

حضور الموسيقى العثمانية في المجتمع المغربي خلال القرنين العاشر - الثاني عشر هجري (16-18م)

The Ottoman Music Spirit in the Maghreb Society

During the (10th-12th A. H. Centuries /16th- 18th A .D .Centuries)

د. ليلي غويني*

جامعة علي لونيبي البلدية 2، الجزائر، ghouini.liela@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/03/30 تاريخ القبول: 2021/06/07 تاريخ النشر: 2021/06/30

الملخص:

سيتم الحديث في هذه الدراسة عن الموسيقى العثمانية وأنواعها ومدى انتشارها وتأثيرها في بلاد المغرب خلال الفترة ما بين القرنين العاشر - الثاني عشر هجري (16-18م)، إذ عرف مجتمع بلاد المغرب في هذه المرحلة التاريخية تنوعاً في فن الموسيقى بين الموروث المحلي وما تمّ اكتسابه من ثقافة العناصر الوافدة العثمانية، وما جلبته معها من ثقافتها الموسيقية، التي امتزجت مع الدّوق المغربي فأثرت وتأثرت بشكل متقاوت.

كلمات مفتاحية: الموسيقى العثمانية؛ المهتر؛ الزورنا؛ النوبة؛ بلاد المغرب.

Abstract:

This study takes as its primary concern to examine the Ottoman Music, its different genres and how it succeeded to spread and have a powerful impact on Maghreb countries during the 10th and 12th centuries A.H . (16th-18th A.D century). It is worthy of note to state that the Maghreb society during the Ottoman era witnessed a divergent set of art music, a mixture between the local heritage flavor and what was acquired from Ottomans' culture. Indeed , the latter had carried with them their own typical art music, which was later integrated in an artful manner a Maghreb taste, in so doing they mutually influenced one another.

Keywords: Ottoman Music; Elmihtar; Zourna; Elnouba; Maghreb Society.

✳ المؤلف المرسل: د. ليلي غويني، ghouini.laila@gmail.com

1. مقدمة:

ارتبط تنوع الموسيقى ببلاد المغرب خلال الفترة الحديثة في مجمله بتنوع ثقافة العناصر البشرية فيه، فبانضمام كل من الجزائر وتونس وطرابلس الغرب (ليبيا) إلى الدولة العثمانية مع بداية القرن العاشر هجري (16م)، دخلت هذه الولايات في نسق تاريخي جديد لم تظهر انعكاساته على تطور الأحداث السياسية فحسب؛ بل شملت جميع الجوانب الأخرى، وبالأخص الجانب الثقافي والفني، وتجلّى ذلك في انتقال بعض الفنون والعادات والأذواق التركية إلى ثقافة هذه الولايات، ولا شك أن بقاء المغرب الأقصى خارج النفوذ العثماني لم يحل دون تأثيره وتأثيره على الحياة العلمية والثقافية والفنية في الجزائر وغيرها من الدول المغاربية الأخرى، وذلك لأن اختلاف الأنظمة لا يعني اختلاف الشعوب والثقافات، كما أن القطيعة السياسية إن فرضتها ظروف معينة؛ لا تعني بالضرورة وجود قطيعة فنية وثقافية وعلمية بين هذه الشعوب.

ومن الجدير بالذكر أن الحديث عن فن الموسيقى¹ ببلاد المغرب لا يمكن أن يتم بمعزل عن الحضارة الإسلامية ومواكبة الأحداث التاريخية، فقد أثرت الأحداث وتقلبات الظروف في واقع الفنون وتطورها، فشهدت الموسيقى العربية بذاتها عدّة ألوان وطبوع وتطورت عبر العصور إلى أن صارت للموسيقى العربية مدارس ومعاهد موسيقية قائمة بذاتها². وعرف هذا الفن ببلاد المغرب ألوانا ونماذج مختلفة، نتجت عن امتزاج وتلاقح المعطيات الفنية النابعة من إبداع العناصر البشرية المتعايشة به عبر تاريخه، وصولا إلى فترة الدراسة أين وفد طراز الموسيقى العثمانية.

فإلى أي مدى حصل التجاوب والتلاقح بين الطراز الموسيقي العثماني الوافد والطراز المحلي في بلاد المغرب؟ وما هي مظاهر تفاعله بالمجتمع المغربي؟

2. المميزات العامة لطراز الموسيقى العثمانية:

عرف طراز الموسيقى العثمانية عدّة أنواع وخصائص وسمات فنية تشكلت نتيجة عدّة عوامل، منها: حرص السلاطين العثمانيين على رعاية وتشجيع الفنون كلها، وقد حظيت الموسيقى بنصيب وافر من الاهتمام، تبلور في إقامة مدارس خاصة لتعليم الموسيقى دون تمييز في ذلك بين عرق ولسان ودين ومذهب³، فكان السلطان مراد الثاني (1404-1451م) مثلا شاعرا ومحباً للموسيقى، حيث أدرج الشعر والإنشاد والموسيقى في مدرسة الأندرون المعروفة بالعلوم العقلية المختلفة⁴، وقام السلطان بايزيد الثاني (1447-1512م) بتجديد عادة قديمة كانت عند أجداده، وهي استخدام الموسيقى في المصحة "شفاخانه" الموجودة ضمن المجمع الذي بناه في مدينة أدرنة عام 1486م لعلاج مرضى العقول⁵، كما احتفظ السلطان سليمان القانوني (1494-1566م) بجماعة الموسيقيين الموجودة منذ عهد جده بايزيد في السراي تحت اسم "جماعات مطربان"⁶.

