مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

مئوية الرحيل والميلاد

١٩٠١ - ٢٠٠١

تعقيب على بحث الأستاذ عبدالله بن خلف الدوسري

«عبدالله الفرج في البحرين»

المعقب

الدكتور يعقوب يوسف الغنيم

تلفون: 2430514 ـ فاكس: 2455039 (00965)

الكويت

2001

تعقيبات على أبحاث الندوة الأدبية المصاحبة

(١)

بمناسبة إقامة «مئوية الرحيل والميلاد» عبدالله الفرج وأمين نخلة

الكويت

٢٢ - ٢٦ شوال ١٤٢٢هـ. - ١٠ يناير ٢٠٠٢م.

الدكتور يعقوب يوسف الغنيم (الكويت)

- ولد في الكويت عام ١٩٣٩م.
- ليسانس لغة عربية من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة.
- ماجستير في النحو والصرف من نفس الكلية.
- دكتوراه في النحو والصرف من نفس الكلية.
- مدرس في ثانوية الشويخ في العام الدراسي ١٩٦١ - ١٩٦٢.
- مراقب الشؤون الصحفية بوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً).
- مدير تلفزيون الكويت.
- وكيل مساعد في وزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً).
- وكيل وزارة التربية من سنة ١٩٦٤.
- وزير التربية من سنة ١٩٨١ حتى ١٩٨٦.

مؤلفاته:

- الأغاني في التراث الشعبي الكويتي.
- دروس في اللهجة الكويتية من خلال الشعر النبطي الكويتي.
- حكاية وطن.
- من أين يأتي النسيان، الكويت وعبدالكريم قاسم.
- الكويت عبر القرون.
- المقرب في النحو لابن عصفور (دراسة وتحقيق).
- ابن عصفور النحوي (حياته، آثاره، منهجه).
- كاظمة في الأدب والتاريخ.
- أوارة لمحة من تاريخ الكويت.
- العدان بين شاطئ الكويت وصحرائها.
- أحمد البشر الرومي.. قراءة في أوراقه الخاصة.
- الألفاظ الكويتية في كتاب لسان العرب.
- راشد السيف - حياته وشعره بالاشتراك مع الأستاذ فيصل السعد.
- الكويت تواجه الأطماع.
- السيدان - قبس من ماضي الكويت.
- همس الذكريات.
- ملامح من تاريخ الكويت.

الأنشطة:

- المشاركة في الندوات والمحاضرات بشكل عام، وكتابة الشعر والمقالات في بعض الصحف.

تعقيب على بحث الأستاذ عبدالله بن خلف الدوسري

«عبدالله الفرج في البحرين»

د. يعقوب يوسف الغنيم

الأستاذ عبدالله بن خلف الدوسري وجه بحريني معروف في مجال التراث الشعبي، فهو محرر ومشرف صفحة الشعر الشعبي في صحيفة أخبار الخليج، وموظف في مركز الوثائق التاريخية بالبحرين، وعضو في جمعية الصحفيين البحرينية، وقد ظهر اهتمامه بالشعر الشعبي عندما قدم العديد من البرامج الإذاعية والتلفزيونية حول هذا الشعر، بالإضافة إلى مجموعاته الشعرية المتعددة. ولا عجب إذاً أن يهتم بشاعر برز في الشعر النبطي مثل عبدالله الفرج فيقدم لنا هذه المحاضرة عنه، وهي المحاضرة التي نتحدث عنها في ما يلي:

بدأ المحاضر من أعماق تاريخ شاعرنا عبدالله الفرج، فتحدث عن مدينة الزبارة، وكيف تجمع عدد كبير من أبناء الخليج فيها، ثم ازدهرت في مجال الملاحة والتجارة، ومنها خرج محمد بن فرج - بعد أن كون ثروة كبيرة - إلى الكويت، وتزوج فيها، وأنجب الشاعر الذي شب محباً للشعر بدليلٍ ساقه المحاضر وهو سماعه لقصيدة للشاعر عبدالجليل الطباطبائي يؤرخ فيها عام شراء سفينة لوالده.

وكل ما تقدم في رأينا زيادة كان يكفي منها القليل، ولكن المهم ما جاء فيما بعد انتقال الشاعر في سنة ١٨٥٠م إلى الهند بصحبة والده، حيث عاش في أحضان النعيم، والثروة والرفاهية، وتعلم في المدارس الهندية، كما درس العربية على رجال متخصصين، توفي والده في سنة ١٨٥٤م، وأمضى في الهند سنوات بدد فيها ثروة والده، ثم عاد إلى الكويت.

يربط الأخ المحاضر بين الشاعر عبدالله الفرج، والشيخ جابر بن محمد آل خليفة الذي كان برفقة والده، واجتمعا في مجلس طرب في الكويت، وقد استضاف الشيخ جابر الشاعر عبدالله في البحرين فيما بعد.

عاد المحاضر إلى الاستطراد فتحدث عن الشيخ محمد آل خليفة، وسبب حضوره إلى الكويت تاريخياً، ثم تحدث عن زيارة عبدالله الفرج للبحرين ذاكراً أنه كان في ذلك مثل الشاعر محمد بن لعبون الذي يشاركه في صفة الترحال وعدم الاستقرار، والذي يرى المحاضر أن الفرج قد تأثر به، وتناول آثاره بالدراسة والتمحيص، دون أن يضع أيدينا على مظانّ هذه الدراسة وذلك التمحيص. ولكنه تابع حديثه عن محمد بن لعبون وذكر السبب الدافع لشاعرنا إلى زيارة البحرين قبل غيره من الأسباب فقال: «ومما لاشك فيه أن عبدالله الفرج وهو مقتفي أثر ابن لعبون، ومجدد فنه ومحيي الهوى من بعده، وما إلى ذلك من التأثر الكبير بشخصيته قد سمع بتلك الزيارة، وما تركته من أثر، فكانت دافعاً لأن يقوم عبدالله الفرج بزيارة البحرين، والسير على نهج ابن لعبون إحياء لما كان يقدّمه من فن».

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن الفرج كان محباً لابن لعبون بسبب ما نراه من عدد من الإشارات إليه في بعض قصائده، ولكننا لا نستطيع أن نسير مع المحاضر في الطريق الذي سار فيه، فعبدالله الفرج سمى نفسه محيي الهوى في قوله:

قـــال مـــحـــيي الـهـــوى للســـهـــارى
من خْـــشـــوف مـــداهلـهـــا الأظلّه
بـار فـــيـــهن عـنـود مـــا يـبـــارى
حـــــيث جـــــوره يـعـت الـلـي يـتـلّه

لأنه يعتبر نفسه قد أحيا الهوى في قصائده الغزلية الكثيرة، وفي تشبيبه بالنساء وذكر محاسنهن، قائماً في ذلك مقام الشاعر النبطي الشهير محسن الهزاني، وكان

دور ابن لعبون في هذا المجال أنه نعى الهوى بوفاة الهزاني، واعتبر أن الغزل قد انتهى عندئذٍ فقال:

انتـــرس كـــاس الهـــوى بي واندفق
ســـاسْ كـــرسيّ الهـــوى راعي الحـــريق

فعبدالله الفرج كما نرى هنا ينتقل مباشرة إلى الأصل لا إلى ابن لعبون خلافاً لما يراه الأخ المحاضر.

كما ينبغي أن نشير إلى أن القول بأن عبدالله الفرج سافر إلى البحرين لأنه رأى ابن لعبون قد سافر إليها أمر لا يمكن تقبله، فالعلاقات الكويتية البحرينية قديمة، وتبادل الزيارة لا يحتاج إلى مثال يحتذى.

أما دعوة الشيخ جابر بن آل خليفة للشاعر، فهي جديرة بأن تدفع الشاعر إلى تلبيتها، ومن الطبيعي لواحد مثل الفرج أن يبحث في البحرين عن مجال هوايته فيطّلع على ما في البحرين من نشاط فني. ولا يمكن أن تعتبر هذه الدعوة فاتحة لطريق جديد أمام الفرج؛ إذ لو لم يكن متقدماً في فنه راقياً في شعره وموسيقاه لما اتصل به الشيخ أصلاً ولما دعاه هذه الدعوة.

ومع ذلك فإن الأخ المحاضر يرى في السببين السابقين دافعاً قوياً إلى زيارة الفرج للبحرين.

يمضي الأخ المحاضر بعد ذلك في الحديث عن الحالة السياسية والوضع الداخلي للبحرين إبان تلك الزيارة، ثم يتحدث عن الوضع الأدبي والثقافي والفني في البحرين في ذلك الوقت أيضاً، وكالعادة جاءت الإطالة ولكنه اختصر ما يتعلق بفن الصوت بقوله في موضع: «وقد دخل الصوت إلى البحرين مع القبائل العربية التي قدمت إليها من الزبارة التي كانت حاضرة آل خليفة والأسر العربية الأخرى قبل فتح البحرين» وبقوله في موضع آخر: «والذي يبدو أن الصوت كان موجوداً معهم في الكويت، وكان متداولاً بين مختلف الطبقات هناك قبل أن ينزح من هجروا الكويت إلى الزبارة ومنها إلى البحرين، وفي الفترة التي سبقت وصول الشاعر عبدالله الفرج الذي يعتبر المجدد الأول لفن الصوت في الخليج إلى البحرين».

وهنا نرى أن المحاضر على الرغم من أنه وصف الفرج بأنه المجدد الأول لفن الصوت في الخليج، إلا أنه يرى أن فن الصوت أقدم من عبدالله الفرج وهو في هذا الرأي يعتمد على كلمة (يبدو)، إلا أنه لا ينكر أن فن الصوت نشأ في الكويت ثم انتقل منها، ولكنه بواسطة (يبدو) هذه ينزع عن عبدالله الفرج صفته التي عرف بها وهي أنه مؤسس فن الصوت، وهذا خالد الفرج يقول: «وكان الغناء العربي عند أهل السواحل متأثراً إلى حد بعيد بالألحان العدنية، وهي متأثرة بصبغة النغم السوداني والأفريقي فهذبها ومزجها بالأنغام الهندية، فلحّن ألحان الخليج العربي التي لا تزال ترددها محطات الإذاعة».

إذاً فعبدالله الفرج هو الذي بدأ العمل بفن الصوت، وسماه صوتاً تأسياً باسم الأصوات العربية القديمة التي ورد ذكرها في الكتب منذ عصر مضى.

أما ما أثاره المحاضر حول الفنان البحريني صقر بن علي الذي زار الكويت أثناء وجود الفنان عبدالله الفرج فيها، والذي بدأ الناس يتكاثرون حوله حتى انفض سامر عبدالله الفرج، واضطر هذا الأخير لكي يتحدث مع الزائر حول هذا الموضوع. فهذا أمر لا نكاد نستسيغه، فعبدالله الفرج يختلف عن صقر بن علي بحسب الصفة التي قرأنا عنه في كلام المحاضر، فصقر هذا مطرب جوال يتنقل من مكان للسمر إلى آخر، بينما الأمر مختلف بشأن عبدالله الفرج، فهذا له ديوانه الخاص المعروف، وله مجالسون يستطيع الباحث حتى اليوم أن يعرف أسماءهم، فلا مجال لأن يحدث ما وصفه الأخ المحاضر بأي حال من الأحوال.

ثم عاد الباحث إلى التاريخ ليدخل منه إلى أسلوب دخول عبدالله الفرج إلى البحرين، وربطه كما قال سابقاً بالشيخ جابر بن محمد الذي كان له مجلس خاص تقام فيه أمسيات غنائية جميلة، وقد شارك في هذا المجلس الشاعر عبدالله الفرج «الذي كان حضوره ومساهمته في تلك الأمسيات الغنائية كبيراً لما تميز به من أداء لفن الصوت بشكل مغاير عما عرفه الفنانون البحرينيون من قبل» وهذا هو النص الذي أورده الأخ المحاضر وأضاف إليه: «وبذلك أدخل الشاعر عبدالله الفرج هذا الفن وأسمعه لمرتادي ذلك المجلس الذين أسعدهم ذلك النهج الجديد في فن الصوت».

إذاً فإن الشاعر الفنان عبدالله الفرج، قد جاء بنهج جديد في الغناء، وغنى بطريقة لم تعرف في البحرين من قبل، فما الداعي إلى التخمينات والظن أن الصوت أقدم منه.

لا إنكار من طرفنا للصلة الطيبة التي كانت قائمة بين الشاعر والشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة، وقصيدته التي أرسلها إلى عبدالله الفرج معروفة ومتداولة، وهي - دون شك - تدل على طبيعة تلك الصلة. وكان الاستطراد بذكر كامل القصيدة في غير محلّه، وكذلك الاستطراد في الحديث عن محمد بن فضل الذي دفع به أعداء عبدالله الفرج إلى مواجهته، في حسد أدت صوره إلى خروج الشاعر من البحرين وعودته إلى الكويت.

وهنا عاد المحاضر إلى طريقته في الاسترسال فتحدث عن حادثتين متشابهتين خرج بموجبهما فنانان آخران من البحرين هما محمد بن لعبون وعبد الرحيم العسيري، ويستمر في النهج فيتحدث عن حادثة أخرى تتعلق بقصيدة نظمها الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني حاكم قطر - في ذلك الوقت - وتعليق الفرج - شعراً - عليها ثم ينتهي المحاضر إلى حديث تحت عنوان: تأثير أدب وفن الفرج في البحرين. مؤكداً أنّ موهبة هذا الفنان قد تركت أثرها ليس في الكويت فحسب بل حتى في البحرين، وهي شهادة يعتز بها أبناء الكويت.

