

معجم

# الحياء الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب  
وزارة الثقافة



# الدياق الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب - وزارة الثقافة

العدد /2008/48	رئيس مجلس الإدارة وزير الثقافة الدكتور رياض نعسان أغا
المراسلات باسم رئيس التحرير مجلة الحياة الموسيقية ص.ب : 31936 دمشق - الجمهورية العربية السورية E-Mail: musiclife@mail.sy	المدير المسؤول المدير العام الدكتور عبد النبي اصطيف
المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة تنشر المواد حسب مستلزمات العدد يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر	رئيس التحرير محمد حنانا أمين التحرير د. نبيل اللو هيئة التحرير د. غزوان الزركلي إلهام أبو السعود
سعر العدد : 60 ليرة سورية	الإخراج الفني

المحتويات

رئيس التحرير	كلمة العدد	6
	تربية	
8	– أهم مناهج التربية الموسيقية في العالم (الحلقة الثالثة) د. نبيل اللو	
	تاريخ	
30	– أندية دمشق الموسيقية في النصف الأول من القرن العشرين محمد صميم الشريف	
	دراسات وأبحاث	
44	– مقارنة بين موسيقا الكنيسة وموسيقا الشعب د. يوحنا اللاطي	
54	– محكمة الفن «المعارضة الشعرية والأغنية العربية» ياسر المالح	
67	– الموسيقا الهندية ترجمة وإعداد: أمل خضركي	
79	– سوزان لانغر – النظرية الرمزية في الموسيقا د. شادن اليافي	

■ أعلام

- 87 - فيروز درة الغناء والمسرح الرحباني  
إعداد: رامي درويش
- 96 - علي الدرويش  
أحمد بوبس
- 109 - جياكومو بوتشيني بمناسبة مرور 150 عاماً على ولادته  
ترجمة وإعداد: ديبالي حنانا
- 113 - الموسيقار الإيطالي جياكومو بوتشيني  
ترجمة وإعداد: د. كمال فوزي الشرابي

■ كتب

- 129 - الجميل في فن النغم - علاقة فن النغم بالطبيعة (الفصل السادس)  
ترجمة: د. غزوان الزركلي
- 145 - الموسيقى العربية - البارون رودلف ديرلانجي  
ترجمة د. محمد الأسعد قريعة

■ آلات

- 163 - آلات النفخ التراثية (آلة الناي) د. : نبيل عبد مولاة

■ أوبرا

- 173 - مدام بترفلاي لـ جياكومو بوتشيني - ميلتون كروس  
ترجمة: ديبالي حنانا

■ مقابلات

- 182 - حوار مع عازفة البيانو شادن اليافي  
أجرى الحوار: محمد حنانا

■ مهرجانات

- مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر

## كلمة العدد

القيادة هي أسلوب التحكم بالعرض الأوركستراي أو بوساطة الحركات باليدين وبالإيماءات لإيصال العمل الفني إلى المتلقي على أفضل وجه ممكن. ويشمل هذا التحكم ضبط الإيقاع ودخولات الأوركسترا وتوقفاتها، وبضمن ذلك الآلات المنفردة، وتشكيل الجمل الموسيقية. كل ذلك يتطلب من قائد الأوركسترا دراسة مدونة العمل الموسيقية دراسة معمقة بما تتضمنه من ألحان رئيسية وثيمات وتراكيب هارمونية وتوزيع أوركستراي وإرشادات المؤلف التي تتعلق بالجانب التعبيري للعمل. إن الدراسة المعمقة للعمل تساعد القائد على فهمه فهماً جيداً، وأحياناً على حفظه عن ظهر قلب، إذ غالباً ما نشاهد قادة أوركسترا يقودون أعمالاً معينة من دون النظر إلى المدونة الموسيقية التي أمامهم. ومع ذلك تتفاوت جودة التقديم من قائد إلى آخر، إذ إن دراسة العمل قد لا تنتهي، وفي هذا الصدد يقول المؤلف وقائد الأوركسترا ل. بيرنشتاين: «لا يمكن أبداً أن نكتشف ما هو مخبأ في كل مقطوعة، لذا لا يمكن أبداً أن نتوقف عن الدراسة».

وقد بدأ فن قيادة الأوركسترا بالارتقاء منذ بداية القرن التاسع عشر، وكان موازياً لتطور العناصر التعبيرية الرومانتيكية في الموسيقى. وقد لمعت أسماء كثيرة في فضاء قيادة الأوركسترا، وفي القرن العشرين أصبح بعض القواد نجومياً يشار إليهم بالبنان، من

## معجم

هؤلاء نذكر: ريتشارد شتراوس وبرونو فالتر وفيلهم فورتغينغلر ويفغيني مرفانسكي وهربرت فون كاريان وليونارد بيرنشتاين... إلخ.

الفرقة الموسيقية الشرقية لا تحتاج إلى قائد أوركسترا، لأن ما تقدمه ينحصر في الأغاني فقط، وليس في مدونات هذه الأغاني تراكيب هارمونية وتوزيع أوركسترالي، بالمعنى الدقيق للكلمة، ولا إرشادات تعبيرية. هناك فقط خط لحن واحد يقوم العازفون أحياناً بزخرفته ببعض الحليات. كما تقوم الآلات الإيقاعية — الطبل، الرق، الدف — بضبط الإيقاع وسرعته. وإن وجود قائد فرقة في بعض الفرق الشرقية يلوح بذراعيه لا يعدو أن يكون سوى استعراض حركات، إذ يكفي أن يومئ عازف الكمان الأول أو عازف القانون لأفراد الفرقة للدخول معاً. وكثيراً ما نشاهد أم كلثوم وهي تشدو بأغنياتها وقصائدها ترافقها فرقة من دون قائد يقف إلى جانبها، وحتى من دون مدونات أمام العازفين، إذ يتم حفظ ما تغنيه عن ظهر قلب، وهذا يدل على كثرة التمارين التي كانت تجريها مع فرقته، وعلى الجهد الكبير الذي يبذل استعداداً لتقديم العمل أمام الجمهور.

رئيس التحرير

أهم مناهج التربية الموسيقية

في العالم

(الحلقة الثالثة)

### الآلة الموسيقية

تهفو نفوس الأطفال منذ الصغر إلى تعلُّم العزف على آلةٍ موسيقية. ولعل البداية المثلى أن يُدرَّب الطفل على استخدام يديه وأصابعه في إصدار إيقاعاتٍ تصاحب لحناً من الألحان: تصفيق، دبك بالرجلين، ضرب باليدين على الفخدين، فقس بالأصابع.. يُضاف إلى الأدوات الإيقاعية الجسدية هذه بعد ذلك مصاحبة الآلاتِ إيقاعية بسيطة كالأجراس والصنوج الصغيرة والطبلة والطبل. استنبط كارل أورف مجموعة من الآلات الإيقاعية، المتنوعة تُسمى (Instrumentarium Orff) عائلة أورف الإيقاعية ويعتبرها أورف حقل تجارب غني يوسِّع مدارك الطفل الإيقاعية السمعية والتجريبية بأن معاً.

عائلة أورف الموسيقية هذه تُمكن الطفل من:

– مقارنة واكتشاف أصوات الآلات الإيقاعية المتنوعة قبل الشروع بتعلم العزف عليها أو حتى اكتشاف إمكاناتها بالتجريب الحسي والموجّه.

– تطلق عائلة الإيقاعات هذه عنان خيال الطفل وتحفّز لديه فضول التعرف عليها واستصدار أصواتٍ منها يكتشفها بالمصادفة ليحاول إعادة إنتاجها وتركيبها بالتجريب.

– تمكّن عائلة الإيقاعات هذه الطفل من تطوير حسه الإيقاعي وتعمق معرفته بقيمة الإيقاع مصاحباً للحن والغناء.

والتشكيلة الآلاتية الإيقاعية عند كارل أورف تُشبع فضول الطفل بالعزف على آلة، وبمصاحبة أقران له في عزف جماعي موجّه متدرج في صعوبته التقنية والإيقاعية واللحنية المصاحبة.

\* – أستاذ في جامعة دمشق – مدير عام الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون (دار الأوبرا السورية)



## معجم

يزود منهج أورف التربوي الموسيقي الطفل بأدوات معرفية موسيقية أساسية ضرورية لتطوير ملكاته في التعبير الفني. ويتعلم الطفل تعليماً موجهاً متدرجاً وتعليماً عصامياً استكشافياً بأن معاً.

وعلى التوازي مع الناحية الاستكشافية الفردية للآلات وطوابعها يكون التعليم التربوي الموسيقي المتدرج الموجه هو الناظم الواثق الذي يزود الطفل في نهاية المطاف بمعرفة علمية وتقنية متدرجة (تدريبات صوت وإلقاء وغناء)، وتدريبات إيقاعية جسدية مصاحبة لآلات إيقاعية، وتدريبات لحنية وهارمونية.. تطور جميعها ملكات الطفل الموسيقية والإبداعية. تُعلم طريقة أورف التربوية الطفل كيف يكون مغنياً وراقصاً وإيمانياً وعازف إيقاع وعازف آلة موسيقية وممثلاً، ليعيش الموسيقا بأحاسيسه كلها.

منهج ويلمز **Willems** التربوي الموسيقي

ولد إدغار ويلمز في الثالث عشر من شهر تشرين الأول/أكتوبر عام 1890 في بلجيكا لأب مدرس كان رئيس فرقة كورال ورئيس فرقة النفخيات النحاسية والخشبية في ضيعته. ظهرت عنده منذ نعومة أظفاره مواهب ورثها عن والديه هي الرسم والتصوير والموسيقا.

استقرت عائلته في عام 1914 في مدينة بروكسل، قاد إدغار فيها كورال كنيسة أصاب شهرةً. اندلعت الحرب العالمية الأولى واحتلت بروكسل وكانت فرصة له أن يطلع على الفن السيمفوني الدرامي الألماني، وخصوصاً فاغنر. راح يرتجل الألحان على آلة البيانو ويؤلف دون أي تأهيل مسبق، وقرر منذ ذلك الوقت أن ينصرف بكليته للموسيقا والفن.

أدرك ويلمز منذ عام 1925 أهمية التربية الموسيقية فكرس لها وقته كله. وعندما توفي في عام 1978 ترك لنا أعمالاً تربوية

موسيقية مازال أثرها وانتشارها حتى يومنا هذا وقد وجدت لها  
مريدين وأتباع آمنوا انتشارها واستمراريتها.

ويُلمز والتربية الموسيقية

أدرك ويُلمز منذ عام 1925 أهمية الموسيقى وعلاقتها مع  
الكون والإنسان وفضلها على سائر الفنون.

وعكف على مشكلة التربية الموسيقية يستكشف أبعديتها. التقى  
ويُلمز في مدينة جنيف دالكروز Dalcroze وبياجيه Piaget،  
وكلاهما خبير في قضايا التربية الموسيقية. وراح منذ عام 1927  
يتابع أبحاث دالكروز ودروسه واستحدث منهج تربية موسيقية استفاد  
من تطبيقها على طلبة المعهد العالي للموسيقا في جنيف قبل أن  
ينشرها في بلجيكا وإيطاليا وإسبانيا والاتحاد السوفيتي.

مبادئ منهج ويُلمز التربوي الموسيقي

استند ويُلمز في منهجه التربوي الموسيقي إلى مفاهيم فلسفية  
وإنسانية استمدتها من تجربته الشخصية التربوية فأخرج منهجاً  
يعتمد مبادئ تربوية وتطبيقات عملية. وقد قادته ملاحظاته  
ومشاهداته إلى عقد صلة بين حياة الإنسان والموسيقا، وحياة  
الإنسان العاطفية الانفعالية والموسيقا. ويمكننا تبسيط مفهوم ويُلمز  
التربوي الموسيقي الذي يبدأ من الحس البدائي وينتهي بالحس  
المتحضر. وكان قد أرسى منهجه على ثالوث هو: الإيقاع واللحن  
والهارموني، وقسم كل فرع منها متدرجاً من الحسي البدائي إلى  
العقلي المتحضر. وقد وجد أن التربية الموسيقية بمعناها الواسع  
يجب أن تلحظ الحسي والانفعالي والعقلي بأن معاً في عناصرها  
كافةً.

كما كان ويُلمز يجد في الموسيقا صورة نظام الكون وانعكاس  
الظواهر الطبيعية. فكان يرى على سبيل المثال أن الرنين الطبيعي

## معجم

يتضمن تسلسلاً هرمياً صوتياً، وأن نبضات القلب تتضمن الإيقاعات الأساسية. وعليه كان ويَلْمز يناهض كل موسيقا لا تأخذ بالتسلسل النغمي فرض الموسيقا ( اللانغمية اللاسلمية ).

ترتكز مفاهيم ويَلْمز التربوية على:

– العلاقة بين الموسيقا والإنسان والكون.

– الأنساق الطبيعية التسلسلية.

– نظام تطوري تصاعدي في التعليم الموسيقي شبيه بتعلم الطفل لغته الأم.

هدف منهجه ربط الإنسان بالتأهيل الموسيقي عن طريق تربية موسيقية فاعلة كاملة يتعلمها الطفل بمرح و عفوية جمهورها الأطفال كافة، الموهوبون وغير الموهوبين، ابتداءً من سن الثالثة أو الرابعة من عمرهم. يبدأ المنهج بتدريب أذن الطفل على حسن الاستماع والتمييز للنغم والإيقاع ويعلمه الصولفيج ( قراءة النوتة ) بالصوت ثم بالعزف على الآلة الموسيقية. وقد لحظ منهج ويَلْمز الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة.

## عناصر أساسية

### الإيقاع

الإيقاع أول عناصر الموسيقا الأساسية. وهو التعبير المباشر الأولي عند الطفل، ويجب أن يتعلمه الطفل بجسده. الإيقاع الموسيقي يفرق عن الإيقاع الشعري وغيره من الإيقاعات بأنه على صلة مباشرة عند متعلمه بالزمن الذي يجري، ويدركه الطفل أول ما يدركه بحركة جسده الحقيقية أو المتخيلة. والثقافة الموسيقية كما يراها ويَلْمز في منهجه تستند أول ما تستند إلى الحدس الإيقاعي. والعناصر الثلاثة التي على الطفل تعلمها استناداً إلى الحدس الإيقاعي هي:

– سرعة العمل Tempo.

– الحقل الزمني في المدونة  $4/4$ ،  $4/3$ ،  $4/2$ ...

- تقسيم الزمن.

وإذا ما تدرّب الطفل تدرّباً موجهاً جيداً فسيتمكن من إدراك الأشكال الإيقاعية كلها ومن قراءتها ومن كتابتها. ويمكن أن يتعلم الأطفال هذه العناصر الإيقاعية الثلاثة استناداً إلى إيقاعات الأغاني التي ينفذونها بالتصفيق أو بالعصي يضربون بها آلة إيقاعية أو سطحاً صلباً.

وإيقاع العمل العام Tempo (سرعته) يعطي شكل الأغنية أو المقطوعة الموسيقية إيقاعياً يتعلمه الطفل بالتصفيق ليُدرك سرعته.

