32	1
39	النبي صلّوا عليه	/	مركب	/	6/8	175	متأرجح بقيمة 1/8	1
40	الخاتمة	بسيط	/	/	2/4	100	/	1
41	المِرْوَاح	بسيط	/	/	8/4	150	متأرجح بقيمة 1/8	1
	الزكرة الساحلية							
42	العثمانية	/	مركب	/	6/8	250	/	1
43	العتبي	بسيط	/	/	4/4	160	متأرجح بقيمة 1/32	1
44	(الرقّاصِي + الطيَّاري)	بسيط	/	/	4/4	من 190 إلى 210	متأرجح بقيمة 1/32	1

	النوبة الطرابلسية (التقليدية و الحديثة)							
45	الربايبي	بسيط	/	أغرج	5/4	95	/	1
46	شعبي بِرْول	بسيط	/	/	4/4	200	متأرجح بقيمة 1/32	1
47	شعبي (بالشكل الحديث)	بسيط	/	/	4/4	من 220 إلى 255	متأرجح بقيمة 1/32	1
	المكاري							
48	الملعب	/	مركب	/	12/8	215	متأرجح بقيمة 1/8	1
49	المَسِير	/	مركب	/	6/8	200	/	1
50	الزّيَارَة	بسيط	/	/	4/4	115	/	1

جدول رقم (8) التقسيم العددي لكل الضروب الإيقاعية حسب أنواعها وتصنيفاتها.

العدد الكلّي للضروب الإيقاعية	**عدد الضروب الإيقاعية البسيطة**	**عدد الضروب الإيقاعية المركبة**	**عدد الضروب الإيقاعية العرجاء**		**عدد الضروب الإيقاعية التي لا تحتوي على تأرجح**	**عدد الضروب الإيقاعية التي تحتوي على تأرجح**	
			بسيطة	**مركبة**		**تأرجح بقيمة 1/8**	**تأرجح بقيمة 1/32**
50	43	7	4	/	20	9	21

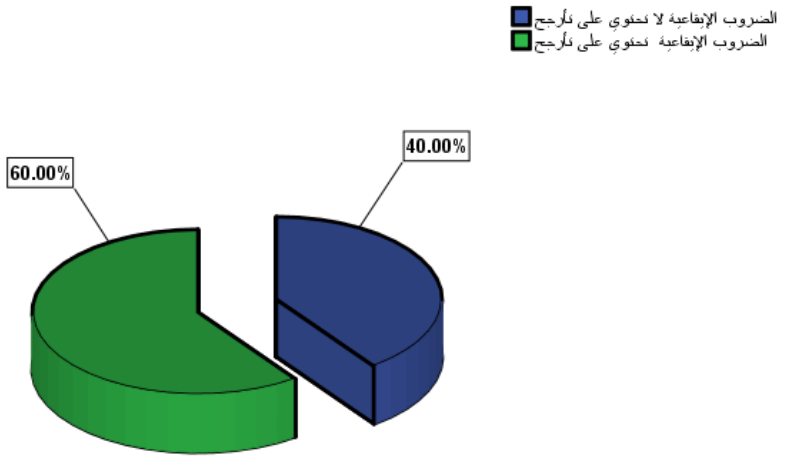
شكل رقم (30) النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية على الأنواع الثلاثة الأساسية.



جدول رقم (9) النسبة المئوية لكل من الضروب الإيقاعية البسيطة والمركبة والعرجاء وفق تعدادها.

الأنواع	الأعداد	النسب المئوية
الضروب البسيطة	39	78.0
الضروب المركبة	7	14.0
الضروب العرجاء	4	8.0
المجموع	50	100.0

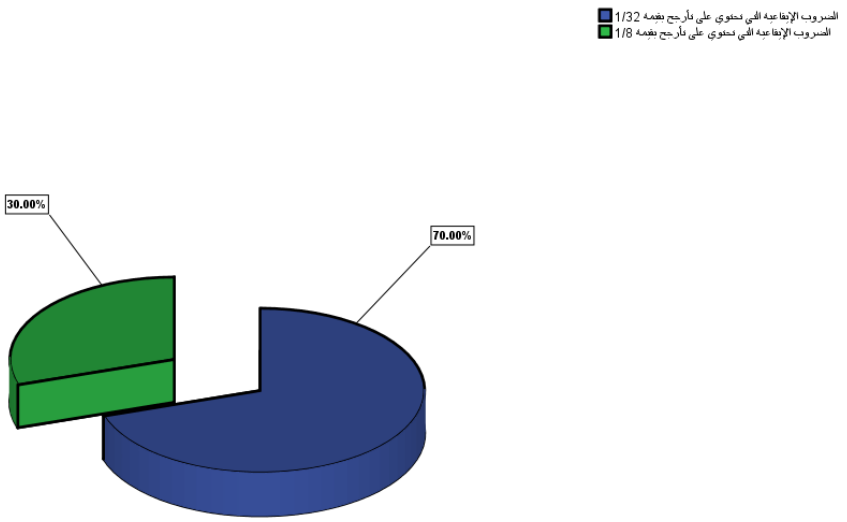
شكل رقم (31) النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية من حيث التأرجح.



جدول رقم (10) النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية من حيث التأرجح وفق تعدادها.

الأنواع	الأعداد	النسب المئوية
الضروب الإيقاعية التي لا تحتوي على تأرجح	20	40.0
الضروب الإيقاعية التي تحتوي على تأرجح	30	60.0
المجموع	50	100.0

شكل رقم (32) النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية من حيث قيمة التأرجح.



