

The Evolution of Mawwal and its Late History in the Syrian Vocal Nūbāt

Alaa Alia^{**1} iD, Sasan Fatemi² iD

¹ PhD of Comparative and Analytical History of Islamic Art, School of Advanced Studies of Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

² Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran Iran.

(Received: 30 May 2023; Received in revised form: 5 Jun 2023; Accepted: 22 Jun 2023)

Mawwal is one of the literary arts of poetry that was created for singing. Its initial form was eloquent poetry, which gradually changed to slang with a variety of accents, especially Bedouin. It was classified as a subsection of popular music and became an improvisational musical format known as nūbāt repertoire in the Arabic oriental world (Mashriq). This research examined the history and emergence of the Mawwal and the difference about its origin, then crossed to the etymology of the term Mawwal – Mawwalia and showing all of its possibilities. Also the historical transformations of this poetical form is discussed. The musical form initially originated in Iraq in its quadrilateral form. It then transformed into an alternative form, known as the pentagonal, when it reached Egypt. Afterward, it returned to Iraq and evolved into its heptagonal form. Eventually, the musical form made its way to Syria. Since al-Mawwal al-Sharqawi (heptagonal) is the dominant Mawwal in the nūbāt performance, his literary style has been analyzed and described through dialect, terms and letters used, rhyme, enumeration of poetic verses, paronomasia or pun (similar words) and poetic content (general theme). After that the analysis of the heptagonal Mawwal as a musical form in the Syrian nūbāt was started through models of the Aleppo singer Sabah Fakhri and a comparison with the period before and after him and the differences between each period. Through this analysis, this research attempts to derive a specific musical form for the heptagonal Mawwal form in al- nūbāt, while it is an improvised form and does not have specific musical rules agreed among musicians. This research begins by deconstructing the predominant order of conducting the Mawwal parts in the nūbāt and the repeated parts in it. And then a maqam analysis of each part of the Mawwal and where the vocal and maqami peak lies and where the maqam transitions of the same maqam family

or for different maqam families and reference to the stage of musical suspension and conclusion. Finally, an extract a musical form of the heptagonal Mawwal template in this way (A B A) and in more detail by indicating the numbers of the poetic parts A (1 + 2 + 3) - B (4 + 5 + 6) - A (7) is shown. This supports the fact that Sabah Fakhri relied on a certain methodology and style in the performance of his mawāwīl, where he used certain melodic and rhythmic phrases that were repeated in most of them. That is, it was based on rules taken from the heritage form, similar to the mawāwīl that preceded it within the nūbāt and greatly influenced the mawāwīl that followed it. The method of this research is deductive and historical with regard to the process of description and analysis. We have gathered fundamental data from various sources, including the analysis of musical performances, analysis of lyrical texts, observations, and interviews. These sources serve as the main foundation for this research.

Keywords

Mawwal, Mawwal Sab'awi, Poetry, Nūbāt, Form, Maqam.

Citation: Alia, Alaa; Fatemi, Sasan (2023). The evolution of Mawwal and its late history in the Syrian vocal Nūbāt, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(2), 5-14. (in Persian) DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.360131.615762>



* This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Recent history and changes of the musical nubah in the arab east, a comparative research of the egyptian and syrian nūbāt" under the supervision of the second author at the University of Tehran.

** Corresponding Author: Tel: (+98-937) 4285143, E-mail: alaa.alia88@yahoo.com

سیر تحول مَوّال و تاریخ متأخر آن در نوبت آوازی سوری

علاء علیا^{۱*}، ساسان فاطمی^۲

دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
استاد گروه موسیقی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۰۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۰۱)

چکیده

مَوّال فرمی شعری-آوازی است که در دسته‌ی موسیقی‌های مردمی طبقه‌بندی می‌شود. مَوّال به قالبی موسیقایی تطور یافته و به صورت بداهه در خلال نوبت آوازی در مشرق عربی اجرا می‌شود. این پژوهش، در پی پاسخ به پرسش‌های مربوط به منشأ مَوّال و سیر تحول آن و نیز جایگاه آن در نوبت آوازی و ویژگی‌های فرمال آن، نشان می‌دهد که مَوّال ابتدا در عراق شکل گرفت و سپس، با تغییراتی، در مصر و سوریه رواج یافت. همچنین، از ویژگی‌های مهم این گونه‌ی شعری-آوازی که پیش از آخرین قسمت نوبت آوازی خوانده می‌شود، بداهه‌بودن آن، استفاده‌ی آن از جناس تام، از نظر شعری، و فرم متقارن و وزن آزاد، از نظر موسیقایی، است. گذشته از توصیف و تحلیل مضامین شعری و واژگان کاربردی در مَوّال سبعاوی (هفت‌تایی)، که در نوبت آوازی در سوریه غلبه دارد و نیز بررسی ترتیب اجرای خانه‌های مَوّال سبعاوی و جایگاه این قالب در نوبت آوازی، برخی از نتایج این مقاله، به‌ویژه در مقوله‌ی فرم، با تجزیه و تحلیل مَوّال‌های صباح فخری و دیگر مجریان قبل و بعد از او به‌دست آمده‌اند. این پژوهش به روش قیاسی و تاریخی و با تدقیق در فرآیندهای توصیف و تحلیل صورت گرفته است. تجزیه و تحلیل اجراها، تحلیل کلام‌ها و مشاهدات و مصاحبه‌ها از منابع اصلی این تحقیق به شمار می‌روند.

واژه‌های کلیدی

مَوّال، مَوّال سبعاوی، شعر، نوبت آوازی، فرم، مقام.

استناد: علیا، علاء؛ فاطمی، ساسان (۱۴۰۲)، سیر تحول مَوّال و تاریخ متأخر آن در نوبت آوازی سوری، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۸(۲)، ۵-۱۴.
DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.360131.615762>

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول، با عنوان «تاریخ متأخر و تحولات نوبت موسیقی در مشرق عربی، مطالعه تطبیقی نوبت های مصری و سوری» می باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.



** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۷۴۲۸۵۱۴۳، E-mail: alaa.alia88@yahoo.com

مقدمه

دهد: سیرِ تطورِ مَوّال در مشرقِ عربی، به‌طورِ خاص سوری، از منظرِ قالبِ شعری و موسیقایی چگونه بوده است؟ این آواز به چه سبکی اجرا می‌شده و چه جایگاهی در نوبتِ آوازی داشته است؟ و سرانجام اینکه آیا می‌توان فرمی موسیقایی برای مَوّال در نوبتِ آوازی سوری تعریف کرد؟ از آنجا که موسیقی دانان در دو دهه‌ی اخیر از این اسلوب دور شده و به‌سوی حوزه‌ی موسیقی کلاسیکِ اروپای غربی یا موسیقی مدرن گرایش داشته‌اند، پژوهش بر این موارد، نظامِ نوبت و قالبِ مَوّال، می‌تواند اشارتی باشد به میراثی گرانسنگ، البته نه تنها برای تکرار گذشته، بلکه برای درانداختنِ طرحی نو بر چارچوب‌های سنتی این فرم. از این منظر، این مقاله در خدمتِ حفظ و اشاعه‌ی موسیقی کلاسیک نیز خواهد بود.

شامات در قرن نوزدهم میلادی زیر سلطه‌ی حکومتِ عثمانی بود. البته بعد از حمله‌ی بناپارت، در اواخر قرن هجدهم، این ناحیه تغییراتِ سیاسی، اقتصادی و اجتماعی مهمی را از سر گذراند که به شکل‌گیری جریانِ فکری، اجتماعی، علمی، و ادبی‌ای منجر شد که بر بسترهای اجرایی نیز اثر گذاشت. دو مکتبِ مهمِ موسیقی با نام «قاهره» و «حلب» یا به عرصه‌ی ظهور گذاشتند و دیگر شهرها را نیز متأثر کردند. در این میان شهرهای مناطق شامات هم از موسیقی تُرکی، آندلسی و تغییراتی که در منطقه روی داده بود تأثیر پذیرفتند. موشح‌ها^۱ و قُدودِ حَلَبی^۲ و ترانه‌های محلی‌ای همچون مَوّالیا و زجل^۳ و نیز قصیده و دورِ مصری^۴ گسترش پیدا کردند و تحتِ لوای الگویی به نام «نوبت» به گردهم جمع شدند. این مقاله بر قالبِ مَوّال و نحوه‌ی پیدایش آن تمرکز دارد و قصد دارد به سؤالات زیر پاسخ