أما الحقل الزمني في المدونة فهو وحدة إيقاعية أعقد يمكن تحليلها. ويُعلم الطفل أن يضرب وتدها أو مرتكزها الأول واحد اثنان، واحد اثنان ثلاثة، واحد اثنان ثلاثة أربعة... وهو يعني أو دون غناء.

نعني بتقسيم الزمن تجزئة إيقاع العمل إلى وحدات قصيرة تتألف من ضربتين أو ثلاث ضربات. وفائدة ذلك تدريب الطفل على التمييز بين المقاييس السهلة التي ينقسم فيها الزمن إلى وحدتين عن المقاييس المركبة التي ينقسم فيها الزمن إلى ثلاث وحدات زمنية. وتنفذ هذه التمرينات جسدياً. وهي تمرينات مفيدة تمكن التلميذ لاحقاً من قراءة المدونة الموسيقية (النوتة) ومن كتابتها أيضاً.

اللحن

الموسيقا لا تُصنع بالأصوات وإنما بعلاقات صوتية بها يعبر الإنسان عن أحاسيسه وانفعالاته.

تبدأ الجملة الموسيقية بانفعال.. بإحساس وليس بفعل فيزيائي ويمكن أن تكون مستلهمة من مصادر خارجية عديدة كأصوات الطبيعة، وأصوات الآلات والعربات التي تهدر من حولنا، وأصوات الأعمال اليدوية التي يقوم بها الإنسان، وأصوات الحيوانات والطيور واللغة التي يستخدمها الإنسان مع أقرانه.

## معجم

ومصدر اللحن الحقيقي نفسي نجده في انفعالاتنا وأحاسيسنا الداخلية. وعلى المعلم أن يوجه تلميذه إلى عقد صلة مباشرة بين الحياة الموسيقية الخارجية وروحه. وأفضل طريقة لتمكين التلميذ من العنصر اللحني هي دراسة المسافات النغمية بين العلامات الموسيقية. ويرى ويلمز تطوير هذا عند الطفل عن طريق:

- 1 - تطوير ملكة السمع عند الطفل
- 2 - تطوير ملكة الحس الانفعالي عند الطفل.
- 3 - تطوير ملكة الذكاء السمعي النظري والعملي ( صولفيج، هارموني، تعدد أصوات ).

تستخدم التربية السمعية فضلاً عن الأغنيات كأداة من أدواتها التعليمية طائفة من الآلات الموسيقية، كالأجراس والصفارات وكذلك الآلات الموسيقية التقليدية والآلات الإيقاعية. كما تلجأ إلى دراسة السلم الموسيقي والاستماع إلى الأصوات والتمييز فيما بينها وإعادة إصدارها أو محاكاتها وتدريب الطفل على إدراك شدة الصوت وخفوته وحدته وغلظته، وترتيب الأصوات حسب شدتها وخفوتها أو غلظتها وحدتها. كما تلجأ التربية الموسيقية إلى تعليم الارتجال الإيقاعي والنغمي.

## الهارموني

تعد دراسة مبدأ المسافات بين العلامات الموسيقية من الناحية النظرية والعملية المبسطة مدخلاً إلى تعليم الهارمونية ( علم انسجام الأصوات وتوافقها ) عند الأطفال، ويدخلنا مبدأ المسافات بين العلامات الموسيقية إلى مستوى السلم الواحد كوحدة نغمية محددة معرّفة سلفاً إلى مفهوم الأكورد accord : ثلاث علامات تعزف معاً بأن واحد متوافقة فيما بينها نغمياً: أكورد دو ماجور يتألف من علامات دو والمي والصول تعزف معاً، وأكورد دو مينور ويتألف من علامات دو والمي بيمول والصول تعزف معاً بأن واحد يمكن اعتبارهما مثالين مبسطين لمفهوم الأكورد في الموسيقى. ويمكن تعليم الأطفال غناء الأكورد بأصواتهم دو مي صول الأكورد

## معجم

دو ماجور التام ولفت انتباه الطفل بالغناء إلى الفرق بين السلم دو ماجور المؤلف من ثلاث علامات متوافقة تعزف كما ذكرنا معاً وبأن واحد. وهذا النوع من التدريبات: غناء الأكوردات المتنوعة المتدرجة في صعوبتها واشتقاقاتها يدرّب الأذن الهارمونية عند الطفل ويرفع من درجة تفهمه وتذوقه للأعمال الموسيقية التي يستمع إليها. ومن نافذة القول إن تمرينات كهذه يجب أن تكون مختارة سلفاً بعناية وخبرة ومعرفة، وأن تكون موجهة حسنة الشرح كيما يُستفاد منها على أحسن وجه.

هذا التدرّج يسمح للطفل بالتفريق بين مستويين اثنين: المستوى اللحني والمستوى الهارموني، ويرتبط الثاني بالأول ارتباطاً عضوياً فهو مولّد من المستوى الأول الباعث عليه.

وسائلها وطرائقها التربوية

يستخدم منهج ويلمز وسائل طبيعية ابتداءً من الأصوات المسموعة إلى المجردة ميسراً ومحفزاً بذلك الانتقال من الحدسي إلى المدرك عند الطفل.

من الناحية التربوية يستلهم هذا المنهج طرائقه من المنهج الشامل في كل ما يتصل بوعي الظواهر وإدراكها. وهو يعتمد في كل هذا إلى إشراك الأطفال فعلياً في المنهج المتبع.

يستخدم منهج ويلمز أدوات عمل نمطية معروفة استعارها من مادة الموسيقى وأدواتها (صوت، الحركة الصوتية، الإيقاع، المسافات الصوتية بين العلامات الموسيقية، الأكوردات، الجمل اللحنية، السلالم الموسيقية، الأغاني....)

وهذه الأدوات حاضرة دوماً في سياقات منهجه المتدرجة صعوداً وهو بهذا يرفض استخدام أدوات ليست من الموسيقى في شيء. وهو في منهجه يعتمد مراحل ثلاث أساسية هي: مدخل إلى الموسيقى، والصولفيج، والعزف على آلة موسيقية.

المرحلة الأولى: مدخل إلى الموسيقى

## معجم

وهي تعتمد قبل كل شيء على الحس الإيقاعي عند الأطفال وعلى تطور قدراتهم السمعية التمييزية. وهي مرحلة تتضمن عناصر عمل مختلفة أهمها:

— أدوات سمعية متنوعة تصدر أصواتاً مختلفة متنوعة من شأنها أن تمكن الطفل من تمييز الأصوات من حيث شدتها وحدتها وغلظتها وتدرجها وجرسها وخامتها وطبيعتها ونوعها، وذلك بالاستماع إلى الأصوات البشرية وهي تغني، وإلى آلة الفلوت، والبيانو، والإكسيليفون، وفلوت دو بان، وأجراس، سيمبال... كما تُعنى هذه الطريقة بإسماع الأطفال علامات موسيقية أخفض من نصف الصوت (ثلاثة أرباع الصوت الموجودة في الموسيقى العربية والمعروفة عموماً بربع الصوت، كالتالي نجدها في مقامات مثل البياتي والراست والسيكا والصبا....).

— يتعلم التلاميذ التصفيق الموجه لتطوير ملكة الإيقاع لديهم.

— الاستماع لأغنيات مختارة لتطوير الحس الموسيقي والاستماعي لديهم وتطوير مهارة الصولفيج. ويصر ويلّمز في منهجه على جعل الغناء تدريباً يومياً.

— تعليم الأطفال التلاميذ الاصطلاحات الموسيقية منذ البداية مع تعريفها ودلالاتها الواضحة، دون الخوض في النظريات. أي تعليمهم إياها كاصطلاحات عناوين: صوت، مسافة صوتية، علامة موسيقية، أكورد، لحن، أغنية، إيقاع، زمن، سكتة، مفتاح، سلم...).

— تعليم الأطفال غناء السلم الموسيقي السباعي من نغمات مختلفة صعوداً وهبوطاً.

— يستخدم منهج ويلّمز ثلاث مجموعات من الرموز:

دو، ري، مي لأسماء العلامات الموسيقية، الأرقام الرومانية I، II، III لدرجات السلم، والأرقام العربية 1,2,3 للمسافات بين العلامات الموسيقية.

— تعليم الأطفال ضرب إيقاع الحقل الموسيقي (الميزور) تصفيقاً.

## معجم

— تعليم الأطفال المشي بحركات طبيعية تحاكي الإيقاع المسموع لتعويدهم على الإحساس بالإيقاع جسدياً ولتمكنهم من الإيقاع. وقد قسّم ويّلمز مدخل إلى الموسيقى في منهجه إلى ثلاث درجات تربوية هي:

— الاكتشاف الحسي السمعي.

— وعي الصوت والتدرب على كتابته في المدونة.

— مرحلة ما قبل الصولفيج وما قبل تعلم العزف على آلة موسيقية. ويرى ويّلمز أن مرحلة مدخل إلى الموسيقى يجب أن تلجأ في مستوياتها التدريجية كافةً إلى الارتجال الإيقاعي واللحني.

### المرحلة الثانية: الصولفيج

تهدف المرحلة الثانية من منهج ويّلمز إلى تمكين الطفل من قراءة المدونة الموسيقية وكتابتها وهي المرحلة التي يمتلك فيها الطفل مهارة جعل المحسوس المسموع مجرداً: أي تحويل العلامة الموسيقية المسموعة إلى رمز يدوّن على أسطر المدونة الموسيقية الخمسة. وهي عملية عقلية فكرية بحتة، وتتصل اتصالاً مباشراً بتطور السمع التحليلي عند الطفل وهي تندرج ضمن المرحلة الأولى في منهج ويّلمز كما أسلفنا، مرحلة تتطور الملكات السمعية عند الطفل في خطين اثنين: الإيقاعي واللحني النغمي.

نميّز في هذه المرحلة الثانية: الصولفيج من منهج ويّلمز العناصر التالية:

— قراءة المدونة الموسيقية قراءة أولية تسمى (déchiffrage): تهجئة، قراءة أولى) وهي طريقة تجمع بين سماع صوت العلامة الموسيقية واسمها، فنحن عندما نستمع إلى علامة مي مثلاً نسميها غناءً مي، وهكذا...

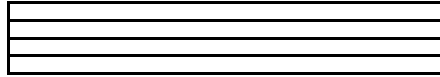
كما يتدرب الطفل على قراءة الأسطر الخمسة: أسطر المدونة دون أن يكون على يسارها مفتاح. ثم ندرب الطفل على قراءة أحد عشر سطرًا: خمسة أسطر أولى + خمسة أسطر فوقها وبينهما سطرٌ منقط، وهذا يمكّن الطفل فيما بعد من اكتساب مهارة قراءة



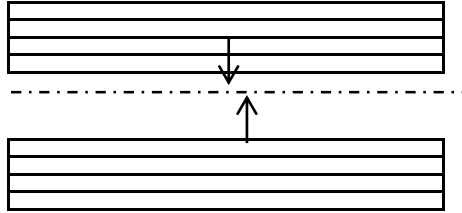
## معجم

المفاتيح السبعة في المدونة. ثم ننتقل إلى تعليم الطفل مهارة قراءة لحنين كل مستوى منها يدون على مستويين خمسة أسطر بمفتاح مختلف: مستويين منفصلين تماماً

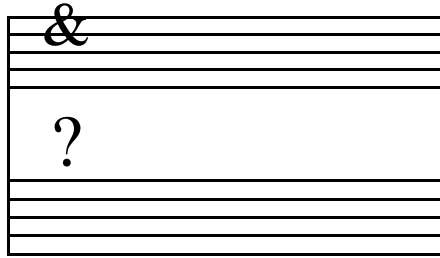
المستوى الأول للقراءة



المستوى الثاني للقراءة



المستوى الثالث للقراءة



مفتاح  
صول

مفتاح فا

— تعليم الطفل السلم الكبير Major /Majeur، لأن هذا السلم هو عنصر هارموني في الموسيقى الغربية. فمن الأهمية بمكان أن نجعل من قراءته وتعليمه نقطة انطلاق أساسية في التربية الموسيقية. يتعلم الطفل من خلال قراءة السلم الكبير تدرج الأصوات المكونة له صعوداً وأسماء هذه الأصوات ( العلامات ).

يتبع دراسة السلم الكبير دراسة السلم الصغير بالطريقة نفسها. — تعليم الطفل الإملاء الموسيقي: نُسَمِعُه جملة لحنية ونطلب إليه تدوينها. وهذا تدريب يعتمد على حسن إعداد الطفل مسبقاً على دقة الاستماع وعلى ذاكرته اللحنية. وما نسميه أيضاً الاستماع

## معجم

الداخلي أي قدرته على تحويل المسموع إلى مقروء قراءة صامتة ثم تحويل القراءة الصامتة الداخلية عند الطفل إلى جملة مكتوبة على المدونة.

— الارتجال، وتكمن أهميته في أن مراحل الإعداد كلها والتدريب تعتمد على المكتوب الحرفي على المدونة. فمن الضروري تدريب الطفل في مراحل تعلمه الموسيقي المتدرج على الارتجال ( التأليف الآني اللحظي ) في حدوده الدنيا الضرورية. فالارتجال يكبر شأنه ويعظم بالتجربة والمران وتراكم الخبرة، فكلما علا شأن الموسيقي ظهرت قدرته على الارتجال. وسيكون لنا وقفة طويلة في هذا الموضوع لاحقاً.

— النظرية الموسيقية: يجب أن تفيد الطفل في تفهيم ما خبره بالاستماع والحدس والتجربة والمشاركة مع أقرانه غناءً وعزفاً، أو حتى استماعاً لأصوات متفرقة متباينة لا يجمع بينها أرومة و لا ينظمها ناظم: أصوات مبعثرة يحاول فهمها وتحليلها. ويجب ألا نبدأ بأي حال من الأحوال بتدريس نظريات الموسيقى قبل الخوض في التجربة الموسيقية عند الطفل.

— دراسة الأكواردات ويمكن تناولها من أوجه ثلاثة:

1— يتألف الأكوارد من ثلاثة أصوات ( علامات موسيقية ) تعزف بأن معاً، نبدأ بإسماع الطفل نماذج منها كي تعتاد أذنه على سماع ثلاث علامات موسيقية تُعزف في الوقت نفسه ثم ندرجه على التمييز فيما بينها، ولو أنها تُسمع معاً. ومن ثم ندرج ثلاثة أطفال على أن يؤدي كل واحد منهم بصوته علامة من علامات الأكوارد معاً. كأن يغني طفل أول مثلاً علامة دو، والطفل الثاني علامة مي، والطفل الثالث علامة صول معاً وبوقت واحد، ونقول لهم ولمن يستمع إليهم من أقرانهم في الصف: إن هذا التألف الصوتي يسمى أكوارد دو ماجور ( دو الكبير ).