وارتبط تطوّر أنواع الموسيقى العثمانية ارتباطا وثيقا بمكان تواجدها، حيث ترعرعت وازدهرت وتفرعت أنواعها حسب أماكن تعليمها واستعمالها. فكانت الأوساط الراقية كالسراي العثماني (Saray Osmanlı)⁷ - وإن كان مكانا لإدارة الشؤون العسكرية والسياسية- يجمع كبار رجال الفكر والفن من ذوي الأصول مختلفة المشارب الثقافية، فأسهم هؤلاء في تقدم فن الموسيقى وتطور صفاته الفنية⁸. كما عرفت المؤسسة العسكرية بذاتها اهتماما بالموسيقى، فعملت على توفير مكان خاص لتعليمها عرف بـ: "المهترخانه" (Mehtarhana)، وكانت الفرق الصوفية هي الأخرى متمسكة بالموسيقى الدينية، فوضعت لها أماكن خاصة بها وهي: "المولوخانة" (Mevla Hana)، وفتح المجال للمننديات التي تُعنى بأرباب الطرب ودور التعليم الخاصة، وكانت بمثابة معاهد تعليم وتدريب الموسيقى⁹.

كان تأثر المجتمعات الإسلامية بصفة عامة والعربية بصفة خاصة، والتي كانت تحت الحكم العثماني ببعضها البعض في مجال الموسيقى والغناء، واضحا، فقد أخذت الموسيقى العثمانية المصطلحات المهنية، كالمقامات أو الأصول أو الآلات الموسيقية من ألفاظ وكلمات عربية أو فارسية¹⁰؛ فمن المقامات مثلا: "فرحفازا" و"أوجآرا" و"سوزدل"، والأصول مثل: "دور كبير" و"ضربفتح" و"زنجير"، ومن آلات الموسيقى نجد: "قدوم" و"كمنجه" و"كيرفت"، وانتقل العديد من المصطلحات الفنية التركية أيضا إلى ذوق المجتمعات العربية هي الأخرى، كاستعمال مصطلح "تيك اربع" المستخدم في نظريات الموسيقى العربية، وأصله "ديك آربه" أي الشعر الحاد¹¹.

وإذا كانت الموسيقى العثمانية قد تعددت ألوانها بمشاركة عناصر إثنية متنوّعة الثقافة، والتي أثرت في توليفتها الفنية، وأصبحت لها أنواع مختلفة، منها: الموسيقى الدينية والموسيقى العسكرية والموسيقى الشعبية والموسيقى الكلاسيكية¹²، فإنّ هذه الأنواع عرفت انتشارا متفاوتا في البلدان العربية التي كانت تحت الحكم العثماني، فما هو نوع الموسيقى العثماني الأكثر انتشارا وتأثيرا؟

ارتبط انتشار الموسيقى العثمانية بالبلدان العربية بالتوسع السياسي للدولة، فقد حمل العثمانيون موسيقاهم إليها، فبرزت مظاهر التأثير والتأثر في هذا المجال، منها: امتزاج اللغتين العربية والتركية في نظم الأغاني، فكان الموشح المعروف بالمشرق "يا لسمر يا سكر" ملحن بمقام السيكاه، كما استخدم العرب في الموشحات كلمات تركية، مثل: "أفندم" بمعنى السيد، و"جانم" بمعنى روعي، و"أمان" للاستعطاف، ودخلت النغمة التركية أيضا عن طريق التهاليل المستعملة في المساجد وفي صلاة العيدين وفي المآتم بواسطة "الخوجات" وهي (لا إله إلا الله، الله أكبر، الله أكبر، وسبحان الله والحمد لله ولا حول ولا قوة إلا بالله) والتي يرجح أنّه تم تلحينها من طرف الموسيقار التركي المعروف مصطفى العنتري (1640-

1711م). وتداول استخدام كلمات عربية على لحن تركي وشاعت البشارف والسماعيات التركية في البلدان العربية خصوصا بالمشرق ومصر¹³.

3. الموسيقى العسكرية:

أخذت الموسيقى العسكرية العثمانية موقعا مهما بين الطّبوع الموسيقية الأخرى، فكانت أكثرها انتشارا في المناطق التي تم إلحاقها بالدولة العثمانية، وذلك لارتباطها بالجيش، وحتى وإن كانت ذات طابع عسكري؛ إلا أنها امتازت بعناصرها الفنية وسمات موسيقية اكتسبتها عبر الزمن، ويرجح أنها من أقدم الموسيقى العسكرية في التاريخ، فقد بدأ استخدامها في الحرب منذ زمن الأتراك الهون، وكان الهدف منها: نشر الرعب والخوف لدى الأعداء بإصدار أصوات عالية مرعبة، حيث استخدموا لهذا الغرض ست آلات رئيسية، اثنتان منها بالنفخ وأربع بالنقر. وعرف هذا الفريق الموسيقي بالاسم (Tuğ Takımı) وكانت تطلق على هذه الآلات أسماء (يوراغ، بورغوى، جوكن، جانغ، تومروك، كوكروك)، وفي زمن السلاجقة أصبح يطلق على هذه الفرقة اسم (Nevbet Takımı) أو (نوبتخانه). ومع مطلع القرن الحادي عشر ميلادي أدرجت عدة آلات في هذا الفريق منها: (Kös, Davul, Boru, Zil) وفي القرن الثاني عشر ميلادي زود بما يعرف بـ: (Nay-i Türki) وهو الناي التركي¹⁴. وبعد دخول الأتراك في الإسلام لم يحدث تغير كبير في هذا الفريق من ناحية استخدام الآلات، فبقي استعمال: البوق "بورى" (Boru) والصنج القرص النحاسي "زل" (Zil) والطبل الكبير "طاوول" (Davul)، أما بالنسبة للناي التركي فأصبح يطلق عليه المزمارة "زورنا" (Zurna)¹⁵.