جدول رقم (11) النسبة المئوية لتصنيف الضروب الإيقاعية من حيث التأرجح الدقيق والبسيط وفق تعدادها.

الأنواع	الأعداد	النسب المئوية
الضروب الإيقاعية التي تحتوي على تأرجح دقيق بقيمة 1/32	21	70.0
الضروب الإيقاعية التي تحتوي على تأرجح بسيط بقيمة 1/8	9	30.0
المجموع	30	100.0

الفصل الرابع

- خاتمة البحث.
- نتائج البحث.
- تفسير نتائج البحث.
- التوصيات.
- قائمة بالمصادر والمراجع.

الخاتمة:

تعتبر هذه الدراسة من أوائل الدراسات التي تُعنى بالآلات الإيقاعية والضروب التي تؤدى بها، بشكل مستقل وتفصيلي في مجال العلوم الموسيقية وبالتحديد في علم موسيقى الشعوب، قام الباحث فيها بأقصى ما استطاع من جهد وبحث مع عدم وجود المراجع الكافية لمثل هذا النوع من الدّراسات سابقاً سواءً محلياً أو عربياً، حيث قام الباحث بإجراء المقابلات الشخصية مع عدد من الفنانين والمختصين في مجال الآلات الإيقاعية للحصول على أغلب المعلومات الخاصة والمتعلقة بها من حيث صناعتها وطرق إستخدامها والعزف عليها، وكذلك المعلومات المتعلقة بما يؤدى عليها من ضروب إيقاعية وتصنيفاتها من حيث الأداء الأساسي أو الجماعي التفصيلي، وما يتعلق بها من تنويعات، وإنتماء كل منها للأنماط المتداولة في مدينة طرابلس.

ومع ما ذكر من شُح في المعلومات المتعلقة بموضوع البحث فإن إجراء المقابلات الشخصية والتنقل بجهاز الحاسوب وأجهزة التسجيل والتوثيق وكذلك كاميرات التصوير، لم يكن بالأمر الهين واليسير، بسبب عدم إستقرار الأوضاع الأمنية ونشوب حالات الإحتراب في بلد الباحث والتي لازمته طيلة فترة الدراسة، وكذلك الأحداث الإقتصادية والأمنية الصعبة خلال فترة الحراك الشعبي الكبير الذي أدّى إلى ثورة شعبية في بلد الدراسة، تزامنت كل هذه الأحداث مع إقامة الباحث وأسرته في السودان، وما صاحبها من تعثر وتأخير وأحيانا كثيرة أنقطاع تام في حركة الرحلات الجوية بين البلدين، مما يجعل من السفر والتنقل أمراً بالغ الصعوبة.

ومع كل هذه الصعوبات والعراقيل لم يذخر الباحث جهداً في سبيل أتمام هذه الدراسة بكل جوانبها متمنياً من الله سبحانه وتعالى أن يكن قد وفق فيها بالشكل الذي يجعل منها مرجعاً علمياً متخصصاً يساهم في سد الفجوات الناتجة من عدم توفر المعلومات والمراجع العلمية الكافية فيما يخص الآلات الإيقاعية والضروب التي تؤدّى بها في الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس بدولة ليبيا.

نتائج البحث:

من خلال ما قام به الباحث من دراسة لنماذج عينة البحث، والتي تتمثل في كافة الآلات الإيقاعية والمعلومات المتعلقة بها من صناعة وطرق استخدام، وتدوين وتحليل الضروب الإيقاعية الليبية التي تؤدّى بهذه الآلات المستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية المتداولة في مدينة طرابلس، توصل الباحث للأتي:

1- تمكن الباحث من التعريف بالأنماط الموسيقية والغنائية المتداولة في مدينة طرابلس وتحديدها، والتي يتطلب الأداء الموسيقي أو الغنائي فيها لضرورة إستخدام الآلات الإيقاعية.

2- توصل الباحث - من خلال ماقام به من جمع ودراسة للآلات الإيقاعية المستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس - إلى التعريف بها وباستخداماتها وحصرها.

3- من خلال التعرف على الآلات الإيقاعية وطرق صناعتها إتضح للباحث أن أغلب الآلات الإيقاعية الأصيلة لم تتعرض لأي تطوير في تفاصيل صناعتها ومكوناتها الأساسية.

4- من خلال دراسة الضروب الإيقاعية تمكن الباحث من تجميع وتدوين وتحليل كافة الضروب الإيقاعية المستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس.

5- توصل الباحث إلى حقائق مهمة فيما يخص التطور الحاصل من حيث إستخدام وتوظيف الآلات الإيقاعية وكذلك الضروب الإيقاعية في بعض الأنماط الموسيقية والغنائية المتداولة بمدينة طرابلس والتي تعرف من خلالها إلى أسماء بعض الموسيقيين من الملحنين والعازفين والموزعين الذين كان لهم دوراً مهماً في التطور والإبتكار.

تفسيرنتائج البحث:

من خلال ما توصل له الباحث من نتائج، والتي تعتبر إجابات مختصرة عن الأسئلة المنبثقة من أهداف البحث، قام بإدراج تفسيرات لزيادة توضيحها تتمثل في النقاط التالية :

1- من خلال ما قام به الباحث من مقابلات وجمع للمعلومات التي تخص الأنماط الموسيقية والغنائية المتداولة في مدينة طرابلس، قام بتقسيمها إلى سبعة أنماط كالأتي:

(أ)- الحضرة العيساوية. (الذكر – المالوف والموشحات).