أشار المحاضر إلى بعض الإشارات المبثوثة بين الكتب والقصائد ليدلل على ذكر الفرج في فن البحرين وشعر شعرائها ومن ذلك قصيدة الشاعر الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة التي أرسلها إلى راشد بن سلطان آل زايد وذكر فيها عبدالله الفرج ضمن مقدمتها الغزلية. وكذلك إشارة الشاعر فرج بن متيوح في قصيدة غزلية إلى الفرج، وقصيدة الشاعر عبدالمحسن الباهلي الذي أرسلها إلى عبدالله الفرج من البحرين، ولم يتم العثور على رد عبدالله الفرج عليها ومنها:

عبدالله اللي منه صدقٍ مقاله
فعلٍ على العلأت محمود الأنماط
ابن فرج ما عيبه إلا الجزاله
للمستميح وعنه عيب الردى شاط

وهي قصيدة طويلة بحسب ما يبدو من الاختيارات التي اختارها المحاضر منها. ولكنه آضاف إلى ذلك اسم شاعر آخر خرج بذكره عن عنوان هذه الفقرة، فقد أورد شيئاً من قصيدة للشاعر سليم بن عبدالحي وهو شاعر من كبار شعراء الأحساء، وذكره في هذا المجال جيد لو كان العنوان الذي اختاره المحاضر مناسباً لأنه جعل عنوان هذا الفصل: «تأثير أدب وفن الفرج في البحرين».

تحدث فيما بعد عن اهتمام الشيخ ابراهيم بن محمد آل خليفة، بديوان الفرج عند صدور أول طبعة له في الهند سنة ١٣٣٨هـ ومسارعته إلى اقتنائه وعرضه على مرتادي مجلسه، كما ذكر أن ديوان الفرج من أهم دواوين الشعر النبطي التي تحرص المكتبة الشعرية عليها لا في البحرين فحسب بل وفي جميع دول الخليج والجزيرة العربية. وأنه في الجانب الفني قد ظل الاهتمام بشعر الفرج وألحانه قائماً في البحرين منذ أكثر من قرن من الزمان. وهذه إشارات طيبة من المحاضر عن فناننا الكبير الذي نعتز به وبما قدمه من شعر وفن.

عاد المحاضر أخيراً للحديث عن تاريخ زيارة الفرج للبحرين وهو الحديث الذي ينبغي أن يقدمه على هذا الموضع، وما يهمنا هنا أنه خلص بعد استفاضة استغرقت صفحتين إلى أن تلك الزيارة تمت ما بين سنتي ١٨٧٢م و ١٨٧٨م مستنداً إلى بعض التواريخ، ومما يلفت النظر في ما نقل عن مي آل خليفة التي نقلت بدورها عن الأستاذ ومبارك العماري حسب ما أفاد المحاضر، وهو قولها: «وكانت تربطه بالشيخ إبراهيم صداقة ومودة رغم استنكار الأهالي لسلوك عبدالله الفرج الذي كان منافياً للعرف الاجتماعي آنذاك». ومن يستمع إلى هذه العبارة يظن أن عبدالله الفرج كان متهتكاً لا يعير الأعراف اهتماماً، ولا يهتم بأن يبادل مضيفه بالطريقة الكريمة التي تتلاءم مع ما قدمه المضيف له من إكرام.

والواقع المعروف عن عبدالله الفرج أنه كان لا يتجاوز الاهتمام بالفن الغنائي والشعر، وكانت له مجالس خاصة لا يحضرها إلا الخاصة، وهذا لا يؤثر - إطلاقاً - على السلوك العام أو الأعراف، ولو كان الأمر كذلك لوجد مثل هذا الاستنكار في

الكويت، ولكن ما حصل هو ما ذكره المحاضر من قيام محمد بن فضل مدفوعاً ببعض منافسي الفرج إلى إثارة وترويج مثل هذه التهم لدى السلطة التي كانت تراعي تطلعات رجال الدين في ذلك الوقت مما أدى إلى حدوث ما حدث.

بعد هذا نقول، إنّ الأستاذ عبدالله بن خلف الدوسري، قد بذل جهداً طيباً في عمله هذا، وحاول أن يقدم صورة عن حياة عبدالله الفرج في البحرين وعلاقته بشعرائها وفنانيها، وقد أصاب في كثير من الأمور وخانه الظن في عدد قليل منها، وهذا القليل لا يؤثر علي مستوى عمله، ولا على قيمته التاريخية والفنية.

خلاصة:

وأخيراً؛ هذه خلاصة أحببنا إيرادها هنا اختصاراً لبعض ملاحظاتنا التي مرت خلال تعقيبنا هذا:

يهتم هذا البحث بالتاريخ كثيراً، وهو أمر جيد بالنسبة لتحديد مجرى فترات من حياة الفنان عبدالله الفرج. ومع ذلك فلي بعض الملاحظات أجملها في ما يلي:

١- البيتان اللذان كتبهما في أول البحث فيهما ذكر ابن فرج، وقد قلبت جيمه ياءً كعادة اللهجة في الكويت والبحرين ولكن القارئ اليوم لا يدرك ذلك؛ لذا أقترح تشكيل كلمة (فري) بحركتين مفتوحتين فسكون، إضافة إلى وضع تفسير في هامش الصفحة للمقصود بهذه الكلمة.

٢- استعمل كلمة (يبدو) في الصفحة (٨) من البحث، (الصفحة (٧٨) من كتاب الأبحاث) ليذكر أن الصوت كان موجوداً في الكويت قبل هجرة آل خليفة، وقد نقلوه معهم إلى الزبارة ثم البحرين وقد جاء عبدالله الفرج فيما بعد وجدده. وما دام الدليل القاطع غير موجود لديه فلا مكان للتخمين.

٣- ذكر الشيء نفسه الذي ذكره الأستاذ مبارك العماري عن انتقال المطرب صقر بن علي، وقد أوردنا في ردنا هناك ما فيه الكفاية.

٤- أورد عبارة في الصفحة(١١) من البحث، (الصفحة (٨١) من كتاب الأبحاث) تدل على اليقين الواضح عنده حول دور عبدالله الفرج فقال: «... ليوجد صوتاً جديداً خاضعاً للنوتة الموسيقية، سُمي فيما بعد بالأسلوب الكويتي في غناء الصوت».

فكأن الكاتب يرى أن عبدالله الفرج مزج الغناء الذي كان سائداً في عصره بالألحان العدنية والهندية ليخرج بها هذا الغناء الذي يُسمى (الصوت) ومعنى ذلك أن الغناء المحلي قبله وإن كان يسمى (الصوت) إلا أنه يختلف عن هذا الذي ابتدعه الفرج واشتهر به.

فيما عدا ذلك فإن البحث يخلو من الملاحظات، ولكني أرى أن التوسع التاريخي في بعض المواضع قد زاد عن الحد. وأن الرغبة في نزع صفة التقدم في فن الصوت عن عبدالله الفرج واردة عنده وإن لم تكن في قوة الظهور كما هي عند الأستاذ مبارك العماري.

****

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

مئوية الرحيل والميلاد

١٩٠١ - ٢٠٠١

تعقيب على بحث الأستاذ مبارك العماري

«فن الصوت ودور عبدالله الفرج في نشأته»

المعقب

الدكتور نزار محمد عبده غانم

تلفون: 2430514 ـ فاكس: 2455039 (00965)
الكويت

2001

تعقيبات على أبحاث الندوة الأدبية المصاحبة

(٢)

بمناسبة إقامة «مئوية الرحيل والميلاد» عبدالله الفرج وأمين نخلة

الكويت

٢٢ - ٢٦ شوال ١٤٢٢هـ.
- ١٠ يناير ٢٠٠٢م.

الدكتور نزار محمد عبده غانم (اليمن)

- من مواليد عدن في٧ أكتوبر ١٩٥٨.
- رئيس مجلس أمناء المركز الصحي الثقافي.
- مدرس بقسم طب المجتمع بكلية الطب والعلوم الصحية بجامعة صنعاء.
- له اهتمامات بحثية في تاريخ الموسيقى في اليمن والحضارات المجاورة، والعمل الأهلي الثقافي والاجتماعي.
- شارك في ندوات كثيرة داخل اليمن وخارجه عن الطب والثقافة والموسيقى والتنمية.
- محاضر زائر في مراكز دراسات في الولايات المتحدة وكندا وبريطانيا والنرويج.
- شارك في العديد من المهرجانات الثقافية والموسيقية والتراثية.
- له العديد من البرامج الإذاعية والألحان الخاصة المسجلة في بعض الإذاعات العربية.
- عضو في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب - الأردن ١٩٩٤، جمعية الدراسات العربية - بريطانيا ١٩٩٤، مركز دراسات الشرق الأوسط - جامعة لندن ١٩٩٤، المنظمة الدولية للفن الشعبي - النمسا ١٩٩٨، والكثير من المجالس العربية والدولية المعنية بالموسيقى والثقافة.

كتبه المنشورة:

- جذور الأغنية اليمنية في أعماق الخليج (مشترك) - ١٩٨٧.
- تداعيات الغربة (شعر) - ١٩٩١.
- حمينيات صدى صيرة ١٩٩٣.
- جسر الوجدان بين اليمن والسودان - ١٩٩٤.
- مصادر دراسة الطب البديل في اليمن - ٢٠٠٠.

تعقيب على بحث الأستاذ مبارك العماري

«فن الصوت ودور عبدالله الفرج في نشأته»

الدكتور نزار محمد عبده غانم

يبني صاحب الورقة الباحث القدير الأستاذ مبارك العماري أطروحته على شواهد سبعة أوردها مرقمة في الصفحة (٢) والصفحة (٣) من الدراسة (الصفحتان ١٠ و١١ من كتاب الأبحاث) وحولها سيدور مجمل النقاش إذ إنها بالفعل تقوم شاهد نفي حيناً وشاهد إثبات حيناً آخر لما ترسمه الكاتب ليطرحه على القارئ من حيث قدم فن الصوت في منطقة الخليج العربي والدور الإحيائي والتجديدي الذي اضطلع به الشاعر والفنان الكويتي عبدالله الفرج (ت ١٩٠١م) إزاء هذا الفن العربي المدهش.

الشاهد الثاني: دلائل مستخلصة من أقوال وشهادات لثقات المؤرخين الذين تناولوا تشخيص ما أبدعه عبدالله الفرج:

إن قول الأستاذ الأديب خالد الفرج (توفي ١٩٥٤م): إن بضاعة عبدالله الفرج الموسيقية هي الأنغام الكويتية - يريد الأصوات - التي جاءت هجيناً ذكياً من ألحان حضرموت وألحان السودان وألحان الهند بعد أن قدمت على العود والكمان قول مضلل وهو في أحسن الأحوال ما يعرف بـ (براءة جهل)، وبما أن هذا القول باطل في نظري فكل ما بني على باطل فهو باطل.

وإذا اتخذنا الأسلوب التفكيكي لإنتاج عبدالله الفرج بل وللصوت الخليجي عموماً سنجد أن مثل هذا الزعم لا ينهض لتأييده أي دليل بالصورة الذي يوحي بها حديث الأستاذ خالد الفرج. وقبل أن نفند هذا القول يؤسفني أن يتجه خالد الفرج إلى مثل

هذا التنظير وهو ابن البيئة الخليجية الوفي الأصيل والتي رؤيته الموسيقية – وإن لم تكن منظمة أكاديمياً – تأنف من هذا التخريج، وفي الآن ذاته نجده يهمل المصادر الكويتية والخليجية المحلية التي لا شك أن الفرج وقع تحت تأثيرها المباشر بحكم الانتماء الثقافي والاجتماعي للمنطقة، وبالتالي ظلت هذه هي مرجعيته الجمالية بشكل أو بآخر وهو ما تعززه بعض الشواهد التي ساقها الباحث العماري فيما بعد. وإن تسمية خالد الفرج للألحان الحضرمية بالألحان العدنية في موقع آخر يدل على أن فهمه لألوان الغناء في اليمن مضطرب، وكذلك هو الحال حينما يستخدم تسمية الأنغام الإفريقية بدلاً عن الأنغام السودانية في موقع آخر. وإذا تفحصنا هذا القول سنجد أن أثر الموسيقات اليمنية بصفة عامة في الخليج في مرحلة عبدالله الفرج متواضع وغامض أيضاً نظراً لندرة الوثائق – ولا تاريخ بلا وثائق – وإن كنا نرجح أن بعض أغنيات شاعر وفنان «يافع» يحيى عمر (توفي ١٨٢٥م) قد وجدت طريقها إلى منطقة الخليج ورددت ضمن الغناء الفردي والذي كان على كل حال أقل انتشاراً من ألوان الغناء والأداء الجماعي، كما تفيدنا الصيرورة الاجتماعية والاقتصادية لمنطقة الخليج العربي. أما موسيقى إفريقية وبالذات السودان – إذا كنا نقصد ما يعرف الآن بجمهورية السودان – فإن تأثيرها في الخليج العربي ينحصر في بعض فنون وافدة تبيّأت الخليج وظلت تؤدى أداءً جماعياً مرتبطاً بطقوس وآلات شعبية محددة واكبتها من بلد المنشأ الإفريقي، وظل الكثير منها يقوم من الناحية الملودية على السلم الموسيقي الخماسي أو يدور في إطار التتراكورد أي جنس الجذع أو جنس الفرع الذي لا نجد أثراً له في الصوت الخليجي ناهيك باختلاف موازين الإيقاع بين النمطين وعائلات الآلات الموسيقية المستخدمة والوظيفة الاجتماعية المصاحبة والعقلية الجمالية و هي أمور لا تفوت على علماء الإثنوميوزيكولوجي فهذا هو ميدانهم حقاً في مثل هذه الموازنات التي يصعب تفكيك عناصرها على غير المختص.

أما عن الأثر الهندي فإن خالد الفرج كان أكثر توفيقاً حينما حصره في بعض ألحان عبدالله الفرج وهو ما قد نتفق معه فيه.

ونأتي إلى ما أورده الباحث على لسان الشيخ يوسف القناعي (توفي ١٩٧٣م)، وهذه الشهادة هامة لكون الرجل أدرك الفرج وأفادنا بأن الفرج أضاف أصواته على أصوات سبقته إي أن الفرج لم يبتكر قالب الصوت.