پیدایش مَوّال

برخی پژوهشگران به‌وجود آمدنِ مَوّال را به آغاز ظهور اسلام در پایان دولت نبطی، حدود پانصد میلادی، مرتبط می‌دانند (حمود، ۱۹۷۶، ۵۳). این مردمان که به لهجه‌ای نزدیک به گویش بادیه‌نشینان کنونی صحبت می‌کنند، بعد از فروپاشی دولتِ نبطی به منطقه‌ی شامات و جنوبِ عراق نقل‌مکان کرده‌اند. آنان در هنگام کار ترانه‌های خاصی اجرا می‌کرده‌اند که با واژه‌ی «مَوّالیا» به پایان می‌رسیده است و «مَوّال» از همان جا آمده است. این موضوع که هنوز کشورهای عربی خلیج‌فارس شعرِ محلی خود را شعرِ بدوی^۵ نبطی، که به مَوّال نزدیک است، می‌نامند نیز مؤید این دیدگاه است. لذا، ما نیز با نظر احسان هندی (۱۹۹۱، ۳۲) موافقیم که «مَوّال همان شکل امروزی مَوّالیا است». درمقابل، گروهی دیگر بر این باورند که ظهورِ مَوّال به اواخر حکومتِ امویان در شهر واسطِ عراق بازمی‌گردد. ظاهراً غلامان این شهر به شکلِ گروهی «مَوّال» اجرا می‌کرده‌اند. صفی‌الدین الحلّی در رساله‌ی خود *العاطل الخالی والمرخص الغالی* و نیز دیگرانی همچون محمد شهاب‌الدین در رساله‌ی *سفینه الملک و نفیسه الفلک* به این موضوع اشاره کرده‌اند (الحلی، ۱۹۸۱، ۱۰۶-۱۰۷؛ شهاب‌الدین، ۱۸۹۲، ۳۸۰). العلاف (۱۹۶۳، ۹۳) نیز یکی دیگر از نویسندگانی است که این موضوع را تأیید می‌کند. او یادآور می‌شود که سیوطی در کتاب *شرح الموشح مَوّالیا* را به بغداد عهدِ هارون‌الرشید، حدوداً سال ۱۸۵ هجری، نسبت داده است، هنگامی که او به کنیزهای خود دستور می‌دهد تا در رثای وزیر مقتولش جعفر برمکی آواز بخوانند. برخی از پژوهشگران معاصر نیز با این نظریه هم‌رأی هستند. ابن خلدون (۱۸۵۸، ۳۹۶) در کتاب مقدمه‌ی خود این اصطلاح را به مردم بغداد اواخر عصرِ برامکه نسبت می‌دهد؛ بدین ترتیب که شکل نخستین قالبِ مَوّال رباعی بوده و اهل عراق آن را به خودشان منتسب می‌کرده‌اند. درمقابل، کاشیا (۱۹۷۷، ۸۲) این موضوع را رد و آن را داستانی سرگرم‌کننده تلقی می‌کند و اعتباری برای آن قائل نیست، زیرا «واسط» در آغاز قرن هشتم میلادی تأسیس شده است و برمکیان در پایانِ قرن هشتم کشته می‌شوند. این در حالی است که نخستین بار در قرن سیزدهم در نسخه‌ی خطی ابن نقطه^۶ از مَوّالیا سخن به میان آمده است.

ادوارد گرانویل براون (۲۰۰۵، ۶۳۹)، شرق‌شناس و ایران‌شناس معروف، مَوّال را به ابن فارض نسبت می‌دهد و می‌نویسد: «ابن فارض علاوه بر سرودن اشعار عربی، مجموعه‌ای از اشعار عامیانه که به نام مَوّالیا شناخته

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش قیاسی و تاریخی، با تدقیق در فرآیندهای توصیف و تحلیل صورت گرفته است. داده‌های بنیادی مورد استفاده در تحقیق پیش‌رو، از منابع مختلفی در بازه‌ی زمانی بین سال‌های ۱۹۶۱ تا ۲۰۱۴ میلادی گردآوری شده‌اند. همچنین رجوع به آثار صوتی و تصویری، تجزیه و تحلیل اجراها، تحلیل متن‌های شعری، مشاهدات و مصاحبه‌ها از منابع اصلی این تحقیق به شمار می‌روند.

پیشینه پژوهش

در میان اندک آثار مکتوب در حوزه‌ی مَوّال سوری، پژوهشی در ارتباط با مبحث مَوّال در نوبت آوازی سوری یا مَوّال هفت‌تایی انجام نشده است. همچنین در زمینه فرم موسیقایی مَوّال مشرقی نیز تاکنون پژوهشی قابل توجهی صورت نگرفته است. معدود آثار موجود بسیار محدود هستند و بیشتر آنها تنها به بیان طبقه‌بندی‌های اشکال مَوّال و شرح فرم‌های شعری-ادبی آن، اکتفا شده‌اند. کتاب *موسوعه الماویل الحلبیه* اثر حسن خیاطه (۲۰۰۹) به‌طور کلی به مَوّال حلبی می‌پردازد. این کتاب شامل تاریخ مَوّال حلبی و تحولات آن در طول زمان است، همچنین تحلیلی از سبک‌های ادبی که این هنر سنتی را تشکیل می‌دهند، از جمله جناس، استعاره، طباق، تشبیه و غیره، و سپس نمایش مضامین شعری مختلف مَوّال حلبی از طریق تدوین شعر آن است. مشابه این تحقیق قبلاً توسط هندی (۱۹۹۱) در کتاب *لمحه عن الموالات السوریه* انجام شده است که یک تحقیق مهم در این حوزه در نظر گرفته می‌شود. در پژوهش‌های دلال (۲۰۰۶) و الشریف (۲۰۱۱)، موضوع موسیقی در سوریه و قوالب آن به‌طور کلی مورد بررسی قرار گرفته و به‌طور مختصر به قالب مَوّال پرداخته شده است. اما (قلعه‌جی، ۲۰۰۶) بخش مختصری در کتاب خود درباره‌ی مَوّال مذهبی در شهر حلب نوشته که به اشکال، اشعار و مناسبت‌های این مَوّال پرداخته است. هر دو پژوهش الحلّی (۱۹۸۱) و هندی (۱۹۹۱) در جنبه تاریخی مَوّال از ظهور آن و مسئله ابتکار اول تا تغییراتی که رخ داده، از اهمیت بالایی برخوردارند. به همین دلیل، بخش تاریخی در این تحقیق به این دو پژوهش به‌عنوان منابع اصلی، تکیه کرده است.

مبانی نظری پژوهش

می‌شدند را ابداع کرده است». اما مَوَالِ منسوب به ابن‌فارض، که مدینظر براون است، به زبان عامیانه است و بعید است که به آن دوره تعلق داشته باشد.

باری، اظهارنظر قطعی در مورد منشأ مَوَالِ دشوار است، زیرا ادبیات مردمی یک کنش جمعی و تناوبی به شمار می‌آید که به صورت شفاهی منتقل می‌شود. هرچند منشأ آن را به چندین رویداد مشخص، همچون درگیری میان هارون الرشید با برامکه، که گروهی کوچکی در شهر واسط بودند، ربط داده‌اند که چندان قابل پیگیری نیست، اما بر سر جغرافیای آن اختلاف‌نظری مشاهده نمی‌شود. اکثر پژوهشگران بر سر این موضوع متفق‌القول‌اند که مَوَالِ برای نخستین‌بار در عراق ظهور کرده است و مردم بغداد تا به امروز به آن وابستگی دارند. «مردم بغداد به اعراب توجهی نمی‌کردند و تنها سهولت تلفظ و زیبایی معنا برای آنان مهم بود و در این زمینه بسیار تلاش کردند تا معانی رقیق و هزلیات در آن قالب بسرایند» (الحلی، ۱۹۸۱، ۱۰۶-۱۰۷).

ظاهراً مَوَالِ بعد از سقوط بغداد توسط مغولان در ۱۲۸۵ م. از عراق به شامات و مصر رفت. بدین‌صورت که در این مناطق به‌عنوان فرم و سبکی جدید از قالب رباعی (چهارتایی) به خماسی (پنج‌تایی) و سپس سباعی (هفت‌تایی) تغییر پیدا کرده است. نبیل شوره نیز در این ارتباط بر این نکته تأکید می‌کند که «در پایان حکومت عباسی ۶۵۶ ه. مَوَالِ از عراق به مصر، شام، سودان و مغرب منتقل شده است» (شوره و دیگران، ۲۰۰۱، ۱۳۵). هرچند از منظر زبانی، بر سر این موضوع که آیا مَوَالِ از موالیا به‌معنای «ای سرورانم» (ای ولی نعمتانم) گرفته‌شده، اختلاف‌نظرهایی وجود ندارد. موالی (جمع مولی) به معنای آقا یا بنده است و مخاطب را با واژه‌ی «مولای من» که فقط برای سرور به کار می‌رود، مشخص می‌کند. با این حال، از این واژه تأویل‌های مختلفی استفاده شده است. برخی پژوهشگران (الأسدی، ۲۰۰۹، ۲۲۳) این واژه را به واژه‌ی «میتال» منتسب می‌کنند، یعنی میل نفس به بیان آنچه در سینه‌هاست از جمله احساسات، علائق، اندیشه‌ها و آرزوها و آنچه در دل هاست همچون درد، نجوا، شوق، دوری و فراق و معنای آن را بیشتر به احوالات سراینده‌اش مربوط می‌دانند. نیز این اصطلاح را به واژه‌ی «مؤول» (در معنی برگشت یا ارجاع داده‌شده به) ربط داده‌اند بدین‌صورت که قافیه‌ی آخر مَوَالِ همان قافیه‌ی بیت اول است. برخی دیگر نیز (خیاطه، ۲۰۰۹، ۵-۶) معتقدند که ریشه‌ی آن به واژه‌ی «مومول»، تأمین شونده یا یاری شونده، برمی‌گردد، بدین ترتیب که مقدمه‌ای بداهه‌ای با عود یا قانون، یا در قالب‌هایی همچون موشح در برخی نوبت‌ها^۷، یا مقدمه‌ای برای مَوَالِ به‌شمار می‌آمده است. این‌ها همگی در یک مقام هستند تا نغمات در روح خواننده به حالت طرب و سرمستی برسد و مجری بتواند مستحکم‌تر آواز مَوَالِ را آغاز کند.

تحول تاریخی

به‌نظر می‌رسد که صورت اولیه‌ی موالیا شعری فصیح در عراق بوده که با اعراب‌گذاری همراه بوده است، اما زمانی که به سرزمین شام و مصر انتقال یافته اعراب خود را از دست داده است. خصوصاً زمانی که به مصر وارد شده نام آن به «مَوَالِ» تخفیف یافته و قواعد سرودن آن نیز کم‌تر شده است، مواردی همچون استفاده از جناس ناقص به‌جای جناس تام. به‌عبارتی دیگر، به‌جای تکرار یک واژه مثلاً جاری که معانی مختلفی را به خود می‌گیرد، مجاز شد که چهار کلمه‌ی مختلف به کار گرفته شوند که از

همان حروف روی در آن‌ها استفاده شود مانند جاری، داری، باری و غیره. همچنین تغییراتی ساختاری در مَوَالِ ایجاد شد، مثلاً اضافه‌شدن مصراع جدید، یعنی پنجم، با قافیه‌ی مختلف که به آن عرجه می‌گفتند، که البته از منظر ترتیب در جایگاه بخش چهارم قرار می‌گرفت؛ که موجب شد آن را مَوَالِ خماسی یا اعرج نام‌گذاری کنند (هندی، ۱۹۹۱، ۴۲-۴۳).