(ب)- الحضرة العروسية. (الذكر – الفن).

(ج)- الأغنية الطرابلسية.

(د)- الأغاني الطرابلسية النسائية. (الزمزامات).

(ه)- الفنون الشعبية. (الزكرة الجبالية – الزكرة السّاحلية).

(و)- النّوبة الطرابلسية. (التقليدية – الحديثة).

(ز)- المكاري.

2- قام الباحث بتصنيف الآلات الإيقاعية المستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس من حيث أعدادها وإنتماء كل منها سواء للفصيلة أو للنمط الواحد أو لعدة أنماط، وأيضاً من حيث أصالتها، والتعرض إلى كل ما يتعلق بالمعلومات الخاصة بصناعتها وملحقاتها، وطرق العزف والأداء عليها، وحدد الباحث النتائج المتعلقة بتصنيفاتها في النقاط التالية:

(أ)- إجمالي عدد الآلات الإيقاعية المستخدمة في كافة الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس إثنين وعشرون آلة إيقاعية، حيث تشكل الآلات الإيقاعية ذات الرق الجلدي منها نسبة 86% تقريباً، بينما تشكل الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها نسبة 14% تقريباً.

(ب)- وفي التصنيف الفصائلي الأدق تشكل الآلات الإيقاعية ذات الرق الجلدي بوجه واحد مانسبته 68% تقريباً، والآلات الإيقاعية ذات الرق الجلدي المثبت بالوجهين نسبة 18% تقريباً، والآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها (المعدنية) نسبة 9% تقريباً، أما الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها (الخشبية) فهي تشكل نسبة 5% تقريباً من العدد الإجمالي.

(ج)- وفي التصنيف الخاص بأصالة الآلات الإيقاعية شكلت الآلات الإيقاعية الأصيلة نسبة 46% تقريباً، والآلات الإيقاعية الوافدة من خارج الدولة الليبية نسبة 36% تقريباً، أما الآلات الإيقاعية الوافدة لمدينة طرابلس من بعض المدن الليبية الأخرى كانت نسبتها 18% من العدد الإجمالي.

3- من خلال دراسة الآلات الإيقاعية وطرق صناعتها اتضح للباحث أن بعض الآلات الإيقاعية الأصيلة تعرضت لبعض التغييرات الشكلية من ناحية تقليص الحجم كما حصل مع آلتي البندير العيساوي والبندير العروسي، وأن آلة النقرة التقليدية وآلة الزل يكاد ينعدم وجودهما بسبب غلاء معدن النحاس وبالتالي عدم وجود طلب على صناعتهما، وأن آلة الدربوكة الطرابلسية لم يرصد لها أي إستخدام مؤخراً بشكلها السابق كدربوكة طبيعية، ولكن إقتصر إستخدامها بإضافة التمر المعجون لها لتحل محل آلة الدبدبة الخشبية التقليدية في أغلب الأنماط التي تستخدم فيها حالياً.

4- من خلال دراسة الضروب الإيقاعية تمكن الباحث من تجميع كافة الضروب الإيقاعية المستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية المتداولة بمدينة طرابلس، وتدوينها وتحليلها بواسطة البرامج الموسيقية الإحترافية بالحاسوب، ومن ثم التوصل إلى نتائج مهمة تتعلق أولاً بتصنيفها من ناحية أزمنة أداء تفاصيلها الحقيقية، وإن كانت تحتوي على أرجحة (Swing) أم تؤدّى كما تكتب بواسطة النوتات المستقيمة، وأيضاً ما يتعلق بالأداء الجماعي التفصيلي (Grooves) والذي يؤدّي إلى سد الفجوات والفراغات الموجودة في الضرب الإيقاعي في شكله

الأساسي وإثرائه، وأيضاً ما يتعلق بالتنويعات الإيقاعية (Variations) والتي يختلف أدائها من آلة إلى أخرى وكذلك إختلاف أماكن أداء هذه التنويعات داخل الأعمال من عمل إلى أخر، وقد قام الباحث في نهاية الدراسة بحصر وتنظيم كل الضروب الإيقاعية في جداول تحتوي على كافة معلوماتها الأساسية، والتي توصل من خلالها للنتائج التالية:

(أ)- أن العدد الإجمالي للضروب الإيقاعية المستخدمة في الأنماط الموسيقية والغنائية بمدينة طرابلس خمسون ضرباً إيقاعياً.

(ب)- أن تصنيف الضروب الإيقاعية على الأنواع الثلاثة المتعارف عليها (البسيط – المركب – الأعرج)، أظهر أن نسبة الضروب الإيقاعية البسيطة تشكل 78% تقريباً، ونسبة الضروب الإيقاعية المركبة 14% تقريباً، أم نسبة الضروب الإيقاعية العرجاء كانت تقريباً 8% من العدد الإجمالي.

(ج)- أن تصنيف الضروب الإيقاعية من حيث وجود التأرجح (Swing) في تفاصيلها أظهر أن نسبة الضروب الإيقاعية التي تحتوي على تأرجح تمثل 60% تقريباً، وبالتالي فإن نسبة الضروب الإيقاعية التي لا تحتوي على تأرجح كانت تقريباً 40% من العدد الإجمالي، وأن نسبة الضروب الإيقاعية التي تحتوي على تأرجح دقيق بقيمة 1/32 تشكل نسبة 70% مقابل 30% للضروب التي تحتوي على تأرجح بسيط بقيمة 1/8.