## معجم

- 2— الأكورڊ هو أيضاً تآلف مسافات صوتية، ونعلّم الطفل أن تآلف مسافتين صوتيتين هو الحد الأدنى الضروري للحديث عن التآلف الصوتي الموسيقي ( الهارموني ).
- 3— الأكورڊ هو أيضاً وظيفة عقلية رياضية منه تتولد الهارمونيا ( تآلف الأصوات )

### المرحلة الثالثة

تعلم العزف على آلة موسيقية

اعتمد ويلّمز في المرحلة الثالثة من منهجه على آلة البيانو كألة عزف وتعلّم، لكن المنهج يمكن أن ينسحب على الآلات الموسيقية كلها. وأثناء تعلم الطفل العزف على آلة موسيقية يتعلم وضعية جسده ويديه وأصابع يديه وتنفسه وحركة حجابته الحاجز وسمعه الداخلي وإيقاعه الداخلي. وتنقسم هذه المرحلة أيضاً عند ويلّمز إلى أربعة:

- 1 — مرحلة العزف السماعي، وهي تعتمد على إعادة عزف ما نُسّمعه للطفل من لحن.
- 2 — مرحلة العزف عن طريق قراءة المدونة والقراءة وهي مهارة اكتسبها الطفل في مرحلة تعليمية سابقة.
- 3 — مرحلة العزف الذي يعتمد على فهم العازف للمدونة فهماً عميقاً واعياً يمكنه فيما بعد من عزف المقطوعة دون قراءة مدونتها. وينصح ويلّمز أن ينتقي المعلم لتلميذه مقطوعات تتناسب وطبيعته، وتتناسب والأهداف المرسومة للتلميذ المتعلم. ويجب أن تمكن التمرينات أو المقطوعات الطفل من رفع سوية مهارته العزفية، وحسه الموسيقي الفني.
- 4 — مرحلة العزف ارتجالاً يمكّن الطفل من اكتساب مهارة سبر أغوار آله من الناحية التقنية والتعبيرية، ومن إظهار قدرته على التخيل اللحني الذي يشكل مادة الارتجال الأساسية. والارتجال يعمّق الإحساس الموسيقي الداخلي عند متعلم العزف ويشحذ لديه الإبداع ويهيئه فيما بعد للتأليف الموسيقي. وتعد مهارة

## معجم

العزف مهارةً تقنيةً خارجية آلية ميكانيكية تُصقل مع الوقت والتدريب وتراكم الخبرة لتصبح منهجاً عزفياً ذكياً يجعل موسيقياً بعينه دون سواه مميّزاً بخاتم الإبداع العزفي الخاص به، ويميزه عن غيره من العازفين على مستوى العمل الواحد الذي يعزفه آخرون غيره.

محمل ما يقترحه ويُلّمز في منهجه التربوي الموسيقي يعتمد على التربية الحسية والإيقاعية والسمعية والعقلية عند الطفل.

### منهج جاك دالكروز التربوي الموسيقي

ولد المؤلف الموسيقي والتربوي السويسري دالكروز في فيينا عام 1865. استقرت عائلته في عام 1875 في جنيف، فدرس فيما بعد في معهدها العالي للموسيقا وفي جامعتها. في عام 1884 استقر في باريس ليتلمذ موسيقياً على مارمونتل، ودوايب، وغابرييل فوريه كبار أساتذة الموسيقا في فرنسا وقتئذٍ. ثم تتلمذ من عام 1887 إلى عام 1889 في فيينا على فوكس وغادنز وبروكنر ليتعلم البيانو ونظريات الموسيقا والتأليف الموسيقي. عاد بعدها إلى جنيف وعُيّن أستاذ الصولفيج والهارموني في المعهد العالي للموسيقا فيها. دفعته خبراته التربوية الموسيقية إلى تأسيس منهج تربوي خاص به قائم على الإيقاع والجسد أسماه "الرياضة الإيقاعية"، وهي تجمع بين الحركة والموسيقا: حركة الجسد والموسيقا.

وقد أسس في عام 1915 في جنيف معهد جاك دالكروز لتعليم منهجه وتطويره. ثم انتشر تدريس منهج دالكروز فيما بعد في معاهد العالم كله وجامعاته، وكان لمنهجه أثر كبير على العديد من راقصي المدرسة الحديثة وراقصاتها. كان دالكروز مؤلفاً موسيقياً مجيداً مجتهداً اعتمد في تأليفه على الموسيقا التراثية التقليدية السويسرية، كما ألف عدداً من الأوبرات وكونشيرتوين للكمان مع الأوركسترا، وثلاثة رباعيات وترية، ومقطوعات للبيانو وأغنيات.

أهم مؤلفاته النظرية التربوية منهج جاك دالكروز 1907، الإيقاع 1914، الموسيقى والتربية 1921.

### جاك دالكروز والتربية الموسيقية

عندما كان دالكروز يُدرّس الصولفيج في المعهد الموسيقي في جنيف اكتشف بمتابعة تلاميذه ما كان يبحث عنه تربوياً: فقد كان التلميذ يضرب الإيقاع بقدمه بعصبية ليمسك بناصية إيقاع ما يعزفه أو يغنيه ويرتجف صوته من شدة التركيز والقلق ويؤكد على نبر المقاطع مرة وأخرى على الإيقاع، فعمد دالكروز في منهجه على تخليص التلميذ المتعلم من عقدة الإيقاع وشدة التركيز عليه ليتفرغ بكأنيته للموسيقا وحدها يحسها وتغمره ليتحول إلى آلة موسيقية تعزف الموسيقا وروحها في حين يختفي التأكيد على الإيقاع ليصبح مكوناً خفياً من مكونات الموسيقا. حاضر غائب يؤدي وظيفته المهمة دون أن يكون ظاهراً ظهوراً نفسياً مسيئاً للعمل الموسيقي أو الغنائي. ودالكروز بملاحظته تلاميذه في المعهد ومتابعتهم اكتشف أن الجسد هو الآلة الإيقاعية الأولى التي ينبغي العمل عليها. وقد مكنته ملاحظاته تلاميذه ومتابعتهم، خصوصاً الذين يعانون منهم من ضبط الإيقاع أثناء الغناء والعزف، أن يشرك جسداهم في التنفيذ، فجاء العمل الجسدي الفيزيائي الموجّه متمماً مكماً للمعرفة الموسيقية النظرية أثناء قراءة المدونة غناءً أم عزفاً ألياً. لم تكن البداية سهلة مع التلاميذ لصعوبة المادة نفسها: الإيقاع بتنوعه الشديد وسرعته المتباينة وتداخله مع بعضه بعضاً، خصوصاً عند فك قراءة المدونة أو ما نسميه قراءة المدونة قراءة أولى.

أسئلة كثيرة كانت تعتمل في ذهن دالكروز وهو يراقب تلامذته في المعهد:

— لماذا يتعذر على بعض التلاميذ التوفيق بين حركات جسداهم والإيقاع؟

— لماذا لا يتمكن التلميذ أحياناً من الإحساس بالإيقاع وهو يقرأ مدونته عقلياً؟

— وفي حال أدرك التلميذ الإيقاع ونفذه جسدياً، لماذا يتعذر عليه الانتقال إلى إيقاع آخر؟

— لماذا يتعذر على بعض التلاميذ مسك إيقاع ما لفترة ما بانتظام دون الإخلال بسرعه، كأن ينفذه أبطأ أو أسرع أو متباطئاً أو متسارعاً؟

وقد وجد دالكروز عن أسئلته هذه إجاباتٍ ثلاث: هل يتصل الأمر بتشتت الانتباه عند التلميذ؟

ووجد أن هذا قد يكون أمراً شائعاً عند الأطفال عموماً. وهل يتصل الأمر بعدم تمكنهم من التعرف على ما يسمعون، أي التمييز بين الإيقاعات المختلفة التي يسمعونها؟ وهل يتصل هذا كله بالنظام العصبي عند الطفل؟ أسئلة متداخلة مترابطة متشابكة فيما بينها حفزت دالكروز على الإجابة عنها لإيجاد حلول تربوية لها.

وجد دالكروز بيت قصيده في الإيقاع: الإيقاع وحده. وكل حركة تتطلب جملة من المعطيات ترتبط جميعها بالنظام العصبي عند الطفل. من الأذن التي تسمع الأصوات بأزمانها وعلوها وحدتها وغلظتها وصولاً إلى الحركة التي ينفذها الطفل امتثالاً لما يسمع مروراً بالعقل الذي يسجل بدقة الوعي، نجد أن ذلك كله واقع تحت سيطرة نظام عصبي سليم. لهذا كله تعد التربية الإيقاعية تربية عامة لا يمكن أن تستبدل بشيء آخر من وجهة نظر نفسية فهي صلب توازن الفرد. والموسيقا عند جاك دالكروز تقوم بدورٍ شديد الأهمية في تربية الطفل العامة، لأنها تلبّي رغباته المتنوعة: رغبة الحركة ورغبة التأمل والخشوع والسكينة ورغبة التسري إلى عوالم خيالية بعيدة ورغبة التخيل ورغبة الحلم ورغبة الفرح ورغبة النشوة والانطلاق ورغبة النسيان ورغبة التعزّي والسلوان. هي التعبير المباشر للأحاسيس، تُطهر النفس وتبعث على التفتح والحماسة وتصور المشاعر السامية والفضائل.

مبادئ منهج جاك دالكروز

## معجم

الإيقاع هو عمود منهج دالكروز التربوي. والمنهج يقوم على الصلة القائمة بين حركات الجسد الطبيعية وإيقاعات الموسيقى المختلفة المتمثلة بالجمل اللحنية المتنوعة وإيقاعاتها المتنوعة، وشدة وخفوت وحدة وغلظة العلامات الموسيقية وسرعتها..، وبين قدرة الطفل على التخيل وردة الفعل. والتمرينات المتنوعة التي اعتمدها منهج دالكروز تمكن الطفل من سبر أغوار الموسيقى واكتشاف عوالمها والتمكن من أدواتها. هو منهج يعتمد على تربية الحس عند الطفل وردة فعله السريعة في ترجمة ما يسمع بإيقاع جسده. فالتربية الإيقاعية التي ينتهجها تتصل على التوالي بقدرة الطفل على الاستماع والفهم ثم ترجمة ما يسمع حركةً، وكلما زادت التدريبات زادت مفردات الجسد واغتنت وتنوعت مع تنوع النغم وتنوع مفرداته.

إن تطوير الأذن الموسيقية عند الطفل بالتدريب المستمر الموجّه وتطوير تعاطي جسده مع ما يسمع يجعل من الطفل المتعلم كتلة متناغمة مع الفضاء الذي يحيط به ويعيش فيه، ثم ترتقي المعرفة الموسيقية عنده بتعلم الصولفيج، ثم بتعلم العزف على آلة موسيقية، ثم على الارتجال. ولو تغلب الشطر الأول من التعلم عنده: الشطر الذي يتصل بالاستماع وترجمة ما يسمع حركةً. تطوير هذه الملكة وتوجيهها وتجويد أدواتها تقضي إلى الرقص الفني وإلى تصميم حركات إبداعية للحن من الألحان، وهذا ما نسميه بالكوريغرافيا. منهج دالكروز التربوي إذن يجمع بين اللعب والقاعدة، وبين الحرية والصرامة، وبين الارتجال والفكر الإبداعي، موسعاً بذلك عدد المهتمين باتباع هذا المنهج وتعلمه فهو يجعل الموسيقي والراقص بآنٍ معاً ينظران إلى أدواتهما الموسيقية والجسدية نظرة جديدة، ويجعل الهواة من الصغار والكبار يكتشفون عوالمهم الداخلية الموسيقية والجسدية ويتمكنون من حركاتهم ويسيطرون عليها ويتناغمون فيها وبها، وهذا كله يجتمع في إطار متعة الاكتشاف الفني.

## تحضير الجسد

يُهيأ الجسد بالتمارين الرياضية المعروفة العامة. والإيقاع لا يتدخل في هذه المرحلة الرياضية الصرفة. ونحن هنا في إطار التربية البدنية فيزيائياً في أحسن تقويمها وفي أفضل نتائجها على البدن. أما فيما يتصل بعلاقة الجسد السليم بالإيقاع فيمكن تحليلها على النحو التالي.

1— تعليم الطفل قدراته الجسدية وتعريفه بها ( عضلاتنا على سبيل المثال لا تستجيب لكل ما نريد فعله إن كان المطلوب أعلى من قدرة العضلة. فضلاً عن أن العضلات في حدود إمكاناتها تحتاج إلى تدريب وصقل، وهذا أمر معروف رياضياً. إذا كنا من الذين يستخدمون يمانهم تكون يسرانا أضعف من يماننا وأقلها حيلة ومراناً. والأعضاء التي تتحرك ضمن حركة معينة فترة من الزمن تحتاج إلى زمن لتتوقف وتقوم بحركة أخرى مغايرة أو مختلفة، كما تحتاج إلى زمن إذا كانت في حالة عطالة وأردنا القيام بحركة ما تحتاج إلى جهد وتركيز. وبإمكان المدرب أن يتجاوز هذه الثغرات بالتدريب الموجه لكي تصبح الأعضاء بعضلاتها رهن الفكر القائد وحده، تنفذ دون إبطاء أو تردد. عندئذ يدخل الإيقاع ليصبح مكوناً من مكونات التدريب.

2— تجويد أداء الأدوات التي نمتلكها بهدف تحقيق سرعة رد الفعل وجودته. كأن نطلب إلى الطفل فجأة تغيير اتجاه سيره أو ركضه، أو الانتقال من إيقاع إلى إيقاع آخر قريب منه أو بعيد أو التوقف فجأة بعد حركة إيقاع مركب أو سريع.

3— تنمية أعضاء الجسد بالرياضة اليومية المنتظمة للمحافظة على اللياقة البدنية.

4— تنمية الحس الحدسي للمسافات عند الطفل وحسن تقدير المكان جغرافياً لتنفيذ الحركات كردات فعل جسدي متوازنة لما يسمعه ويترجمه حركةً. ويكون التدريب هنا فردياً وجماعياً.



5— تعويد الطفل على المشي وفق تعاقب إيقاعات سير متنوعة في مساحة جغرافية ضيقة.

### ثقافة الأذن

لا تنفصل ثقافة الأذن، أي ثقافة الاستماع، عن التربية الجسدية وتنمية الحس الإيقاعي عند الطفل. فثقافة الاستماع الموجه هي التي تعلم الطفل التعرف على قيم الزمن المختلفة رياضياً وعلى التمييز بين العلامات الموسيقية المختلفة زمنياً: العلامة المستديرة (4 أزمنة) للحركات البطيئة، العلامة البيضاء (زمنان) للمشي البطيء، العلامة السوداء (زمن واحد) للمشي، علامة ذات السن (للكرض)، علامة ذات السنين (للقفز).

ولا يخفى على أحد أهمية تعليم الأطفال الإيقاع الشعري عن طريق قراءة الشعر واستظهاره في بحور قريبة المنال ولغة بسيطة محببة وموضوعات شائقة تناسب وأعمارهم.