منشأ مَوَالِ سباعی (هفت‌تایی)

بعد از موفقیت شکل خماسی، پنج‌تایی، در مصر، از اوایل قرن ۱۱ هجری شاعران عراقی از آن تقلید کردند، اما پنج‌مصراع به هفت‌مصراع تبدیل شد و به‌صورت (آآ/بب/آ) درآمد. یعنی، مَوَالِ هفت‌تایی در نتیجه‌ی تغییر موالیا به وجود نیامد، بلکه با تطور مَوَالِ خماسی (پنج‌تایی) مصری تحول یافت. سپس، مَوَالِ‌های عراقی، در قالب هفت‌تایی جدیدشان، در اوایل قرن نوزدهم، حوالی سال ۱۸۳۰ م. از طریق تجار و مسافران به سوریه وارد شدند (هندی، ۱۹۹۱، ۴۳-۴۴ و ۷۷). لازم به یادآوری است که علاوه بر مَوَالِ سباعی و بغدادی به این‌گونه مَوَالِ «زهروای یا زهیری»، منتسب به ملاجادر زهیری از شاعران نامدار متأخر عراقی که مَوَالِ‌های هفت‌تایی بسیاری تألیف کرده است، نیز گفته می‌شود. همچنین، از این‌رو که از شرق، یعنی عراق، وارد شده است، در سوریه شرفاوی نیز نام دارد (خیاطه، ۲۰۰۹، ۱۶). در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی، شرایط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و روانی، از جمله فقر، تنگدستی و خدمت اجباری در غربت نقش بسیار مهمی در تحول گونه‌ی مَوَالِ ایفا کرده است. هرچند در آن زمان از منظر تعصب مذهبی و جامعه‌ی سنتی در مقابل گونه‌های مختلف هنر ایستادگی می‌شد، اما مطابق آنچه هندی (۱۹۹۱، ۵۰) می‌گوید: «زیباترین مَوَالِ‌های سوریه و عراق در زمان جنگ جهانی اول به‌وجود آمدند (دوره سفر برلک^۸)». همچنین، هندی (همان، ۱۰۶-۱۰۷)، معتقد است که سراینده‌گان مَوَالِ سوری در دوران طلایی آن، که مردمانی از مناطق شمالی و میانی بودند، در طبقه‌ی متوسط و پایین‌تر از آن قرار می‌گرفتند، اغلب درس‌نخوانده بودند و از منظر اشتغال به‌طور مستقیم با طبیعت ارتباط داشتند همچون باغبانی، آسیابانی و غیره، و همگی به نحوی در زندگی روزمره‌شان با رنج دست‌وپنجه نرم می‌کردند.

مَوَالِ از منظر ادبی

قالب موالیا که همچون گونه‌ای از شعر فصیح، «شعر مقفه»، به‌وجود آمد، در میانه‌ی اشعار مردمی‌ای همچون موشح و دوبیتی و آوازهای مردمی‌ای مانند «زجل» و «قوما»^۹ و غیره قرار می‌گیرد. این قالب بر وزن بحر بسیط (مُستفعلن فاعلن مُستفعلن فاعلن) سروده می‌شد و گاهی این تفعیلات (افاعیل) در نتیجه‌ی برخی تغییرات، همچون کم‌وبیش کردن به‌خصوص در تفعیله‌ی آخر (فاعلن)، به‌صورت (فاعل، فاعل، فاعلن یا غیره) درمی‌آید.

علی‌رغم اینکه برخی پژوهشگران اشاره می‌کنند که مَوَالِ یک فن ادبی شعری به‌حساب می‌آید، به‌نظر می‌رسد هنری است که برای آواز نه برای ایجاد شعر به‌وجود آمده است. تا جایی که دانسته شده است، مَوَالِ در شکل ساده‌ی آن، که در مناطق بیابانی مشاهده می‌شود، توسط گوینده‌ی آن و با سازهایی همچون ربابه و از طریق آواز سروده می‌شود. صفی‌الدین الحلّی (۱۹۸۱، ۳) بر این موضوع تأکید می‌کند و می‌گوید: «مَوَالِ همان موالیا است که در میانه‌ی شعر و آواز مردمی قرار دارد و احتمالاً لحن و اعراب در آن در هم آمیخته شده است و قطعاً لحن در آن نیکوتر و زیباتر است». بسیاری همچون الجابری (۲۰۰۲، ۲۶۹) مَوَالِ را این‌گونه طبقه‌بندی می‌کنند که

نُست است و «مُشرف» نام دارد» (قلعه‌جی، ۲۰۰۶، ۸۷). در برخی موارد، سُرّابندگان مَوّال خود را ملزم به آغاز کلمات نخستین یا تمامی واژگان در یک مصرع یا حتی در همه خانه‌های مَوّال با حرفی معین می‌کنند و برخی در هر خانه دو واژه پشت سرهم یا بیشتر را به‌صورت هم‌جنس به کار می‌گیرند. کسانی نیز به به‌کارگیری سه واژه‌ی متجانس و دارای معانی مختلف در یک خانه‌ی واحد تأکید دارند. البته این قواعد استثنا است و به‌سختی قابلیت اجرایی دارند. اما قاعده‌ی رایج در مَوّال سوری این است که در قسمت سه‌گانه‌ی اول، که قافیه نام دارد، در کلمه‌ی آخر یکی از حروف کشیده باشد، یعنی از حروفِ عله‌ی (ا، ی، و)، و در بخش‌های سه‌گانه‌ی بعدی، یعنی عرجه، حرفی غیر از حروف کشیده باید که این اصل برای حالت رفت‌وبرگشت صادق است. ظاهراً این قاعده برای ایجاد توازن و پرهیز از تکرار به وجود آمده است. واژگان مَوّال سوری موزون‌اند اما لزومی ندارد که کلماتی فصیح باشند، در اغلب موارد از قواعد لغت و اعراب در آن‌ها پیروی نمی‌کنند و معمولاً تلفظ‌ها به‌صورت ساکن بوده و باید با لهجه‌ی قوی بادینشینان ادا شوند. مثلاً تلفظ حرف «قی» به حرف «گ» و حرف «ک» به حرف «چ» فارسی تبدیل می‌شود.

مَوّال هفت‌تایی سوری بعد از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به‌شهرت رسید، یعنی تقریباً دوره‌ی صدساله بین سال‌های ۱۸۶۰ تا ۱۹۶۰ م. در ادامه اما به دلایل متعددی دچار افول شد، من جمله وفات برخی از سرابندگان سوری آن دوره همچون سعید الحایک و شاگردش المشهدانی بزرگ، مصطفی القرنه و دیگران، و همچنین ورود رادیو و تلویزیون که تأثیر منفی انبوهی بر ذوق موسیقایی عمومی گذاشت که البته با شیوه‌ی بداهه نیز تناسبی نداشتند. در نهایت چنین دریافت می‌شود که از عوامل سیاسی و اجتماعی مؤثر بر رونق و رواج مَوّال در دوران طلایی فوق‌الذکر در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم دیگر از دست‌رفته‌اند.

فرم موسیقایی مَوّال

دانش موسیقایی مکتوب و مدونی در مورد اجرای مَوّال در دست نیست و این امر در درجه‌ی اول به قابلیت‌ها و توانایی خواننده در ارائه‌ی مقامات و سیر در میان آن‌ها و همچنین به بستر اجرا بستگی دارد. در این بخش تلاش شده است بر اساس تحلیل و بررسی برخی از صورت‌های مشهور مَوّال و شیوه‌ی اجرای آن توسط مجریانی ماهر بتوان فرم موسیقایی معینی برای مَوّال سوری تعریف کرد. به‌طور معمول، خواننده‌ی مَوّال سوری یک‌راست به سراغ کلام اصلی نمی‌رود، بلکه آواز را با الفاظی همچون آمان، که در زبان ترکی به معنی کمک خواستن است، آغاز می‌کند. سپس با ندهایی همچون یابا، یبا، یاب که برای پدر و یا خیبو که ندایی برای برادر است کارش را ادامه می‌دهد و در پایان مَوّال نیز الفاظی مانند «لوف» یا ندایی برای یاری گرفتن از نزدیکان همچون یا خلیلی، یا حبیبی، یا ندیمی و غیره، به معنی ای دوست من، ای عشق من، ای هم‌نشین من را به کار می‌برد.

چیدمان رایج در اجرای مَوّال در وصله‌ی سوری بدین ترتیب است؛

۱. بداهه‌نوازی با یکی از سازهای همراهی کننده؛
۲. واژگانی همچون «آمان» در مقام اصلی؛
۳. اجرای آواز مصرع اول و دوم به‌صورت مجزا؛
۴. بداهه‌نوازی سازهای موسیقی تخت^{۱۱} به شکل سؤال و جواب بین آواز و ساز؛
۵. تکرار مصرع‌ها. تکرار هر مصرع از مَوّال جایز است، اما تکرار مصرع‌های

نوعی غنای (آوازی) مردمی بوده و «فنی است همچون دیگر فنون که بدان اصطلاح مردمی اطلاق شده است؛ مثلاً زجل». بیشتر پژوهشگران معاصر از جمله عبدالرحمن جبججی (۱۹۸۳، ۱۸) با این عقیده هم‌نظرند. به‌نظر می‌رسد که مَوّال موردی خاص از تصنیف‌های است که در ترکیب نوبت آوازی اجرا می‌شود و به‌عنوان آوازی مردمی شناخته می‌شود.