5- توصل الباحث إلى أسماء بعض الموسيقيين من الملحنين والعازفين والموزعين الذين كان لهم دوراً مهماً في التطور الحاصل من حيث إستخدام وتوظيف للآلات الإيقاعية التقليدية أوالحديثة الوافدة، أو من حيث تطور مهارات العزف والأداء على مختلف الآلات الإيقاعية سواء التقليدية أو الحديثة، أو من حيث التطور الذي طرأ على تفاصيل الأداء الجماعي والتنويعات لبعض الضروب الإيقاعية الشعبية التقليدية، وكذلك من حيث الإبتكار لبعض الأشكال الحديثة لضروب إيقاعية شعبية لم تكن موجودة، ومن هذه الضروب الإيقاعية المبتكرة، الضرب الإيقاعي (التارقي) و (الطبيلة) و (مشية الحصان) و (الرّيامي)، ومن أشهر الرّواد الموسيقيين على سبيل المثال:

1- فرج محمد الفاضلي الساحلي.
2- حسن عريبي.
3- يوسف علي عبدالله ناصوف.
4- محمد حسن الشلبي.
5- محمد حمد خليفة الغزال.
6- محمد علي أبو عجيلة الشريف.
7- حسين محمد بن عمران أبو الخيرات.
8- محمد الكعبازي.

9- محمود الشريف.
10- مصطفى القاضي.
وغيرهم...

التوصيات:

يُوصي الباحث بالآتي:

1- إقامة ورش عمل ومحاضرات للتركيز على الإهتمام بدراسة الآلات الإيقاعية المحلية وإبراز دورها في كافة الأنماط الموسيقية وما تمثله من خصوصية لهذه الأنماط.
2- دعم وتشجيع إجراء البحوث والدراسات الميدانية حول الضروب الإيقاعية الشعبية المحلية، ومن ثم القيام بإجراء دراسات مقارنة على الضروب الإيقاعية المشابهة لها والمستخدمة لدى الشعوب الأخرى.
3- ضرورة إنشاء مراكز متخصصة تهتم بدراسة الآلات الموسيقية الشعبية.
4- الإهتمام بشكل أكبر بدراسة الضروب الإيقاعية وتحليلها بواسطة برامج الحاسوب الموسيقية الإحترافية المختلفة، للوصول لتصنيفها علمياً وبشكل أكثر دقة.
5- إجراء المزيد من الدراسات على الآلات الإيقاعية وتدوين عينات مما تؤديه تفصيلياً، بما في ذلك ما تحتويه من تنويعات، وعدم الإكتفاء بتدوين الإيقاعات في أشكالها الأساسية فقط.
6- توفير مكتبات خاصة لمثل هذا النوع من الدراسات وتزويدها بكافة إمكانيات التسجيل وحفظ البيانات سواء الصوتية أو المرئية أو المكتوبة للرجوع إليها في أغراض الدراسة والبحث والتحليل والمقارنة.
7- الأستعانة بالدراسات الحديثة التي تجرى في العلوم الموسيقية وعلم موسيقى الشعوب على الأنماط الموسيقية والغنائية وما تحتويه من الآت وضروب إيقاعية والتي في الغالب تختص بها مناطق ومدن دون الأخرى، في إعداد مناهج لتدريس هذه الآلات وما يؤدّى بها من ضروب إيقاعية وكيفية أدائها.
8- إجراء دراسات موسيقية مقارنة خاصة لدى شعوب المغرب العربي.
9- إقامة متحف ومزار خاص بالآلات الإيقاعية للتعريف بها وبضروبها وأنماطها لدى دول المغرب العربي.
10- دراسة الروابط الإيقاعية بالتعاون بين دول المغرب العربي تمهيداً لعمل المزيد من العلاقات وتوطيدها بين الشعوب وتوظيفاً للفنون في خدمة الإنسانية.

مكتبة البحث:

أولاً: المصادر:

ا) القران الكريم.

ب) الرّواة.

1- أشرف محمد حسن البركي: 1988 ميلادية، من أمهر عازفي آلات الإيقاع الشعبية وآلة الزكرة المحترفين، فرقة أنغام طرابلس للتراث الموسيقي الشعبي، مقابلة شخصية مدونة، الفرقة الوطنية للفنون الشعبية، طرابلس، 2018/03/11 ميلادية.

2- بهلولة محمد عمر بالرّوين: 1955 ميلادية، إشتغلت في فرق الفنون الشعبية سابقاً وهي (شقيقة "الحاجة: ناجية" مغنية و عازفة إيقاع في فرق الزمزمات، و المتوفية سنة 2011 ميلادي)، مقابلة شخصية مدونة، منزل الحاجة بهلولة في منطقة قرجي بطرابلس، 2018/03/06 ميلادية.

3-حسين محمد بن عمران أبو الخيرات: 1970 ميلادية، عازف آلات الإيقاع الشعبية، ومن أمهر وأشهر عازفي آلة النوبة الطرابلسية، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى و الغناء، صالة التسجيلات الموسيقية، أسنوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/09 ميلادية.

4- حسام الدين محمد عبد الله زقلام: 1975 ميلادية، موسيقي متخصص ومن أمهر عازفي آلة الغيطة وعازف محترف على الآلات الموسيقية والإيقاعية الشعبية، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى و الغناء، صالة التسجيلات الموسيقية، أسنوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/09 ميلادية.