ثم نأتي إلى أقوال الأستاذ أحمد البشر الرومي (توفي ١٩٨٢م) ولعل من أهمها قوله: (ومن المعلوم أن الأصوات التي غناها يوسف البكر (توفي ١٩٥٥م) تقريباً هي نفس الأصوات التي كان قد لحنها عبدالله الفرج). ويحق لنا أن نستنتج إذاً أن الأصوات التي سجلها البكر بغض النظر عن كونها أصوات أو استماعات أو لعبونيات هي نقل شبه ميكانيكي عن ما كان يؤديه الفرج منها. وسنلاحظ فيما بعد كيف أن هذا القول لا يتفق مع ما أدلى به يوسف البكر شخصياً من معلومات عن أصوات الفرج من غير أصوات الفرج التي قام بتسجيلها، غير أن الأستاذ الرومي يقول في موضع آخر إن الفرج هو أبوالأصوات والاستماعات لكونه بعثها من مواتها؟

ثم تجيء شهادة المعاصر الأستاذ سيف مرزوق الشملان والتي يقر صراحة بأن ألحان الأصوات الكويتية هي ألحان وضعها عبدالله الفرج، ولاحظ هنا قوله وضعها أي ابتكرها بذاته. والشملان أيضاً لا ينسى أن يحصر أثر اللحن الهندي في أصوات الفرج في بعض ما قدمه الأخير مثل صوت (في هوى بدري وزيني). لكن قول الشملان أن الفرج قد أوجد ألحاناً مقتبسة من الشعر الهندي يحتاج إلى توضيح وعلى ما أذكر فإن الأستاذ زكي طليمات خلال إقامته في الكويت وفي تقديمه لأحد الكتب ناقش هذا التخريج واستبعده. أما قول الشملان أن الفرج قدم أيضاً قالب الموشح فقول جزاف إذ إن لقالب الموشح الأندلسي والمشرقي على السواء ومن الناحيتين الشعرية و الموسيقية: معمار القصيدة، وتركيبتها الموسيقية، خصوصية لا نجدها في شيء من أعمال الفرج. وإذا كان الفرج قد لحن بعض الحمينيات اليمنية التي يخضع معمارها الشعري إلى قالب الموشح فهو قطعاً لم يتعامل مع الموشح كقالب موسيقي عربي يختلف عن كل ما قدمه من معالجات موسيقية.

الشاهد الثالث: دلائل وجود مطربين قدامى ومعاصرين لعبدالله الفرج في الكويت و البحرين لكون هذين البلدين الأرض الخصبة التي ترعرع فيها غناء الأصوات:

إذا ما أتينا إلى شهادة الشاعر عبدالجليل الطباطبائي (توفي ١٨٥٣م) عن الفنان الخليجي إبراهيم بن أحمد من حيث تشبيهه له بالموصليين إبراهيم وإسحق وهو ما حمّله الباحث فوق ما يحتمل، فمن السهل هدم استنتاجه بسؤال لا أظنه يغيب عن الباحث نفسه، إذ من أين للطباطبائي أو لغيره أن يعرف كيف كان غناء الموصليين للصوت حتى يستنتج أن فنانه المغمور لا يختلف نكهة موسيقية عنهما. ثم إن أهل الخليج يستخدمون العود أيضاً في غناء البستة وهي غير الصوت.

أما بالنسبة لما ساقه الباحث عن أخبار الفنان البحريني صقر بن علي (توفي حوالي ١٩٠٠م) وكيف أنه كان يغني الأصوات بعد أن يلحنها وأن الفرج نفسه قد وقف على فن صقر هذا عند زيارة الأول للأخير في البحرين عام ١٨٧٥م فلعل أهم ما في تلك الأخبار شهادة الفنان سعيد النوبي من أن مدرسة غناء الصوت عند البحريني صقر كانت غير مدرسة الفرج الكويتي في غناء الصوت، مما يعني أن صقر بن علي سبق ابن أخته محمد بن فارس آل خليفة (توفي ١٩٤٧م) في إرساء ملامح استقلالية فن الصوت البحريني وهذا يعني أن محمد بن فارس ربما لا يستحق الريادة التاريخية للمدرسة البحرينية في غناء الأصوات، كما طالما اقترح الباحث العماري في مجلداته الثلاثة عن محمد بن فارس، وأن الاختلاف بينهما ربما لا يزيد على ما يسميه الصوفية بـ (اختلاف مقدار)؟

وحينما يحدثنا الباحث عن أن قدوم صقر إلى الكويت واستقراره فيها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر جاء في وقت كان الفرج قد أصيب فيه بالفاقة وأن مريدي الفرج انفضوا عنه ليصبحوا جلساء الفنان البحريني صقر الذي وفد عليهم ووجدوا فيه من خصوصيات أداء الصوت ما زاد في تعلقهم به ونفورهم من الفرج حيث إن الأجمل يفرض نفسه حتى على الجميل، عندئذٍ لنا أن نتساءل: إذاً لماذا لم يبق

أثر المدرسة البحرينية في الصوت في الكويت؟ ولماذا على العكس ترسخت مدرسة الصوت الكويتي أكثر فأكثر وصارت الأكثر قبولاً عند اليمنيين في السواحل مقارنة بأي أسلوب آخر لغناء الصوت الذي كان يفد عليهم من خلال زيارات «البوام» التجارية الخليجية للموانئ اليمنية؟. وهل يكون تفسير ذلك مثلاً بأن هؤلاء المريدين كانوا يجالسون «صقر» طمعاً في ما قد يغدقه عليهم من متع الدنيا الغالية وليس طلباً للطرب الرفيع ذاته. لكن ملاحظة الباحث الذكية والمبنية على شهادة الراوي سعيد النوبي فحسب ما يبدو هي استنتاجه أن وجود مدرستين لغناء الصوت واحدة في البحرين وأخرى في الكويت منذ ذلك الوقت تدل على قدم فن الصوت في المنطقة بأسرها وأن كلا الفنانين تعلّم الصوت على يد فنان صوت سبقه، وبالتالي فإن الصوت فن عريق في المنطقة سواء كانت البداية في البحرين أو في الكويت، وقد أتاحت له فرصة مكوثه الطويل في الوجدان الجمعي لأهل الخليج أن يتفرع إلى مدارس، ومعروف في الظواهر الإنثروبولوجية أن المستقبل يعيد إنتاج ما يرسله المرسل بما يكفل تبيئه محلياً.

لكننا نتساءل مع الدكتور يعقوب الغنيم: ما هي أشهر الأصوات التي لحنها صقر بن علي حتى نستدل منها على قامته الموسيقية التي نافست الفرج وسلبته مريديه؟

وبخصوص المطرب الكويتي صرام الذي كان معاصراً للفرج وتتلمذ على يديه يوسف البكر عزفاً وغناءً، فالمعلوم أن صرام لم يكن من تلاميذ الفرج نظراً لتقاربهما في السن، يبرز هنا سؤالان افتراضيان: لماذا لم يتأذَ صرام من حضور صقر إلى الكويت واستئثاره بالساحة الفنية كما حدث مع الفرج الذي ضاق ذرعاً بصقر، فقد كان الجميع متجايلين. أما أن فن الفرج مطابق لفن صرام فهذا ما نستبعده على الأقل في ظل الوثائق القليلة المتاحة بين أيدينا، فالفرج ترحل في أكثر من منطقة خارج الكويت، مما وسع ثقافته وذائقته الموسيقية، وبالتالي ينبغي أن نحلل تسجيلات البكر من منطلق هل أنها توحي بكونه أخذ عن مصدر Stereo type، أي أن في أسلوب البكر

نمطية واحدة (أسلوب الفرج أو أسلوب صرام) أم أن في تسجيلاته ما يوحي بتعد
مصادر التأثير؟

وقول الباحث: إن صرام والفرج ينهلان من مدرسة غناء واحدة متشابهة وليس
هناك فرق يدرك بينهما من خلال واحدية أسلوب البكر في تسجيلاته، فإننا نتساءل ،
هي إذاً إضافات الفرج في فن الصوت التي تجعلنا نقول: إنه رائد المدرسة الكويتية في
أساساً؟ ويمضي الباحث ليستنتج أنه حتى على مستوى تقنية العزف على العود فإ
الفرج لم يأت بطريقة أو أسلوب جديد، ويكفي في سياق الرد على هذا الاستنتاج أ
نقول: إن الفرج هو أول كويتي يستخدم عود الهلال الخصيب ويهجر القنبوس، ومن
منظور علم الآلات الموسيقية فإن تغيير الآلة – وإن كانت الاثنتان من عائلة الوتريات
لا مندوحة جالب طريقة وأسلوباً مغايراً في العزف عن ذلك الذي كان يؤديه المطرب
صرام على القنبوس، هذا إذا صحت الروايات أن الفرج هو أول من أدخل العو
المعاصر في الخليج إلى الكويت، ودليل آخر على أن مصادر ثقافة صرام الموسيقي
كانت تغاير تلك التي نهل منها الفرج، هو كون والد صرام النهام سعود صرام الذي
اشتهر بفن النهمة، وهو فن خالص المحلية.

الشاهد الرابع: دلائل وجود آلات وأدوات موسيقية وإيقاعية تدخل في غناء الصوت وكانت تستعمل في القرون السابقة في المنطقة:

إن نجاح الباحث العماري في إثبات وجود العود قبل فترة عبدالله الفرج في البحرين المجاورة للكويت، مستنداً إلى بيت من الشعر لعلي حبيب الخطي المتوفى عام ١٦٥٢م إذ يذكر الصوت وآلة وترية :

سمعاً مهفهفة الهفوف من هجر

أنغمة «الصوت» ذي أم رنة الوتر

أقول: إن نجاحه هذا يعزز الإحساس باستخدام تلك الآلة الوترية – العود على الأرجح – في غناء الصوت، إذ إن الفنون الموسيقية والأدائية الكويتية الأخرى تخلو تقليدياً من استعمال آلة العود. والعماري يعزز رسمه لحضور آلات الموسيقى

المستخدمة في الصوت في الكويت من خلال إشارة شعرية للشاعر الخليجي أبوالبحر الخطي المتوفى عام ١٦٨٢م من خلال الإشارة إلى آلة التوقيع المسماة درنبك:

لـه درنـبـك تـولـيـك بـهـــــــــــرا

إذا ظلّت تـقـــــهـــــقـــــه حـين تجلد

كما لا يفوت العماري أن يشير إلى أن عازف القنبوس يعرف في اليمن بالمقنبس وفي الخليج بالمكبس، بل يأتي بشعر لشاعر حضرموت سالم عبود بانبوع يذكر فيه آلة الكبوس ويريد بها القنبوس، ولكنه يجانب الصواب حين يقول إن هذه الآلة استعملت قبل وصول العود الهندي إلى الخليج في القرن التاسع عشر الميلادي، ولا أعرف شخصياً عوداً هندياً بل الأرجح أنه عود الهلال الخصيب العربي وفد على أهل الكويت وحل تدريجياً محل القنبوس كما حدث في اليمن وسمي يومئذٍ بـ (الكبنج) تمييزاً له عن العود القنبوس. وبخصوص وصف دي سي فيلوت للشاعر الفنان اليافعي يحيى عمر بـ (المقنبس) أود أن ألفت الانتباه أن هذا جاء في مقال مشترك لفيلوت مع مستشرق آخر يدعى «آرو». ومن ناحية التسلسل التارخي نلاحظ أن الروايات تفيد أن يحيى عمر جاء بنفسه إلى سواحل الخليج العربي ولا شك ترك أشعاره وألحانه هنالك قبل وقت طويل من وصول الفنان عبدالرحيم العسيري إلى البحرين وتلقينه لمحمد بن فارس بعض النصوص الحمينية كما يشير العماري ذاته في مجلداته الثلاثة عن ابن فارس وذلك في العقد الثاني من القرن العشرين، وحتى آلة التوقيع في الصوت (المرواس) يجد العماري نصاً حضرمياً للشاعر بانبوع يشير إلى وجود المرواس في حضرموت. لكن ما يقوله العماري عن بعض الرواة من أن لا الفرج ولا ابن فارس كانا يرضيان بوجود أكثر من مرواس في تختهما يدل على أن شخصاً آخر جاء بعدهما ربما هو الذي أدخل أكثر من مرواس في تخت الصوت، وبالتالي أكسبه أحد أهم خصائصه الجمالية التي تكمن في المصاحبة الإيقاعية والمعروفة بالإنجليزية (Polyrhythmy). وهذا أمر صعب التصديق لأنه إذا كان كذلك فسيكون من ابتكارات منتصف القرن الميلادي

العشرين، وهو عهد ما وصل إلينا إلا وفلسفة البولي ريثمي تكاد تكون أساسية جمالية في قالب الصوت كويتياً وبحرينياً. ينبغي أيضاً أن ننبه أن الفرج هو الذي أدخل آلة الكمان على ما يبدو إلى تخت الصوت، علماً بأن هذه الآلة لم تكن قد انتشرت في السودان أو اليمن أو الهند بل على الأرجح أنه أخذها عن عرب الهلال الخصيب.

الشاهد الخامس: دلائل من ديوان عبدالله الفرج نفسه:

والشاهد السادس: الاستدلال بثقافته ومعرفته ووعيه لما يبتكره من إبداع وتجديد في التراث الموسيقي.

إن استنتاج العماري أن المعارضات والمجانسات الشعرية للفرج للنصوص الغنائية الحمينية، لكونها بعض ما كان متداولاً من أصوات المرحلة التي سبقت ظهوره كفنان وموسيقي ومطرب، حيث يقول العماري: إنها تعكس التأثير الغنائي الحضرمي الذي أشار إليه خالد الفرج مسبقاً على عبدالله الفرج هو غير قاطع. ونقول: إن هذا ليس دليلاً كافياً على أن هذه النصوص – لاحظ أنه أسماها حضرمية رغم أن بعضها جاء من شمال اليمن كما أن ابن جعدان شاعر يمني من خارج حضرموت – كانت تغنى كأصوات في كويت ما قبل الفرج، فلماذا لا يكون سيناريو الأمر كالتالي: إن لقاء الفرج بعدد من المشتغلين بالموسيقى في بومبي بالهند من الحضارمة واليمنيين هو الذي أتاح له فرصة معرفة تلك النصوص التي ركّب بعضها على قالب الصوت وهي على نصوصها الأصلية أو عارض – لكونه شاعراً قديراً – هذه القصائد بقصائد من عنده ثم ركبّها على قالب الصوت، وها هو العماري يستشهد بقصيدة للشاعر الحضرمي علي بن شملان الذي عاش طويلاً في الهند، كان قد عارضها الفرج. إن ما يحملني على مثل هذا الاعتقاد هو أن هذه الحمينيات اليمنية إذا وصلت إلى المطربين الكويتيين ما قبل الفرج فلا شك ستصل ملحنة نغماً وإيقاعاً، وهي لجمالها المعروف ستغري فناني الكويت بتقليدها جملة وتفصيلاً، وعندئذٍ كان من الأغلب أن يستمر هذا الطرب اليمني في الكويت كما هو اليوم في اليمن، وهذا ما لا نجده، حيث إن هذه

النصوص وما جاء به الفرج من معارضات لها كلها تغنى الآن ضمن قالب الصوت الكويتي الذي يختلف عن قالب الموشح الذي تنتشر به هذه النصوص نفسها في اليمن منذ مئات السنين. لكننا مع ذلك نسلم أن هناك ترافقاً تاريخياً بين نصوص الحميني اليمني في الخليج وغناء الصوت حتى أن جزءاً من التأثير المزعوم لعبدالرحيم العسيري على محمد بن فارس في العقد الثاني من القرن العشرين أخذ شكل تزويد ابن فارس بالحمينيات اليمنية كنصوص صاغ عليها ابن فارس أصواتاً بحرينية. وإذا لم تخنّي الذاكرة فقد كان العماري رجح في مجلداته عن ابن فارس أن نص (قريب الفرج يا دافع الهم والعسر) هو من النصوص اليمنية الحمينية التي عرفها ابن فارس عن طريق احتكاكه بعبد الرحيم العسيري في العقد الثاني من القرن العشرين بينما ها هو العماري يجد أن الفرج قد عارضها شعرياً !