بعد از تحول موالیا به مَوّال دیگر اجازه‌ی سرودن آن با اعراب داده نشد و باید به همان روش متعارفی که اجرا می‌شد، یعنی بالحن، به زبان محاوره‌ای که به ملدی متعهد است، نوشته می‌شد. مطابق ابن خلفا «اگر مَوّال به اقتضای مخاطب گفته شود، نوشتن آن بر اساس قواعد رسم‌الخط خواهد بود و قطعاً آنچه گفته‌شده تغییر داده می‌شود و وزنش نیز شکسته می‌شود» (شهاب‌الدین، ۱۸۹۲، ۱۸۳). به‌طور مثال، کلمات متداولی در بعضی مَوّال‌ها همچون قالون/روح/العارفه در اصل قالوا/رُح/عارفه هستند. این موضوع برخلاف قواعد اعراب‌گذاری است، زیرا در مورد نخست حرف نون به آن اضافه شده است، در دومی حرف واو بر فعل امر افزوده شده و در آخری الف‌ولام تعریف با اسم منادی آورده شده است که همگی در مراعات لحن صورت گرفته‌اند. نمونه‌های بسیاری از این دست وجود دارند که در آن‌ها رعایت لحن بر عدم رعایت قواعد زبانی و اعراب رُحان دارد.

مَوّال در وصله‌ی سوری

مَوّال‌های عراقی در گذشته‌ی نزدیک و از طریق مسافران و بازرگانان، به‌ویژه در منطقه شمالی و مرکزی مانند حلب، ادلب و حماه، به سوریه منتقل شدند و قدیمی‌ترین آن‌ها مَوّال هفت‌تایی‌ای است با مطلع «زین اللواحظ بطیف من الکرری جان» که هندی (۱۹۹۱، ۱۰۲) از نوشته‌ی سلیم کیلانی در سال ۱۸۲۳ م. پیدا کرده است. جابری نیز در مورد نحوه‌ی اشاعه‌ی مَوّال سبعاوی بر این عقیده است که «در شمال سوریه در طول دو قرن ۱۹ و ۲۰ م. در حلب و حماه و توابع آن‌ها و سپس در حمص و اطراف آن انتشار یافته است» (جابری، ۲۰۰۲، ۲۷۴). هر چند در مراحل بعدی به دلیل شباهت لهجه در برخی مناطق سوریه و عراق تشخیص دشوار است، اما در مراحل آغازین سرابندگان مَوّال سوری مقلد مَوّال‌های عراقی بودند. مَوّال رایج در سوریه به‌خصوص در وصله‌ی موسیقی همان مَوّال شرقاوی یا سبعاوی است که در وصله‌ی مصری چندان به کار گرفته نمی‌شود. این مَوّال به لهجه‌ی محلی و مخفف، سُبُک‌تر، عراقی و گاهی شامی نوشته می‌شود که در مناطق حلب و به‌طور عموم در سرزمین شام به چشم می‌خورند.

هر چند، همان‌گونه که اشاره شد، مَوّال به‌صورت متر آزاد اجرا می‌شود و صرفاً بر وزن کلام تکیه دارد، در برخی موارد در ابتدای اجرای مَوّال‌های سبعاوی وزن موسیقایی یافت می‌شود. این وزن هیچ‌گونه ارتباطی با آواز ندارد و به‌نظر می‌رسد که در راستای جلب‌توجه شنوندگان شکل گرفته است. مَوّال سبعاوی از هفت مصرع تشکیل شده است که هر کدام «خانه» نامیده می‌شود. سرابندگان سوری بخش‌های سه‌گانه‌ی نخست را «قافیه»، بخش‌های سه‌گانه بعدی را «تعریجه» یا «عرجه» و بخش هفتم، پایانی، را «طباقی» یا «غلاق» می‌نامند. سرایش مَوّال سوری بر سیاق گونه‌ی عراقی تکیه دارد که آن با اسلوب مصری از منظر جناس متمایز می‌شود. سرابندگان سوری بر جناس تام تکیه دارند، یعنی تکرار خود کلمه در پایان بخش‌ها اما در معانی متفاوت، و در موارد معدودی جناس ناقص را به کار می‌گیرند. قلعه‌جی اعتقاد دارد که «مَوّال صحیح باید بر قافیه‌هایی کاملاً هم‌جنس، یعنی از لحاظ لفظ مشترک و در معنا متفاوت، استوار باشد و گرنه

A (1+2), A1 (1+2+3), B (3+4+5), B1 (5+6), A (7)

در قالب کلی ABA معنا پیدا می‌کنند.

اوج اجرا در هنگام بازگشت در مصراع چهارم، مصراع اول از بخش سه‌گانه‌ی دوم، منظور همان بخش قافیه‌ی دوم، است، جایی که خواننده، برای یک مدت نسبتاً طولانی، در درجه‌ی ششم مقام توقف می‌کند، که به آن جواب عجم «سی‌بمل» می‌گویند، و این بخش آواز در بالاترین ارتفاع صوتی از دامنه‌ی صدای خواننده اجرا می‌شود. پس از آن ملدی به صورت تدریجی و به آرامی تا نت پایه فرود می‌آید و در این مسیر با عبور از جنس راست کردان (C₄) و جنس عجم کرد (E^b₃) به مقام بیاتی، که همان مقام اصلی است، می‌رسد.

چیزی که شیوه‌ی صباح فخری و پیروان او را متمایز می‌کند، روشی خاصی است در ادای مَوَالِها که به خاطر وجود برخی روابط بینامتنی در اجرای مَوَالِ با تکیه بر روند ملدی و جمله‌ها و تزئینات ملودی معین و تکرار آن‌ها به وجود می‌آید. به‌طور نمونه، او از همان سیر نغمگی برای یک جمله موسیقایی در جنس راست استفاده می‌کند که در اجرای سه مَوَالِ در مقام‌های مختلف بهره می‌گیرد. این موضوع در پایان مصراع ششم از مَوَالِ «من یوم فراقک»، پایان مصراع ششم از مَوَالِ «فتح بخدک ورود» و پایان مصراع پنجم از مَوَالِ شرقاوی مورد بحث ما، «یا عبرتی دوم»، مشاهده می‌شود، و تبدیل حرکت ملدی یکباره در هنگام اجرای آن در فاصله‌های صدایی مختلف بر نغمات حسینی (A₃)، عجم (E^b₃) و کردان (C₄) با تکرار یازده تا نوزده دفعه‌ی حرف ندای «یا»، گاهی با همان فیگور و عناصر ریتمیک و گاهی دیگر با تنوع بعضی از آن‌ها با استفاده از برخی تکنیک‌های تزئینی آوازی، می‌توان یافت که از این قبیل‌اند؛ مثلاً اجرای همان جمله‌ی ملدیک به‌واسطه‌ی تکرار ۱۹ باره‌ی حرف ندای «یا» در هنگام اجرای کلمه‌ی «یا ربی» در پایان مصراع ششم از مَوَالِ شرقاوی «من یوم فراقک» در جنس راست بر نغمه‌ی حسینی. نیز، اجرای آن از طریق تکرار حرف ندای «یا» ۷ الی ۱۳ بار (بر حسب ضبط) هنگام آواز کلمه‌ی «یا حبیبی» در مصراع ششم از مَوَالِ شرقاوی «فتح بخدک ورود» با تغییر حرکت ملدی به‌طور مستقیم هنگام اجرا که به فاصله‌ی سوم کوچک بالا می‌رود تا اینکه به جنس راست بر کردان تبدیل شود. نیز، اجرای آن از طریق تکرار حرف ندای «یا» ۱۱ بار هنگام آواز کلمه‌ی «یا ربی» در مصراع پنجم از مَوَالِ شرقاوی «یا عبرتی دوم» با تبدیل حرکت ملدی یکباره هنگام اجرا به فاصله‌ی دوم کوچک پایین تا اینکه به جنس راست بر عجم برسد.

خوانندگان و سرایندگان بیت‌های مَوَالِ سبعاوی را بدین ترتیب تقسیم می‌کنند که بیت اول و دوم را به هم وصل می‌کنند و سپس متوقف می‌شوند و بعد اولی و دومی را تکرار می‌کنند تا اینکه آن دو را به سومی وصل کنند و گاهی در این روند به مقام‌های نزدیک انتقال می‌یابند. معانی مَوَالِ بر تقسیم اجرایی ابیات مؤثر است و توانایی و دامنه‌ی صوتی خواننده اصل مطلب در جمله‌های موسیقی است که شاکله‌ی لحن مَوَالِ را تشکیل می‌دهد. اما مسئله‌ی مهم همان آغاز و پایان ایست‌های درونی (داخلی در پایان هر مصراع) است که همگی در واژگان مشترک هستند از جمله واژگانی همچون «آمان، یاخی، یا یابا، عیونی و غیره». به‌ناچار خواننده به‌وسیله‌ی آن آغاز می‌کند و بعد از پایان واژگان بیت یا مَوَالِ آن را به پایان می‌رساند، سپس خواننده به آواز قدود حلبی شروع می‌کند. اما این روند در حلقه‌های ذکر عرفانی به‌صورت دیگری است (دلال، ۲۰۰۶، ۳۹).

مقابل آخر از مهم‌ترین آن‌هاست که به‌واسطه‌ی آن آماده‌سازی، «تعلیق»، برای مصراع هفتم صورت می‌گیرد. بدین صورت که در پایان شنونده بعد از این آماده‌سازی مشتاق شنیدن فرود مَوَالِ است. گاهی تکرار مصراع ششم یا واژگانی از آن جهت آماده‌سازی برای بخش هفتم و سپس فرود یا تکرار مصراع پنجم یا کلماتی از آن برای آماده‌سازی برای بخش ششم و هفتم و سپس پایان مصراع به‌کار گرفته می‌شود. این بخش تکراری در مَوَالِ «تعلیق» نامیده می‌شود؛ شبیه اصطلاح حل و تعلیق در هارمونی.