وفي العهد العثماني فإنّ هذه الفرقة الموسيقية شهدت تطورات هامة، وهذا راجع لاهتمام السلاطين بها بشكل خاص، وأطلق على هذه الفرقة الموسيقية اسم (Mehter) مهتر، وكانت لها مدرسة خاصة بها تم تأسيسها في عهد السلطان الفاتح تعرف بـ:

"المهترخانة" (Mehterhana) تقوم بتعليم الجند الموسيقى العسكرية الخاصة بالدولة العثمانية¹⁶.

وبعد هذا، عرفت فرقة المهتر تطورات كبيرة إذ بلغت قمّة ازدهارها ما بين القرنين السادس عشر - الثامن عشر ميلادي، فكانت تتشكل من آلات النّفخ والنّقر التي تصل إلى حدّ المئات. وتكون هذه الفرقة في مقدمة الجيش في حالة الحرب، تعزف مصطفة بشكل صفوف مترابطة، وفي حالة السلم يقف أعضاء فرقة المهتر على شكل هلال. وكان المهتر كبير الحجم يصل إلى حوالي 300 جندي عازف، منهم 100 يعزفون على زورنا و70 يقرعون الطبول، وآخرون على النّقارات والأبواق، تسير على شكل صفوف ويكون في مقدمة الفرقة حاملو الأعلام وعازفون على (الصولجان) يقومون بتحفيز الجند بالتكبيرات العالية، وفيما يخص حجم المهتر فقد كان تبعا لعدد الموجودين من كل آلة فيه ويعرف باصطلاح (Ait) (قات) أي طابق، فكان الأكبر حجما هو مهتر السلطان، حيث يتكوّن من اثني عشر طابقا، أي 12 من كل آلة، يليه مهتر الصدر الأعظم، يتألّف من تسعة طوابق، وبعدهم يأتي مهتر الوزراء والباشوات من سبعة طوابق¹⁷.



الصورة رقم (01): فرقة المهتر في مقدمة الجيش أثناء السّير للحرب.

المصدر: . 25 Eylül 2013 Çarşamba . MEHTER'İN HİKÂYESİ



الصورة رقم (02): فرقة المهتر في حالة السِّلْم.

المصدر: Mehter tarihi bilgiler.

<http://istanbulmehtertakimi.com/istanbulMEHTER/ilk-mehter-tarihi.html>.

كما كانت هناك فرقة النوبة (مهتر خانة همايوني)، التي عزفت موسيقى لأول مرة عند العثمانيين في مجلس الغازي عثمان بك مؤسس الدولة العثمانية، واستمع إليهم واقفا على قدميه، وكانت هذه الفرقة قد أرسلت إليه من سلطان سلاجقة الأناضول آنذاك غياث الدين مسعود الثاني، حين تولي الإمارة، وتتشكل هذه الفرقة من ضارب على الطبل وضارب على النقارة ونافخ للبوب وضارب للأقراص النحاسية¹⁸، بعدها أصبحت النوبة معتمدة في الحياة اليومية¹⁹.

وقد استمرت عادة سماع النوبة وقوبا على الأقدام إلى أن ألغها السلطان محمد الفاتح، ووضع بدلا من ذلك قانونا لعزف النوبة مرتين في اليوم، وقت السحر والعشاء في أماكن عديدة من المدينة، يطلق عليها اسم النوبتخانات (Nevbethanlar)، كما كانت تعزف النوبة أيضا في المحافل الشعبية، منها: دورة المصارعة السنوية التي تقام في مدينة قرق بيكار منذ عام 1361م. وفيما يخص فريق النوبة، فقد كان يصطف على شكل هلال في

أوقات السلم، ويعزف في المناسبات الرسمية، وكان له بروتكول معتمد للضرب وقت العصر، حيث يقوم مهتر باشي (Hehter-Paşay) رئيس الفرقة بتوسط الحلقة وفي يده الصولجان، في حين يقوم عازفو المزمارة وقارعو الطبول وعازفو البوق وضاربو القرص النحاسي بالعزف وقوفاً، بينما يقومون النفارون بالدق وهم يجلسون على الأرض متربعين، وهنا يبدأ كبير جاويشية غلمان الداخل يجمع طلبات أصحاب الحاجة إلى الوزير أغا الإنكشارية، ثم ينهي المهتر باشي بالدعاء بصوت مرتفع²⁰.



الصورة رقم (03): بروتكول ضرب النوبة بشكل يومي وقت العصر

المصدر: . 25 Eylül 2013 Çarşamba MEHTER'İN HİKÂYESİ.

<https://www.ekremlugraekinci.com/article>.