وقول العماري باستبعاد إمكانية أن يكون الفرج قد وقف على مخطوطات موسيقية عربية قديمة كتلك التي للكندي والأرموي لأنها لم تكن متوافرة يومئذٍ أو مطبوعة، يجب أن لا ينسينا أن مثل هذه المخطوطات كانت متوافرة في مكتبات حيدر آباد الإسلامية والتي كان من الممكن للفرج أن ينظرها هناك خلال إقامته لعشرات السنين في الهند، ثم ماذا عن إقامته بالبصرة حيث ندوته الشهيرة (دخينة) وهي المدينة التي تحتضن كنوزاً من مخطوطات العباسيين والتي يقال أن الفرج توفي فيها؟! على أن هذا لا يفيد بالضرورة أن الفرج قد استخرج مفهومه للصوت من بطون هذه الكتب العتيقة فهذا ما عجز عنه أساطين ودهاقنة التنظير الموسيقي العربي الحديث والمعاصر.

الشاهد السابع: تسجيلات يوسف البكر التي أصبحت ثروة موسيقية موثوقة لأشكال الغناء المتداول في الكويت خلال القرن التاسع عشر:

يفيدنا العماري أن يوسف البكر لم يولع بالغناء إلا بعد وفاة الفرج لكنه أخذ فن الفرج على يد أخيه خالد البكر الذي كان تلميذاً مقرباً من الفرج، نظراً لمعارضة والد يوسف انخراط ابنه في حقل الطرب، وأيضاً لكبر شقيقه خالد سناً عنه مما جعله أكثر

نضجاً لمرافقة الفرج والأخذ عنه وبالتالي نقل ما وعاه من أصوات الفرج إلى أخيه يوسف. لكننا نعرف من الدكتور يوسف دوخي أن خالد البكر قضى الردح الأخير من عمره في عدن فهنا يجب أن نتوخى الدقة في معرفة حجم تأثير خالد البكر على يوسف البكر الذي لم يرافقه إلى عدن حتى نستوثق من أن ما سجله يوسف البكر هو صميم أصوات الفرج؟

عندما نتفحص جدول العماري للألحان التي سجلها يوسف البكر نجد أن لحن (قلب المحب مع الأحباب متعوب) وهو للفرج مصنف كصوت استماع عراقي، كما نجد أن لحن (جلا بالكاس جالية الهموم) مصنف كصوت زنجباري ونجد أن لحن (البارحة ونيت أنا ونة) مصنف كصوت لعبوني، كذلك هناك للفرج مواويل زهيرية يعرفها الدكتور خليفة الوقيان. وهذه المصادر أو التأثيرات الموسيقية لم ينوه خالد الفرج أو غيره إليها بما يكفي، إن صح أن ما سجله البكر هو ما وعاه من أصوات الفرج أو صح أن تسجيلات البكر لا تحوي سوى ١٥٪ من إنتاج الفرج و٨٥٪ من الغناء الكويتي الشائع في القرن التاسع عشر الميلادي. وبالمقابل نرى بجلاء أن الأصوات التي سجلها البكر وصنفت كأصوات هندية لا تتجاوز الثلاثة:

- **«ملك الغرام عنانيه»** **ولحنها للفرج**
- **«في هوى بدري وزيني»** **ولحنها للفرج**
- **«قل لمن مل هوانا»** **وهي على نفس لحن (في هوى بدري وزيني)**

وبالتالي فإن الألحان ذات الأثر الهندي في أصوات الفرج لا تتعدى لحنين في واقع الأمر.

ومن نقاط القوة في هذا البحث أن العماري يقدم لنا تأصيلاً كويتياً لأعمال الفرج، فيوضح ما هو مقتبس من محمد بن لعبون أو مطور عنه مما يعني أن الفرج كان حريصاً على استدعاء واستثمار موروثه الشعبي الكويتي في عمله الإحيائي وبدلائل ماثلة رصدها العماري مشكوراً كما في الفن اللعبوني الحساوي (يا من يعاوني على

الونة) والفن الزبيري - نسبة لمدينة الزبير في العراق - (يا الله يامنشي عظيم الطها) وفن البلام وفن السامري (يا عبيد قوم اسقني الكاس) وفن الخماري (من ناظري هل مسكوب) بل ويقدم بعضها منفرداً على العود فيعطي هذه الألوان الغنائية الكويتية الجماعية الطابع الفردي، وليس كما ذهب الآخرون إلى أن إبداعه هو في قدرته على مزج المتناقضات من غناء السودان واليمن والهند، بل وصل الحال بخالد البكر إلى نفي الأصالة عن الغناء اليمني واتهامه أنه بدوره صدى لغناء السودان الإفريقي. نعم لقد قدم الفرج في ما يبدو معالجة للاستماعات واللعبونيات، ناهيك بالأصوات.

ولعل ما ذكره العماري على لسان الأستاذ إبراهيم الصولة من أن سمة ألحان الفرج أنه أدخل المقام الهندي أي أنه أسقط «الحساس» عن مقام «الرصد» وجعل «السي بيمول» ناقصاً قليلاً لا يعدو كونه استخدم مقام «العجم» أو «الدو ماجور» الموجود في الغناء العربي، لا سيما خارج جزيرة العرب وموجود في لحن صوت (نالت على يدها) الذي يصنف كصوت هندي وينسب لحنه للفرج، وهو نظراً لأبعاده الصوتية قريب من أحد السلالم الهندية المعروفة بالراجا، وينطبق القول نفسه على الفنان المجدد محمد جمعة خان في اليمن حيث نجد أن معظم ألحانه الموسومة بالأثر الهندي هي على مقام العجم و الكرد والنهوند، وأعود فأقول: إنها جميعاً مقامات شائعة في بلاد العرب الأخرى ولكنها الأقرب إلى المقامات الهندية قياساً بالمقامات الشرقية المعتقة والتي تشكل غالبية ألحان الصوت الخليجي كالبيات والسيكا والراست والحجاز، فما هي حقيقة حجم التأثير الهندي في الصوت الخليجي. هل هو المكون الإيقاعي..؟ أيضاً لا، فإيقاع الصوت السداسي والرباعي على السواء إيقاعات عربية أصيلة وتختلف عن الإيقاع الهندي الذي ربما وجد رواجاً أكبر في حضرموت وعدن كمكون إيقاعي في القرن العشرين. ولعله مما يؤكد اقتصار الأثر الهندي في استخدام المقامات الخالية من أرباع التون في أصوات الفرج هو أن لحن (ملك الغرام عنانيه) على الإيقاع السداسي، بينما لحن (في هوى بدري وزيني) على الإيقاع الرباعي رغم أن كلا

الصوتين يقال عنهما أنهما صوتان هنديان. ولاحظوا أن الأستاذ الرومي يعلق على صوت (ملك الغرام عنانيه) للفرج بأنه وإن تسمع فيه لحناً هندياً إلا أنه لحن مشوب بألحان كويتية معروفة، وبالنسبة لتعليق الأستاذ فهد الفرس على اهتمام الفرج بالخط اللحني في الأغنية إلى جانب الإيقاع ووضعه ألحاناً مكونة من جملتين أو أكثر مراعياً فيها قواعد التلحين والنغم، فإشارة أخرى إلى قامة الفرج الموسيقية وتميزه عن صرام ومجايليه مثلاً، حيث إن فنه أصبح حضرياً يأخذ أكثر فأكثر طابع الصنعة والإبداع الفردي، وإن كنت وددت لو استخدم الفرس كلمة «صوت» بدلاً عن كلمة «أغنية»، فالفرج لم يتعاط الطقاطيق أو الأهازيج في ما يبدو. أما بالنسبة لملاحظات الأستاذ أحمد علي حول أسلوب عزف البكر المنقول عن الفرج وقد دارت حول التوقيع بأوتار العود على الرغم من أن العود آلة لحنية ميلودية وليست إيقاعية، وكذلك ملاحظة الفرس حول عزف البكر بما يسمى الريشة الإيقاعية القوية باستخدام أسلوب الصد فكلا الأثرين يمني عريق بالفعل، كما تدل أبحاث الدكتور جون لامبرت الفرنسي عن الغناء اليمني عامة والصنعاني خاصة. وأعود فأنبه إلى أن استخدام مصطلح «كوبليه» من قبل الباحث في وصفه لأحد ألحان نص صوت في «هوى بدري وزيني» أيضاً غير مقبول لأن صيغة المذهب والكوبليه في الغناء العربي خاصة بقالب الطقطوقة أو الأهزوجة أو ما يعرف الآن بالأغنية القصيرة والأغنية الطويلة و لكنه غير موجود في قالب الصوت.

وأجدني لا أتفق مع ما يقوله العماري حول لحن (الحية) للفرج على كلمات النص اليمني (يا بروحي من الغيد) فمن ناحية فإن أسلوب غناء الاستماع أو التحريرة في الصوت أسلوب عربي يقابله في الغناء العربي التقليدي المقام والموال في الهلال الخصيب ومصر والرمية في السودان والمطول والدندنة والبلبلة في اليمن إلخ، كما تقابله التقاسيم الحرة في القوالب الموسيقية العربية الآلية. إن الإيحاء بأن الغناء المرسل الموجود عند مزمري الحيات في الهند تأثير هندي في أصوات الفرج يدل على

عدم إلمام معرفي بمدماك الموسيقى العربية الكلاسيكية وجمال الارتجال فيها. ومن ناحية أخرى نقول: إن الحية لا تملك جهاز سمع متطوراً يسمح لها بالتفاعل مع ذبذبات الموسيقى فتتمايل طرباً. ليس الأمر كذلك وإنما الحية تمتلك خلايا ترصد الاهتزاز وبالتالي تتفاعل معه سواء جاء من غناء حاوٍ أو مزمار أو غيرهما. كذلك فإن الاستماع هو أحد أشكال إبداع الفرج كما يقر البكر في صوت (إن هنداً يرق منها المحيا) والذي رجح العماري أنه معارضة لقصيدة لابن عربي، فهل كان ابن عربي باستماعه ذلك أيضاً تحت التأثير الموسيقي للهنود؟ أضف إلى ذلك أننا قد نبهنا إلى وجود صوت استماع عراقي من أعمال الفرج هو (قلب المحب مع الأحباب متعوب).

ولعله من المدهش أن البكر لم يسجل للفرج أي صوت على إيقاع رباعي مما دعا العماري إلى القول: إن الفرج ربما لم يلحن أصواتاً على ذلك القالب وهو أمر يدعو للدهشة. فهل كان على عداوة مع الإيقاع الرباعي رغم أنه كان كالدائرة التي أحاطت بفنون الكويت وجيرانها ونفخ فيها من روحه فأنتج هذا الجمال المسموع الذي نحن بصدده الآن؟ لكن ماذا إذاً عن صوت الفرج (ما حلا النظم المسطر كالعقود) المثبت في ديوانه النبطي وهو على إيقاع رباعي ولحن مطابق لصوت (بات ساهي الطرف والشوق يلح) وكذلك صوت (والله والله ما دريت أن الهوى هكذا يعمل معي) فهي على إيقاع رباعي في أحد أشكالها وعلى لحن استماع في شكل آخر لها. و قد أحسن العماري عملاً بإيراد دور الفرج في إنتاج الأصوات الخيّالية مثل (تريد الهوى لك على ما تريد). أود أيضاً أن أشير إلى أن صوت (البارحة في عتيم الليل ناحت حمامة) المنسوب شعراً للفرج في أحد أشكاله هو لحن منقول عن موشح صنعاني مغنى هو (يا غصن لابس قميص) وأزعم أن الأستاذ غنام الديكان يدرك ذلك.

وقد ورد في الصفحة الأخيرة من متن البحث (الصفحة (٥٦) من كتاب الأبحاث)، أن الفرج بحق مدرسة غناء الصوت في القرن التاسع عشر أو رائد الغناء والموسيقى في دولة الكويت بل والخليج العربي في تلك الحقبة، ومع اتفاقنا مع الباحث في هذا الاستنتاج إلا أننا إذا عدنا إلى ما قاله العماري عن الفنان البحريني صقر بن علي تولينا من هذا القول بغصة وإن سرّنا أحياناً.