5- حمزة سليمان سالم محمد: 1980 ميلادية، حرفي متخصص في صنع آلات الإيقاع "الدناقي" و آلة الزكرة الجبلية، ومن أمهر عازفي آلة الزكرة الجبالية وآلات الإيقاع الشعبية، مقابلة شخصية مدونة، قلالية ماريوتّي، سوق الدرابيك، دكان عبدالرزاق الفزاني لصناعة الآلات الإيقاعية، المدينة القديمة، طرابلس، 2018/02/24 ميلادية.

6- يوسف علي عبدالله ناصوف: 1964 ميلادية، مدير فرقة طرابلس للمالوف و المدائح و الموسيقى العربية، مغني وله خلفية كبيرة في العزف على الآلات الإيقاعية، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى والغناء، صالة التسجيلات باستوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/03 ميلادية.

7- مصطفى سالم عبدالله باني: 1952 ميلادية، مقصد في فنون الحضرة العروسية وعازف بندير عروسي وعيساوي، مقابلة شخصية مدونة، قلالية ماريوتّي، سوق الدرابيك، دكان عبدالرزاق الفزاني لصناعة الآلات الإيقاعية، المدينة القديمة، طرابلس، 2018/02/20 ميلادية.

8- محمد علي أبوعجيلة الشريف: 1949 ميلادية، رئيس فرقة طرابلس للمالوف و الموشحات و الموسيقى العربية، كاتب ومغني وملحن وعازف عود، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى والغناء بالإذاعة الوطنية، طرابلس، 2018/02/25 ميلادية.

9- محمد حمد خليفة الغزال: 1970 ميلادية، معاصر، عازف على الآلات الإيقاعية بفرقة الإذاعة الليبية، مقابلة شخصية مدونة، قاعة التسجيلات الموسيقية بمكتب الموسيقى والغناء بالإذاعة الوطنية، طرابلس، 2018/03/13 ميلادية.
10- سالم سالم محمد شلابي: 1943 ميلادية، معاصر، كاتب وباحث ومهتم بفن المالوف وعازف سابق على آلة النقرة، مقابلة شخصية مدونة، منزل الأستاذ سالم شلابي بمنطقة صلاح الدين، الهضبة الخضراء، طرابلس، 2018/02/21 ميلادية.
11- عبد الله علي عبد الله ناصوف: 1958 ميلادية، عازف على الآلات الإيقاعية الشعبية بشكل عام، وآلة الدنقة الطرابلسية (التشبيك) في فن المكاري بشكل خاص، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى والغناء، صالة التسجيلات باستوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/03 ميلادية.
12- عبد اللطيف حسن علي الفرجاني، 1961 ميلادية، شيخ الفن بزاوية فشلوم العيساوية، وكذلك شيخ في فن المدائح النبوية، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى والغناء، صالة التسجيلات باستوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/03 ميلادية.
13- عبد الوهاب مصطفى سالم السعودي: 1970 ميلادية، حرفي متخصص في الصناعات التقليدية، الطرق على النحاس، مقابلة شخصية مدونة، محل عبد الوهاب السعودي، خلف برج الساعة بالضبط، المدينة القديمة، سوق النحاس، طرابلس، 2018/02/24 ميلادية.
14- علي عمر محمد بوسويق: 1946 ميلادية، عازف على الآلات الشعبية الإيقاعية، وهو أول من عزف على آلة الدبدحة مع فرقة الإذاعة الليبية، مقابلة شخصية مدونة، مزرعة الأستاذ علي بوسويق وادي الربيع، جنوب طرابلس 2018/03/07 ميلادية.
15- عبد الحكيم رجب محمد يحي: 1963 ميلادية، معاصر، شيخ من مشائخ المالوف بمدينة طرابلس، مقابلة شخصية مدونة، مكتب الموسيقى و الغناء بالإذاعة الوطنية، طرابلس، 2018/03/02ميلادية.
16- عبد الرزاق علي محمد الفزّاني: 1955 ميلادية، متخصص في صنع آلالات الإيقاعية الشعبية، وله محل خاص به مشهور في سوق الدرابيك بطرابلس، عازف بندير و دربوكة تمر، مقابلة شخصية مدونة، قلالية ماريوتّي، سوق الدرابيك، دكان عبدالرزاق الفزاني لصناعة الآلات الإيقاعية، المدينة القديمة، طرابلس، 2018/02/20 ميلادية.
17- فرج محمد الفاضلي الساحلي، 1930 ميلادية، معاصر، عازف إيقاع آلة الطبلة بفرقة الاذاعة الإذاعة الليبية سابقاً، مقابلة شخصية مدونة، قاعة التسجيلات الموسيقية بمكتب الموسيقى والغناء بالإذاعة الوطنية، طرابلس، 2018/03/05 ميلادية.

18- تامر محمد عبد الله عبد الله: 1982 ميلادية، موسيقي متخصص ومدرب فنون شعبية، عازف على أغلب الآلات الإيقاعية، ويعتبر من عائلة مكاريّة، ومن أمهر عازفي الدنقة في فن المكاري، مقابلة شخصية، مكتب الموسيقى والغناء، صالة التسجيلات باستوديو الفجر الجديد، طرابلس، 2018/03/03 ميلادية.

ج) الرسائل والبحوث العلمية باللغة العربية:

19- إمحمد عبد النبي المدني الصالحين: أغاني يوم الدكداكة في مدينة مرزق بجنوب ليبيا، بحث غير منشور لنيل درجة الدكتوراة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا، السودان، 2013ميلادية.