أما عن مميزات الموسيقى العسكرية، فهي شديدة الحدة في نغمتها، لأنها تعبر عن هيبة وقوة العثمانيين، فكانت ألحانها تختلف حسب المناسبة التي يعزف فيها هذا الطاقم، ففي الحرب تعتمد الألحان التحفيزية والحماسية، أما أثناء الاحتفالات، فتعتمد الألحان الأقل

شدة، كلحن "بشرف السلطان" (خنكار بشروى)، و"بشرف الفارس" آتلى بشروى، "بشرف العرض العسكري آلاى دوزن بشروى"، "بشرف السفير" ايلجي بشروى، و"بشرف السعد سعد بشروى"، و"بشرف الرقاص رقاص بشروى"²¹.

تعددت الآلات²² الموسيقية المستخدمة في المهتر، بين: آلات النقر وآلات النفخ والآلات الوترية، أما آلات النقر: فتنقسم إلى أربع مجموعات بحسب المادة الأساسية التي صنعت منها: فهناك الآلات الخشبية، وذات الأجراس أو الأقراص النحاسية، وذات الجلود، فمن آلات النقر التي كانت تعزف في المهتر هي: الصولجان (çevgan) وهي مصنوعة من الخشب، و (mehter zili) وعرف بهذا الاسم لأنه من أساسيات المهتر وهو مصنوع من النحاس و (hitit sistrum) صلاصلا لحيثيين وهو أيضا من النحاس، ومن آلات النقر المصنوعة من الرقوق الجلدية: الطبل الكبير (kös) والطبلة (Davul) والنقارة (NAKKARE). وفيما يخص آلات النفخ فكانت من المزمارة بالألسنة (zurna) والنفير بغير ألسنة (Nefir). وعن الآلات الوترية فقد عزفوا على (Kopuz) قويز نوات المضرب²³.



الصورة رقم (04): نماذج من أنواع آلات المهتر وعازفيه

المصدر: Osmanlı'da Mehter ve Mehter Marşı Tarihçesi Hakkında Bilgi. 14 Kasım

2018 Çarşamba. <https://www.neoldu.com/service/amp/osmanlida-mehter-1234h.htm>.

4. مظاهر تأثير الموسيقى العثمانية ببلاد المغرب:

امتازت الموسيقى العثمانية بمجموعة من المميزات، جعلتها تعرف خصوصية من حيث انتشارها وتأثيرها ببلاد المغرب، فقد انتقل هذا اللون الموسيقي إلى الإيالات الثلاثة: الجزائر - تونس - طرابلس الغرب (ليبيا)، عن طريق الطاقم الموسيقي العسكري التابع للجيش الإنكشاري - كما سبق ذكره - وعن طريق تقليد بروتكول الموسيقى المعتمد بالبلاط العثماني، كما أنه تسرب أيضا إلى المغرب الأقصى بحكم التقارب الجغرافي والاحتكاك المستمر بين أهل المنطقة، ومنه احتكت هذه الموسيقى بالذوق المحلي للمجتمعات المغربية فتأثرت بها بشكل متفاوت.

1.4. في تقاليد وبروتكول السلطة:

اقترن حضور الموسيقى العثمانية في المجتمع المغربي بالمناسبات العديدة، أهمها: السياسية والحربية، فنلمس هذا الحضور في انتقال بروتكولات وتقاليد التولية، وغيرها من المراسيم السلطانية التي كانت تقام بالقصر العثماني للدولة العثمانية إلى الولايات التابعة لها، فنلاحظ المحافظة على مظاهر الموسيقى البورتوكولية بقصر باردو بإيالة تونس، المتمثلة في تواجد الفرقة "المهتر باشية" أي النوبة منخرطين في صلب صبايحية، ويصل عددها إلى حوالي ثلاثة وأربعين عازفا على عهدي الباي حسين بن علي وابن أخيه علي باشا²⁴، ويعتبر نشاطها جزءا لا يتجزأ من تقاليد قصر باردو، حيث اعتبر ضرب النوبة عند الفجر علامة على بداية النهار وفتح أبواب القصر وبعد العصر²⁵، كما اعتمد بروتكول رسمي عند خروج المحلات العسكرية يرافقه خروج مهتر وتدق النوبة العثمانية بالطبول²⁶.

ولم تختلف الجزائر في ممارسة التقاليد وبروتكول السلطة المتعارف في الدولة العثمانية بالمناسبات الرسمية، سواء السياسية منها أو العسكرية، فكانت تتكوّن فرقة الأوجاق العسكرية الموسيقية من سبع وعشرين قطعة، ثمانية من بينها طنابير عريضة الداوول

(Davul)، يضرب عليها بالأصابع، وهناك خمس آلات نحاسية النكاريات (Nakkare) وهناك عشر مزامير مرصعة وبوقان²⁷. وفي قصر السلطة كانت النوبة العسكرية تحت قيادة **الباشزرناجي**، تعزف في مراسم التولية ولبس الباشا الجديد للقبطان الرسمي، فمع وصوله يجد في استقباله سفينة آغا الإنكشارية ومعه المستشارون الرئيسيون للدولة، مع طاقم الموسيقى المتكوّن من اثنين من أصحاب الطبل (çavus) وستة عازفين على الناي وآخرين على المزامير، وهذه النغمة كانت شديدة الغرابة، تخلق الفزع أكثر من المتعة، للدلالة على هيبة الباشا الجديد، الذي يكون مرتديا جبة واسعة بيضاء علامةً على السلم²⁸. كما كانت من مهام النوبة العسكرية أيضا الخروج مع محلة **الدنوش** مصحوبا بموكب من **الزرناجية** والطبالين²⁹.