تساؤلات:

متى يمكن أن نقرأ مطبوعاً شعر عبدالله الفرج الفصيح؟ متى يمكن أن نقرأ مطبوعاً ما تركه مخطوطاً الأستاذ خالد الفرج في التاريخ ومواضيع أخرى؟ ما المقصود بقول العماري: صقر بن فارس حافظ على تراث أخيه محمد بن فارس بعد وفاة الأخير عام ١٩٤٧م علماً بأن صقر بن فارس تبعه إلى دار البقاء بعد عام واحد؟ متى يمكن أن نقف على كتاب الكويتي اليهودي الديانة عزرا الذي نشر مؤخراً في إسرائيل، حاملاً تفاصيل النشاط الموسيقي له ولشقيقه في الكويت والعراق قبل قيام إسرائيل ونزوحهما إليها؟ يجب أن نحذر من تصنيف الأصوات حسب ما قد يكون مكتوباً على الأسطوانة، ولعلنا لاحظنا كيف أن بعض الأصوات يمكن أن تسمى عربية وهي على إيقاع رباعي وأصواتاً أخرى تسمى شامية أو يمانية وهي على إيقاع سداسي وهلّم جرّاً، مما يشكل تشويشاً في خطابنا الموسيقي عن الصوت ! وأيضاً متى نقرأ كتاب (الصوت والوتر في القرن التاسع عشر - الشاعر الفنان عبدالله الفرج) تأليف مبارك العماري؟

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تعقيبات على أبحاث الندوة الأدبية المصاحبة

(٣)

بمناسبة إقامة «مئوية الرحيل والميلاد» عبدالله الفرج وأمين نخلة

الكويت

٢٢ - ٢٦ شوال ١٤٢٢هـ.

٦ - ١٠ يناير ٢٠٠٢م.

مئوية الرحيل والميلاد

١٩٠١ - ٢٠٠١

تعقيب على بحث الأستاذ مبارك العماري

«فن الصوت ودور عبدالله الفرج في نشأته»

المعقب

الدكتور يعقوب يوسف الغنيم

تلفون: 2430514 ـ فاكس: 2455039 (00965)

الكويت

2001

الدكتور يعقوب يوسف الغنيم (الكويت)

- ولد في الكويت عام ١٩٣٩م.
- ليسانس لغة عربية من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة.
- ماجستير في النحو والصرف من نفس الكلية.
- دكتوراه في النحو والصرف من نفس الكلية.
- مدرس في ثانوية الشويخ في العام الدراسي ١٩٦١ - ١٩٦٢.
- مراقب الشؤون الصحفية بوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً).
- مدير تلفزيون الكويت.
- وكيل مساعد في وزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً).
- وكيل وزارة التربية من سنة ١٩٦٤.
- وزير التربية من سنة ١٩٨١ حتى ١٩٨٦.

مؤلفاته:

- الأغاني في التراث الشعبي الكويتي.
- دروس في اللهجة الكويتية من خلال الشعر النبطي الكويتي.
- حكاية وطن.
- من أين يأتي النسيان، الكويت وعبدالكريم قاسم.
- الكويت عبر القرون.
- المقرب في النحو لابن عصفور (دراسة وتحقيق).
- ابن عصفور النحوي (حياته، آثاره، منهجه).
- كاظمة في الأدب والتاريخ.
- أوارة لمحة من تاريخ الكويت.
- العدان بين شاطئ الكويت وصحرائها.
- أحمد البشر الرومي.. قراءة في أوراقه الخاصة.
- الألفاظ الكويتية في كتاب لسان العرب.
- راشد السيف - حياته وشعره بالاشتراك مع الأستاذ فيصل السعد.
- الكويت تواجه الأطماع.
- السيدان - قبس من ماضي الكويت.
- همس الذكريات.
- ملامح من تاريخ الكويت.

الأنشطة:

- المشاركة في الندوات والمحاضرات بشكل عام، وكتابة الشعر والمقالات في بعض الصحف.

تعقيب على البحث المقدم من الأستاذ مبارك العماري بعنوان

«فن الصوت ودور عبدالله الفرج في نشأته»(*)

د. يعقوب يوسف الغنيم

تناول البحث فن الصوت القديم ودور عبدالله الفرج في تجديده، ومنذ البداية نجد الباحث يحدد دور عبدالله الفرج في تجديد فن الصوت، وهو الأمر الذي يخالف - في رأيي - واقع الحال، فالصوت الذي اشتقه الفرج من خبراته المتعددة، ومزجه بموسيقى الهند والسودان واليمن ابتداع وليس تطويراً لفن قائم، فكل مستمع إلى موسيقى تلك البلاد كلاً على حدة، لا يمكن أن ينعتها بفن الصوت. ولكن عبدالله الفرج قارب بينها، وابتدع من مزيجها هذا الفن الجميل الذي شاع عنده، ثم انتقل إلى غيره.

وواضح أن هدف البحث إنما هو نزع صفة الإبداع هذه عن عبدالله الفرج، ولذلك فإننا نجد الباحث في كل فقرة - تقريباً - يشير إلى رأيه هذا، ويتصيد الأسباب تصيّداً رغبة في تأكيد أقواله. صحيح أن الباحث قد أثنى كثيراً على الفرج، ولكنه أثنى عليه بما هو أهله، إذ لا يستطيع باحث في مثل هذا الموضوع إلا أن يثني على هذا الموسيقي البارع الذي برز صيته في وقته، والذي لا تزال أغانيه تردد إلى الجيل الحاضر. ولكنه - أي الباحث - لم يرض لصاحبنا بهذا الثناء فراح يهدم ما تعارف الناس عليه من تقدم في فنه وابتكار للصوت، بل وينفي صلته بعدد من الأغاني المشهورة، ويشكك في بعض الأغاني التي كتب اسمه على أسطواناتها. وهذه ملاحظات عليه:

١ - منذ الصفحة الثانية من البحث (الصفحة (١٠) من كتاب الأبحاث) أعلن الباحث عن وجود شواهد تدل على وجود «فن الصوت» قبل ظهور عبدالله الفرج. وقد أجمل عدة دلائل على قوله هذا جاءت مقدمة لتفصيل أورده فيما بعد.

(*) اختار الباحث عنواناً آخر للبحث هو: فن الصوت القديم ودور عبدالله الفرج في تجديده.

٢ – ذكر من الأدلة أن فن الصوت كان معروفاً في مجتمع (الزبارة) دون ذكر التاريخ الذي يعنيه، واعتمد على إفادة عدد من كبار السن (اثنان) سألهما فأكدا له أن هذا الفن كان معروفاً في مجتمع (الزبارة) ، وأنه «كان لها (أي الزبارة) دور للطرب، ومقرات تمارس فيها فنون الغناء ومنها غناء الأصوات» ولا شك في أن الاعتماد على شهادة شخصين في أمر من المفروض أنه شائع لا تفيد شيئاً، وأن دور الغناء – إن وجدت – لا تدل على وجود فن الصوت فيها.

٣ – ردد أقوال خالد الفرج التي وردت في مقدمة ديوان عبدالله الفرج وهو قوله: «ولإتقانه الموسيقى استخلص مزيجاً من الألحان الحضرمية المشوبة بالألحان السودانية، ومزجها بالأنغام الهندية، وغنى بها على العود والكمان، وهي هذه الأنغام الكويتية المنتشرة في الخليج العربي».

وعلق قائلاً: «فما تحدث عنه خالد الفرج كان ألحاناً وأنغاماً، وقد رددها أكثر من مرة، ومعلوم أن ركيزة غناء (الصوت) هو الإيقاع الذي لا يتغير أبداً، ولم يشر إليه المؤرخ أبداً».

ولنا أن نقول أن خالد الفرج لم يكن موسيقياً، ولكنه أديب، ولذا فهو لا يفرق بين قوله «ألحان وأنغام» وقوله «صوت»، وقد قال: «وهي هذه الأنغام الكويتية المنتشرة في الخليج العربي» ولا شك في أنه يعني بذلك «الصوت» فهو الذي كان منتشراً في وقته، وإشارة الباحث إلى الإيقاع الذي يتميز به فن الصوت تعطي الانطباع بأن عبدالله الفرج لم يغن الصوت فضلاً عن أن يبدعه، ثم ما هي الأنغام التي تسير في الهواء دون إيقاع ضابط. وما هي الأنغام التي قصدها خالد بقوله إنها انتشرت في الخليج.

والعجيب أن الباحث يعود مرة أخرى ليقول: «ونجده يتحدث مرة أخرى، وفي موضع آخر بنفس الأسلوب، وبنفس المعلومات المطروحة سابقاً مما يعزز رؤيتنا للموضوع بصورة جلية» وقد أورد قول خالد الفرج المشابه لما سبق، والذي لا يعزز رؤية الباحث بأي شكل من الأشكال.

٤ – نقل عن المرحوم أحمد البشر الرومي قوله: «ولم أقصد أن العزف على العود كان غير معروف في الكويت في ذلك الحين إلا أن الموجودين كانوا غير مشهورين» ويعلق الباحث: «وكان يتحدث عن فترة ما قبل عبدالله الفرج». وكأنه اكتشف شيئاً جديداً، فالعزف لم ينقطع ولم يقل أحد إنه انقطع ولكننا نقول كما قال أحمد البشر ونقل عنه الباحث: «أما أبو الأصوات والاستماعات في الكويت فهو عبدالله بن محمد الفرج الذي بعث هذا الفن (ولا نراه يقصد إلا الموسيقى بشكل عام) بعد مواته».

ونقل الباحث عن أحمد البشر قوله: «أعتقد أن عبدالله الفرج هو أول موسيقي معروف في الكويت من خلال عزفه، وابتكاراته للأصوات والألحان» وقوله: «ومن معرفته للألحان الهندية استطاع أن يولد ألحاناً كويتية فيها ملامح من الغناء الهندي» وفي رأيي أن الفرج ليس في حاجة إلى أن يولد من ذلك الغناء شيئاً جديداً هو الصوت، لو كان هذا النوع من الغناء موجوداً قبله.

٥ – ولا يخرج ما قاله الأستاذ سيف الشملان عما سبق، فهو يقول عن الفرج: «وهو الذي وضع ألحان الأصوات» أي أن ألحان الأصوات لم تكن معروفة قبله، لأنه لم يقل ألحاناً على نمط الأصوات.

٦ – تحدث عن الفنان إبراهيم بن أحمد، وذكر أن سابق للفرج، وأنه كان يغني في بعض مجالس الطرب، وهذا لا يعتبر دليلاً على أن هذا الفنان قد صنع أو غنى الصوت، ولكنه يدل على أنه يعزف على العود، أو يغني وليس كل غناء من الأصوات.

وتشبيه إبراهيم بن أحمد بالموصلي في الصفحة (٩) من البحث، (الصفحة (١٦) من كتاب الأبحاث) تشبيه لموسيقي بآخر، وليس بالضرورة أن يكون الصوت الذي يغنيه الموصلي هو الغناء الذي يغنيه إبراهيم بن أحمد، بل إن ما يمكن تأكيده أن الفرج حين أطلق هذا النوع من الغناء اسم: الصوت، لم يكن يعني إلا اكتساب الاسم العربي القديم، وإن لم يتطابق عمله مع ما تقدم.

٧ – يقول الباحث: «وعندما استقر المقام بصقر في الكويت شرع في إقامة السهرات، وجلسات الطرب والغناء، فالتف حوله لفيف من عشاق الغناء، وتكاثر عددهم،

ببينما انفض مسامرو عبدالله الفرج من حوله شيئاً فشيئاً، وتوجهوا إلى المطرب القادم من البحرين الذي يؤدي «الأصوات» بطريقة بحرينية مغايرة لأسلوب الفرج».

وموضوع تصدر صقر الخليفة للغناء في الكويت أمر غير معروف بل المعروف أن عبدالله الفرج ظل متصدراً للغناء في وطنه حتى وفاته غير أن الفرج لم يكن مطرباً مبتذلاً يغني لكل راغب، ولكنه كان محتفظاً بمكانته وعزة نفسه، أما قوله أن صقر الخليفة كان يغني الأصوات فذلك بعد أن ابتكرها الفرج، وتسميته إياها بحرينية لا يخالف الواقع إذ لا مانع من أن يأخذ الصوت طابعاً في كل بلد، كما هو حاصل في فن الموسيقى بشكل عام، وهناك تساؤل لا بد منه هنا أن عبدالله الفرج قد اشتهر بعدد كبير من ألحان الصوت، فما هي الألحان التي أبدعها صقر بن علي الخليفة ؟

٨ – أشار الباحث في الصفحة (١١) من البحث، (الصفحة (١٩ و٢٠) من كتاب الأبحاث) إلى المطرب صرام. وأكد أن وجود هذا المطرب في زمن عبدالله الفرج له إيحاء معين، فقرر أنهما ينهلان من مدرسة غناء واحدة سابقة لهما، ويشير إلى أنه لم يكن هناك فرق بين غناء كل منهما. فهل استمع إلى صرام؟ والعجيب أن النص الذي أشار إليه يقول إن يوسف البكر تعلم الغناء والعزف على صرام، ولم يقل الأصوات بالتحديد.

وفي الفقرة الرابعة من الصفحة (١٢) من البحث، (الصفحة (٢٠) من كتاب الأبحاث) يشير الباحث إلى أن يوسف البكر قد نسب إلى الفرج عدداً قليلاً من الأصوات، واستعمال هذه الكلمة فيه شيء من التشكيك، بل إن الفرج ابتدع عدداً كثيراً من الأصوات لم تكن معروفة من قبله،وقول الباحث هذا يوحي بأن الفرج لم يقم بالجهد الذي سبق للكاتب أن أشار إليه من دراسة للموسيقى الهندية والعدنية واستخراج الصوت منهما.

٩ – تكلم الباحث عن العود، وأشار إلى أنه كان معروفاً في الكويت قبل عبدالله الفرج، ولم يقل أحد بغير هذا، ولكن المعروف – أيضاً – أن العود الذي جاء مع الفرج هو غير ذلك العود الذي كان متداولاً في الكويت قبله (انظر مقدمة أحمد البشر لكتاب الموسيقى والغناء في الكويت).

١٠ – تحدث الباحث عن العود، ثم عن المكبس وهو العازف عليه أو على القنبوس وأشار مرة أخرى إلى فكرته السابقة بقوله: «ووجود (القنبوس) أو الكبوس، ومصطلح (المكبس) في مجتمع الخليج العربي دليل على معرفة الطرب أو العزف على هذه الآلة القريبة من العود، قبل عصر عبدالله الفرج» وكأنه جاء بأمر عظيم فمن قال بغير ذلك؟ إن العود كان موجوداً ولكن بشكل مغاير لما هو زمن في عبدالله الفرج، وقد أتى بهذا الشكل حتى يتماشى مع الابتكار الجديد وهو: الصوت.