برای بررسی خردتر ساختار فرمال، مَوَالِ «یا عبرتی» از نوبت بیاتی که صباح فخری^{۱۲} در سال ۱۹۷۸ م. آن را در برنامه‌ی تلویزیونی «نغم‌الأمس» اجرا کرده، در نظر گرفته شده است. به‌طور کلی، شیوه‌ی صباح فخری را می‌توان پیرو مکتب قدیمی‌ای دانست که او از عمر البطش^{۱۳} و أحمد الفکش^{۱۴} گرفته و در آن از اعمال تغییرات اساسی در تصانیف پرهیز می‌شود. او می‌گوید: «هن بی تردید به میراث سنتی‌ای که بر خطوط ملدی و نغمات معنایی است که می‌خواهم به دل و ذهن و ذوق مخاطب رسوخ کند. از این رو و نیز به دیگر دلایل زیبایی‌شناختی‌ای که به صدا، ملدی و اجرا مرتبط‌اند، برای کسانی که می‌خواهند در اجرای آواز این زنگ آوازی زیبا را بی‌بگیرند، مَوَالِهای من، که پس از اجرای بداهه‌ی آن‌ها ضبط شده‌اند، در مقام مکتب و میراث جذاب حلب در نظر گرفته می‌شود». (خیاطه، ۲۰۰۹، ص)

کلام این مَوَالِ، که بر اساس اجرای صباح فخری اعراب‌گذاری شده است، و معنای واژگان قافیه‌های با جناس تام، هم‌شکل، در آن بدین شرح‌اند؛

یا عِبْرَتی دَوْمِ زَبَدی بِالْبِکَا عِینِی (چشمه‌ی آب چشم)

عَفْرَاقِی الْاَحْبَابِ وَ لَفِی یا ضَنّی عِینِی (ای عزیز من)

قَوْلُوا لِحَالِی تَلَفٌ وَ الدَّمْعُ مِنْ عِینِی (چشم من)

وَ اشْرَحْ لِقَاضِی الْهَوَى یا حُلَّتْ نَادِیْتِ (محبوب خود را از دست

دادم)

مَثَلِی فَلَا تَاحِثِ الْخَنَسَا وَ لَا نَادِیْتِ (فریاد بر آوردم)

لَمَّا الْهَبِی حَكَمَ بِفِرَاقِنَا نَادِیْتِ (آشکار کردم)

یا حَسِرْتِی غَابَ وَ لَفِی عَنْ نَظَرِ عِینِی (دیدار من)

مَوَالِ با واژگان «آمان و یابا» در بیاتی سُل آغاز می‌شود و دو مصراع اول و دوم آن همچنان در همان مقام اصلی می‌آیند. اما پس از بازگشت مصراع اول در نیمه‌ی مصراع دوم، هن‌گام تکرار، با اشاره‌ی کوتاه به راست کردان (D₄) عبور می‌کند و همراه با آواز مصراع سوم، با تکرار چندین باره‌ی «آمان» یک‌راست به جنس (تتراکورد) اصلی یعنی «بیاتی سُل» رجعت می‌کند. تکرار مصراع سوم و خواندن دو مصراع بعدی، چهارم و پنجم، همراه با افزودن واژه‌ی «یاری» در مقام راست کردان است. تکرار مصراع چهارم و پنجم در همان مقام اصلی اجرا می‌شود. در ادامه مصراع پنجم و ششم در جنس عجم سنبله (E^b₄) می‌آید و تعلیق با عبارت «لما الهی حکم» و تکرار آن پیش از تمام شدن مصراع هفتم به همراه عبارات «یاویلی، وف، یا یابا» در مقام اصلی صورت می‌گیرد. البته خواننده هویت مقام را از خلال تأکید بر جنس‌های اصلی و نیز فرعی مربوط به آن آشکار می‌کند. این شیوه که به معرفی هویت مقام کمک خواهد کرد، در اجرای مقام بیاتی نوا (سُل) متعارف است. به‌عبارتی دیگر، تقسیم‌بندی مصراع‌ها بر اساس تغییر مقام بدین صورت است؛ ۲+۱ در مقام اصلی، ۳+۲+۱ در مقام اصلی همراه با اشاره به مقام نزدیک در پایان مصراع دوم، ۳+۴+۵ در مقام نزدیک^{۱۵}، ۴+۵ در مقام اصلی، ۵+۶ انتقال مقامی، ۷ در مقام اصلی. این تکرار و تغییرها، یعنی:

تکیه بر شخصی واحد در بداهه خوانی است که از واژه‌ی «فرد» برگرفته است. مضامین این مَوّال‌های صوفیانه بر حسب فضای شب‌نشینی است و به گفته‌ی قلعه‌جی: «اگر فضای شب‌نشینی آواز طرب و لذت بود، مضامین آن غزل برای محبوب زمینی؛ و اگر شب‌زنده‌داری مذهبی باشد، غزل آن الهی و عرفانی تلقی می‌شود» (قلعه‌جی، ۲۰۰۶، ۹۲).

در قسمت پایانی مَوّال دو نوع فرود وجود دارد. یکی فرودی است که به بداهه‌نوازی وصل می‌شود و دیگری که به بداهه‌نوازی نمی‌رسد. بدین صورت که ثانیه‌های پایانی استوانه^{۱۷} ممکن است با بداهه‌نوازی یا لیلی، آوازخواندن با واژه‌های لیل، یا خی و غیره، پر شود. در ضبط‌های دیگر به این دلیل که نوبت زنده اجرا شده نیازی به این بداهه‌نوازی نبوده و به دنبالش قالب دیگری آمده است. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که مَوّال در اجرای زنده غالباً بدون هیچ‌گونه بداهه یا لیلی و از قالب آوازی دیگر پیروی می‌کند. زیرا از آنجایی که استوانه زمانش کوتاه است، وصله بخش‌بخش شده و زمان باقی‌مانده از استوانه پُر می‌شود. اما در اجرای زنده نیازی به بداهه‌نوازی یا لیلی برای شروع قالب بعدی نیست. همچنین اغلب مَوّال‌هایی که از قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم به ما رسیده‌اند کوتاه هستند و تکرار مصراع‌ها به تعداد زیاد انجام نمی‌گیرد. بنابراین هیچ شکی نیست که سرودن مَوّال در اجرای زنده متفاوت از حالت آن در ضبط‌هاست که در بیشتر ضبط‌های مَوّال، بداهه‌نوازی و لیلی بر روی اول استوانه می‌آیند، سپس ساز دیگری بر روی دوم استوانه با بداهه‌نوازی آغاز می‌شود و سپس به مَوّال می‌رسد. نمی‌توان تصور کرد که اجرای مَوّال در مراسم زنده همراه با شنوندگان و تأثیرگذاری آنان بر اجراکنندگان و همچنین اثر متقابل و واکنش‌های اجراکنندگان نسبت به همدیگر با ضبط‌های استوانه یکسان باشد. کافی است که مَوّال در آن مراسم به‌تنهایی اجرا نشود و در خلال وصله بیاید، یعنی بر مقام به‌طور کامل قبلاً در ذهن‌های خوانندگان و شنوندگان تأکید شده است، مسلماً دیگر آن مانند ضبط‌های استوانه‌ای که از بخش‌های وصله به صورت تکه‌تکه ضبط شده، نیست.

یکی از گونه‌های بداهه‌نوازی در وصله‌ی مشرقی همچون مقدمه و آمادگی برای آواز^{۱۸}، یعنی به مثابه پیش‌درآمدی برای نوع خاصی از قالب‌های آواز است، همان گونه که محمود عجان بیان می‌کند: «بداهه‌نوازی همچون مقدمه‌ای برای آواز است. از جمله آن‌ها آواز به‌وسیله‌ی لفظ «یا لیل»، مَوّال، قصیده و غیره است» (عجان، ۱۹۹۰، ۶۷). شکل دیگر این بداهه‌نوازی به‌صورت مقدمه‌ای است برای قطعات سازی، همچون قالب بشرو یا سماعی، در وصله که در این شکل به صورت مختصر و نیز مقید به مقام اصلی وصله خواهد بود. نقش سازهای موسیقی در بداهه‌نوازی صرفاً به‌عنوان مقدمه‌ای برای بخش‌های بعدی نیست، بلکه همراهی در خلال اجرای مَوّال است که یک ساز، جمله‌های بداهه‌آوازی خواننده را پیروی می‌کند^{۱۹} و به نزدیک‌ترین شکل ممکن آن را تقلید می‌کند و در برخی اوقات فرود موسیقی در پایان مصراع‌های مَوّال را کامل می‌کند.

جایگاه مَوّال در نوبت آوازی

واژگان «آمان، یا لیل، یا عین و غیره» و آنچه بعد از آن‌ها در وصله می‌آید، چه مَوّال یا قصیده، را نمی‌توان از هم جدا دانست. زیرا این واژگان در وصله اغلب پیش از قالب‌های بداهه می‌آیند و مقدمه‌ای برای آن به شمار می‌آیند که از آن جدا نمی‌شود. این واژگان به‌طور معمول، به گفته‌ی عجان (۱۹۹۰، ۶۷)، بعد از قالب بشرو و آواز موشح و پس از بداهه‌نوازی، یعنی

موضوع دیگری که شیوه‌ی صباح فخری در اجرای مَوّال را متمایز می‌کند، تشابه روند کارش با نسل قبلی‌اش کسانی همچون احمد افندی الفقش (۱۸۹۵-۱۹۷۳ م.) است که به مَوّال‌های هفت‌تایی‌اش شهرت دارد و آثارش به‌واسطه‌ی ضبط‌های «سودافون» همچون مَوّال «الهی القضا جار» (ضبط شده در سال ۱۹۳۵ م.) به ما رسیده است. از آنجایی که این مَوّال ابتدا با لفظ «آمان» آغاز می‌شود، آواز مصراع اول و دوم در مقام اصلی است و سپس برگرداندن آن به اضافه‌ی مصراع سوم در همان مقام اصلی پایان می‌یابند. پیشروی اجرا همراه با تغییر قافیه در مصراع چهارم و پنجم با عبارت «الطف به حلمک علینا» شروع می‌شود. آماده‌سازی (تعلیق) در مصراع ششم برای فرود آمدن و پایان آن با مصراع هفتم و بازگشت به مقام اصلی است. همان مسیر در دیگر مَوّال‌های دوره‌ی صباح فخری، همچون سَبک مَوّال‌های مصطفی ماهر (۱۹۲۶-۲۰۰۳ م.)، علی‌رغم اختلاف میان دو خواننده و معلم آن‌ها مشاهده می‌شود و مَوّال‌های مصطفی ماهر تا حدود بسیاری با سَبک صباح فخری در تطابق‌اند.