20- ناصر ناجي سالم بن جابر: الغناء الصوفي قي الحضرة الليبية المعاصرة- دراسة وصفية تحليلية لمنطقة زليتن، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة طرابلس، 2005ميلادية.

21- عمر سالم على سالم: غناء أبو طويل في مناطق الجبل الغربي، بحث غير منشور لنيل درجة الدكتوراه، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا، السودان 2010م.يلادية

د) الرسائل والبحوث العلمية باللغات الأجنبية:

22- Abdulmonam Ben Hamed: La tradition citadine libyenne et son acculturation. etude du chant tripolitain (1960-2010), These de Doctorat Arts-Musique, Universite De Nice Sophia Antipolis ,Soutenance 25 november 2014.

ثانياً: المراجع باللغة العربية:

23- المبروك علي الساعدي: مقاومة الليبيين للاحتلال الإيطالي 1928-1929 م، منشورات مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، سلسلة رقم 18، 1996 ميلادية.

24- أبو محمد عبد الله محمد بن أحمد التيجاني: رحلة التيجاني – رحلات ضمن أفريقيا، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، طرابلس-الجماهيرية الليبية.

25- الطاهر بن عريفة: التعريف بالأدب الشعبي، منشورات دار الحكمة، طرابلس 1979ميلادية.

26- د.ي.هاينز: دليل تاريخ وأثار منطقة طرابلس، دار الفرجاني، طرابلس، القاهرة، لندن، 1965ميلادية.

27- إعداد وتأليف مجموعة من الأساتذة والباحثين: معالم الحضارة الإسلامية في ليبيا، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية ش. م. م، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008 ميلادية.

28- أمل جمال، محمد شعلة: الروزنامة الموسيقية في الضروب الإيقاعية، دار الكتاي الحديث، القاهرة، 2015 ميلادية.

29- الطاهر احمد الزاوي: معجم البلدان الليبية، دار التراث، طرابلس1975ميلادية.
30- بشير محمد عريبي: الفن والمسرح في ليبيا، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، 1981ميلادية.
31- د.هنري حبيب: ليبيا بين الماضي والحاضر، ترجمة شاكر إبراهيم، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى، 1981ميلادية.
32- حسن الفقيه حسن: اليوميات الليبية، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، الجزء الأول، الطبعة الثانية، الجماهيرية الليبية، 2001 ميلادية.
33- يوسف خليل الخوجة: إطرابلس القديمة – تاريخ وحضارة، مشروع تنظيم وإدارة المدينة القديمة طرابلس، إدارة التوثيق والدراسات الإنسانية، طرابلس ، ليبيا، 2004 ميلادية.
34- محمود ناجي: تاريخ طرابلس الغرب، دار الفرجاني، طرابلس، ليبيا، 1995 ميلادية.
35- محمد بو ذينة: أصول الموسيقى ومصطلحاتها، طباعة الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، منشورات محمد بو ذينة، 1999ميلادية.
36- محمود أحمد الحفني: علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987ميلادية.
37- مابل لومس تود: أسرار طرابلس، الناشرون دار ف المحدودة، لندن، 1985ميلادية.
38- مصطفى أحمد الشعباني: يهود ليبيا، دار الكتب الوطنية، بنغازي – ليبيا، الطبعة الأولى، 2006ميلادية.
39- محمد سعيد القشاط: الأدب الشعبي في ليبيا، منشورات الشركة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، 1977ميلادية.
40- مجدي إسحاق: فن الإيقاع ، بورصة الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الولى، 2016 ميلادية.
41- محمد مرشان: الموسيقى قواعد وتراث، وزارة الأنباء و الإرشاد، المملكة الليبية، 1960 ميلادية.
42- محمد الجوهري: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، دار المعارف، القاهرة 1972ميلادية.
43- نجم الدين غالب الكيب: مدينة طرابلس عبر التاريخ ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس، ليبيا، 1978ميلادية.
44- سالم عبد الجواد الشاعري، جمال سعد الكريمي: الأزجال والموشحات الأندلسية في نوبة المألوف الليبية و دور الزوايا الصوفية في المحافظة عليها، دار ومكتبة بن حمودة للنشر و التوزيع، زليتن – ليبيا، الطبعة الأولى، 2005ميلادية.

45- سالم سالم شلابي: المالوف تراث مألوف، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، ص.ب 132، طرابلس، الجماهيرية الليبية.
46- سالم سالم شلابي، المختار من أسماء وأعلام طرابلس الغرب، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى 2006 ميلادية.
47- سليم الحلو: تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان، 1974 ميلادية.
48- علي فهمي خشيم: قراءات ليبيا، الناشر – دار مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا.
49- عبد المجيد القعود: بلدية طرابلس في مائة عام – 1870 – 1970 م، شركة دار الطباعة الحديثة، المطبعة الليبية، (ماجي سابقاً)، الطاهر البشتي و شركاؤه، طرابلس، ليبيا، 1972 ميلادية.
50- عقيل محمد البربار: دراسات في تاريخ ليبيا الحديث، منشورات ألفا، فاليتا، مالطا، 1996ميلادية.
51- عبد الحميد توفيق زكي: أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993ميلادية.
52- عبد الله مختار السباعي: تراث النوبة الأندلسية في ليبيا (نوبة المالوف المعاصرة)، منشورات المركز الوطني للمحفوظات والدراسات التاريخية، سلسلة الدراسات التاريخية رقم (3)، الطبعة الثانية، طرابلس – ليبيا، 2009ميلادية.
53- عبد السلام إبراهيم قادربوه: أغنيات من بلادي، دراسة في الأغنية الشعبية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، الطبعة الأولى، 2004 ميلادية.
54- عبد المنعم عرفة: كتاب أستاذ الموسيقى العربية، الطبعة الولى، سنة 1944 ميلادية.
55- فاطمة عبدالله غندور: الحكاية الشعبية الليبية (دراسة سيسيولوجية)، منشورات المركز الوطني للمحفوظات و الدراسات التاريخية، سلسلة الدراسات التراثية رقم (6)، طرابلس، ليبيا، 2010ميلادية.
56- صالح المهدي: الموسيقى العربية، مقامات ودراسات، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1993 ميلادية.
57- رجب نصير الأبيض : طرابلس الغرب في كتابات الرحالة خلال القرن التاسع عشر، منشورات المركز الوطني للمحفوظات و الدراسات التاريخية ، سلسلة الدراسات التاريخية رقم 102، 2009 ميلادية.
58- شهرزاد قاسم حسن: الموسيقى العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1981 ميلادية.
59- خليفة التليسي: ليبيا منذ الفتح العربي حتى سنة 1911 م، الدار العربية للكتاب، تونس 2009 ميلادية.