١١ – تحدث بعد ذلك عن المرواس، وقال «إن د. يوسف دوخي حين كتب عن المرواس وكيفية استعماله، لم يذكر أن الفرج هو الذي أدخله في غناء (الصوت)». ولكن د. دوخي لم يذكر من أدخل هذه الآلة؛ فهل معنى هذا أن لم يدخلها أحد، وأنها دخلت بذاتها دون أن يقوم بذلك فنان من الفنانين. إن عدم ذكر د. دوخي للفرج لا ينفي – كما أراد الباحث – دور عبدالله الفرج في ذلك.

ثم يقول الباحث: «ويتحدث البعض أن عبدالله الفرج هو أول من أدخل المرواس في غناء «الصوت» بعد أن كانت تستعمل فيه آلة أخرى شبيهة بالمصقاع الذي يستعمل في الحجاز، ولكن الباحث الموسيقي الفنان إبراهيم الصولة يؤكد أن عبدالله الفرج أدخل مرواساً أصغر حجماً من المرواس الذي كان يستعمل قبله في غناء الصوت، ويعارض القول بأن الفرج هو أول من أدخل المرواس». وها هو الباحث يبدي سروره بما قال الصولة، ويطلق عليه – جزافاً – لقب الباحث الموسيقي لأنه قال إن المرواس الذي استعمله الفرج كان أصغر، وفي غمرة فرحته بهذا الاكتشاف نرى الباحث يقول عن الذين يخالفونه في الرأي (ويتحدث البعض) دون تحديد أو إشارة إلى مرجع.

والواقع أن المرواس هو المرواس سواء أكان صغيراً أم كبيراً، والمهم ما ينتجه من إيقاع. أما التمحك حول هذا الموضوع من أجل إبعاد عبدالله الفرج عن السبق فهو غير سليم.

١٢ – عندما تحدث الباحث عن الشعر المغنى في الصوت خانه الحظ مرة أخرى فأشار إلى أن قصيدة الفرج: «إن هنداً يرق منها المحيا» هي مجاراة لقصيدة محيي الدين بن العربي المتداولة غي غناء الصوت وهي التي مطلعها:

لست أنسى الأحبـاب مـا دامت حـيـا
قـد نـاوا بـالنوى مكانـاً قـصـيَـا

وعلق: «وهذا مؤشر آخر على وجود غناء «الصوت» قبل ظهور مدرسة عبدالله الفرج»، وكأن الباحث يرى أن لو قام أحد فناننا اليوم بتلحين قصيدة من قصائد عمر بن أبي ربيعة وغناها بلحن وإيقاع الصوت، فإن هذا الفنان يكون أسبق من عبدالله الفرج.

إن هناك قصائد كثيرة ظهرت في الغناء بعد عبدالله الفرج بينما كان شعراؤها يعيشون قبله، فهل يثير هذا الأمر الشكوك؟

ثم أورد نماذج من القصائد التي تتشابه مع قصائد أخرى للفرج ليستدل بذلك على تأخر الفرج وتقدم غيره، وكان عليه أن يذكر تاريخ ميلاد أو وفاة كل شاعر حتى يكون ما أتى به مؤكداً على الرغم مما أبديناه في الفقرة السابقة.

والغريب أنه وصل في النهاية إلى نتيجة غريبة جداً، وهي وجود الشعر الحميني قبل عبدالله الفرج، فيقول: «وبذلك يكون الشعر الحميني شاهداً على وجود غناء الأصوات قبل عصر عبدالله الفرج» وفي ذلك كأنه يقول إن «الصوت» الذي صدر من الفرج لقصيدة فصيحة من نظمه هو أيضاً مسبوق فيه، ألم يقل امرؤ القيس قصائد فصيحة قبل الفرج؟

١٣ - تحدث طويلاً عن أن عبدالله الفرج لم ينسب لنفسه أي اكتشاف، وهو يعني إبداعه لفن الصوت، وكأنه يريد من صاحبنا أن يعلن ذلك في كل حين، إن الفرج ثقة منه بمكانته وبتلاميذه، لم يكن في حاجة إلى أن يعلن ذلك، فهل إذا تم بموجب الثقة والاعتداد بالنفس اعتبر دليلاً على ما يريده الباحث؟ إن الفرج لم يقل - أيضاً - إنه لم يبدع فن الصوت. والغريب أن الباحث يقول: «إن الفرج قد امتنع - ثقة بنفسه - عن ذكر ذلك»، فما الذي يمنع خالد الفرج الذي أعد ديوانه للطبع وقدم له أن يذكره ؟».

وهنا يقول الباحث: «والذي قاله - يقصد خالداً - وكرره ثلاث مرات على الأقل في مناسبات مختلفة زمنياً هو أن عبدالله الفرج قام بتهذيب غناء أهل سواحل الخليج، ومزجها بالأنغام الهندية، فلحّن ألحان الخليج التي لا تزال محطات الإذاعة ترددها حتى اليوم».

ولم يقل أحد إن عبدالله الفرج استنبط فن الصوت من بطون الكتب كما قال الكاتب في موضع آخر، ولكن عبارات خالد واضحة فالواضح منها أن عبدالله الفرج ابتدع شيئاً جديداً نتيجة لمزجه هذه الألحان الصادرة من مناطق متعددة، وإذا لم يكن هذا الجديد هو الصوت فماذا يكون؟ وقول خالد: «فلحّن ألحان الخليج» دليل واضح على أنه الملحن الأول لهذه الألحان التي أطلق عليها فن الصوت وأصبحت متداولة في محطات الإذاعة.

١٤ - أورد الباحث في الصفحة (٢٤) من البحث (الصفحة (٣٢) من كتاب الأبحاث) عنواناً جانبياً يقول: «تسجيلات يوسف البكر وأهميتها «كشاهد إثبات» وهو يقصد «شاهد نفي» ينفي به أولية الفرج في فن الصوت، وهذا أمر غريب فيوسف البكر هو الذي حفظ لنا عدداً كبيراً من أصوات عبدالله الفرج وكان قد تتلمذ على يديه. ولن أدخل في التفصيلات التي أطلقها الباحث في بداية ما كتب تحت عنوانه ذاك، ولكني أجد بعض الملاحظات التي لا بد من الإشارة إليها، فمثلاً نراه يتحدث عن قصائد لابن لعبون وغيره تؤدي بلحن أو وزن متماثل، ويقول إنه ليس ما قيل إنه لعبوني يؤدى في تلك الفترة يكون من ألحان محمد بن لعبون - ثم يقول: «وليس كل صوت يؤدى في نفس الفترة هو من ألحان عبدالله الفرج» وما قاله عن ابن لعبون قد يكون صحيحاً ولكنه لا ينطبق على عبدالله الفرج. فهو صاحب مدرسة له فيها تلاميذ ينقلون عنه وإن لم تأخذ صفة المدرسة المتعارف عليها، وإن وجدت أصوات في المنطقة فهي من بعده، وتسير على منواله.

ثم أضاف بعد ذلك قوله إن يوسف البكر لم ينسب إلى الفرج إلا تسعة ألحان من جملة ما غناه وسجله له أحمد البشر الرومي. والواقع أن ذلك لا يخدم وجهة نظر الكاتب التي ترفض كل سبق لعبدالله الفرج لأن البكر لم يكن يؤرخ أو يوثق، وإنما كان يغني. وكان كبيراً في السن وقتها بحيث لا يملك الطاقة التي تساعده على مزيد من الحديث، ولكنه ذكر بمحض المصادفة اسم الفرج عن بعض الأصوات دون أن يعني ذلك نفي غيرها عنه، فمعروف أن البكر لم يكن يغني - آنذاك - لغير الفرج.

١٥ – ذكر أن وجود الطابع اليمني الواضح في ألحان عبدالله الفرج يؤكد التقاءه باليمنيين في الهند وأخذه عنهم. ثم يقول: «وهذا–أيضاً – يفسر قبول اليمنيين في السواحل الجنوبية للغناء الكويتي، وخصوصاً الصوت واحتفاءهم به، لوجود تقارب لحني يجعلهم يتقبلون هذا النوع من الغناء بسهولة، ويتفاعلون معه، بل ويطلقون عليه تسمية «الصوت الكويتي».

وما ذكره هنا دليل على ما سبق أن ذكرنا من استفادة الفرج من الألحان الهندية واليمنية، ولكن من الواضح أن اليمنيين قد سموا غناءنا «الصوت الكويتي» لأنه مختلف عن غنائهم وإن كان يحوي مزيجاً من ذلك الغناء والغناء الهندي وربما السوداني، واحتفاء اليمنيين بالصوت الكويتي دليل على قيمته الفنية، وليس دليلاً على أن هذا الغناء منقول نقلاً كاملاً من غناء أهل اليمن، وإلا لما سموه بهذا الاسم.

١٦ – يضيف الباحث في مجال نفيه لعدد من ألحان عبدالله الفرج قوله: «يقول المطرب الشعبي المرحوم سالم الفهاد إنه قام برصد ألحان الأصوات المتداولة في الكويت والبحرين فبلغت ١١٢ لحناً فقط » ثم يعلق على ذلك بقوله: «فأين هذا الرقم المتواضع المشتمل على ألحان في اتساع مساحة الخليج لعدة ملحنين مقارنة بثلاثمائة لحن واحد فقط » ؟.

وسؤالنا للباحث هو: ما الذي يدعوك إلى أخذ أقوال الفهاد وكأنها أمور مسلّم بها؟ ولمَ يكون كلامه الذي يؤيد ما تريد هو الصحيح، وكلام غيره هو الخطأ ؟.

١٧ – بعد ذلك استطرد الباحث في الحديث عن ألحان عبدالله الفرج ومسمياتها ومن أين أتت، ولكنه في الصفحة (٣٧) من البحث، (الصفحة (٤٥) من كتاب الأبحاث) عاد إلى الألحان العشرة التي ذكرها البكر معلقاً عليها باعتبارها هي كل إنتاج الفرج، وهذا غير صحيح، ولا يجوز في مجال البحث العلمي، «لاحظ أنه قال في الصفحة (٣١) من البحث، (الصفحة (٣٩) من كتاب الأبحاث) إنها تسعة».

وبعد فهذه ملاحظات سريعة على البحث المقدم من الأستاذ مبارك عمرو العماري بعنوان: «فن الصوت القديم ودور عبدالله الفرج في تجديده» وسوف يجد القارئ أن هذه الملاحظات تبرز الهيئة التي دخل فيها الباحث إلى بحثه. فهو فيما يبدو قد أعد حكماً مسبقاً بأن عبدالله الفرج لم يكن ذا فضل في ظهور فن الصوت، وأنه لا يد له إطلاقاً فيما عدا تلحينه لعدد من الأغنيات على نمطه. وهو ما حاولت أن أرد عليه بحسب ما يسمح به المقام، محاولاً أن أتحلى باللياقة المناسبة، لأن الحديث مع من له رأي مسبق يختلف عن الحديث مع الباحث الذي يصل إلى النتائج بعد استقصاء.

والله الموفق

****

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

مئوية الرحيل والميلاد

١٩٠١ - ٢٠٠١

تعقيب على بحث الدكتور بندر عبيد «سيرة عبدالله الفرج وإضافاته»

المعقب

الأستاذ إبراهيم ناصر الصولة

تلفون: 2430514 ـ فاكس: 2455039 (00965)

الكويت

2001

تعقيبات على أبحاث الندوة الأدبية المصاحبة

(٤)

بمناسبة إقامة «مئوية الرحيل والميلاد» عبدالله الفرج وأمين نخلة

الكويت

٢٢ - ٢٦ شوال ١٤٢٢هـ.

٦ - ١٠ يناير ٢٠٠٢م.

إبراهيم ناصر إبراهيم الصولة (الكويت)

- من مواليد الكويت عام ١٩٣٥.
- مطرب وملحن وباحث موسيقي.
- عمل في مركز رعاية الفنون الشعبية عام ١٩٦١.
- يجيد العزف على آلة الكنترباص.
- يحمل الدبلوم العالي في الآلات الموسيقية من المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة ١٩٧٦.
- عمل بوظيفة مشرف فني في استديو الإذاعة للموسيقى.
- عُين رئيساً لقسم الموسيقى عام ١٩٨١ حتى تقاعد.
- شارك في اللجان التالية:
  1 - لجنة استماع الأغاني وإجازتها.
  2 - لجنة إجازة النصوص الغنائية.
  3 - لجنة إجازة الأصوات الجديدة.
  4 - لجنة تصنيف الفنانين وتقييمهم.
- عضو في لجنة البرامج الإذاعية، وفي اللجنة العليا للمنهج الدراسي في المعهد العالي للفنون الموسيقية.
- عضو جمعية الفنانين الكويتية.

- الأوسمة والجوائز:
  - حصل على جائزة الدولة بتلحين النشيد الوطني الكويتي عام ١٩٧٧.
  - حصل على وسام التكريم من وزارة الإعلام بدولة الإمارات العربية المتحدة عام ٢٠٠١.
  - كرمته جمعية الفنانين الكويتيين عام ١٩٩٦.
  - شهادة تقدير من دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عام ٢٠٠٠.

- من أنشطته:
  1 - برنامج فنان وألحان - الإذاعة.
  2 - برنامج من تراثنا الغنائي - الإذاعة.
  3 - برنامج (للماضي ذكريات) - التلفزيون.

تعقيب على بحث الدكتور بندر عبيد

«سيرة عبدالله الفرج وإضافاته»

الأستاذ إبراهيم ناصر الصولة

جاء البحث المقدم من الباحث الأستاذ الدكتور بندر عبيد الذي تعرض به لحياة شاعر الكويت وموسيقارها الأول الأستاذ عبدالله بن محمد بن فرج، في وقت أشد ما نكون فيه بحاجة للوقوف عن كثب على ما قدمه هذا الفنان المبدع من ابتكارات فنية موسيقية رائعة أضاءت دروب الفنانين الذين جاءوا من بعده وتتلمذوا على يديه حتى باتت لهم مدرسة تعرف باسم مدرسة عبدالله الفرج.

والأستاذ الفنان عبدالله الفرج من مواليد الكويت عام ١٨٣٦م وتوفي فيها أو في البصرة كما ذكر بعض الرواة عام ١٩٠٣م، وحسب ما أورده الأديب الكويتي الأستاذ أحمد البشر الرومي في مقدمته لكتاب الموسيقى والغناء في الكويت، لمؤلفه الباحث الأستاذ أحمد علي والذي صدر في الكويت سنة ١٩٨٠م.