اما در مَوّال‌های جدیدتر می‌توان گفت که شباهت زیادی با روند کار مَوّال‌های پیشین (دوره‌ی صباح فخری و پیش از آن) در وصله‌ی سوری دارند، به‌عنوان نمونه، هنگام شنیدن مَوّال «لک نغره» و «لی قصه» با آواز حَمَام خَیْری^{۱۶} از دو نوبت متفاوت، مشاهده می‌شود که فرم (ABA) است. نیز مرحله‌ی کنش و تغییر مقام، انتقال مقامی، هنگام آغاز تغییر قافیه، یعنی در مصراع چهارم، است و مصراع‌های سه‌گانه‌ی اول در مقام اصلی می‌آیند. تنها اختلاف اساسی میان مَوّال‌های قدیم و جدید از همان منظر استحکام و تنوع مقامی است که در گذشته غنی بوده است و این موضوعی بدیهی است که به دانش خواننده نسبت به اصول و مبانی مقام و انتقال‌های آن‌ها وابسته است. این‌گونه نیز می‌توان گفت که خوانندگان قدیمی این درایت را داشتند که مقام و انتقالات زیادی را همراه باهم و نیز متناسب با مقام اصلی و نت پایه‌اش هماهنگ کنند که همه‌ی آن‌ها مبتنی بر قواعد مشخصی بوده است. بنابراین از مقایسه‌ی مَوّال‌های قدیم و جدید می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که یک فرمی واحد بر همه‌ی مَوّال‌ها حاکم است. از آنجایی که مقام اصلی در آواز مصراع اول، دوم و سوم غلبه دارد، تغییر مقام چندان در آن یافت نمی‌شود یا اینکه صرفاً تغییراتی بسیار خرد در آن‌ها مشاهده می‌شود. اگر آغاز آن با زیرترین نت‌های مقام، جنس بالای مقام، است، مصراع سوم با فرود به بم‌ترین نت‌های مقام، حرکت از جنس پایین مقام به نت پایه، همراه است و اگر شروع با جنس پایین مقام است، مصراع سوم با نت‌های زیر و جنس بالا اجرا می‌شود، و به نسبت آن سه‌گانه‌های (۴+۵+۶) که به دنبال هم می‌آیند در قافیه‌ی متفاوت با مصراع‌های قبلی، تغییر نغمگی به مقام نزدیک و در بعضی مواقع با مقام‌های دور آغاز می‌شود. سپس در مصراع هفتم به مقام اصلی برمی‌گردد و آمادگی برای چنین فرودی در اغلب مثال‌های مصراع ششم صورت می‌پذیرد.

از سرآمدترین خوانندگان مَوّال در آغاز قرن بیستم می‌توان از محمد النصار، محمد النحاس، الحاج مصطفی الطراب، بکری الکردی و شاگردش عبدالوهاب الصباغ، أحمد الفقش و الساطرش و در نیمه‌ی دوم قرن بیستم از صباح فخری، محمد خیری، حسن الحفار و عمر سرمینی نام برد. در وصله‌ی دینی، یا همان گونه که درباره‌ی آن گفته‌شده وصله‌های ذکر، برخی صورت‌های دیگر مَوّال همچون مَوّال چهارگانه، علاوه بر آن مَوّال هفت‌تایی، ارائه می‌شود که تفریقات، مفرد آن تفرد، نامیده می‌شود و منظور از آن

همان جایگاه مَوال در ترتیب نوبتِ مصری، می‌آیند. از این‌رو، بخش مَوال در وصله نزد برخی از مؤرخان و به‌خصوص مصری‌ها بخش «لیالی» نام‌گذاری شده است که منظور از آن بداهه‌نوازی و آواز با واژه‌ی «یالیل» علاوه بر خود مَوال موردنظر است. مَوال مسبوق به مقدمه‌ی سازی که نماینده‌ی آن سماعی یا بشرو (بشرف) است و همچنین مسبوق به مقدمه‌ی آوازی که در موشح و قصیده برجسته می‌شود. لذا می‌توان آن را بداهه‌نوازی، لیالی و مَوال نام‌گذاری کرد، زیرا آن‌ها قسمت‌هایی درون هم هستند که به‌طور مختصر و اصطلاحاً «مَوال» نام‌گذاری می‌شوند. قاعده بر این است که این بخش کاملاً بداهه و بر مقام وصله اجرا شود.

مَوال، قالب ماقبلِ آخر در وصله‌ی سوری است که ترتیب عمومی و متعارف آن در دوران معاصر به‌صورتِ سماعی، چند موشح، قصیده، دور، تقاسیم و موال، قدود است. غالباً اجرای قالب مَوال در وصله سوری میان دور و قدود انجام می‌شود، اما ممکن است که مَوال در خلال مجموعه‌ی قدود، یعنی با اجرای قدود پیش و بعد از آن همراه باشد؛ به‌عنوان مثال، ترتیب وصله‌ی راستِ صباحِ فخری، موشح «أحن شوقاً»، قصیده‌ی «نعم سری طیف»، قدود (النبی، یم، مالک یا حلوه، صید العصاری و یا طیره طیری)، آوازخواندن با واژه‌ی «امان امان» همراه با مَوال سبعاوی «من عیسهم» و سپس مَوال «یا راکب الحمرا»، قدود «یا مال الشام - ابعثلی جواب»، به همین علت است که دکتر نبیل شوره با اشاره به این موضوع می‌گوید: «غالباً یکی از آوازهای سَبک (قدود) مقدمه‌ای برای مَوال سوری است» (شوره و دیگران، ۲۰۰۱، ۱۴۱).

این طبقه‌بندی در گروه‌های سنت‌گرایان که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم و آغاز قرن بیست و یکم، همچون گروه «التراث الحلبیه» و گروه «بیت الفنون» که عموماً از این طبقه‌بندی پیروی می‌کنند، نیز قابل مشاهده است. برای وصله همان‌گونه که پیش از این در اغلب ضبط‌ها، از جمله آلبوم ۱۹۹۷ م. متعلق به گروه التراث الحلبیه با رهبری محمد حمادیه، ذکر شده، با چنین چیدمانی مواجهیم؛ مجموعه‌ی موشح‌های «یا غصین البان»، «ما احتیالی»، «هجرتی حبیبی»، «یا فائن الغزلان» و «عناق الملیح»، سپس لیالی و بعد از آن قصیده‌ی «یا وارده عالین». پس از آن بخش قدود می‌آید که آراسته به مَوال است و بدین ترتیب است: قد «یا مایله عالغصون» سپس مَوال سبعاوی «صدوک عنی العدی» و بعد از آن قدود «فوق النخل»، «الببل ناغی»، «قدک المیاس» و «بینی و بینک». گاهی طبقه‌بندی‌های مختلفی برای قالب‌ها در استوانه‌های ضبط‌شده از وصله توسط برخی از هنرمندان در سوریه یا منطقه‌ی شام (که در آن زمان این‌گونه نامیده می‌شد) مشاهده می‌شوند، مانند «محمی‌الدین بعیون» (۱۸۶۸-۱۹۳۴ م) در دوره‌ی نهضت، حرکت نهضت یا همان‌گونه که برخی محققان به مکتب خدیوی معروف است. این دوره با بر تخت نشستن اسماعیل باشا و حکومتش بر مصر هم‌زمان است که به هنر توجه داشت و اهتمام بسیار می‌ورزید. هیچ‌گونه مستندات نظری از آن دوره در دسترس نیست که از آنجایی که این دوره حدوداً پنجاه سال طول کشیده است، به‌نظر می‌رسد که این مکتب زمان کافی برای تولید دانش نظری نداشته است. کشور مصر ملزم بود که در رویارویی با چالش فرهنگی غربی، هنری قدرتمند و حرفه‌ای سطح بالا ارائه دهد این موضوع مبارزه‌ی حقیقی بود که نخبگان و موسیقی‌دانانِ مصری درگیر آن شده بودند که می‌بایست در برابر جایگاه موسیقی رفیع اروپایی بایستند.

این ضبط‌ها حتی اگر از طرف خوانندگان سرزمین شام بودند نیز در طبقه‌بندی وصله در نظام مصری قرار می‌گیرند که تقریباً حتی از جنبه‌ی موسیقایی به ساختار وصله مصری نزدیک است. همچنین این وصله‌ها شامل قالب مَوال پنج‌تایی (اعرج مصری) و نیز لهجه‌ی مصری هستند و در آن‌ها قالب قد نیز یافت نمی‌شود. بنابراین نمی‌توان آن‌ها را در خلال شکل سوری قرار داد. اغلب این خوانندگان زمانی دراز در مصر حضور داشتند در شرکت‌های استوانه‌ای فعال در آن زمان قطعات را ضبط می‌کردند، مانند وصله‌ی راست که توسط ماری جبران به این ترتیب اجرا شده: سماعی، موشح «صحت وجداً یا ندامی»، لیالی و مَوال، دور «أصل الغرام نظره». بدین علت است که فخری البارودی (۱۸۸۷-۱۹۶۶ م) در خاطراتش، که برای اولین بار در سال ۱۹۵۱ م. آن را منتشر کرد، طبقه‌بندی وصله در شکل مصری آن را در خلال برنامه‌ی آوازی در تئاترهای دمشق ذکر می‌کند، اما موسیقی‌دانان حلب از قاعده‌ی او تأثیر نگرفته‌اند. همچنین بارودی به رهبران تخت‌ها اشاره می‌کند که اغلب آن‌ها از کشور مصر بودند: «روش وصله توسط یکی از مردان آغاز می‌شود و که بیشتر آن‌ها مصری هستند و فصل به‌وسیله‌ی وصله‌ی موشح‌ها شروع می‌شود، سپس لیالی و بعد از آن بداهه‌نوازی، دور از مقامی که موشح در آن اجرا شده، می‌آیند و سپس فصل را از طریق قصیده به اتمام می‌رسانند» (البارودی، ۱۹۹۹، ۱۳۴-۱۴۴).