وإن كان المغرب الأقصى لم يدخل تحت لواء الدولة العثمانية؛ إلا أن هذا لم يمنع تأثر السلطة المغربية بالموسيقى العسكرية العثمانية، حيث قام السلاطين السّعديون بتقليد البرتوكول المعتمد في البلاط العثماني، من خلال تبني نظام الجوقة العسكرية النحاسية "النوبة"، ضمن الموكب الملكي السّعدي، فمثلا: حينما تمت مراسم دفن السلطان عبد الملك (1541-1578م)، أمر أخوه السلطان أحمد المنصور (1549-1603م) أن يكون ذلك بحفل عظيم كان فيه: "القوم يقرعون الطّبول ويزمرون بالمزامير"³⁰ على منوال نغمة "النوبة"، كما كان الموكب الملكي للمنصور نفسه يحمل مظاهر الموسيقى المهتر، وهذا حسب ما وصفه المؤرخ **الفشتالي** (1549-1621م) بقوله: «... وأمامه الطّبل العظيم الذي يسمع دويّ صوته على البعد، ومن خلفه الطبول الأخرى التي يقرع مع المزامير المعروفة بالغيطات (واحدتها غيطة) يتولى النفخ فيها قوم من العجم أساتيد يتعلمونها فتنبعث منها أصوات وتلاحين ... ومزامير أخرى، وجعاب طوال صفرية على مقدار النفير، تسمى الطرنبات مما أحدثه أمير المؤمنين - أيده الله- في دولته ازدادت بها تلك الآلة حسنا ومزيد فخامة ... موكبه العظيم...»³¹. وعلى الرغم من عدم توافق ذوق أهل المغرب مع الموسيقى العثمانية العسكرية، حيث يرى **الفشتالي** أنّها مجرد أصوات خالية من الروح، وأنها محفزة للخيل وترفع

همّة العسكر³²، فهذا لم يمنع من تسرب الآلات والمصطلحات الموسيقية التركية إلى المغرب، خاصة منها: آلات النفخ النحاسية التي تبناها الجوق المغربي: كالترومبات (Trumpette) والكورنيت (Cornets) والكاسات المعدنية النحاسية (Cymbales)، والبوق (Cor) والترمبون (Trombones)³³.

2.4. في حياة الاجتماعية:

سجّل هذا النوع الموسيقي حضوره بالمدن في المناسبات الاجتماعية المختلفة، كالاحتفال بالأعياد الدينية، مثل: المولد النبوي وعيدي الفطر والأضحى، وتجمّع ركب الحج وليفة القدر والاحتفالات بالأعراس والختان وغيرها. ففي عاصمة الإيالة التونسية كان يتمّ الاحتفال بليلة العيدين بحضور حاكم البلاد، حيث كانت الفرق العثمانية تساهم بإحياء الحفل في وصلته الموسيقية الغنائية الأولى، بالعزف على آلات خاصة بالنغمة التركية، تليها الوصلة العربية، فيضربون على آلاتهم البديعة ويغنون بنغمتهم الحضرية، وكانت النوبة هي الأخرى تشارك في الاحتفاء بالعيدين بضرب موسيقاها في القصر طيلة الليل³⁴، وفي مدينة طرابلس يقام الاحتفال الرسمي والشعبي يوم المولد النبوي بحضور حاكم الإيالة، حيث يتوافد الأهالي وأصحاب الطرق الصوفية من معظم جهاتها، وينظم استعراض كبير بمشاركة الفرقة الموسيقية العثمانية التابعة للقصر وبعض الضاربين على الدفوف التابعين للفرق الصوفية³⁵.

وكانت السّلطة في الجزائر هي الأخرى تقوم باحتفال كبير في هذه المناسبات الدّينية، حيث يتولى رئيس الموسيقيين "الباشزرناجي" إحياء الحفل، خاصة بمناسبة المولد النبوي، الذي عرف اهتماما كبيرا من طرف ذوي السلطة، فقد كانوا يجيزون العازفين بهدايا وعطايا تصل إلى حد عشرة بوجات، وإلى خمسة وأربعين سلطانيا للموسيقيين، كما كانت تمنح لهؤلاء الموسيقيين مائة دورو فضية حين يلبس الباشا الجديد القفطان الرّسمي، وحتّى بايات البايك هم أيضا يجيزون الموسيقيين بمكافئات سخية³⁶، وعرف الاحتفال بعيديّ الفطر

والأضحى اهتماما خاصا من طرف الداي الحاكم حيث يعمد إلى استقبال تهاني وهدايا أعضاء حكومته وممثلي الحكومات الأجنبية المقيمين في العاصمة، ثم يقود ذهاب الوجهاء وسكان المدينة وأعضاء الأوجاق إلى جامع الحواتين، أين يتم ذبح الأضحيات، وأثناء ذلك تكون طلقات البنادق على أشدها والفرقة العسكرية للموسيقى تعزف الموسيقى الحربية³⁷.

أثرت النغمة العثمانية من خلال مشاركة النغمات المحلية في المناسبات السالفة الذكر، فتسلّلت هذه النغمة وأخذت منها بعض المقامات والآلات الموسيقية حسب ما يتماشى مع الذوق المحلي، فأصبحت شائعة ومتداولة في المناسبات الاجتماعية في المدن، كالزواج والختان وغيرها³⁸، أدى هذا إلى تمازج الموسيقى الحضرية مع بعض أنغام الموسيقى التركية المشرقية المشرب، فظهر في **المالوف التونسي والغرناطي** في الجزائر الوجهة اللحنية والمقامية من ملامح القوالب الموسيقية الشرقية تحت عوامل التأثير العثماني³⁹.