ومما يزيدني فخراً واعتزازاً بشخص الأستاذ أحمد البشر الرومي هو ما قام به من جهد وعناء بمحاولة إقناعه للمرحوم يوسف البكر ليوافق على تسجيل ما يحفظ من ألحان عبدالله الفرج، لأن يوسف البكر وشقيقه خالد البكر يعتبران من أبرز تلامذة عبدالله الفرج وحفظة ألحانه المعاصرين له، لذلك كان الأستاذ أحمد البشر حريصاً كل الحرص على إقناعه وأخذ موافقته على التسجيل حتى لا تضيع هذه الثروة الفنية التي لها قيمتها الكبرى في ضمير المجتمع الكويتي والخليجي.

ولهذه البادرة الكريمة التي قام بها الأستاذ أحمد البشر الرومي وقدمها هدية عظيمة للشعب الكويتي وشعوب منطقة الخليج والجزيرة العربية قصة طريفة ثمرتها هذه المعجزة التي شاء الله تبارك وتعالى أن تحدث وتظهر إلى حيز الوجود كنموذج حي نعرف من خلاله حقيقة كنا نجهلها تماماً عبر سنوات طويلة اسمها عبدالله بن محمد الفرج، هذا الفنان المبدع.

حدث هذا عندما أهدى المرحوم الشيخ جابر العلي الصباح عام ١٩٥٣ للميلاد جهاز تسجيل جديد للأستاذ أحمد البشر الرومي ففرح بهذه الهدية الجميلة غير المتوقعة وسرّ بها سروراً كبيراً وحين تسلمها توجه بها إلى ديوانية الفنان الكبير يوسف البكر لمباشرة المهمة الصعبة التي كان يتمنى تحقيقها وعاهد نفسه على تنفيذها مهما يكون الثمن. وحين حل وقت فتح الديوانية حضر وهو يحمل الجهاز معه فسأله يوسف البكر ما هذا الجهاز الذي تحمله يا أحمد فرد عليه الأستاذ أحمد البشر قائلاً: هذه ماكينة تسجيل يا عمي. فوضعها أمامه وأخبره أن هذه الماكينة يسجلون عليها صوت المغني بدلاً من الغوانة كما كان يسميها أهل الكويت في ذلك الوقت (الأسطوانة) فأخذ يتفحصها متعجباً ثم تساءل (اشلون يسجلون عليها؟).

فرد عليه الأستاذ أحمد طالباً منه أن يحمل آلة العود ويغني ليسمعه غناءه فرفض بشدة معتبراً هذه بدعة ومنكر وطلب منه رفعها من أمامه. امتثل الأستاذ أحمد للأمر وحملها دون تعقيب ووضعها في إحدى زوايا الديوانية وعاد ليجلس معه وكان هذا الجهاز موضوع حديثهم إلى أن جاء وقت الانصراف، فذهب الأستاذ أحمد إلى منزله تاركاً الجهاز في الديوانية ولم يعارضه على ذلك يوسف البكر، وبقي الجهاز هناك لأكثر من شهر دون أن يفلح الأستاذ أحمد البشر بإقناعه والحصول على موافقته بالتسجيل. حتى لعبت المصادفة لعبتها حين علم أصدقاء يوسف البكر ورواد ديوانيته بخبر جهاز التسجيل فأتوا لرؤيته والتفرج عليه، وعلى حين غفلة من الجميع وعندما حمل يوسف البكر آلة العود على عادته كل ليلة اثنين وجمعة من أيام الأسبوع اقتنص الأستاذ أحمد هذه الفرصة الثمينة وضغط على زر جهاز التسجيل وتركه ليسجل وذهب ليشاركهم الغناء والتصفيق والزفن، وكلما توقف الغناء ذهب خلسة لإيقاف الجهاز.

ظل الحال على هذا المنوال حتى انتهت الجلسة وانصرف الجماعة إلى بيوتهم فأغلق الأستاذ أحمد الجهاز وانصرف مثلهم على أمل أن يأتي في الغد ويحاول أن يفاجئ يوسف البكر بالتسجيل ليرى ردة الفعل لديه وماذا يحدث له بعد ذلك.

سارت الخطة كما كان مقرراً لها حتى لاحت الفرصة المناسبة في إحدى الجلسات الهادئة. ونفذ خطته فأدار جهاز التسجيل وأسمعه صوته وهو يغني فسر سروراً كبيراً وقال: الله، كأني أسمع حس أخي خالد. فقال له الأستاذ أحمد: هذا حسك أنت يا عم، أنا سجلته على شان تسمع نفسك وحسك الحلو، فضحك وقال: يا أحمد، تعال كل يوم وشغل ماكينتك وأنا أغني لك وأنت تسجل بس بشرط أن لا تسمعه أحداً ولا تعطيه لأحد مهما كانت الظروف، لا تخلي هاليهال (الجّهال) يلعبون فينا.

فوافق الأستاذ أحمد على هذا الشرط وبدأت عملية التسجيل بصورة جادة وبمباركة من الشيخ جابر العلي يرحمه الله.

استمرت عملية التسجيل ثلاث سنوات حصيلتها ستون لحناً من ألحان عبدالله الفرج وتجديده وتطويره، وجميع هذه الألحان سجلت في ديوانية يوسف البكر مراعاة لظروفه الصحية وكبر سنه لأنه بدأ عملية التسجيل وهو في حوالي الثمانين من العمر، وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع أن يؤدي هذه الألحان كما يجب وبصورة جميلة تدل على قدرته الفنية وخبرته الكبيرة بمعرفة هذه الفنون وأصول أدائها.

في عام ١٩٥٥م وبعد إتمام تسجيل هذه المجموعة النادرة من الألحان، توعكت صحة يوسف البكر واشتد عليه المرض ولم يستطع مع شديد الأسف إكمال المسيرة فتوفي يرحمه الله عام ١٩٥٥م عن عمرٍ ناهز اثنين وثمانين عاماً. وتوقف العطاء وذهب بما يحمله من بقية هذا الكنز الذي لا يقدر بثمن.

الغرض من شرح تفاصيل هذه القصة الطريفة والهامة في الوقت نفسه، هو لزيادة ما ذكره الباحث الدكتور بندر عبيد من تفاصيل وشروح مختصرة وموجزة عن حياة هذا الفنان الملهم، فهو يستحق أن نكشف من متابعاتنا وبحوثنا لمسيرة حياة هذا العبقري الذي لا نعرف من حياته إلا النزر القليل القليل لأننا كباحثين ودارسين مقصرين بجهودنا ومتابعتنا ليس لعبدالله الفرج فقط بل لجيل من الفنانين الذين تتلمذوا بمدرسة عبدالله الفرج ونهلوا منها فأثروا الساحة الفنية الخليجية والعربية بإبداعاتهم وأعمالهم الموسيقية والغنائية المتميزة ومن هؤلاء:

١ - خالد البكر

٢ - عبداللطيف الكويتي

٣ - عبدالله الفضالة

٤ - سعود الراشد

٥ - أحمد الزنجباري

٦ - حمد عيسى الرجيب

٧ - أحمد محمد باقر

٨ - عوض فرحان الدوخي

٩ - يوسف فرحان الدوخي

١٠ - عبدالرحمن حمد البعيجان

١١ - غنام سليمان الديكان

وغيرهم من الفنانين الكويتيين المبدعين الذين حملوا لواء الأغنية الكويتية قرابة قرن من الزمن.

عبدالله الفرج - طفولته ورحيله إلى الهند:

ذكر الأستاذ الأديب أحمد البشر الرومي رداً على سؤال وجهه له الأستاذ الباحث أحمد علي حول رحيل عبدالله الفرج إلى الهند أن والده ذهب به إلى بومباي وعمره سبع سنوات وكان والده من أكثر التجار الكويتيين ثراء وله تجارة واسعة في الهند وله أسطول كبير من السفن التجارية الكبيرة التي تنقل البضائع عبر المحيط الهندي إلى دول الخليج العربي ودول ساحل أفريقيا الشرقي.وبما أن عبدالله وحيد والده فقد عاش حياة الترف والدلال ورغد العيش، وقد ألحقه والده بأرقى المدارس في بومباي وأحسنها ليتلقى دروسه فيها وعين له أساتذة خصوصيين لتعليمه اللغة العربية وأصولها وقواعدها من الأساتذة العرب المقيمين في بومباي، فنبغ فيها وبرع في كثير من العلوم الأخرى، إلا أنه آثر الشعر والموسيقى على غيرهما من العلوم. وبحكم نشأته في تلك البلاد فقد تأثر بالموسيقى الهندية وألحانها إلى حد كبير فتعلمها على يد كبار علماء الموسيقى هناك حتى برع فيها وأتقنها اتقاناً كبيراً، مما زاد تأثره بها وبمقاماتها الموسيقية وإيقاعاتها وتراكيبها اللحنية وآلاتها الإيقاعية كالمرواس والطبول والطويسات وما شابهها.

وبما حباه الله من مواهب وبفكره النير استطاع أن يؤاخي بين المقامات الموسيقية الهندية ومقامات الموسيقى العربية ومزج بينهما بصورة سلسة جميلة بديعة صاغ ألحانه على نسقها مكوناً منها أساساً لمدرسة موسيقية كويتية جديدة أطلق عليها مدرسة عبدالله الفرج.

عودة عبدالله الفرج إلى الكويت:

توفي محمد بن فرج والد عبدالله عام ١٨٥٣م بالسكته القلبية وعبدالله شاب في الثامنة عشرة من عمره فآلت إليه تلك الثروة الضخمة ولكنه سرعان ما بددها على لهوه وملذاته دون إدراك منه لما يفعله لأنه لم يشعر بالمسؤولية تجاه هذه الثروة الضخمة

التي لم يتعب بها ولم يعرف لها قيمة، ولأن والده لم يقم على تدريبه على ممارسة الأعمال التجارية وتحميله مسؤولية الحفاظ على تلك الثروة التي ستكون له ردءاً من عواقب الدهر، بل ترك له الحبل على الغارب ليمارس لهوه وملذاته ولهذه الأسباب تبددت تلك الثروة وضاعت عن آخرها حتى أفلس وأصبح فقيراً لا يملك إلا عوده وثروة كبيرة من الأشعار والألحان التي يكتنزها في أعماق ذاكرته وضميره وهي أثمن وأغلى من تلك الثروة التي ضاعت.

ثم عاد إلى الكويت مسقط رأسه ونبض قلبه وأقام بها منقطعاً إلى نظم الشعر وبناء الألحان وتهذيب أسلوب الغناء وتطويره حتى اكتسب شهرة واسعة ومكانة كبيرة في مجتمعه وأصبح له تلاميذ نشأوا على مدرسته وتعلموا على يديه أصول الموسيقى والغناء ومن أبرزهم ابراهيم بن يعقوب وناصر بن يعقوب وخالد البكر ويوسف البكر الذين أصبحوا لا يفارقونه ويقومون على خدمته والسهر على راحته. وقد ذكر بعض الرواة أن عبدالله الفرج عاد إلى الكويت عام ١٨٧١م تقريباً وهذا ليس موكداً بل مجرد روايات. وأقام في بيت العائلة الواقع بفريج بن فرج القريب من دروازة العبدالرزاق وفتح ديوانيته التي أسماها (دخينه) لكثرة إشعال البخور فيها وكان يؤمها الشيوخ ووجهاء البلد والشعراء والمثقفون وأبرز أصدقائه من كبار الفنانين الكويتيين والخليجيين.

وعبدالله الفرج أديب مثقف واسع الأفق وقارئ كبير مطلع على كتب الأقدمين في شتى العلوم، يجيد التحدث باللغتين الهندية والانجليزية بطلاقة.

وهو شاعر مبدع ينظم أشعاره بالفصحى والعامية بجدارة وتمكن، تميزت أشعاره بالعامية بدقة العبارة ورقة المفردة وسلاسة المعنى وعميق التراكيب اللفظية، وأضاف لشعر العامية الكثير من البلاغة والبديع على تعابيره لتأثره بالأدب العربي. كما أنه على علم واسع ببحور الشعر وعلم العروض، كتب الشعر بكل صنوفه من غزل وهجاء ومديح ورثاء ولديه القدرة على نظم الشعر الحميني ومواويل الزهيري.

أما أشعاره الغنائية الملحنة فإنه يكتب لكل لحن ما يناسبه من الشعر فصيحاً كان أم حمينياً أو عامياً.

وقد ذكر أشعاره الأستاذ الأديب خالد بن محمد الفرج التي صاغها بالفصحى بأنها من النوع الجيد المتين الذي تميز بنوع من التحرر من أسلوب اللفظ البديعي الذي كان متبعاً في زمنه وإن كان لا يخلو منه أحياناً لبعض الدواعي.

وقد لاحظت من خلال مطالعتي لكثير من قصائده في الشكوى ميوله الصوفية الواضحة كما في هذه القصيدة الطويلة التي بلغ عدد أبياتها خمسة وخمسين اخترت منها أربعة أبيات لبيان الصورة.