60- خليفة محمد التليسي: طرابلس من 1510 إلى 1850 ميلادي، الدار العربية للكتاب، تونس، 2009ميلادية.
61- غطّاس عبد الملك الخشبة: آلات الموسيقى الشرقية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 2009 ميلادية.

ثالثا: المجلّات والدوريات:

62- المهرجان الوطني التّاسع للفنون الشعبية والأغنية التراثية، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الجماهيرية، 2002 ميلادية.
63- حسنى لطفي: مجلة تراث الشعب، المركز الوطني للفنون الشعبية، العدد الاول، طرابلس 1980ميلادية.
64- محمد سيف الدين علي التجاني (أ.د.): أساليب عزف الآلات الموسيقية لدى قبائل منطقة جنوب النيل الأزرق (آلات الوازا أنموذجاً)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد 14، الخرطوم 2013ميلادية.
65- سمحة الخولي: موسيقانا الشعبية، مجلة الفكر المعاصر، العدد 5، القاهرة 1969ميلادية.
66- عبد مختار السباعي: تراث الأغنية الشعبية في ليبيا، مجلة تراث الشعب، طرابلس 1990ميلادية.
67- عبد الله مختارالسباعي: التقرير الوطني حول التربية الفنية في مراحل التعليم الأساسي والثانوي وحاجات تطوير المناهج والوسائل التربوية في ليبيا, النقطة الخامسة, (د—ع—ت).
68- ثريا الشيخ أبو بكر والماحي سليمان العوض(أ.د.)، الأغنية الشعبية وثقافة السلام في السودان، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد 15، الخرطوم 2014ميلادية.

رابعا: المراجع باللغات الأجنبية:

69- James Blades O.B.E: Percussion Instruments And Their History, Poblished By The Bold Strummer, Ltd,London SW 7, Revised Edition 2005, Page 184.

خامسا: المواقع على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت):

70- موقع ليبياالمستقبل: WWW.Libya-al-mostakbal.org
71- موقع سماعي نت: WWW.Sama3y.net
72- ماهر حسن: مقالة مكتوبة يوم الأثنين 01-09-2014 الساعة 07:29 في موقع المصري اليوم بعنوان-"زي النهارده"انقلاب-القذافي-على-السنوسي-1سبتمبر 1969م، http://www.almasryalyoum.com/news/details/513679 .

73- ثورة 17 فبراير.. الشعب يُسقط "الجماهيرية"، موسوعة الجزيرة – موقع شبكة الجزيرة الإعلامية، آخر تحديث،23-02-2016م،الساعة،14:26،بتوقيت،مكة،المكرمة.
.http://www.aljazeera.net/encyclopedia/events/2016/2/23
74- منتدى سماعي للطرب العربي الأصيل، الموروث الشعبي و التراث الغنائي العربي، المغرب العربي الكبير ،ليبيا،الدراسات،والبحوث،الموسيقية،في،ليبيا، 11-02-2018م،الساعة07:25مساءً،الرابط
.((http://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=21574
75- موقع،إلكتروني/الدرر السنية2684/https://dorar.net/firq/www.dorar.com/المبحث-الرابع:-من-أبرز-مشايخ-الطريقة-الشاذلية.
76-مقالة،للدكتور:عبد،السباعي،موقع،سماعي،
https://www.sama3y.net./forum/showthread.php?t=21574، 10-06-2007ميلادية.
77-مقالة،للأستاذ،أحمد،دعوب،على،صفحة،أم،فرق،الفنون،الشعبية،في،ليبيا،
https://web.facebook.com/omelferak1963/?_rdc=1&_rdr 20-08-2019م.
78-عائد،عميرة:كيف،حكم،العثمانيون،ليبيا،2018/03/16
https://www.noonpost.com/content/22498%3famp
79- مادغيس محمد مادي، موقع تماتارت، www.tamatart.com/?p=1091.
80-برنامج،حكاية،ليبية،الكاسكا،قناة،ليبيا،الأحرار،22-02-2020ميلادية
https://www.youtube.com/watch?v=tQB3YsmuRSw&t=305s.،
81-مقال،لـ،منير،تاج،الدين،منير: بتاريخ07-01-2010ميلادي،شبكة،النافورة،للفنون،
https://alnafora.yoo7.com/t149-topic، 22-02-2020 ميلادية.
82-موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة: https://ar.m.wikipedia.org/wiki/زرنة، 23-02-2020 ميلادية.
83- د. الفاتح الشيخ يوسف: مظاهر الحضارة الإسلامية في الممالك الإفريقية، أستاذ مشارك بجامعة الجزيرة ، السودان،https://www.qiraatafrican.com/home/new/مظاهر-الحضارة-الإسلامية-في-الممالك-الإفريقية#sthash.QhnKjdiS.dpbs، 23-02-2020 ميلادية.
84- عبد الوهاب العالم: (وصلنا وين مكاري وصل) قصة الولي الأسود، بوابة الوسط،
http://alwasat.ly/news/opinions/91860?author=1، 24-02-2020 ميلادية.
85- منى سنجقدار شعراني: الآلات الإيقاعية، -https://sanjakdar
chaarani.com/new_ma_j3x/index.php/2013-09-18-18-16-53/2013-09-18-18-17-47،
2020-03-07 ميلادية.
86- موقع ستار تايمز: https://www.startimes.com/?t=27738328، 07-03-2020 ميلادية.
87- موقع إسكتشات: https://www.eskchat.com/article-10604.html، 08-03-2020 ميلادية.
88- موسوعة نت: -https://alencyclopedia.net/%D8%B7%D8%A8%D9%84%D8%A9
%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%88%D9%86%D8%AC%D8%A7/، 08-03-2020 ميلادية.