وعرف انتشار الموسيقى العثمانية مع الموسيقى المحلية في أوساط المجتمع عدّة أوجه، فكانت المقاهي لا تخلو من الموسيقى طيلة أيام الأسبوع، وكانت تستعمل الآلات المختلفة، العثمانية والمحلية كالمزمار العثماني والطنبور الذي كان شائعا بالأعراس وحفلات رمضان⁴⁰. ويمكن أن نلمس هذا الاحتكاك الفني في استعمال آلة (Zurna) الزورنة⁴¹ وآلة الزكرة في الاحتفالات الاجتماعية إلى يومنا هذا.

أما بخصوص المغرب الأقصى فقد تسربت آلات الموسيقى العثمانية - كما سبق ذكره- ومن ثمّ تسربت أيضا معها بعض النغمات والمقامات العثمانية إلى الذوق المحلي المغربي، الذي تبناها وألفها واعتمدها في موسيقاه إلى يومنا هذا، وعلى سبيل المثال نذكر: مقام بشراف، وتركي، وتركي مغلوق، وتركي بالزوايد وهي طبوع الموسيقى العثمانية، فالبشراف بعد حذف حرف المد يتجاوز مفهوم الطبع ليرقى إلى مفهوم أوسع وهو "إحدى حركات النوبة التركية التي تعني الاستهلال على الآلات"، وقد أدرج إبراهيم التادلي (1827-1894م) صاحب كتاب "أغاني السقا ومغاني الموسيقى" (تحقيق: عبد العزيز بن عبد

الجليل، 2011م) هذه الطبوع الأربعة تحت صنف من النغمات المغربية أسماه أحياناً أجواق
الطبول والمزامير⁴².

5. الخاتمة:

مما سبق نستخلص أنّ تسرّب بعض أنغام طراز الموسيقى العثمانية كان على يد
الفرق الموسيقية التابعة للجيش الإنكشاري المعروفة بـ: "المهتر" داخل المجتمع المغربي،
إلى جانب موسيقى التشريفات وموسيقى النوبة، التي اقترنت بالمناسبات العسكرية والسياسية
والاجتماعية التي تستخدم فيها، فأخذت تتسع معرفة المغاربة بها وبآلاتها وقواعدها من حيث
التنظيم والتلحين، لتضاف إلى الألوان الموسيقية الأخرى.

إنّ أثر النغمة الموسيقية العثمانية وانتشارها في المجتمعات المغربية عرف نوعاً من
المحدودية بسبب حاجز اللغة واختلاف ذوقها مع الذوق المحلي، وهذا راجع إلى جدّة نغمة
هذه الموسيقى التي لم يألفها أهل المنطقة.

6. الهوامش:

¹ - كانت الموسيقى معروفة باللفظ العام "الغناء" ومعناه الأول "الإنشاد" (Song) ومن ثم استعملت كلمة
"مغن" أو "مغني" في موضع "موسيقى" حتى وإن كان تحديده يقابل كلمة "المغني" (Singer) وأطلق عليها
"الطرب" وعليه كانت كلمة "المطرب" تعني "موسيقار"، وكان من يحرم الموسيقى يطلق عليها اسم "اللهو"
وسميت الآلات الموسيقية "الملاهي"، ويظهر في "كتاب الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني الأشعر المغنّاة
التي يطلق عليها لفظ "صوت" وكانت هذه الكلمة مقصورة على الموسيقى الصوتية "الغناء" وإن استعملها
أصحاب النظريات فيما بعد بمعنى "ضجة" (Noise) في مقابل كلمتي "طنين" (Tone) و"نغمة" (Musical
note)، وكان "البعد" (Interval) يسمى في تلك الفترة "النبرة". ينظر: هنري جورج فارم، تاريخ الموسيقى
العربية، ترجمة: حسين نصار، مراجعة: عبد العزيز الأهواني، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010م،
ص.66.

2- إذا تحدثنا عن أهم قفزة عرفها تاريخ الموسيقى العربية فهي خلال العهد العباسي؛ إذ استطاعت الخلافة العباسية أن تترك بصمتها التاريخية في جميع المجالات وبشكل خاص في المجال الثقافي، لما تميز به هذا العصر من الفكر التحرري، فازدهرت العلوم والآداب والفنون لدى الشعوب الإسلامية في المشرق والمغرب. وقد عرفت الموسيقى العربية هي أخرى درجة عالية من الإتقان في هذا العهد لم تصله في أي زمن آخر، وبلغت ذروة نجاحها وظهرت كمدرسة قائمة بذاتها برجالاتها وأسسها ولم يبق هذا الازدهار الموسيقي مقصورا على جانبي نهريّ الدجلة والفرات أو بلاد الشام، وإنما تعداه إلى مصر والمغرب والأندلس. ويعتبر هارون الرشيد (170-193هـ / 786-809م) من أهم الخلفاء العباسيين الذين شجعوا فن الموسيقى، وعرف بلاطه بتوافد أهم أسماء كبار الموسيقى، أمثال: إبراهيم الموصلي، وعبد الله بن دحمان، ومحمد بن الحارث، وغيرهم، وسار على نهجه من جاءوا بعده. ينظر: المرجع نفسه، ص. 112، وما بعدها.