الحمد للمحمود في كل الأحوال
سامع دعا المخلوق واللي عنى له
فرد تعزز من قديم ولا زال
بالشكر مشكور على كل حاله
هو صاحب القدرة وهو المانع النال
وهو الذي رزق الملا من نواله
وهو المعيد المبدي الأول التال
وهو العظيم الدايم اللي نساله

****

وله من قصيد «الحميني» ملحنة على إيقاع الصوت العربي:

قريب الفرج يا دافع الهم والعسر
مزيل الضجر ماحي الكدر كن لنا معين
فيارب انا سالك بعمّ وبالزمر
وبالتين وبالزيتون وبالطاهر الأمين
تقل عثرتي تكشف كروبي من الضرر
تجرني من الفتنة وترحم بكا الحزين

وصلوا على المختـــار مـــا هلهل المطر

ومـــا ســـارت الركـــبـــان للبـــيت زايرين

مـحـمـد شـفـيـعي وسلتي سـيـد البـشـر

بـيـــــوم بـه لا يســـــأل الأب عـن بـنـين

يقـــول الفـــتى المضنى الذي أنّ وأذكـــر

كـــواعب من البـــدوان على الســـفح نازلين

ألا يا نســـيم الريح ان جـــزت بالســـحـــر

عـــريب النقـــا والبـــان فـــعـــرج على القطين

وبلغـــــهم مني ســـــلام كـــمـــــا الزهر

مـــعطر بعـــرفـــه يفـضح العنبـــر الخنين

وان ســـــايلوا عني فـــقل في ذرا الخطر

وله قلب مـــا يخلو من الذكـــر والحنين

وخـــــبـــــــرهم عـني بـأني من الكدر

أقـــاسي العنا وابكي كـــمـــا يبكي الجنين

ولكنني صـــابر وأصـــبـــر كـــمن صـــبـــر

وأرجـــو عـــسى رقـــه وعطفـه ولو بعـد حين

فلي في حـــمـــاهم عـــيطلي باهي الغـــرر

أمـــــدملـج أزج ابلـج بهـــــر كل ذكي فطين

امـهـفـهف شـرف غـاني وحـوري به الحـور

تظنه من الغـــزلان وكنّه من حـــــور عين

****

عبدالله الفرج الشاعر الموسيقار المجدد:

إن تعدد البيئات الاجتماعية التي عاش فيها الفرج بين ولادته في الكويت وهجرته في مرحلة شبابه مع والده إلى الهند قد ساهمت في ولادة روح التجديد والتطوير على كل ما هو سائد لدى بيئته الكويتية وإيجاد لون فني جديد يتواءم مع عادات وتقاليد مجتمعه مما جعله يكثف جهوده وكل وقته لدراسة ما هو سائد في مجتمعه من فنون شعبية تقليدية يمارسها أهل الكويت على اختلاف مشاربهم وبيئاتهم، فوجد أمامه ثلاثة أنواع من الفنون تمثل ثلاث بيئات مختلفة:

أ - بيئة صحراوية تنطق بفنون أهل البادية على اختلاف أنواعها وعلى رأسها فنون جرات الربابة.

ب - بيئة بحرية متمثلة بأغاني البحارة وفنون الهولو والياماال.

جـ - بيئة حضرية تزخر بفنون المدينة والحضر مثل الخماري والسامري والقادري والعرضة وغيرها من الفنون.

وبعد أن أتم دراسته المتأنية المستفيضة اتضح أن هذه الفنون الشعبية مجتمعة تفتقر إلى الأغنية الفردية التي يتطلب غناؤها مصاحبة الآلات العربية السائدة في ذلك الوقت. فأخذ يفكر بضرورة إيجاد مثل هذا النوع من الغناء شريطة أن ينبع من البيئة الكويتية السائدة التي تميز بها أسلوب الغناء الكويتي ولا يشذ عنه ويتماشى مع العادات والتقاليد التي يتحلى بها هذا المجتمع ويحافظ عليها ويتمسك بها، فلجأ إلى أمهات الكتب يستطلع منها ما ورد من شروح لضروريات إيقاع (فن الهزج) وهو فن الصوت الذي ورد كثيراً في كتب الأقدمين الموسيقية كاصطلاح يستخدم للدلالة على الشعر الملحن أياً كان إيقاعه أو قالبه الغنائي في الدولة العباسية. وبما سبق أن تدارس موضوعاته الشعرية والموسيقية للوصول إلى تحليل فني لتلك الدوائر والرسوم التي تحتوي على مجموعة من النقط والرموز التي تبين عدد وحدات هذا الإيقاع وتشير إلى ضغوطه مقرونة بحرفي (التاء) (والنون) من حروف المعجم العربي لتحديد موضع الدموم والتكوك والسكتات الإيقاعية، ولمعرفة دائرته الإيقاعية تحديداً، وقد شرحها

صفي الدين عبدالمؤمن البغدادي الأرموي في كتابه المسمى (الأدوار في معرفة النغم والأدوار) وهو مخطوطة قديمة ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي. وقد يتساءل المرء لماذا حرف (التاء) وحرف (النون) ونقول إنه مثل ما للشعر عروضه فللموسيقى عروضها. ويعرّف الأرموني إيقاع (الهزج) بدائرته الإيقاعية (كروش) إذ إنه يقيم السبب بحرفين (تن) وكل حرف (تاء) يأتي على ضرب متحرك من الإيقاع سواء كان (دُمّاً) أو (تِكّاً) وكل حرف (نون) يأتي على زمن (سكوت) أو إكمال لسبب متحرك وبيانه هو:

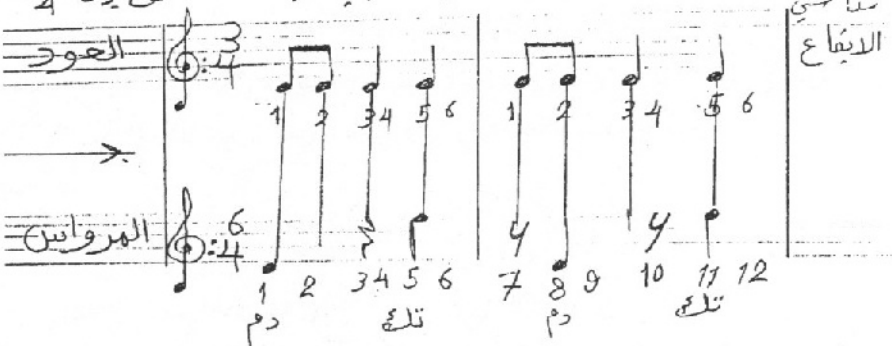
((تَنَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ تَنْ)) أي

((فعلن فعل فعل فع))

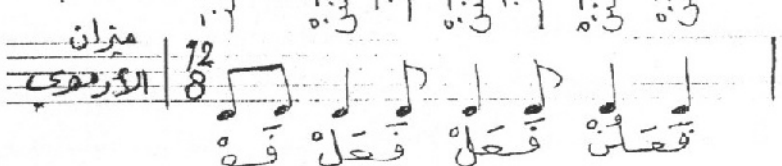
وإيقاع الهزج سداسي العدد زمنه ($^{6}/_{4}$) وسأدونه موسيقياً على نحو ما شرحه الباحث الكبير الأستاذ أحمد علي مؤلف كتاب «الموسيقى والغناء في الكويت» الذي أصدره في الكويت عام ١٩٨٠م، ودوّنه بياناً لشرح الأرموي واستناداً على ما سمعه وقام بتحليله موسيقياً من ألحان عبدالله الفرج التي قام بغنائها يوسف البكر وغيره من الفنانين الكويتيين المعاصرين واعتماداً على الشكل الزمني اللحني لضربات الريشة بملامستها لأوتار العود أثناء الغناء فوجد أنها تسير بشكل ثلاثي يتكرر بينما عازف المرواس (الآلة الإيقاعية) يستمر في عزف الإيقاع بشكله المكون من اثنتي عشرة وحدة زمنية صغيرة ليصبح الإيقاع مزدوجاً على هذا الشكل.

****

شكل (١) ايقاع الصوت العرلي الكويتي لعبدالله الفرج ميزانه 6/4

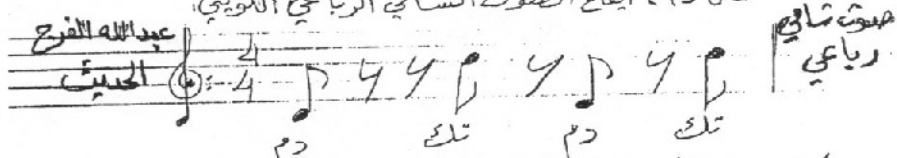


شكل (٢) دائرة ايقاع (الهزج) شرح الأرموي (12/8) للهزج القديم

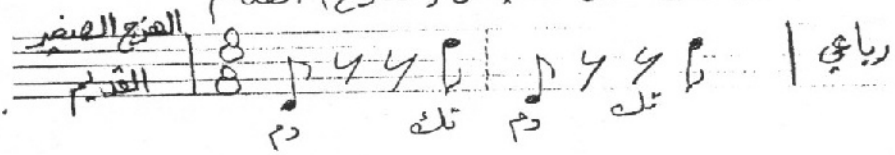


القالب الثاني من قوالب الصوت يتكون ايقاعه من ثماني وحدات زمنية صغيرة (كروشيه ♪) ويدون بميزان 4/4 ويعرف بالصوت الشامي أو (الرباعي) ويدون على النحو التالي كما وضعه عبدالله الفرج

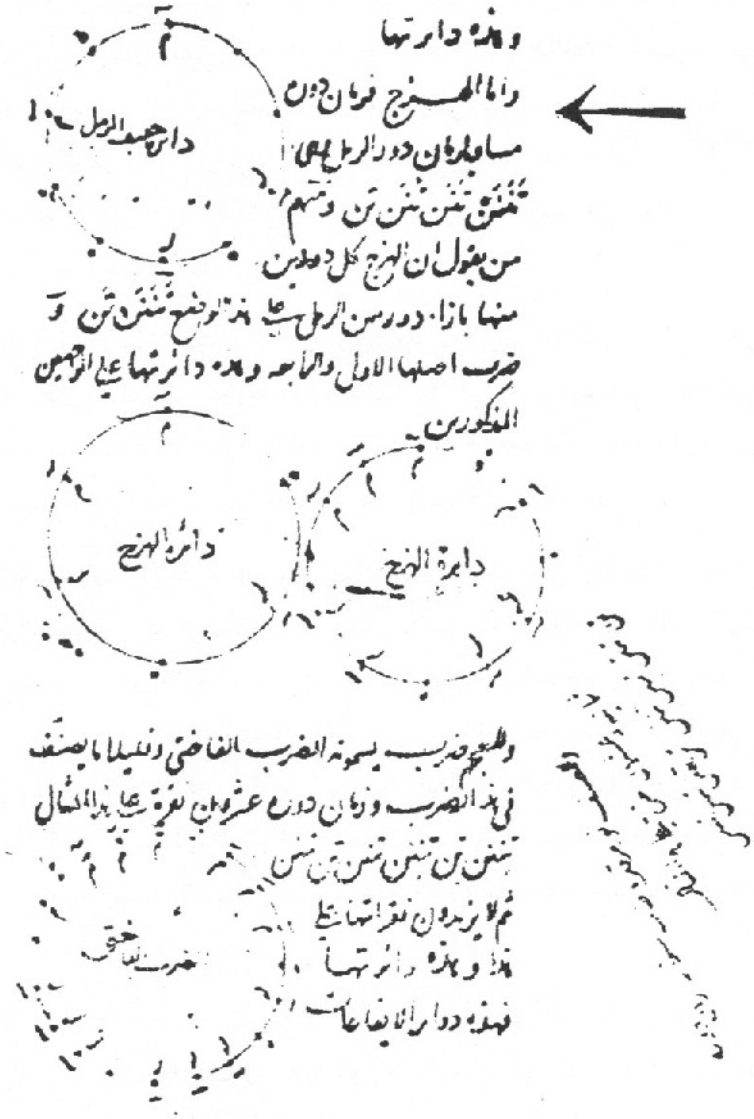
شكل (٣) ايقاع الصوت الشامي الرباعي الكويتي



شكل (٤) ايقاع النوع الثاني من (الهزج) القديم



-١٠-



من كتاب الادوار فقرة ايقاع الهزج

ملخص لما جاء في التعقيب:

مما سبق وتدارسناه بما جاء في البحث المقدم من الباحث الدكتور بندر عبيد حول حياة الشاعر الموسيقار عبدالله الفرج مبدع الأغنية الكويتية الحديثة ومؤسس مدرستها، يتضح لنا أنه ليس مجرد فنان موسيقي فقط، بل هو فنان شامل متعدد المواهب، فهو شاعر وأديب وباحث يتمتع بقسط وافر من العلم والثقافة، وقارئ كبير يستطيع استنباط أدق الأمور العلمية واكتشاف أسرارها، وموسيقي على قدر كبير من المعرفة بعلوم الموسيقى والغناء.

ومما لا يدع مجالاً للشك أنه أول باحث عربي كويتي يتمكن من فك شفرة تلك الدوائر والرموز والطلاسم لتعريف إيقاعات فن (الهزج) القديم التي وردت في كتب الأقدمين، ولو لم يحدث مثل هذا الاكتشاف لهذه الإيقاعات لما استطاع أن يحيي تلك الفنون العربية القديمة بعد سبات عميق أصابها لسبعة قرون مضت.

ولم يكتف بهذا الاكتشاف الهام فقط، بل أضاف على إيقاعاته بعض لمسات التجديد والتطوير ورسم في مخيلته صورة واضحة المعالم لتراكيبه اللحنية وأشكاله الغنائية وما يناسبه من آلات إيقاعية ويوافقه من نصوص شعرية، فاستعان بما تكتنزه ذاكرته من فنون أهل اليمن والحجاز التي ما زالت تحتفظ بطابعها القديم المؤثر بالعهد العباسي، ثم بنى ألحانه الجديدة على منوالها وأسلوبها اللحني والغنائي مع اختلاف بالتركيبة الإيقاعية لتتناسب مع قوالبه اللحنية والغنائية الجديدة المتطورة التي تنبع من عمق البيئة الكويتية وتخضع لأسلوب غناء أهل الكويت مع احتفاظها بجذورها وأصولها العربية القديمة.

وما نأخذه على عبدالله الفرج هو إحجامه عن توثيق هذا الاكتشاف الهام لهذا الإيقاع ليكون مرجعاً حياً يلجأ إليه الباحثون والدارسون في علوم الموسيقى والغناء في الكويت وفي غيرها من البلدان، لذلك ظل مبهماً مجهولاً بالنسبة للأجيال الحديثة من الباحثين والدارسين طيلة قرن مضى من الزمن.

الفهرس

		الصفحة
– تعقيب على بحث «عبدالله الفرج في البحرين»	د. يعقوب الغنيم	١
– تعقيب على بحث «فن الصوت ودور عبدالله الفرج في نشأته»	د. نزار غانم	١٣
– تعقيب على بحث «فن الصوت ودور عبدالله الفرج في نشأته»	د. يعقوب الغنيم	٣٣
– تعقيب على بحث «سيرة عبدالله الفرج وإضافاته»	أ. إبراهيم الصولة	٤٥

****