المناهج التربوية الموسيقية التي استعرضناها يتضمن كل واحد منها عناصر أساسية من عناصر الموسيقى كعلم فلسفتها الأساسية تعتمد على عناصر تعليم وتعلم ذات طابع تقني متباينة حسب رؤية هذه المناهج واستراتيجية تصميمها. وهي تشترك فيما بينها في أنها تنطلق جميعها من الموسيقى المعيشة المحسوسة المطبقة في الواقع ولو في أشكالها البسيطة البدائية الساذجة وصولاً إلى المعرفة النظرية. فلا تدريس نظرياً أولاً يتبعه تدريس عملي تطبيقي، وإنما العكس تماماً من ذلك، والمناهج كلها التي استعرضناها تواضعت على هذا المبدأ في أنها انطلقت من العام الشامل إلى التحليلي المفصل، وهذا يخالف تماماً الطريقة المتعارف عليها في تعليم الموسيقى. فالمناهج الحديثة تعتمد الفهم النظري بعد التطبيق العملي.

كما تعتمد المناهج التي استعرضناها على تطوير الحس الإيقاعي عند المتعلم، وتستخدم الغناء كعنصر أساسي، وتحديد الغناء الفلكلوري المستمد من بيئة الطفل الثقافية الموسيقية. كما

## معجم

أنها، أي المناهج، تهتم بالتشاركية في الأداء الجماعي وفي هذا فائدة كبيرة في تطوير حس الجماعة والفريق عند الأطفال وبهجة المشاركة وامتعتها في الأداء الجماعي، واحترام للآخر ولقدرته وموهبته، والتعرّف على ملكاته خصوصاً عندما يتصل الأمر بالارتجال الذي تؤكد هذه المناهج تحفيزاً للإبداع الفردي عند الأطفال.

والمناهج الأربعة التي استعرضناها في مقدمتنا التاريخية هذه تؤكد جميعها ثقافة الاستماع، وتطوير استماع الأذن الموسيقية وتدريبها وصقلها، وتعويد الطفل على الاستماع الداخلي الموجّه، ونعني بذلك الاستماع الذي يقرأ فيه الطفل بداخله الإيقاع ويتحسسه ويحلله ويتبعه ويقرؤه مع ما يسمع من ألحان. وهذه هي أولى مبادئ فهم الموسيقى استماعاً.

كما تشترك هذه المناهج فيما بينها في أنها تتوجه إلى جمهور عريض من الأطفال، بغض النظر عن موهبتهم الموسيقية أكانوا يمتلكون موهبة موسيقية أم لا يمتلكونها. فهي تقترح تربية موسيقية بمستوى الطفل، وتمكّن كل طفلٍ من المشاركة في متعة الفعل الموسيقي.

وتختلف المناهج فيما بينها في مبادئها وفي تصاعديّة تمريناتها التطبيقية وطريقة تصميمها.

وإذا تشاركت المناهج في نقاط إلا أنها تختلف فيما بينها في تصوّرها العام والمبدئي، وفي طريقة تصميم تمريناتها التطبيقية المتدرجة في صعوبتها وفق رؤية مؤلفها وأهدافه.

أكد كوداي في منهجه مسألة هامة جداً علينا نحن العرب أن نفيد منها ونُعنى بمضمونها وبفكرتها القائمة على أن الطفل يتعلم لغته الأم ولغته الموسيقية بأن معاً، فأكد ضرورة تعليم أطفال بلاده فلكلور هنغاريا الغنائي وهم يتعلمون لغة قومهم.

أما أورف فقد أكد في منهجه أهمية عناصر الموسيقى الأساسية وضرورة أن يكون الطفل متعلماً وفاعلاً بأن معاً.

معجم

أما ويلمز فقد ربط بين الحياة الإنسانية والحياة الموسيقية، بين الجسد والإيقاع، بين الحس والنغم، وبين العقل والهارمونيا. وتبنى دالكروز مبدأ الرياضة الإيقاعية والارتجال، ليوّظ أحاسيس الطفل وحنسه، وليكوّن لديه الوعي بمفهوم النظام والتوازن، وليطور لديه ملكة التخيل وملكة التناغم بين العقل وحركة الجسد.

أندية دمشق الموسيقية

في النصف الأول من القرن العشرين

محمد صميم الشريف

لم تأت النهضة الموسيقية التي شهدتها دمشق في الربع الأخير من القرن العشرين حتى اليوم من فراغ، فالفرقة الوطنية السيمفونية، وفرقة ماري السيمفونية وفرقة زرياب، وفرقة الموسيقى العربية، وفرق موسيقا الحجرة المختلفة والمعاهد الموسيقية العامة والخاصة، تمتد جذورها عميقاً في تاريخ هذه المدينة العريقة التي تحدى فيها أصحاب المواهب بجهودهم الفردية، التقاليد الاجتماعية والتخلف والتزمت والنظرة الرجعية إلى الفن فظهر أحمد أبو خليل القباني (1833—1903) بمسرحه الذي جمع فيه بين التمثيل والموسيقا والغناء والرقص، وعمر

الجراح (1833—1920) بتخته الشرقي الذي ألفه من أشقائه ومحبي الموسيقى، وسلوم انجيل (1845—1918) الذي كان مرجعاً موسيقياً وعازفاً بارعاً بالقانون، وفرقة «أولاد كزبر» الذي اشتغل فيها عازف القانون الماهر جرجي الراهبة (1875—1920)، والعلامة ميخائيل مشاققة (1800—1888) صاحب «الرسالة الشهابية في الألحان الموسيقية العربية». وجميع هؤلاء وكثيرون غيرهم حققوا بجهودهم الفردية نجاحات بعضها خارق وكبير، وبعضها الآخر متواضع ومحدود. وكان على الموسيقى أن تنتظر جهوداً أخرى تجمع المواهب في بوتقة واحدة كي تستمر بالعطاء، وكي لا تظل مثل غيرها مجرد شواهد في تاريخ الفن على ما قدمت. وإذا ما تجاوزنا احتكاك الموسيقيين الدمشقيين بزملائهم من الموسيقيين العرب الذين كانوا يزورون دمشق لتقديم عروضهم الفنية والتأثيرات التي نجمت عن هذا الاحتكاك، نجد أن جميع الموسيقيين من هواة ومحترفين خرجوا من التكايا والزوايا الصوفية التي حافظ شيوخها وصانوا أصول الموسيقى الشرقية ومقاماتها من العبث، ولقنوها لأتباعهم ومريديهم ليكونوا أئمة الغناء الديني والصوفي في القصائد والموشحات والقنود، ومبتعدين غاية البعد عن الغناء الدنيوي الذي عم وانتشر والذي كان في أكثره خفيفاً مبتذلاً وماجناً.. هذا الاحتكار لعلوم الموسيقى الشرقية لدى المتصوفة، الذي اعتمد على التلقين في التعليم الموسيقي كان يفتقر إلى أبجدية التعليم وإلى المبادئ الأولى في

التدوين بالنوطة الموسيقية التي كان لا يلم بها سوى قلة من الهواة الذين خرجوا إلى دنيا الاحتراف بعيداً عن الزوايا والتكايما التي تلقوا فيها علومهم الأولى. وهذا الأمر دفع المتنورين من أصحاب المواهب إلى الإقتداء بالدولة العثمانية ومصر في تأسيس الأندية الموسيقية على غرار الأندية المنتشرة فيهما، وهدفهم التخلص من احتكار الطرق الصوفية للموسيقا، وجمع الموسيقيين من هواة ومحترفين، وتعليم الموسيقا للراغبين في تعلمها، وتقديم نشاطهم الفني في حفلات ذات قيمة فنية. أول نادٍ موسيقي ظهر قبل نشوب الحرب العالمية الأولى (1914—1918) ببضعة أشهر هو النادي الموسيقي الشرقي الذي أسسه الموسيقي الراحل شفيق شبيب (1897—1982)، وهذا النادي اتخذ له مقراً في زقاق «المغسلة» في حي سوق ساروجة. وكان من نشاطه البارزين الوطني المعروف فخري البارودي. واضطر أن يغلق أبوابه عام 1919، بسبب الاضطرابات التي عصفت في دمشق نتيجة لإعلان وتطبيق اتفاقية سايكس بيكو التي فرضت الانتداب الفرنسي على البلاد، ولم يتح لهذا النادي أن يستعيد نشاطه إلا في أعقاب الثورة السورية (1925—1927) وتحديداً في عام 1928، بمبادرة من فخري البارودي ومؤسسه. فقد انضم إليهما الموسيقي الحلبي توفيق الصباغ والأخوان نصوح ومطيع الكيلاني ومصطفى الصواف، وميخائيل الله ويردي، صاحب كتاب «فلسفة الموسيقا الشرقية» وداود قروشان وغيرهم.

يمكن القول إن بدايات النهضة الموسيقية والمسرحية في دمشق، قامت على كاهل الأندية الموسيقية التي أسست بعد الثورة السورية، وهذه الأندية سيطرت على أغلبها منذ تأسيسها تأثيرات أحمد أبي خليل القباني، فجمعت بين التمثيل والموسيقا. وأول هذه الأندية «نادي الكشاف» الذي تأسس عام 1927، وكان من بين أعضائه الممثل الكبير توفيق العطري والموسيقي مصطفى هلال، غير أن هذا النادي الذي خص التمثيل باهتماماته أكثر من الموسيقا لم يعش سوى عامين بسبب الخلافات التي نشبت بين أعضائه. وخلال العامين المذكورين قدم عدداً من الروايات المترجمة للمسرحة أبرزها: «لولا المحامي» و«بولين» أو «سقطه فتاة» اللتين شارك فيهما تمثيلاً إلى جانب توفيق العطري عدد من الفنانين الشباب الهواة منهم: وصفي المالح، أديب محيش، إبراهيم السيوفي، رفيق جبيري، والأنسة عفيفة أمين، ومصطفى هلال الذي غنى من ألقابه بين فصول المسرحيتين عدداً من القصائد. تأسست عام 1930، ثلاثة أندية قامت على أنقاض نادي الكشاف، هي نادي الفنون الجميلة ونادي الآداب والفنون ونادي دار الألبان. وهذه الأندية ضمت بين صفوفها الكتاب والصحفيين والفنانين والمثقفين. وكان من بين أعضاء النادي الأول الأخوان عبد الوهاب ورشاد أبو السعود ووصفي المالح ومصطفى هلال وفؤاد رجائي وغيرهم. وضم الثاني توفيق العطري، وعازف الكمان البارع فريد صبري الذي ترأس قسم التمثيل، وعازف القانون المتميز رجب خلقي الذي

ترأس القسم الموسيقي، والأديب والصحفي الكبير ممتاز الركابي وعازف الكمان فائز الأسطواني، إضافة إلى ميخائيل الله ويردي وداود قروشان اللذين انسحبا من النادي الموسيقي الشرقي، بينما ضم الثالث عدنان قريش وخضر جنيد وممدوح زركلي وتيسير كركوتلي. وهذا النادي «دار الألحان» أغلق أبوابه عام 1933، ليعيد إليه اعتباره عام 1943، الموسيقي هشام الشمعة مع محمد كامل القدسي وخالد مردم بك ورياض العسلي ونديم زاهد باشا. وقد اتخذ نادي الفنون الجميلة مقراً له في الصالحية خلف المستشفى الإيطالي، بينما اتخذ الثاني «الآداب والفنون» مقراً له في باب توما. وقد تعاونت هذه الأندية فيما بينها في جميع الأعمال المسرحية والحفلات الموسيقية، وقدمت معاً من الروايات المترجمة والأخرى المؤلفة عربياً من مثل «البرج الهائل» لإسكندر دوماس الأب، و«هملت» لشكسبير، وصلاح الدين الأيوبي، وحمدان الأندلسي. وكانت هذه الروايات تستهل بعزف مقطوعات موسيقية وبغناء بين فصول المسرحيات من قبل مصطفى هلال الذي جمع في شخصه موهبتي التمثيل والموسيقا. وقد تحدث مصطفى هلال إلى مجلة الضياء التي كانت تصدر في دمشق في العدد الصادر في تشرين الأول عام 1934. عن الحركة التمثيلية والأندية الموسيقية جاء فيه:

«تألفت في دمشق نواد كثيرة، منها ما كان مختصاً بالموسيقا دون سواها كالنادي الموسيقي الشرقي والرابطة الموسيقية،

## معجم

والمعهد الموسيقي، ومنها ما كان للموسيقا فرعاً فيها، كنادي الفنون الجميلة ودار الألحان. وإلى يومنا هذا لم يبق في دمشق والحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه، إلا نادي الفنون الجميلة والمعهد الموسيقي، أما النادي الموسيقي الشرقي والرابطة الموسيقية ودار الألحان فقد أغلقت أبوابها منذ أمد، ورحم الله تلك الأيام».

وفي واقع الحال فإن الرابطة الموسيقية التي أسسها توفيق الصباغ بعد انسحابه من النادي الموسيقي الشرقي عام 1930، كان يهدف من ورائها إلى الدفاع عن حقوق الموسيقيين فيما يشبه النقابة، غير أن مشروعه فشل ولم ينضم إلى الرابطة سوى قلة من الفنانين الذين لم تستطع الرابطة الموسيقية أن تؤمن لهم شيئاً من حقوقهم فانسحبوا منها.

أما النادي الموسيقي الشرقي الذين انضم إليه فيما بعد سليم الحنفي وتوفيق المنجد، فقد انسحب منه الأخوان نصوح ومطيع الكيلاني ليؤسسوا نادي الفارابي مع عازف العود إسماعيل حقي وعازف الكمان فيصل المالكي وعازف القانون عثمان قطرية، وعدنان قريش وخضر جنيد عام 1936 بعد أن التحقوا زمناً بنادي الآداب والفنون، وقد اتخذ الفارابي مقراً له في حارة شرف المتفرعة عن شارع العابد.

المربي الكبير مصطفى الصواف الذي انضم إلى النادي الموسيقي الشرقي بإلحاح من فخري البارودي بعد عودته من فرنسا وألمانيا اللتين أنهى فيهما دراسته الموسيقية عام 1928، حاول صادقاً تطوير أسلوب التدريب والعزف في النادي، والتخلص من الأساليب التركية والسلم التركي واشتقاقاته، إلى الأساليب الحديثة واعتماد التدوين الغربي في السلمين الغربي المعدل والعربي، والانتقال بفن الغناء العربي من رتابته في الموشحات والأدوار وتطويرها بما يتفق وأغراض العصر. فاصطدم بالرفض التام لمقترحاته ولا سيما في استبدال السلم



## معجم

التركي بالسلمين الغربي والعربي، فأثر الانسحاب بعد سنة ونصف السنة والعمل مستقلاً، فأسس عام 1932، النادي الموسيقي العربي، الذي انضم إليه لفيث من المثقفين وعدد من طلابه الذين علمهم في «مكتب عنبر». وفي هذا النادي تم للمرة الأولى في دمشق تدريس الموسيقى بشكل جدي بأحدث الأساليب المتبعة في الغرب. وقد التحق بالنادي الموسيقي المعروف محمد عبد الكريم الذي درس فيه التدوين الموسيقي إضافة إلى مشاركته الفعالة في نشاطاته.