3 - أكمل الدين حسن أوغلي، وآخرون، الدولة العثمانية تاريخ وحضارة، ترجمة: صالح سعداوي، مج2، إرسیکا، استنبول- تركيا، مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، 1999م، ص. 763.

4 - المرجع نفسه، مج2، ص. 777.

5 - المرجع نفسه، مج2، ص. 778.

6 - المرجع نفسه، مج2، ص. 779.

7 - مقر القصر العثماني.

8 - أوغلي، وآخرون، الدولة العثمانية، مج2، ص. 763.

9 - المرجع نفسه، مج2، ص. 765.

10 - المرجع نفسه، مج2، ص. 764.

11 - نفسه.

12 - المرجع نفسه، مج2، ص. 761.

13 - أكمل الدين احسان أوغلي، صالح سعداوي صالح، الثقافة التركية في مصر: جوانب من التفاعل الحضاري بين المصريين والأتراك مع معجم للألفاظ التركية في العامية المصرية، إرسیکا، استنبول- تركيا، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون الإسلامية، 2003م، ص. 71-72.

14 Timur; Vural, Türk Asekri müziğinin savaşlardaki yeri ve önemi, Turan stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi, Turan-sam, cilt 4, Sayı 13, kış 2012, S-S. 68-69.

15. Ibid., S-S. 69-70.

16 - تم إلغاء المهترخانة في عهد السلطان محمود الثاني عام 1827م وتأسست في مكانها مدرسة باندو للسراي وعرفت باسم موزيقة همايون على الطراز الأوربي. ينظر: أوغلي، وآخرون، الدولة العثمانية، مج2، ص ص. 765، 769.

17. Vural , Op.cit., S.71-72.

18. Ibid., S.70.

19- أزوتنا، بلماز، تاريخ الدولة العثمانية، ترجمة عدنان محمود سليمان، ج2، اسطنبول- تركيا، منشورات مؤسسة فيصل للتمويل، 1988م، ص. 320.

20 - أوغلي، وآخرون، الدولة العثمانية، مج2، ص ص. 765-767.

21 - المرجع نفسه، مج2، ص. 766.

22 - الآلة الموسيقية هي أداة تم صنعها لغرض بعث أصوات يستطيع العازف التحكم بها ليقدم مقطوعة موسيقية معينة، وتختلف الآلات الموسيقية حسب استخدامها وعليه أصبح لكل نوع موسيقي آلتها الخاصة التي تتماشى مع قوالبها الموسيقية، فهناك آلات الموسيقى الدينية، وآلات الموسيقى الشعبية، وآلات الموسيقى الكلاسيكية، وآلات الموسيقى العسكرية. حول الموضوع ينظر: محمود كامل، تذوق الموسيقى العربية، د. ط، القاهرة- مصر، منشورات اللجنة الموسيقية العليا، مطبعة السنة المحمدية، د ت؛ جورج فارم، تاريخ الموسيقى العربية، مرجع سابق؛ عبد العزيز، عبد الجليل، مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، الكويت، عالم المعرفة، 1983م.

23 - حول آلات الموسيقى العثمانية. انظر أيضا: اكمل الدين حسن أوغلي، وآخرون، الدولة العثمانية، ص ص. 799-801؛ وينظر أيضا:

Vural, Op.cit. , SS 70-72

24 - منصف، التايب، بلاط باردو في عهد حيسين بن علي (1705-1735)، شهادة الكفاءة في البحث، جامعة تونس، 1990م، ص. 116؛ حسن الشمعلي، المجالس الثقافية في البلاط الحسيني (1705-1782)، ماجستير، جامعة تونس، 2010-2011م، ص. 58.

25- حمودة، عبد العزيز، الكتاب الباشي، تحقيق: محمد ماضور، تونس، الدار التونسية للنشر، 1970م، ص. 231. وينظر أيضا:

Breves, François Savary, Relation des Voyages de M. de Brèves, tant en Grèce, Terre-Sainte et Egypte, qu'aux royaumes de Tunis et d'Alger, Ensemble, un traité fait en l'an 1604 entre le roi Henry Le Grand et l'Empereur des Turcs, Trois discours du dit sieur, Paris, éditeur Nicolas Gasse , 1628, p. 314.