89- موقع Encyclopaedia :Britannica, https://www.britannica.com/art/bongo-drum, -08-03-2020 ميلادية.
90- موقع Iraqi Art: http://www.iraqiart.com/music/instruments/tar.asp , 08-03-2020 ميلادية.
91- موقع الباحثون المصريون:
https://www.egyres.com/%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%B2/ ، 07-03-2020 ميلادية.
92- صفحة (تعليم الموسيقى) : -https://ar
/ar.facebook.com/1150917211648129/posts/1201615233244993 ، 2020/01/12ميلادية.
93- موقع فنون سنتر: http://finooncenter.com/ar/drums-percussion-lessons/ ، 2020/02/05 ميلادية.
94- موقع Wikipedia: Drum kit, https://en.wikipedia.org/wiki/Drum_kit, 08-03-2020 ميلادية.
95- موقع عالم المقامات: https://www.maqamworld.com/ar/instr.php ، 2020/03/11 ميلادية.
96- عالم المقامات: https://www.maqamworld.com/ar/instr/mazhar.php، 08-03-2020 ميلادية.
97- آلات التوقيع: https://www.gocp.gov.eg/Atlas/atlas02/07.html، 08-03-2020 ميلادية.
98- صفحة تاريخ ليبيا:
https://web.facebook.com/Libyanhistory/videos/2346761052271255/?_rdc=1&_rdr، 08-03-2020 ميلادي، (تسجيل نادر على اسطوانة فونوغراف لصوت المسحراتي في مدينة طرابلس أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي (1931-)، من أرشيف معهد الأصول السمعية والبصرية في إيطاليا).
99- موقع (sheboygandrums): https://sheboygandrums.com/how-to-write-drum-set-notation/.
100- الموقع الإلكتروني الموسيقي (studybass.):
https;//www.studybass.com/lessons/rhythm/shuffle-and-swing-rhythms/، 2020/01/12 ميلادية.
101- الموقع الإلكتروني الموسيقي (music.stackexchange):
https://music.stackexchange.com/questions/6276/what-is-the-difference-between-swing-and-shuffle 23/01/2020 ميلادية.

ملاحق البحث

صورة رقم (1) آلة الدربوكة الطرابلسية.

صورة رقم (2) آلة دربوكة التمر.

صورة رقم (3) آلة البندير العيساوي.

صورة رقم (4) آلة البندير العروسي.

صورة رقم (5) آلة طار الزمزامات.

صورة رقم (6) آلة النقرة.

صورة رقم (7) آلة الباز.

صورة رقم (8) آلة الزل.

صورة رقم (9) آلة النوبة الطرابلسية.

صورة رقم (10) عصي آلة النوبة.

صورة رقم (11) آلة الدنقة الطرابلسية.

صورة رقم (12) عصا آلة الدنقة.

صورة رقم (13) آلة الدنقة الجبالية.

صورة رقم (14) آلة الدبدبة.

صورة رقم (15) آلة الشكشاكات.

صورة رقم (16) عصي الكاسكا.

صورة رقم (17) آلة الطبلة الحديثة.

صورة رقم (18) آلة الدهوللا الحديثة.

صورة رقم (19) آلة الدف البلاستيكي.

صورة رقم (20) آلة الرق البلاستيكي.

صورة رقم (21) آلة الكونقا الحديثة.

صورة رقم (22) آلة البونقز البلاستيكي.

صورة رقم (23) آلة طار التثليث (الصقلة).

صورة رقم (24) آلة الدرامز.

صورة رقم (25) عازف الإيقاع فرج السّاحلي.

صورة رقم (26) للباحث مع الفنان فرج السّاحلي.

صورة رفم (27) الباحث مع الشيخ يوسف ناصوف.

صورة رقم (28) الشيخ عبد الحكيم يحي.

صورة رقم (29) الباحث مع الشيخ مصطفى باني وصانع الآلات الإيقاعية عبد الرزاق الفزاني.

صورة رقم (30) الشيخ محمد أبو عجيلة الشريف.

صورة رقم (31) الباحث مع فرقة الزكرة الجبالية.

صورة رقم (32) الباحث مع الراوية البهلولة بالرّوين.