در برخی تحقیقات اشاره می‌شود که وصله به‌وسیله‌ی آواز مَوال آغاز می‌شود، «در مصر خوانندگان وصله‌ی آوازشان را به‌وسیله‌ی لیالی و موال آغاز می‌کردند؛ سپس موشح را و دور را می‌خواندند» (المالح، ۲۰۰۶، ۹۱). این موضوع را در جاهای دیگری نیز دیده می‌شود، «اجزای وصله متشکل از: بداهه سازی کوتاه بر ساز عود، سپس مقدمه‌ی سازی موزون می‌آید که غالباً در قالب دولا یا سماعی است و سپس بداهه سازی کوتاهی که مَوال به دنبال آن می‌آید. در پایان وصله به‌وسیله‌ی قالب دور به پایان می‌رسد» (فراج، ۲۰۱۴، ۲۹). اما این ترتیبی (مَوال اولین قالب آوازی در نوبت) فقط در موارد معدودی مشاهده می‌شود، چه‌بسا این مسئله به دلیل عدم توجه موسیقی‌دانانِ مصری به قالب موشح بیان شده و در بعضی وصله‌ها از اجرای آن غفلت شده است. از همین روست که موردی استثناست و همواره از سوی صاحب‌نظران موسیقی مورد انتقاد قرار می‌گیرد.

طبقه‌بندی مَوال بر اساس مضامین کلام

مَوال به‌نوعی از شعر آزاد^{۲۱} اطلاق می‌شود که از نیروهای درونی انسان، کشش‌ها و امیال او منبعث می‌شود. به‌طور کلی، در جزئیات زندگی انسان وارد می‌شود که در آن از غزل، نجوا و آه و فریاد یافت می‌شود تا وصف، مدح، عتاب، رثا و هجا و همچنین مسائل دینی، سیاسی، حکومتی، اندیشیدن، نصیحت و شکوه. لذا از منظر مضمون ارزش‌های والایی را در برمی‌گیرد که از دقیق‌ترین جزئیات زندگی تا اختراعات جدید را در برمی‌گیرد. مَوال از حیث مضمون شعری بر چند نوع است. مَوال سبز یا مَوال غزلی که شرح حال عاشقان، عشق و محبت، و حالت‌های وجدانی از جمله آه، اشتیاق و عتاب است. اما مَوال قرمز دربرگیرنده‌ی مضامینی است که مربوط به مردانگی، موضوعاتی همچون فخر، جنگ، شراب و غیره، می‌شود و در زمره‌ی مضامین «اروتیک» هستند. در مورد مَوال سفید اما اختلاف‌نظر وجود دارد. برخی معتقدند که مَوال با «سفید» وصف شده است؛ زیرا که عاری از پیچیدگی‌هایی بلاغی‌ای همچون جناس و بازی با الفاظ است. یعنی زمانی که معنای آن واضح باشد و قافیه‌هایش عادی و غیر مرکب، در

«بیضافون»، «کایروفون»، «اودیون»، تأسیس شدند. اما ظهور این وسیله و شیوع و به‌کارگیری آن همچون ابزار بدیلی برای نشست‌های طرب‌آور و وصله‌های آوازی بود و نقش مهمی در تغییر بداهه‌های موجود در آن جلسات داشت. و به مدتی محتویات وصله را از جمله موشح، قصیده، موال و دور کاهش یافت و آن به علت محدودیت زمانی در استوانه است. گنجایش زمانی هر استوانه در آغاز کار بیش از سه دقیقه نبود. از این رو قسمت‌های طولانی در وصله‌ی آوازی و به خصوص قالب دور کوتاه شد تا با ظرفیت استوانه همخوان باشد. دور در بهترین حالت در دو تا چهار استوانه تقسیم می‌شود، در حالی که غالباً قصیده به دو استوانه تقسیم شده و خواننده مجبور است آواز را کوتاه نماید به‌جای اینکه مجبور شود یک‌بار یا بیشتر در خلال ضبط یک قطعه آوازی آن را دوباره شروع کند، به همین علت شکل‌گیری فرضی نوبت آوازی تفکیک‌شده است. این امر کمک کرده بر اینکه برخی شکل‌های آوازی از یکدیگر مستقل شوند. سحاب می‌گوید: «برای ضبط یک آهنگ بلند مدت لازم بود که آن را به قسمت‌هایی برش دهند که متناسب با طول صفحه‌ی استوانه باشد» (سحاب، ۲۰۰۳، ۱۶) بدیهی است که ضبط‌ها منعکس‌کننده مراسم نیستند و لازم بود تا حصول پیشرفت تکنولوژیک برای امکان ضبط‌های بلندمدت صبر کرد. اما این زمان با دوران سینمای مصر موزی شد که سبب شد به ضبط صدا توجه کم‌تری مبذول شود. چه‌بسا این موضوع مسئله‌ی رواج قالب‌های سُبک شبیه قد و طقطوقه، از دیگر انواع آوازی در ضبط‌های وصله را، نیز تفسیر می‌کند. این امر همچنین آغازگر از بین رفتن سبک بداهه و نیز مقدمه‌ای برای مرحله‌ی نُت‌نویسی بود. از آنجایی که می‌شد به هر کدام از این ضبط هر زمان که نیاز بود گوش داد، هر کدام از ضبط‌ها مرجعی برای تمرین و تقلید شدند.

دسته‌ی مَوّال سفید قرار می‌گیرد. برخی دیگر معتقدند این‌گونه نام‌گذاری شده به خاطر اینکه از هر موضوعی به‌رمند شده و بی‌طرف می‌باشد و آن دربرگیرنده مضامینی که مربوط به حکمت و در مورد طبیعت و نصیحت به نیکی می‌اندیشد. برخی دیگر معتقدند که وجه تسمیه‌ی آن بهره‌بردن از از موضوعات متنوع در عین داشتن موضع بی‌طرفی است، همچون مضامینی که مربوط به حکمت و در مورد طبیعت و نصیحت به نیکی می‌شوند. این طبقه‌بندی‌ها مبتنی‌ست بر آنچه که از تدوین متون شعری مَوّال آمده است. اما آنچه که از ضبط‌های مَوّال در وصله آوازی به‌دست آورده شده، آشکارا بر غلبه‌ی مضمون غزلی در مَوّال در وصله سوری تأکید دارند. علی‌رغم حضور مضامین مختلفی همچون عشق، آه، عتاب و اشتیاق که همه‌ی آن‌ها مَوّال غزلی نامیده می‌شوند، اما مَوّال در مدح، شکایت از زندگی، توبه، طلب بخشش، حکمت، نصیحت، فخر، وصف اماکن و موضوعات شعری دیگر نیز یافت می‌شود (خیاطه، ۲۰۰۹، ۱۸۶-۸۷۱). گاهی مَوّال غزلی، دربرگیرنده‌ی رمزهای صوفیانه است. علاوه بر این مَوّال دینی نیز در وصله، که آشکارا رنگی مذهبی دارد، یافت می‌شود؛ همچون این مَوّال‌ها «من شوق طه جنیت‌الهم و جنانی»، «آرچوک یا مصطفی تشفع بعبد خطا» و غیره. اسکندر شلفون این موضوع را نقد می‌کند و معتقد است: «قالب مَوّال ایرادات زیادی دارد که همه‌ی معانی آن عاشقانه‌ست و هیچ اثری جز از مترادفات عشق، فراق، شب زنده داری، ناله‌ها، اشتیاق و شبیه آن در آن نیست و این امر رکاکت الفاظ و سخافت معنی را تقویت می‌کند» (شلفون، ۱۹۲۲، ۱۸).

تأثیر فنوگراف و استوانه

فنوگراف و استوانه در سال ۱۹۰۳ م. وارد مصر و در ۱۹۰۵ م. وارد شامات شد و شرکت‌های سرمایه‌گذاری مختلفی در این زمینه، همچون «میشان» که بیشتر تصنیف‌های آقای سید درویش را ضبط کرده و نیز

نتیجه

مَوّال برای نخستین بار در عراق و به‌طور خاص شهر بغداد پدیدار شده است و از صورت اولیه‌ی خود، یعنی موالیا به صورت فصیح با اعراب در عراق، به شکل پنج‌تایی (اعرج) در مصر تبدیل شد و بعداً مَوّال هفت‌تایی با تطور مَوّال اعرج مصری در عراق اوایل قرن هفدهم میلادی به وجود آمد و سپس از طریق تاجران و مسافران به سوریه، در اوایل قرن نوزدهم حوالی سال ۱۸۲۰ م. انتقال یافت. در نوبت سوری مَوّال سبعاوی، (هفت‌تایی) که به سبعاوی، شرقاوی، بغدادی و زهراوی مشهور است و به فرم شعری هفت مصرعی (آآآ/ب ب ب/آ)، بیان می‌شود، گونه‌ی غالب است. این مَوّال غالباً با لهجه‌ی مُخَفَّفِ عراقی یا لهجه‌ی بادیه‌نشینان است و مضامینی تغزلی دارد که در آن حروف عامیانه به‌جای حروف فصیح، مثلاً چ به‌جای ک و گ به‌جای ق، به‌کار گرفته می‌شوند. نیز، در اجرای آن از جناس تام برای قوافی خانه‌های موال بهره می‌گیرند. مَوّال کاملاً به‌صورت بداهه‌خوانی و با

وزن آزاد اجرا می‌شود و با استفاده از کلمه‌ی «آمان» آغاز و با واژگان «یاربی، یا خلیلی، یا ندیمی و ...» خاتمه می‌یابد. در این نوع مَوّال تغییرات مقامی با تغییر قافیه همراه است و همچنین اوج در مصراع چهارم، یعنی اولین خانه در قافیه دوم، واقع می‌شود و تکرار مصراع ششم در اغلب نمونه‌ها نقش تعلیق برای فرود در مصراع هفتم را ایفا می‌کند. فرم موسیقی موال به شکل (A B A) می‌آید که صورت جزئی‌تر آن (A(7)-B(4+5+6)-A(1+2+3)) است. مَوّال، در اغلب موارد، قبل از قدود و بعد از قالب دور می‌آید، یعنی قالب آوازی چهارم در ترتیب قالب‌های وصله‌ی سوری است. خصوصاً در دوران معاصر که از خوانندگان قدیمی تقلید می‌شود و اجرا استحکام بیشتر و تنوع مقامی کم‌تری دارند، تغییرات چشم‌گیری در اجرای مَوّال در نوبت آوازی مشاهده نمی‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. موشح یک قالب شعری آوازی است که در اندلس به وجود آمد و در نوبت آوازی مشرقی اجرا می‌شود.
۲. قدود، مفرد آن «قد»، به معنای همان قدر است، نوعی از انواع موشح است، موشح کوچک، و بیشتر از ایقاع «وحده یا مقسوم» در آن استفاده می‌شود.
۳. زجل فرمی سنتی از شعر شفاهی عامیانه است که به گویش محاوره‌ای بین

دو شاعر و به صورت فی‌البداهه همراه با یک ریتم ملدیک با کمک برخی از سازهای موسیقی اجرا می‌شود که از اندلس سرچشمه می‌گیرد. بیشتر در لبنان، شمال فلسطین، شمال اردن و غرب سوریه شایع است.
۴. دور یک قالب آوازی است که در نوبت اجرا می‌شود. اولین بار در مصر در اواسط قرن نوزدهم ظاهر شد.