عاش هذا النادي الذي اتخذ له مقراً عند بوابة الصالحية سنوات عدة، ما لبث بعدها أن حل محله بغرض التوسع في أداء رسالته الفنية نادٍ آخر أسسه الأستاذ الصواف أيضاً باسم دار الموسيقى الوطنية للموسيقا والتمثيل والرسم عام 1937. وقد انضم إلى هذا النادي نخبة من الفنانين التشكيليين وهواة التمثيل والموسيقا منهم: عبد الوهاب أبو السعود الذي أولى الرسم والتمثيل عنايته، والتشكيلي صلاح الناشف وزميله نصير شوري الذي كان يجيد العزف بالأكورديون، وعبد العزيز النشواتي الذي كان عازفاً بارعاً بالماندولين. وقد استطاع هذا النادي طوال عقدين من الزمن تعليم أعداد كبيرة من هواة الموسيقى وأعددهم إعداداً تاماً على أساليب العزف بمختلف الآلات الموسيقية الغربية وآلات التخت الشرقي التي كان يتبع في تدريسها إلى ما قبل «دار الموسيقى الوطنية» الأسلوب التركي دراسة وعزفاً.

أسس مصطفى الصواف على أنقاض «دار الموسيقى الوطنية» الذي لحق بناؤه التنظيم العمراني، نادياً جديداً باسم «معهد الصواف للفنون الجميلة». وفي هذا النادي الذي افتتح مقره عام 1959، في محلة «العفيف» تابع رسالته الفنية بما عرف من دأب وصبر حتى وفاته عام 1987.

أما المعهد الموسيقي الذي تأسس عام 1932، وكان من أبرز أعضائه سعيد فرحات ومحمد النحاس وتوفيق المنجد الذي انسحب

من نادي الموسيقى الشرقي والأخوان عدنان وزهير منيني، وبهجت الأستاذ «فتى دمشق»، فأولى الغناء الديني والتوشیحات والموشحات والقُدود اهتماماته، بسبب انتماء أغلب أعضائه إلى المذاهب الصوفية. وكان لمشاركته في المناسبات الدينية ولا سيما حلقات الذكر الصوفية التي كانت تعقد في تكايا المولوية والجباوية وغيرها أثر فعال في استقطاب الجمهور الدمشقي.

بالرجوع إلى نشاطات الأندية في ثلاثينيات القرن الماضي نجد أن جريدة «فتى العرب» الدمشقية نشرت في الثالث والعشرين من شهر حزيران عام 1936، تقریظاً جاء فيه: «أقام معهد الآداب والفنون حفلة موسيقية رائعة في معرض دمشق — المعرض أقيم في عام 1936، في المبنى الذي تشغله اليوم ثانوية جودت الهاشمي — حازت إعجاب الجمهور، وقد أنشدت مقطوعة «الحادي» من وضع الأديب شفيق شبيب، وغنى «تحية المعرض» الأديب الفنان مصطفى هلال. والأغنية من تأليف الأستاذ سليم الزركلي، وألقيت قطع موسيقية سواها كانت روعة في الفن، فنهئى «الآداب والفنون» بما أصاب من نجاح.

يستدل مما نشرته «فتى العرب» أن التعاون كان قائماً بين الأندية، لأن الموسيقي شفيق شبيب هو مؤسس النادي الموسيقي الشرقي، والفنان مصطفى هلال والشاعر المعروف سليم الزركلي كانا عضوين في «الفنون الجميلة» وهذا التعاون بين الأندية يستدل عليه أيضاً من خلال العمل الكبير الذي قدمه نادي الآداب والفنون في الثالث عشر من شهر كانون الأول عام 1937، بعنوان أوبريت لحن الخلود، وهو غير أغنية لحن الخلود التي غناها فريد الأطرش في الفيلم الذي يحمل العنوان نفسه في الأربعينيات. وقد جاء في الإعلان الذي وزع وقتذاك أن المعهد يقيم هذه الحفلة برعاية اللجنة العليا للشباب الوطني بمناسبة تدشين عهد الحرية والاستقلال، وأن ريعها يرصد «للقمصان الحديدية» فوج فيصل الأول لجادة الصالحة. وقد تضمنت الأوبريت مقطوعة موسيقية بعنوان شكوى

## معجم

لفريد صبري، ومقطوعة نجوى وأغنية لحن الخلود لمصطفى هلال. وحول هذه الأوبريت كتبت جريدة «الأيام» بتاريخ الخامس عشر من كانون الثاني عام 1937 الآتي:

«قدم معهد الآداب والفنون حفلة رائعة جداً، حضرها وزير العدل والمعارف د. عبد الرحمن الكيالي، والنائبان فخري البارودي ود. منير العجلاني والسيد نزهة المملوك ود. أحمد السمان، وفريق من الشباب الوطني، وقد غنى في الحفلة الفنان مصطفى هلال، وأجاد الممثلون في الرواية التي عرضوها بعنوان «لحن الخلود» أحسن الإجادة.

جمع معهد أصدقاء الفنون الذي أسس عام 1942، نخبة من الفنانين الهواة والمثقفين البرجوازيين، وهو بحق من أفضل أندية دمشق التي اهتمت بتدريس الموسيقتين الشرقية والغربية بأحدث الطرق المعروفة آنذاك. وأبرز أعضاء هذا المعهد عازفو الكمان عدنان الركابي والأخوان عصمت ونجدت طلعة، والأخوان محمد النحاس (عود) ويحيى النحاس (تشيلو) ود. شمس الدين الجندي (مانولين وجيتار وبانجو) ومحمد كامل القدسي (كمان) وهشام الشمعة (آلات عدة) وحسني الحريري (بيانو وعود) وشكري شوقي (كلارينيت) وخضر جنيد (عود)، ووهيب سكر (كمان) وفيلكس خوري (كونتراباص). وفي العام نفسه تأسس نادي دمشق الموسيقي الذي صار فيما بعد نقابة لموسيقيي دمشق، وهذا النادي ضم أقطاب العزف والتأليف والتلحين والغناء من المحترفين منهم: تيسير عقيل وصبحي سعيد وفؤاد محفوظ ورفيق شكري ومحمد العاقل وتحسين جبري وتيسير رقاوي وعمر النقشبندي وعدنان خربوطلي وسلامة الأغواني ومحمد محسن وزكي محمد ومحمد عبد الكريم وغيرهم.

وفي أواخر عام 1942، تأسس «اتحاد الفنانين» من جميع أندية دمشق، وهذا الاتحاد قدم في شهر أيار عام 1943، ثلاث حفلات لأوبرا بعنوان «قيس وليلى جديدان»، والحفلات الثلاث

## معجم

أقيمت على مسارح سينما أمبير في الصالحية، وسينما عائدة بالاس في فندق الشرق، وسينما الهبرا في القصاع. كتب سيناريو ما سمي بأوبرا وليست أوبرا، نشأة التغلبي، ونظم قصائدها أحمد ويحيى الشهابي، ومثلها توفيق العطري ومصطفى هلال وأمين فهمي والمغنية ماري عكاوي وعدنان راضي الشهير بالمتكتم وتحسين جبري ورفيق شكري والفتى محمد عيسى. تخلل العرض الذي سُمي أوبرا خطأ، أغنيات عدة، فغنت ماري عكاوي من ألحان محمد القصبجي «بتبص لي كده ليه»، وغنى صابر الصفح من ألحانه قصيدة «ليلي أنا وحدي» وسركيس طمبورجي قصيدة بدر الدين الحامد «دفنت أشجاني»، ومصطفى هلال «هات العود»، وختمت ماري عكاوي الغناء بتانغو «الحنان» لمحمد عبد الكريم. أما الفرقة الموسيقية الكبيرة فتكونت من عازفي العود: صبحي سعيد وإسماعيل حقي وممدوح زركلي ورسمي الدرويش ومحمد النحاس، وبالكمان: من مصطفى الصواف وفائز الأسطواني ومحمد كامل القدسي ورشاد أبي السعود وعدنان الركابي ومحمد سقا أميني وعصمت ونجدت طلعة ومحمد البارودي وسعيد قتلان، وبالقانون فوزي القلطجي وتيسير كركوتلي. وبالكمان الجهير (تشيلو): تيسير عقيل ويحيى النحاس وهشام الشمعة، وبالبيانو خالد مردم بك، وبالجيتار مسروب مسروبيان وأرمان دوبون (فرنسي). وبالأكورديون نصير شوري ووارطان وارطانيان، وبالبيانو زكي محمد، والكلارينيت شكري شوقي وطارق مدحة، والساكسفون محمد علي، والترومبيت أحمد شكري والجاز عادل الأبيش، والدف محمد العاقل، والنقرزان عبد العزيز الخياط.

هذا الكم الكبير من العازفين الذي تم اختياره هم الأقوى بين أعضاء تلك الأندية، وهذا يعني أن الأندية الموسيقية كانت تضم أعداداً من العازفين، وإنها استطاعت أن تخلق حركة موسيقية واعدة لم يتح لها أن تستمر طويلاً لأن المنتسبين إليها ظلوا يدورون

في فلك الهواية بعيداً عن الاحتراف الذي لم تمارسه سوى أعداد قليلة. وأمام موجة الإقبال على الأندية من أجل تعلم الموسيقى، عمدت الدولة في زمن الرئيس تاج الدين الحسني إلى استقطاب الشباب، عن طريق «وزارة الشباب» التي استحدثت خصيصاً، وتولى شؤونها آنذاك د. منير العجلاني الذي أمر بتأسيس أول معهد موسيقي باسم «المعهد الموسيقي الشرقي» عام 1943، ولكن هذا المعهد الذي استقطب كثيراً من الشباب، لم يعش وأغلق أبوابه بعد عامين على تأسيسه. غير أن الوطني المعروف فخري البارودي المحب للموسيقا والأدب، استطاع بعد أن انتخب نائباً عن دمشق، انتزاع موافقة المجلس النيابي بتأسيس أول معهد موسيقي يتبع لوزارة المعارف — التربية اليوم — عام 1947، باسم المعهد الموسيقي الشرقي، وأشرف عليه فعلياً مدة عامين، ثم أغلق لأن المجلس النيابي ألغى مخصصاته. وفي عام 1950، وبمساع حميدة من فخري البارودي، أصدر رئيس الجمهورية شكري القوتلي المرسوم الجمهوري رقم 846 القاضي بتأسيس المعهد الموسيقي الشرقي الذي افتتح رسمياً في شهر آذار عام 1951. وقد انتسب إليه في عامه الأول عشرون ومئة طالب، ليرتفع هذا العدد عام 1952 إلى ثلاثمئة طالب. وقد استمر هذا المعهد في عمله حتى عام 1959، إذ تقرر إغلاقه في أعقاب قرار الوحدة التاريخي بين سورية ومصر، وإلحاق جميع المعاهد الموسيقية والفنون التشكيلية والمسرحية بوزارة الثقافة. وهذا المعهد خرَّج كثيراً من المواهب،

منهم عازف القانون وقائد فرقة الفجر أمين الخياط، والموسيقي والملحن البارع عدنان أبو الشامات الذي اهتم بالموشحات وألف من أجلها عدداً من الفرق، وعازف القانون عدنان إيلوش، والمطرب الكبير صباح فخري، وعازف الناي الخارق عبد السلام سفر، وفنان رقص السماح عمر العقاد.

على أن تأسيس الأندية الموسيقية لم يتوقف عند تأسيس المعاهد الرسمية. ففي عام 1946 أسس الموسيقي المعروف حسن دركز نللي المعهد الموسيقي الفني الحديث، وهذا المعهد صب اهتمامه بموسيقا الجاز وإيقاعاته الراقصة لانتشارها وإقبال الشباب عليها، والفرقة التي انبثقت عن المعهد بقيادة الدر كز نللي بالذات، ظلت تضيء في سماء دمشق بموسيقاها لغاية وفاته عام 1968. وفي عام 1955 أسس عدنان الركابي نادياً بديلاً عن معهد أصدقاء الفنون باسم «مجمع أصدقاء الفنون» زاول نشاطه التعليمي فترة من الزمن قبل أن يغلق أبوابه عام 1961، مع الأندية الأخرى الشهيرة، نتيجة لاستقطاب المعهد الموسيقي العربي الذي أسسته وزارة الثقافة عام 1960 وباشر عمله بإدارة المايسترو صلحي الوادي عام 1961 بأحدث الطرق العلمية أعداداً كبيرة من أبناء دمشق الذين صنعوا فيما بعد النهضة الموسيقية التي شهدتها سورية.

يتبين من كل هذا الذي سردناه عن أندية دمشق وبعض نشاطاتها، أن الحركة الموسيقية في دمشق نمت وترعرعت وانتشرت بفضلها. وإن المواهب والإبداعات الخلاقة التي رعتها نشأت واشتهرت في ظلها. غير أن هذه الأندية التي أضاءت دمشق بموسيقاها، توارث الواحد بعد الآخر قبل أن تنتهي رسالتها، ولم يبق منها سوى الأثر الجميل، لتحل محلها المعاهد التي أنشأتها الدولة والمنظمات الشعبية مثل المعهد العربي الموسيقي — معهد

صلحي الوادي اليوم — والمعهد العالي وفرقة أمية، ومعهد الباليه، والمعهد الموسيقي التابع لمنظمة شبيبة الثورة. وقد حصد خريجو هذه المعاهد من عازفين ومؤلفين ومغنين جوائز عالمية، وهذا كله لم يأت اعتباطاً، وإنما نتيجة للدور الفاعل الذي لعبته الأندية الموسيقية في تهيئة المناخ الملائم لإقبال أبناء دمشق بإلحاح من ذويهم لتعلم الموسيقى في الأندية ومن ثم في معاهد الدولة.

عانت الأندية الموسيقية التي بدأت حياتها هواية، الشيء الكثير في تدريس المنتسبين إليها، لعدم وجود مناهج موسيقية موحدة ملزمة لها. إذ كان لكل ناد تقريباً مناهجه وأساليبه الخاصة في التدريس، وهذا الأمر نشأ عنه خلاف جوهرى دار في مجمله حول أي السلم الموسيقية يدرسون. فالسلم التركي الذي ورثه العرب زمن الاحتلال العثماني فرض نفس زمناً في التعليم، والسلم الغربي الذي شاع في زمن الانتداب الفرنسي، حمل لواءه الدارسون للموسيقا الغربية على الرغم من وقوفه عاجزاً أمام مقامات الموسيقى الشرقية وأبعاد أصواتها.