- 26 - أبو عبد الله الشيخ محمد بن أبي القاسم، الرعياني القيرواني المعروف بابن أبي دينار، المؤنس في أخبار افريقية وتونس، ط.1، تونس، مطبعة الدولة التونسية بحاضرتها المحمية 1286، ص ص.233، 235، 272.
- 27 - وليم، سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر، ترجمة وتقديم: عبد القادر زبادية، الجزائر، دار القصبه للنشر، 2007م، ص.121.
- 28- المصدر نفسه، ص ص.78، 84.
- 29 - أحمد الشريف، الزهار، مذكرات الحاج أحمد الشريف الزّهار نقيب أشرف الجزائر، تحقيق: أحمد توفيق المدني، ط.2، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980م، ص.37.
- 30 - عبد العزيز، عبد الجليل، المرجع السابق، ص.83.
- 31 - أبو فارس، عبد العزيز الفشتالي، مناهل الصفا في مآثر موالينا الشرفاء، تحقيق: عبد الكريم كريم، ط.1، طنجة- المملكة المغربية، مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ص.204.
- 32 - المصدر نفسه، ص.204.
- 33 - عبد العزيز، عبد الجليل، المرجع السابق، ص ص.87-88.
- 34- الشمعلي، مرجع سابق، ص.24؛ محمد الرشيد باي، الديوان، تحقيق: محمد التركي، تونس، الشركة التونسية للنشر، 2005م، ص ص.230-231.
- 35 - تيسير، بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني دراسة تاريخية اجتماعية، ليبيا، دار العربية للكتاب، 1988م، ص.34.
- 36 - أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج.2، ط.1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1998م، ص ص. 440-441.
- 37 - سبنسر، مصدر سابق، ص ص.120-121.
- 38 - Breves, Op.cit., p. 315.
- 39 - عبد العزيز، عبد الجليل، مرجع سابق، ص.53.
- 40 - أبو العيد، دودو، الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان 1830-1855، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989م، ص. 113؛ تيسير بن موسى، مرجع سابق، ص.34.
- 41 - هي آلة موسيقية ومن يعزف عليها يطلق عليه اسم الزّرناجي باللغة التركية، ومنها استعملت كلمة الزّرناجية في المجتمع الجزائري.

42 - عبد العزيز، عبد الجليل، مرجع سابق، ص.84.

7. قائمة المراجع:

- أوغلي أكمل الدين إحسان، صالح سعداوي صالح، الثقافة التركية في مصر: جوانب من التفاعل الحضاري بين المصريين والأتراك مع معجم للألفاظ التركية في العامية المصرية، استانبول- تركيا، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون الإسلامية إرسيا، 2003م.
- أوغلي أكمل الدين إحسان، وآخرون، الدولة العثمانية تاريخ وحضارة، ترجمة: صالح سعداوي، مج2، استانبول- تركيا، مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية إرسيا، 1999م.
- بلماز، أزوتنا، تاريخ الدولة العثمانية، ترجمة: عدنان محمود سليمان، ج.2، إسطنبول- تركيا، منشورات مؤسسة فيصل للتمويل، 1988م.
- بن موسى، تيسير، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني دراسة تاريخية اجتماعية، ليبيا، دار العربية للكتاب، 1988م.
- حمودة، عبد العزيز، الكتاب الباشي، تحقيق: محمد ماضور، تونس، الدار التونسية للنشر، 1970م.
- دودو، أبو العيد، الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان 1830-1855، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989م.
- الرعيني القيرواني ابن أبي دينار، أبو عبد الله الشيخ محمد بن أبي القاسم، المؤنس في أخبار افريقية وتونس، ط.1، تونس، مطبعة الدولة التونسية بحاضرتها المحمية، 1286م.
- الزهار، أحمد الشريف، مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار نقيب أشرف الجزائر، تحقيق: أحمد توفيق المدني، ط.2، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980م.
- سبنسر، ولیم، الجزائر في عهد رياس البحر، ترجمة وتقديم عبد القادر زبادية، الجزائر، دار القصة للنشر، 2007م.
- سعد الله، أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ج.2، ط.1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1998م.
- عبد العزيز، عبد الجليل، مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، الكويت، عالم المعرفة، 1983م.
- فارمر، هنري جورج، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة: حسين نصار، مراجعة: عبد العزيز الأهواني، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010م.

- الفشتالي، أبو فارس عبد العزيز، مناهل الصفا في مآثر مولينا الشرفا، تحقيق عبد الكريم كريم، ط.1، طنجة- المملكة المغربية، مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، د.ت.
- كامل، محمود ، تدوّن الموسيقى العربية، د. ط، القاهرة- مصر ، منشورات اللجنة الموسيقية العليا، مطبعة السنة المحمدية، د.ت.
- محمد الرشيد باي، الديوان، تحقيق محمد التركي، تونس، الشركة التونسية للنشر، 2005م.

المراجع الأجنبية:

- Breves, François Savary, Relation des Voyages de M. de Brèves, tant en Grèce, Terre-Sainte et Egypte, qu'aux royaumes de Tunis et d'Alger, Ensemble, un traité fait en l'an 1604 entre le roi Henry Le Grand et l'Empereur des Turcs, Trois discours du dit sieur, Paris, éditeur Nicolas Gasse , 1628.
- Timur; Vural, Türk Asekri müziğinin savaşlardaki yeri ve önemi, Turan stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi, Turan-sam, cilt 4, Sayı 13, kış 2012.

الرسائل الجامعية:

- التايب، منصف، بلاط باردو في عهد حيسين بن علي (1705-1735)، جامعة تونس، شهادة الكفاءة في البحث، 1990م.
- الشمعلي، حسن، المجالس الثقافية في البلاط الحسيني (1705-1782)، ماجستير، جامعة تونس، 2010-2011م.

المواقع الالكترونية:

- Mehter tarihi bilgiler.
<http://istanbulmehtertakimi.com/istanbulMEHTER/ilk-mehter-tarihi.html>.
- Osmanlı'da Mehter ve Mehter Marşı Tarihçesi Hakkında Bilgi. 14 Kasım 2018 Çarşamba.
<https://www.neoldu.Com/service/amp/osmanlida-mehter-1234h.htm>.
- MEHTER'İN HİKÂYESİ . 25 Eylül 2013 Çarşamba .
<https://www.ekrembugraekinci.com/article>.