۵. بادیه‌نشین.
۶. این نقطه، ابوبکر معین‌الدین محمد بن عبدالغنی بن ابی بکر حنبلی، (۱۱۸۳-۱۲۳۱ م) عالم رجال و حدیث در بغداد است.
۷. نوبت یک مفهوم قدیمی برای ترکیب اجرای قطعه‌های موسیقی از قطعاتی با تندی کم به زیاد است. بعداً این فرم در مراکز فرهنگی عربی مختلف با نام‌های تازه گسترش یافت، «وصله» در سوریه و مصر، «فصل» در موسیقی مذهبی، «مقام العراقی» در عراق و «قومه» در یمن. اما نام قدیم «نوبه» برای آن در کشورهای مغرب عربی حفظ شده است.
۸. سفربرلک، به ترکی *Seferberlik*، به معنای هشدار عمومی و آمادگی برای جنگ است. این فرمان توسط سلطان عثمانی محمد راشد در سوم اوت ۱۹۱۴ میلادی صادر شد و اعلان عمومی بود برای مردان ۱۵ تا ۴۵ ساله‌ی اتباع امپراتوری عثمانی، از جمله اتباع کشورهای عربی، جهت خدمت سربازی اجباری که مردم کشورهای عربی آن را روزهای ظلم و نابودی می‌نامیدند.
۹. قوما نوعی از شعر عامیانه‌ی عراقی است که در قرن ششم هجری در دوران عباسی در بغداد منتشر شد و سپس به سایر کشورهای عربی وارد شد. وزن قوما شبیه وزن مجزوء الرمل، مستفعلن فعّان (فاعلان)، است که دوبار تکرار می‌شود.
۱۰. همان اصطلاح نوبت است که در مصر و سوریه از واژه‌ی وصله به جای آن استفاده می‌شود.
۱۱. تخت شرقی، گروه موسیقی در نیمه دوم قرن نوزدهم رایج است که از سازهای عود، قانون، نی، ویولن و یک ساز کوبه‌ای (غالباً رق) تشکیل می‌شد و سپس گسترش پیدا کرد.
۱۲. صباح‌الدین ابوقوس (۱۹۳۳-۲۰۲۱ م) موسیقی‌دان و خواننده‌ی اهل سوریه بود که از سرآمدان اجرای نوبت و حفظ آن در دوران معاصر به شمار می‌آید.
۱۳. عمر ابراهیم البطش (۱۸۸۵-۱۹۵۰ م) موسیقی‌دان و آهنگساز در حلب متولد شد. او برجسته‌ترین نام در آهنگسازی موشح در دوران متأخر است که به «سلطان موشح‌ها» شهره است.
۱۴. أحمد الفقش (۱۹۰۰-۱۹۶۹ م) خواننده و متولد شهر حلب است که با آواز قالب‌های البداهه مانند قصیده و مّوال شهرت گرفت.
۱۵. تعریف آن مقامی نزدیک به مقام اصلی است که البته از منظر خانواده‌ی مقامی در دسته‌های متفاوتی طبقه‌بندی می‌شوند. جنس راست کردان، جنس فرع از مقام بیاتی سُل محسوب می‌شود.
۱۶. حمام خیری خواننده‌ی نوبت آوازی است که در سال ۱۹۶۶ م. متولد شهر حلب بود.
۱۷. صفحه گرامافون سنگی و وینیل که ظرفیت هر طرف از آن ۳ تا ۷ دقیقه است، بیشتر از بقیه انواع رواج داشت.
۱۸. تقسیم‌های «ورودی» قبل از اجرای یک قطعه که در یک مقام خاص آهنگسازی شده می‌آیند.
۱۹. اصطلاحاً «محاسبه» یا «ترجمه» نام‌گذاری می‌شود.
۲۰. شعر بی قافیه یا شعر آزاد، گونه‌ای شعری است که دارای وزن باشد ولی قافیه واحد نداشته باشد؛ به زبان عربی شعر مُرسَل است.
۲۱. در اصطلاح به شعری گفته می‌شود که بیان‌گر عواطف و احساسات شخصی شاعر باشد. به زبان عربی شعر وجدانی است.

فهرست منابع

الأسدی، محمد خیرالدین (۲۰۰۹)، *موسوعه حلب المقارنه، تنقیح محمد کامل، حلب: جمعیه العادیات.*

- ابن خلدون (۱۸۵۸)، *المقدمه، بیروت: دار إحياء التراث العربی.*
- البارودی، فخری (۱۹۹۹)، *أوراق و مذكرات فخری البارودی، تحقیق دعد الحکیم، دمشق: وزارة الثقافة.*
- الجابری، مأمون (۲۰۰۲)، *المواويل الشعبيه، نشریه التراث العربی، ژولای، شماره‌های ۸۶-۸۷، ۲۶۹-۲۷۷.*
- الحلی، صفی‌الدین (۱۹۸۱)، *العاطل الحالی والمرخص الغالی، تحقیق حسین نصار، القايره: الهيئه المصريه العامه للكتاب.*
- الشریف، صمیم (۲۰۱۱)، *الموسیقيا فی سوریه أعلام و تاریخ، دمشق: وزارة الثقافة الهيئه العامه السوريه للكتاب.*
- العلاف، عبد الکریم (۱۹۶۳)، *الطرب عند العرب، چاپ دوم، بغداد: مطبعه اسعد. المالح، یاسر (۲۰۰۶)، الموال، الحياه الموسیقیه، شماره ۳۹، ۸۷-۱۰۳.*
- براون، ادوارد گرانویل (۲۰۰۵)، *تاریخ الأدب فی ایران، ج. ۲، ترجمه ابراهیم امین الشورابی، القايره: المجلس الأعلى للثقافه.*
- حبیقی، عبدالرحمن (۱۹۸۳)، *الموال، قسمت سوم، نوشته شده برای رادیو حلب، حلب: دار التراث الموسیقی العربی.*
- حمود، رضا محسن (۱۹۷۶)، *الفنون الشعریه غیر المعربه «الموالیا»، منشورات وزارة الإعلام العراقيه، السلسله الفلکلوریه، ج. ۱۰، بغداد.*
- خیاطه، حسن أحمد (۲۰۰۹)، *موسوعه المواويل الحلیه، حلب: دار القلم العربی.*
- دلال، محمد قدری (۲۰۰۶)، *القدود الدینیه، حلب: وزارة الثقافة الهيئه العامه السوريه للكتاب.*
- رزق، قسطنندی (۱۹۹۳)، *الموسیقی الشرقیه والغناء العربی، چاپ اول، القايره: الدار العربیه للكتاب.*
- سحاب، فکتور (۲۰۰۳)، *مؤتمر الموسیقی العربیه الأول: القايره ۱۹۳۳، بیروت: الشرکه العالمیه للكتاب.*
- سلیم، عبدالستار (۱۹۹۴)، *الموال و نشأته، نشریه الشعر، ابریل، شماره ۷۴، ۹۰-۹۷.*
- شلفون، اسکندر (۱۹۲۲)، *أحوال الموسیقی الشرقیه، مجله روضه البلابل، ۲(۵)، ۱۶-۲۲.*
- شوره، نبیل و دیگران (۲۰۰۱)، *القوالب الایه والغنائیه فی الموسیقی العربیه، القايره: شرکت آدم.*
- شهاب‌الدین، محمد بن اسماعیل (۱۸۹۲)، *سفینه الملك و نفیسه الفلک، دمشق: المطبعه الجامعه.*
- طنوس، یوسف (۲۰۰۹)، *الموال ارتجال و تراث، ودیع الصافی نموذجاً، الحياه الموسیقیه، شماره ۵۱، ۴۰-۵۲.*
- عجان، محمود (۱۹۹۰)، *تراثنا الموسیقی، دمشق: دار طلاس.*
- فراج، یاسمین (۲۰۱۴)، *الغناء والسیاسه فی تاریخ مصر، القايره: دار نهضه مصر.*
- قلعه‌جی، عبدالفتاح (۲۰۰۶)، *التواشیح و الأغانی الدینیه فی حلب، الکویت: کتابخانه ملی کویت.*
- واصف، میلاد (۱۹۶۱)، *قصه الموال دراسه تاریخیه أدبیه/اجتماعیه، تقدیم حسن ظاظا، القايره: المؤسسة المصريه العامه للتالیف والأبیاء والنشر.*
- هندی، احسان (۱۹۹۱)، *لمحه عن الموال السوریه، دمشق: دار طلاس.*

Cachia, P. (1977). The Egyptian "Mawwāl": Its Ancestry, Its Development, and Its Present Forms. *Journal of Arabic Literature*, 8, 77-103. from <http://www.jstor.org/stable/4182980>