والسلم العربي القديم الذي نادى به قلة، كان لا يفي بحاجات الموسيقا وقتذاك والتقدم الذي أحرزته. وهذا الخلاف الذي شمل الأقطار العربية، انتقل إلى مؤتمر الموسيقى العربية الأول الذي عقد في القاهرة عام 1932، ولم يتوصل فيه المؤتمرون من عرب وأجانب حيذاك إلى نتائج حاسمة بشأنها. ونتيجة لذلك ظهر اتجاهان، الأول يقول بالعمل بالسلم العربي الذي انبثق عن السلم التركي المعمول به في الوطن العربي مع الاحتفاظ بالفروق الطفيفة بالنسبة لكل قطر عربي، ويختلف عن السلم التركي في بعض درجاته نظراً لاحتواء بعض مقاماته على أنصاف أرباع الصوت التي لم تعدها الأذن العربية. والثاني السلم الغربي الذي يعمل المنادون به في الوطن العربي. وهذان الاتجاهان عملت بهما الأندية الموسيقية الدمشقية فحققت لمنتسبيها ما يرغبون في تعلمه ودراسته. وقد أثبتت الأساليب الغربية ولا سيما في تعليم العزف،

## معجم

تفوقها على الأساليب الشرقية التي لا يمكن لها أن تخلق عازفاً متمكناً، ونلمس ذلك بوضوح في عازفي «أسرة الكمان» التي أفرزت أعلاماً بالأسلوب الغربي من مثل: مصطفى الصواف ومحمد كامل القدسي وعدنان الركابي وعبود عبد العال بالكمان، وتيسير عقيل ويحيى النحاس وزهير بقدونس بالتشيلو، وفيلكس خوري وعبد الرزاق الذهبي بالكمان الأجر (كونترباس). وفي واقع الحال فإن أندية دمشق عانت كثيراً حتى استقام لها الأمر في مستهل أربعينيات القرن الماضي، فانبرت إلى التعليم الجاد بوسائلها المحدودة، وأغنت الحياة الموسيقية بالموهوبين والمبدعين تأليفاً وتلحيناً وغناءً، ورفدت إذاعة دمشق الفرنسية التي تأسست عام 1942 بخيرة عازفيها من وراء فرقتين موسيقيتين، وفرقتين أخريين للإذاعة السورية بعيد الجلاء عام 1947 وانبثقت عن هذه الفرق فرق صغيرة مثل خماسي صبحي سعيد ورباعي محمد عبد الكريم. كما أن صلحي الوادي استطاع بالتعاون مع معهد أصدقاء الفنون من تكوين أول فرقة سيمفونية صغيرة قدمت حفلاتها عام 1958 في قبة فندق أمية الجديد.

تلك هي أحوال أندية دمشق بإيجاز التي مهدت بما قامت به طوال نصف قرن من زمن، للنهضة الموسيقية التي تشهدها هذه الأيام عاصمة الأمويين التي كانت ومازالت تلحق الدنيا ببستانها الثقافي الثر.

## مقارنة بين

موسيقا الكنيسة

و



## مقدمة

هذا بحث في الموسيقى عند العرب قديماً واليوم. هناك الموسيقى الكنسية وهناك الموسيقى الشعبية. ونعني بكلمة موسيقا ما يرتل أو ما يغنى ونظريته. مادة البحث موسيقا الكنيسة الأرثوذكسية<sup>(1)</sup> حصراً. في مرحلة أولى، نعرض تطور الموسيقى الكنسية، وفي مرحلة ثانية تطور موسيقا الشعب. في مرحلة ثالثة، نقيم مقارنة (نظرية) بين الموسيقتين ونظرية فرق بينهما. غاية البحث إقامة البرهان العلمي على الفرق بين الموسيقتين رغم وجود سمات مشتركة بينهما.

## 1 – موسيقا الكنيسة

إن موسيقا العرب الأرثوذكس الكنسية هي إرث ما رتلته الكنيسة الأرثوذكسية بدءاً من القرن السادس الميلادي حتى يومنا هذا. إننا ندين بشكل أساسي للمرثل الأول متري المر عندما نتكلم عن موسيقا عربية مكتوبة<sup>(2)</sup>. ما هذه الموسيقى وما تاريخها؟

<sup>1</sup> — في علم الموسيقى وتاريخياً هي الموسيقى البيزنطية. هناك إلى جانب الموسيقى الكنسية البيزنطية الموسيقى الشعبية البيزنطية التي لا نعرف عنها شيئاً. ربما يمكن استشفاف بعض من عناصرها من خلال الموسيقى العربية القديمة بسبب تأثر هذه بتلك في مراحلها الأولى (راجع القسم الثاني من هذا البحث).

<sup>2</sup> — لسنا ندرى إذا كان هناك من ترتيل عربي شفهي (أو مكتوب) قديم، لأنه ليس من مخطوطات تؤيد ذلك. كل ما نعرفه هو أنه في الأوساط العربية هناك مخطوط وحيد من القرن الثامن عشر لديمتريوس من قنتمير حاول فيه ضبط التراتيل مستنداً إلى الأبجدية العربية وقيمها العددية (راجع Parisot (1898) و Hannick (1969)). نحن نفترض شخصياً أن الروم الأرثوذكس في الأمبراطورية البيزنطية ما فكروا أبداً بتعريب وتدوين موسيقاهم البيزنطية، بسبب علاقة العربية بالقرآن والمحتل الإسلامي. حتى في الفترة التي ساد فيها التكلم بالعربية فقط (وبالسريرية) أي بعد القرن التاسع نفترض أن التعريب لم يحصل لنفس الأسباب. نزيد على ذلك أن ما

## 1،1- تعريف موسيقا الكنيسة

هي موسيقا

- (أ) كنسية حصراً اعتمدها الكنيسة الأرثوذكسية ولا تزال<sup>(3)</sup>.
- (ب) صوتية حصراً وقوانين الكنيسة تمنع استعمال الآلات.
- (ج) أحادية الصوت ولا تعدد أصوات فيها: الإيصون الذي يرافق الترتيل ليس صوتاً ثانياً لكنه أساس اللحن (الثابت).
- (د) لحنية وتجري على ثمانية ألحان.
- (هـ) مدونة ونظام تدوينها كامل ويختص بها ولا يزال مستعملاً كما كان قديماً ولكن ببعض التحديث.
- (و) لا تفصل بين النص واللحن.

## 1،2- تاريخ الموسيقا الكنسية

إن موسيقا المسيحيين الأوائل امتداد لموسيقا الهيكل والمجمع اليهوديين. وشهادات الكتاب المقدس عديدة في الترتيل والتسبيح في القرن الأول المسيحي. لكن ليس من تأييد مكتوب لنوع هذا الترتيل<sup>(4)</sup>. نجزم عموماً أن الترتيل الجماعي والإفرادي كانا موجودين إذا ما استندنا إلى العهد القديم من الكتاب المقدس، حيث النوعان التناوبي والتجاوبي مستعملان في تلك التسابيح (راجع

مرت به المنطقة من أزمات وضغوط بسبب الحروب الصليبية والمملوكية والمغولية والعثمانية زاد الطين بلة، وزاد من التفاف الروم على تراثهم وموسيقاهم (ذات اللغة اليونانية). التعريب الموسيقي المعاصر له علاقة برأيي بالنهضة العروبية في بلادنا. متري المر يتكلم عن موسيقا عربية أرثوذكسية عندما يشير إلى البيزنطية (راجع المر (1969)).

<sup>3</sup> — الأرثوذكسية الشرقية (روسيا، رومانيا، بلغاريا، يوغوسلافيا) حافظت على الأدب الليتورجي بأمانة تامة لكنها من القرن السابع عشر اختارت أسلوب تعدد الأصوات الموسيقي polyphonie متأثراً بالغرب (راجع (1898) Parisot و Palikerova-Verdeil (1950)).

<sup>4</sup> — تأثير الموسيقا السورية في الموسيقا البيزنطية في هذه المرحلة وفي القرون اللاحقة شيء لا جدال فيه (راجع (1957) Dalmais).

## معجم

اللاطي (1995)). قد شاع استعمال جوقين وثلاثة أيام القديسين باسيليوس ويوحنا. وبين القرنين الرابع والسادس، نجزم أن الليتورجيا تشكلت على الأقل بسبب وجود قطعة الشاروبيكون في تلك الليتورجيا. هناك أنواع أخرى استعملت في تلك الفترة كـ البروكيمن و قدوس قدوس... إضافة إلى القراءات و أمين و هليلوبيا (راجع (Dalmis (1957) و (Velimirovic (1969)). في القرن السادس، ظهر القنداق (كقنداق "مديح السيدة العذراء") وارتبط هذا النوع بشكل أساسي باسم رومانوس المرنم. بعد قرنين ظهر القانون وبرز في تأليفه أندراوس الكريتي ويوحنا الدمشقي وقوزما الأورشليمي. موضوع القنداق من موضوع العيد المرتبط به بينما يركز القانون على التسابيح الكتابية التسعة. غير أنه في الأدبين القنداق والقانوني هناك قطعة نموذج (طروبارية) على وزنها يركز الباقي (راجع مقدمة (Clément (1982)). بين القرنين 8 و 13 تم عموماً تأليف جميع النصوص التي بين أيدينا اليوم<sup>(5)</sup>.

بعد هذه الفترة، فترة المرنمين، انفصل التأليف عن الموسيقى وتكرست فترة الموسيقيين. لم يعد من تأليف نصي بل إغناء موسيقي للنصوص الموجودة. لذلك كان لزاماً أن يتطور النظام الموسيقي في هذه الفترة وبخاصة التدوين. تحددت كمية علامات الصعود والنزول تدوينياً بدقة. فضلاً عن ذلك حدث تطور غير متوقع لموسيقا النصوص: صارت التراتيل البسيطة تؤدي بزخرفة وتنميق كبيرين. يوحنا كوكوزال (القرن 14) طور الإيصوص وأدخل العديد من علامات النوع (نحو الأربعين)، وأسماها العلامات اليدوية (راجع (Wellesz (1961)). زمن الفترة التركبية رافق التطور الموسيقا الكنسية لا سيما أن المرتلين كان من بينهم

<sup>5</sup> — تقاربط جناز المسيح هي من المتفرقات التي ألقت بعد هذه الفترة وتعود إلى القرن 15 (راجع يازجي).

## معجم

علماء بالموسيقا التركية<sup>(6)</sup> وسُمح للموسيقا أن تتأثر بعناصر غريبة<sup>(7)</sup>.

في النصف الأول من القرن التاسع عشر حصل ما يسمى بإصلاح خريسانثوس (راجع (1821,1832) Chrysanthos و (1987) Giannelos و (1979) Stathis) ونصّ على تغيير في التدوين من تجميحي اختزالي إلى خطي، واختصرت علامات النوع إلى سبعة، وجرى تحليل عدد كبير من النصوص القديمة بالأسلوب الجديد. كما صار تنظير على السلم الموسيقي وأبعاده بعد أن سميت درجاته على نحو ما نعرف اليوم<sup>(8)</sup>.

موسيقانا اليوم هي ابنة هذا التاريخ. إنها بروحها هي هي القديمة على الأقل فيما نرتله من قطع صغيرة وسريعة كالقوانين والطروبريات، على الرغم من الزخرف والتلوين الذي طالها عبر التاريخ.

<sup>6</sup> — وهذا ينطبق على واقعا العربي المعاصر، فمتري المر مثلاً كان مطرباً كبيراً إلى جانب كونه مرتل أنطاكية الأول.

<sup>7</sup> — كتسميات الألحان. على سبيل المثال، اللحن الخامس حالياً تسميةً نوعية تشمل النهاوند والعجم كرد. هذا برأيي لا يشكل خطراً على موسيقانا لأن الإغناء طال الأفكار وليس القوالب أو الجمل اللحنية.

<sup>8</sup> — في العصور الوسطى وفي الفترة التركية حتى القرن 19 لم يكن هناك من حساب رياضي رقمي لأبعاد درجات السلم، كما لم تكن هناك تسميات لدرجات السلم السبعة الأتية من الأبجدية اليونانية: (ب-ا، ف-و)، (غ-ا) ... حتى القرن التاسع عشر كانت الموسيقى البيزنطية موسيقا فلسفية يقوم تنظيرها على الرمزية وعلى علم الفلك. النغمات على الأرض هي أصداء النغمات الملائكية في السماء وأصداء الكواكب: اللحن Eichos والكلمة لا تزال تستعمل حتى اليوم تعني صدى (الحن الملائكي) ومداخل الألحان القديمة Epichimata هي الهيئة الأصلية للألحان وتجسيد اللحن السماوي الأول: عندما يندننها المرتل (قبل كل لحن) تتركز روحه وصوته على الأوهة (Wellesz (1934)). الألحان أربعة (+أربعة) والنغمات سبعة لأن لهذه الأرقام معان رمزية... (راجع (1931) Gérold).

2- موسيقا الشعب<sup>(9)</sup>

قبل الإسلام كانت موسيقا صحراء. أبرز أنواعها الحداء والنوح. في هذه الفترة الحجازية كان يؤتى بقينات بيزنطيات وفارسيات، وقد كن هن على الغالب صلة الوصل بين الصحراء والفترة اللاحقة. بعد الإسلام، في القرن الأول، جرى انفتاح مباشر على الفرس والروم. وكان موسيقيو هذه الفترة، كابن مسح وابن محرز يطوفون في المناطق الفارسية والبيزنطية ويتعلمون ألوانها. في الفترة العباسية كما في جميع العلوم تُرجمت العلوم الموسيقية اليونانية، وهذا خلق تطوراً عربياً على مستوى التنظير. من علماء الفترة العباسية نذكر إسحاق الموصلي وإبراهيم بن المهدي وزرياب بن جامع والعواد زلزل. الكندي نظر مطولاً إلى السلم استناداً إلى عتبة العود، وجعل من الألحان ثمانية. كما ربط الموسيقا بعلم الفلك. الأصفهاني والفارابي وابن سينا نظروا هم أيضاً في الموسيقا والإيقاع. استمر التنظير مع صفي الدين (القرن 13) ومع قطب الدين (القرن 13) واستحدثت ألحان جديدة وإيقاعات جديدة حتى فترة الأتراك. في الفترة التركية حصل تطور لكنه غير مستقل عن الأتراك. وفي الفترة الحالية جرى تأثير كبير بالغرب خاصة في مصر ولبنان. أما سورية والعراق فقد بقيتا الأبعد عن هذا التأثير.

## 3- مقارنة نظرية

الجدول التالي يبين شيئاً كبيراً مما يمكن أن نسميه تشابهات وفروق بين النوعين:

## 3،1 - تشابهات

الموسيقا الشعبية

الموسيقا الكنسية

9- راجع موسوعة New Grove الموسيقية مقالها في "الموسيقا العربية" وويردي (1949) والحمصي (1994) والخلو (1974) ورسائل إخوان الصفا.

الألحان	4+4	4+4
	مركبة	مركبة
بالفلك	رقمية رمزية ترتبط	رقمية رمزية ترتبط بالفلك
	ذياتوني	ذياتوني وكروماتي وأنرموني
	فرحة	فرحة وأنرموني
		فرحة وحزينة...
	+ ارتجال	+ ارتجال
السلم	تركيب ديواني	تركيب ديواني
	دولاب	دولاب
الأبعاد	+ جاذبية	+ جاذبية
الإيقاع	حر (موال)	حر (رسائل)

### 3،2 - فروق

الألحان	+ أوزان	+ أوزان
	+ جمل لحنية	+ جمل لحنية
السلم	التنظير يستند	التنظير صوتي
إلى العود		
الإيقاع	بسيط ومركب	بسيط ومركب يستند إلى النبوة
يستند إلى		
	أدوار إيقاعية تشبه	الصوتية
	العروض الشعري	بطيء (ثانيتان) وسط (ثانية) تغلب عليه السرعة
الزمن		سريع (نصف ثانية)
الآلة	+	-

الكلمة	الهدف	الهدف
	+ مد مقطعي	- مد مقطعي (ما خلا الليالي)
	معاني كنسية	معاني شعبية وأدبية
التدوين	قديم	غربي

## 3،3 - خلاصة

بالنسبة لنا يأتي الفرق الأساسي من الجمل اللحنية الخاصة<sup>(10)</sup> بكل نوع والتي لها الدور الأساسي في تحديد هوية الأوزان. فعندما نقول إن مطرباً ما يرتل أو مرتلاً ما يعني، فهذا يعني برأينا أن المطرب أو المرتل يستعمل جمل النوع الآخر.

الأثر مختلف إذ الكنسي يلتمس تهدئة الأعصاب والدفع إلى التركيز بينما الشعبي يلتمس إثارة الأعصاب. الاختلاف في الأثر ناتج برأبي من الزمن المستعمل ومن نقر الآلات ومن حدة النغمات. الزمن الكنسي بطيء حتى في سرعته وهذا يكفل السكون. النقر الآلاتي مثير (للخلايا العصبية) كيفما كان بينما في الاستعمال الصوتي لزوجة تمتد على النغمات وليس النقر<sup>(11)</sup>. النغمات العالية الحادة تثير الخلايا العصبية الدماغية فتحدث إثارة. ربما موسيقا الروك وما تلاها هو المثال الأبرز على هذا التأثير (راجع فياض). وصوت المرأة من هذا النوع. إن صوتها علمياً أحدّ بسلم من صوت الرجل. هل يكون هذا سبباً لإقصائها عن الترتيل؟<sup>(12)</sup> النغمات الغليظة التي تشبه صوت الله والمعتمدة كنسياً بشكل

10 — هذه يمكن أن تقابل مع خطوط الأيقونة التي تشترك مع الرسم العالمي في مبدأ الخطرغم اختلافها عنه في الإخراج.

11 — هذا يبرر برأينا إقصاء الآلة الديني.

12 — وصوت الطفل من النوع نفسه. ربما إقصاؤه يعود للسبب نفسه، إذ هناك تقليدات دينية (مسيحية ومسلمة) تقول إن الطفل مصدر إثارة للرجل ويُسْتَهَى ويجب تجنب ملامسته (وربما سماعه) (راجع (Durand & Gérolde (1931)). إذا كان هذا صحيحاً فيجب أن نفهم مساعي الذهبي الفم وباسيليوس في إنشاء أجواق نساء وأطفال على أنها حض على سماع الكلمات الإلهية بدل التلذذ بسماع أغاني المسارح الفاحشة (راجع (Gérolde (1931) ومسررة مقالته في الزواج): هناك دوماً شرُّ أقل.

## معجم

أساسي، كما في الإيصون، توقع المستمع في الرهبة والهدوء وليس الإثارة. هذا يعني بالنسبة لنا أنها لا تستفز الخلايا المسؤولة عن الإثارة بل ربما خلايا السكون إذا كان من خلايا سكونية. لذلك نقول إن الكنسية هدونية والأخرى أهوائية.

ربما أهم ما يقال في هذا الصدد هو أن ثمة هادئاً يرتل هنا بينما هناك فمثار يغني.

## المراجع

- 1- “ Arab Music” in New Grove Encyclopaedia.
- 2- Chrysanthos (1821). *EISAGOGI EIS TO THEORITITKON KAI PRAKTIKON TIS ECCLESIASTIKIS MOUSIKIS*. Paris.
- 3- Chrysanthos (1832). *MEGA THEORITIKON TIS BYZANTINIS MOUSIKIS*. Athènes.
- 4- Clément, O. (1982). *Le chant des Larmes*. Paris, Desclée De Brouwer.
- 5- Dalmais, I.-H. (1957). “L’apport des Eglises syriennes à l’hymnographie chrétienne”, dans *L’Orient Syrien*. Vol. 2, Fasc. 3. Paris.
- 6- During, J. (?) *Musique et extase*. Paris, Albin Michel.
- 7- Gérold Th. (1931). “Les pères de l’Eglise et la musique”. Thèse de doctorat. Strasbourg.
- 8- Giannelos, D. (1987). “La musique byantine: Tradition orale et tradition écrite (XVIIIe - XXe siècles). Thèse de doctorat. Université de paris X. Nanterre.



- 9- Hannick, Th. (1969). "Rite Melkite", dans *Dictionnaire des musiques sacrées*. Paris, éd. Labergerie.
- 10- Palikerova-Verdeil, R. (1950). *La musique byzantine chez les bulgares et les russes*. Copengague.
- 11- Parisot, D. J. (1898). "Essai sur le chant liturgique des Eglises orientales", dans *Revue de l'Orient Chrétien*. Paris.
- 12- Stathis, G. (1979). "An Analysis of the Sticheron TON ILION KRYPSANDA by Germanos, Bishop of New Patras", in *Studies in Eastern Chant*. New York, St. Vladimir's Seminary Press.
- 13- Velimirovic, M. (1969). "Musique Byzantine", dans *Dictionnaire des musiques sacrées*. Paris, éd. Labergerie.
- 14- Wellesz, E. (1934). *Trésor de Musique Byzantine*. Paris, éd. de l'Oiseau Lyre.
- 15- Wellesz, E. (1961). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford.

16- إخوان الصفا. رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا. قم. مكتب الإعلام الإسلامي.

17- الحلو، س. (1974). تاريخ الموسيقى الشرقية. بيروت، دار مكتبة الحياة.

- 18- الحمصي، ع.أ. (1994). الموسيقا العربية. دمشق، مؤسسة البرق.
- 19- اللاطي، ي. (1995). "الموسيقا شيء يستند على الكتاب المقدس"، في النور. بيروت، منشورات النور.
- 20- المر، م. (1969). "الأرثوذكس العرب"، في النور. بيروت، منشورات النور. ترجمة يوحنا اللاطي. المقال الفرنسي تحت عنوان "Les orthodoxes arabes" منشور في *Dictionnaire des musiques sacrées*. باريس. منشورات Labergerie.
- 21- فياض، إ. (الأب) (1997). الأغاني الصاخبة والشباب. منشورات مطرانية الروم الأرثوذكس باللاذقية.
- 22- مسرة، ج. الأنوار في الأسرار.
- 23- ويردي، م. أ. (1949). فلسفة الموسيقى الشرقية. دمشق، مطبعة ابن زيدون.
- 24- يازجي، ي. (الأرشمندريت) (?). التساويح الكنسية. مخطوط.

المعارضة الشعرية  
والأغنية العربية  
في محكمة الفن

ياسر المالح

المعارضة الشعرية هي تسمية حديثة لما كان يسمى بالنقائض بين جرير والفرزدق في العصر الأموي. وهي أن ينظم الشاعر قصيدة، يرد بها على منافسه بالوزن الشعري نفسه والقافية نفسها. وغالباً ما تكون في الفخر والهجاء. وما يعنينا هنا هو المعارضة

## معجم

الشعرية التي غني بها، وتكون بين شاعرين يفصل بينهما زمان ومكان. وهي غالباً ما تكون في الغزل أو لغرض آخر.

ومن المعروف أن القصيدة الشعرية هي قالب الغنائي العربي المتداول لدى الملحنيين والمغنيين في العصر الجاهلي والعصور الإسلامية التالية، وقد سادت في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين.

### المعارضة الشعرية في الموشحات الأندلسية

من الأشكال المبتكرة للشعر المغنى ما صاغه شعراء الأندلس من موشح. فهو شكل جديد غير مألوف. فالموشح التام يتألف من مطلع في مقاطع شعرية ذات قافية واحدة. يلي المطلع الدور الأول وهو مؤلف من غصن فيه ثلاثة أبيات، كل منها في مقطعين، وكل مقطع قصير في الأبيات الثلاثة في قافية واحدة. وكذلك المقطع العجزي في الأبيات الثلاثة في قافية واحدة. وينتهي الدور الأول بقفل يماثل في عدد المقاطع ما ورد في المطلع. والموشح التام يتألف من خمسة أدوار متنوعة القوافي، وأقفاؤها جميعاً ذات قافية واحدة كالمطلع.

ويعد موشح «من ولي» لعبادة بن ماء السماء (419هـ) — 1028م) أول موشح تام، تأثر منهجه الوشاحون بعده. والدور الأول من هذا الموشح نورده على سبيل المثال:

المطلع	{	مَنْ وَلِي	فِي أُمَّةٍ أَمْرًا وَلَمْ يَعْدِلِ
		يُعْزَلِ	إِلَّا لِحَاظِ الرِّشَاءِ الْأَكْحَلِ
الدور الأول	{	جُرَّتْ	حُكْمِكَ فِي قَتْلِي يَا مَسْرُوفَ
		فِي	
		فَانْصِفِ	فَوَاجِبُ أَنْ يُنْصِفَ الْمَنْصِفِ
		وَارَأْفِ	فَإِنَّ هَذَا الشُّوقَ لَا يَرَأْفُ
	{	عَلِّ	قَلْبِي بِذَلِكَ الْبَارِدِ السَّلْسَلِ

يَنْجِلِ ما بفؤادي من هوى مُشعلِ

هذا الموشح عارضه ابن سناء الملك (1156—1212م)، وهو أشهر وشاح وباحث في مصر زمن الأيوبيين، فكان موشح «كلّي». يقول فيه:

المطلع	{	يا سحبُ تيجانَ الرُّبعا	كلّي
		بالحلي	
الغصن	{	سواركٍ منعطفَ الجدولِ	واجعلي
		فيك وفي الأرضِ نجومٌ	يا سَمَا
الدور الأول	{	وما (13)	كَلَمَا
		أخفيتِ نجماً أظهرتِ أنجماً	
القفل	{	وهي ما تهطلُ إلا بالطلّى (14) والدماء	وهي ما
		على قطوفِ الكرمِ كي تمثلي	فاهطلي
		للدّنّ (15) طعمَ الشهدِ	وانقُلي
		والقرنفلِ	

والملاحظ في الموشحين أنهما وضعا للغناء. فالحروف الصوتية وحروف المد والوزن والقافية كل ذلك أغنية دون لحن، فإذا التحم اللحن المناسب بالكلمات والأداء فقد يتحقق الإعجاز. وقد عارض هذا الموشح وغيره من الموشحات كثير من أهل الشام، إما استسهالاً أو تشبهاً بالأصل ليرتقوا إليه، أو إظهار القدرة على التفوق على من سبق. وعلى هذا فالمعارضة الشعرية قديمة، وهي مباحة للجميع، وليست مما يُنتقد به المعارض المتمكن.

13 - ما : ماء، سهلت الهمزة.

14 - الطلّى : اللذة. والطلّاء بالألف والهمزة ما طبخ من الخمر، وهو المعنى الأقرب، عندئذ تسهل الهمزة وتكتب الطلّا. وهو الأصوب بدليل من يأتي بعدها.

15 - الدّنّ : وعاء كبير للتخمير، وهو الراقود العظيم.

## المعارضة الشعرية عند أحمد شوقي

وأشهر شعراء القرن العشرين الذين عارضوا قصائد شعراء سابقين هو أحمد شوقي أمير الشعراء. وقد غنى له بعض قصائده المعارضة محمد عبد الوهاب وأم كلثوم، وسنعرض متلین هما قصيدتا «رُدَّتِ الروحُ على المضنى معك» و«مُضناك جفاه مرقده» وكتاهما لحنهما وغناهما محمد عبد الوهاب.

أولاً - قصيدة «رُدَّتِ الروحُ على المضنى معك»

هي القصيدة الأولى التي غناها محمد عبد الوهاب في العام 1928 لأحمد شوقي في مجال المعارضة الشعرية. وغنى له قبلها قصائد وأزجال لا تدخل في هذا المجال.

وقصيدة «ردت الروح» مستوحاة من قصيدة ابن زيدون (394—463هـ) في ولادة، وهي قصيدة غزلية قصيرة يقول فيها ابن زيدون:

ودّع الصبرَ محببٌ	ذائعٌ من سرِّه ما
ودّعك	استودعك
يقرع السنَّ على أن	زاد في تلك الخطا إذ
لم يكن	شيءك
يا أبا البدرِ سناءً	رحمَ الله زماناً
وسننى	أطلعك
إن يطلُّ بعدك ليلى	بتَّ أشكو قصرَ الليلِ
فلکم	معك

فعارضها أحمد شوقي بقصيدته التي يقول فيها:

رُدَّتِ الروحُ على	أحسنُ الأيامِ يومٌ
المضنى معك	أرجعك
مرَّ من بُعدك ما	أثرى يا حلوُّ بُعدي
رؤعني	رؤعك؟

مَطَّلَعِ الْفَجْرِ عَسَى أَنْ يُطَّلِعَكَ	كم شكوتُ البُعدَ بالليل إلى
فشكا الحُرقةَ ممّا اسنودعَكَ	وبعثتُ الشوقَ في ريح الصَّبَا
بعذولي في الهوى ما جَمَعَكَ؟	يا نعيمي وعذابي في الهوى
زعمَ القلبَ سلا أوضيِّعَكَ	أنتَ رُوحِي ظلَّم الواشي الذي
ليتَ لي فوق الضنى ما أوجِعَكَ	أرجفوا (16) أنكَ شاكٍ موجِعٌ
تسكبُ الدمعَ وترعى مضجِعَكَ	نامتِ الأعينَ إلا مقلَّةً (17)
أه (19) لو تعلمُ عندي موقعَكَ	موقعي عندَكَ لا أعلمُهُ (18)

#### إضاءات أدبية

القصيدة في تسعة أبيات من بحر الرمل، والقافية ملتزمة بحرفي العين والكاف الساكنة.

وهذا الالتزام بالوزن الشعري والقافية متوافق مع أبيات ابن زيدون، فهي معارضة شعرية.

لكن المضمون الغزلي مختلف باختلاف العاطفة والدافع إلى النظم. والفرق واضح بين الأصالة عند ابن زيدون والتقليد عند أحمد شوقي، وهو تقليد افتنَّ فيه شوقي حتى تفوق في صنعته.

16 - أرجفوا : كذبوا كذب السوء، والضمير يعود على الحساد.

17 - إلا مقلَّةً : مستثنى بإلا منصوب بعد كلام مثبت غير منفي. نطقها عبد الوهاب (إلا مقلَّةً) بالضم خطأ.

18 - لا أعلمه : نطقها عبد الوهاب (لا يعلمُهُ) خطأ.

19 - أه : اسم فعل مضارع بمعنى أتوجع مبني على الكسر. نطقها عبد الوهاب (أه) بالضم خطأ.

## إضاءات فنية

حين اختار محمد عبد الوهاب، وهو ربيب شوقي في تلك المرحلة، تلحين هذه الأبيات واجهته لا شك القافية الكافية الساكنة. وهي من أصعب ما يواجه الملحن، لكنه تغلب على هذه الصعوبة، مفترضاً أن المخط الساكن ممكن، ولا يشترط أن يكون متحركاً أو ممدوداً. والبركة في الألفاظ الشعرية الأخرى الحافلة بموسيقا الحروف والكلمات.

اختار محمد عبد الوهاب مقام بياتي (دوكاه) والدخول إلى الغناء بمقدمة قصيرة. ويؤدي عبد الوهاب الأبيات الثلاثة الأولى على هذا المقام. وما يلفت السمع أداؤه كلمة (الروح) في الإعادة صاعداً هابطاً بحرف الواو وفق العلامات الموسيقية المتدرجة. غير أن الملاحظ في أداء البيت الأول انقطاع النفس في غير موضع، وهذا مستغرب منه وهو في سن الشباب.

وتتوسط لازمة موسيقية بين البيت الثالث والرابع. فيتحول المقام في أداء البيت الرابع فقط إلى مقام نهاوند (نوى) ويفتن عبد الوهاب في أداء الشطر الثاني من هذا البيت علة نحو لا يمكن وصفه. وينتقل إلى مقام راست (نوى) في أداء البيت الخامس فقط. وفي الأبيات الأربعة الأخيرة يتحول الأداء إلى مقام بياتي (حسيني) ويحط عليه في الختام.

هذا التقليب في المقامات يدل دلالة واضحة على تمكن محمد عبد الوهاب من صناعته في التلحين والأداء. لكن رغبته في المخالفة والتجديد دفعته إلى أن يبدأ اللحن بمقام بياتي (دوكاه) ويحط على مقام بياتي (حسيني). وهذا ما فعله تماماً في قصيدة (يا جارة الوادي) التي غناها في العام نفسه. وكان الأصوليون التقليديون ينظرون إلى هذا التجديد نظرة استنكار شديد.

لكن ما يثير الانتباه حقاً الأخطاء الثلاثة التي ارتكبتها عبد الوهاب في البيتين الثامن والتاسع، وقد أشرنا إليها في الهامش. وهي أخطاء لا تغتفر للذين حضروا التجارب وتسجيل الأسطوانة،

## معجم

فلم ينبّهوا عبد الوهاب إلى ذلك، وعلى رأسهم أحمد شوقي. فالخطأ المسجل لا يمحوه الزمن. وليست هذه الأخطاء هي الوحيدة التي ارتكبها عبد الوهاب في نطق اللغة العربية في القصائد المغناة، فهناك أخطاء عديدة تذكر له في قصائد أخرى، وبعضهم يعزو ذلك إلى ضعف بصره في القراءة، وبعضهم يعزوه إلى اهتمامه بأداء اللحن دون حرص شديد على سلامة اللغة أو سلامة الوزن، وبعضهم يضع اللائمة على كتاب الكلمة أنفسهم، أو غياب المدقق اللغوي في أثناء التسجيل.

ولا يخفى أن الفرقة الموسيقية التي أدت اللحن كانت تتقن الأداء والمتابعة في تقليب المقامات، وهذا مألوف في ذلك الزمان، ولا سيما أن الموسيقى الصرفة تركزت في المقدمة الموسيقية القصيرة وفي لازمتين داخليتين لا أكثر.

ويحسن أن نشير إلى أن أبيات ابن زيدون الأربعة، وهي الأصل المثير للمعارضة، أداها وديع الصافي بلحن الأخوين رحباني في العمل المسرحي الغنائي (أندلسيات).

ثانياً - قصيدة «مضناك جفاه مرقده»

من معارضات أحمد شوقي التي عُني بها «مضناك جفاه مرقده»، وقد عارض بها قصيدة «ياليلُ الصبُّ متى غدُه» وهي للشاعر علي بن عبد الغني الفهري الحصري القيرواني<sup>(20)</sup> يقول فيها:

أقيامُ الساعةِ	يا ليلُ الصبِّ متى
موعدُه؟	غَدُه
أسفُّ للبينِ	رَقَدَ السُّمَّارُ
يردُّه	وأرَقَّه

20 \_\_\_\_\_ ولد الشاعر بالقيروان، ورحل إلى الأندلس ومدح ملوكها. كان ضريراً، له ديوان شعر، و«معشرات الحصري» في الغزل و«المستحسن من الأشعار»، واستقر في طنجة، ومات فيها (1095-).



صوتُ الواشِينِ	كَلِفٌ يَغْزَالِ ذِي
يَشْرُدُهُ	هَيِّفٌ
فِي النُّومِ فَعَزَّ	نَصَبْتُ عَيْنَايَ لَهُ
تَصَيَّدُهُ	شَرَكًا
وَعَلَى خَدَّيْهِ	يَا مَنْ جَدَّدْتُ عَيْنَاهُ
تَوَرَّدُهُ	دَمِي
فَعَلَامَ جُفُونَاكَ	خَذَاكَ قَدْ اعْتَرَفَا
تَجَحَّدُهُ؟	بِدَمِي

وجاءت معارضة أحمد شوقي لهذه القصيدة لتلهم محمد عبد الوهاب تلحينها وأدائها في العام 1942 بعد أن مرَّ على وفاة شوقي عشر سنوات. تقول كلماتها:

وَبَكَاهُ وَرَحَّامَ	مُضْنَاكَ جَفَاهُ
عُودُهُ	مَرْقَدُهُ
مَقْرُوحُ الْجَفْنِ	حِيرَانُ الْقَلْبِ
مُسَهَّدُهُ	مُعَذِّبُهُ
وَيُذِيبُ الصَّخْرَ	يَسْتَهْوِي الْوَرَقَ
تَنْهَدُهُ	تَأْوَهُهُ
وَيُقِيمُ اللَّيْلَ	وَيُنَاجِي النُّجْمَ
وَيَعْقُدُهُ	وَيُتَعَبُّهُ
وَالسُّورَةَ أَنْكَ	الْحَسْنَ حَلَفْتُ
مُفْرَدُهُ	بِيُوسِفِهِ
يَدَهَا لَوْ تَبَعْتُ	وَتَمَنْتُ كُلُّ
تَشْهَدُهُ	مُقَطَّعَةً

أَكْذَلِكْ خَدُّكَ	جَحَدْتُ عَيْنَاكَ زَكِيٍّ
يَجْحَدُهُ	دَمِي
فَأَشْرْتُ لَخَدِّكَ	قَدْ عَزَّ شَهُودِي إِذْ
أَشْهَدُهُ	رَمَتَا
لَا يَقْدِرُ وَأَشِي	بَيْنِي فِي الْحَبِّ
يَفْسُدُهُ	وَبَيْنَكَ مَا
بَابَ السُّلْوَانِ	مَا بَالُ الْعَاذِلِ
وَأَوْصَدُوهُ	يَفْتَحُ لِي
فَاقُولُ وَأَوْشِيكَ	وَيَقُولُ : تَكَادُ تُجَنُّ
أَعْبُدُهُ	بِهِ
قَدْ ضَيَّعَهَا سَلِمْتُ	مَوْلَايَ وَرُوحِي فِي
يَدِهِ	يَدِهِ
وَحَنَايَا الْأَضْلَعِ	نَاقُوسِ الْقَلْبِ يَدُقُّ
مَعْبَدُهُ	لَهُ
قَسَمَ الْيَاقُوتِ	قَسَمًا يَثْنَايَا ،
مَنْضَدُهُ	لَوْلُوهَا
سَلَوَى لِقَلْبِ	مَا خَنْتُ هَوَاكَ وَلَا
تَبَرَّدُهُ	خَطَرْتُ

إضاءات أدبية

الوزن الشعري للقصيدتين من بحر المتدارك، ويسمى المحدث أيضاً. وهو الوزن الذي تداركه الأخفش على الفراهيدي، فصار عدد بحور الشعر العربي ستة عشر. وضابطه:

## حركاتُ المحدثِ ِ تنتقلُ فَعِلُنْ فعلن فعلن فَعِلُ

والقافية الدال والهاء المضمومتان. والوزن مرقص يهز المشاعر والجسد.

والإشارة إلى معنى الألفاظ والمعنى العام مما يستحسن، لأن فهم الكلام في القصيدة هو المقصود، واللحن والأداء وسيلتنا إيصال إلى الوجدان.

## قصيدة الحصري القيرواني

فيها يخاطب العاشق ليله الطويل ويسأله عن مطلع الصبح أيتمد حتى يوم القيامة؟ وهذا العاشق الصب يمضي ليله ساهراً قلقاً يذكر بلوعة غياب حبيبه عنه، والجميع ينعمون بالنوم. ويصف العاشق حبيبه بأنه كالغزال الجميل الذي ابتعد عنه بسبب ما تداوله الوشاة من كلام يسيء إليه. وهذا العاشق يحلم بأن يظفر بحبيبه في حلمه دون طائل. ثم يخاطب حبيبه معاتباً لأنه أنكر أنه قتله بنظرات عينيه، والشاهد على قتله ما يتمتع به الحبيب من تورّد الخدين. وهذا أشبه بالاعتراف، لكن الحبيب يصر على الإنكار ويغمض عينيه حتى يتخلص من التهمة.

## قصيدة أحمد شوقي

يخاطب العاشق معشوقه، فيقول: محبُّك المريض يتقلب على فراشه بلا نوم، وقد قربت نهايته، فكل من عاده بكاه ودعا له بالرحمة. فهو مصاب بمرض القلب الحائر وتقرح الأجنان من البكاء. وحين يعبر عن ألمه بالأهات فإن الحمائم تأتي إليه مشفقة، وتتهدّه الحار يذيب الصخر الجلمود. ولكثرة ما يبث شكواه إلى نجوم السماء فإنها تتعب، وهو في نزاع دائم مع الليل.

ثم يصف العاشق حبيبه بأنه الجميل الوحيد في الدنيا، ويقسم على ذلك بيوسف النبي ملك الجمال وبسورة يوسف التي حكى قصته في القرآن الكريم. وفيها أن صديقات امرأة العزيز أنكرن عليها ما قالت عن جماله المذهل. فلما أدخلته عليهن وهنّ يقشرن

## معجم

الأترج، جرحن أيديهن دون إحساس بالألم، لأنهن أخذن بفطر جماله، هؤلاء النسوة يتمنين أن يبعثن ثانية من قبورهن ليشهدن جمالك.

ويستعير أحمد شوقي ما ورد من معنى في قصيدة الحصري حول إنكار عيني المعشوق في ذبح العاشق بما تتمتعان من جمال، والشاهد على ذلك خد المعشوق المورّد.

ويعتقد العاشق أن الحبّ المتبادل مع حبيبه لا يفسده العاذلون والوشاة. فالعاذل يخاطب العاشق: أحقاً أنك تكاد تجن بحبيبيك؟ فيجيبه بل إنني على وشك عبادته.

ويخاطب العاشق حبيبه قائلاً: أنت سيدي المتحكم بأمرى، وروحي بيدك، فإن ضيعتها فليس لي إلا أن أدعو الله أن يسلم يديك على ما فعلت. وأعلم يا سيدي أن قلبي دائم الخفقان بحبك وصوت قلبي حين يذق أشبه بصوت جرس الكنيسة، وصدري هو المعبد الذي يضمك. وأقسم بأسنانك الرائعة الجمال، التي تشبه اللؤلؤ في نظمها، إنني كنت مخلصاً لك في حبي ولم يكن هناك ما يصرفني عن حبك.

هذا الشرح الوجيز للقصيدتين يجعل الحديث عن الإضاءات الفنية أكثر وضوحاً، وقد اكتشفت في أثناء محاضراتي في (نادي الاستماع الموسيقي) الذي أسسته منذ سبع سنوات، أن جمهور الحاضرين يعترف بأنه صار أكثر تعلقاً بما سمع بعد الشروح والإضاءات الفنية.

### إضاءات فنية

نشير في البداية إلى أن هذه الإضاءات تختص فقط بقصيدة «مضناك جفاه مرقد» مع العلم أن قصيدة «يا ليلُ الصبُّ متى غده» غنتها فيروز في سياق الموشحات على قدّ لحن «قدك الميَّاس يا عمري» الأغنية المشهورة في الفولكلور الغنائي السوري، مع تصرف في لحن المقاطع.

تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية موقّعة تنفرد فيها آلة (أوبوا) التي تصوّر البيئة الصحراوية وهذا يناسب مقام حجاز الذي اختاره محمد عبد الوهاب لعلاقته بقصص العشق والعاشقين، وهو المقام الذي سبق أن اختاره في «جبل التوباد» من مسرحية (مجنون ليلي) لشوقي وفيه (الأوبوا) أيضاً. وتكرر الفرقة ما عزفته آلة (الأوبوا) ثم يبدأ الغناء مستغرقاً البيتين الأول والثاني في نفس واحد.

وتأتي اللازمة تكراراً للمقدمة. ويستمر الغناء مستغرقاً الأبيات الثلاثة التالية في نفس واحد. ويردد الكورس المشترك من الإناث والذكور البيتين الخامس والسادس بأداء متقن.

الحسنُ حلفتُ بيوسفِهِ والسورةُ أننَّكَ مفردُهُ  
وتمنَّتُ كلُّ مقطّعةٍ يدها لو تُبعثُ تشهدُهُ

وتعاد موسيقيا المقدمة لتفضي إلى لازمة تؤدي إلى مقام جديد. وهي لازمة مختصرة من مقام راست يكاه (صول). ويبدأ الغناء مستغرقاً خمسة أبيات متتالية في نفس واحد. ويعيد محمد عبد الوهاب هذه الأبيات مرة أخرى لأنها جديرة بالإعادة.

ويكون البيتان السابع والثامن على مقام راست يكاه، ثم يتحول في الأبيات التاسع والعاشر والحادي عشر إلى مقام بياتي دوگاه، تمهيداً للعودة إلى مقام حجاز دوگاه في غناء الأبيات الأربعة الأخيرة، وكل اثنين منها يماثل في اللحن البيتين الأول والثاني من القصيدة. ويتدخل الكورس في المنتصف ليردد:

مولايَ وروحي في يدهِ قد ضيَّعها سلَّمتُ يدهُ  
ناقوسُ القلبِ يدقُّ لهُ وحنايا الأضلعُ معبدهُ

ويتصرف عبد الوهاب في أداء الشطر الأخير لينتهي إلى البيتين الأخيرين مختتماً القصيدة.

ما يلفت السمع هو قدرة محمد عبد الوهاب على أداء عدد من الأبيات في نفس واحد، مع العلم أن تسجيل هذه الأغنية قد تمّ في

## معجم

العام 1942، حين بدأ النقاد يلاحظون أن شيئاً من الضعف قد اعتور صوته. ولعله من العجب أن يكون صوت عبد الوهاب في هذه الأغنية كان أقدر على الأداء من أدائه «ردت الروح». وقد أشرنا إلى أنه كان متقطع الأنفاس ولا سيما في البيت الأول، وأغنية «ردت الروح» سجلها في العام 1928.

ويتضح في لحن هذه القصيدة أن عبد الوهاب، على عادته، يحب التنقل بين المقامات، وهذا التنقل يدفع الرتابة، ويثير المستمع، ويجعله يتطلع إلى المقطع التالي المختلف.

أما تكرار لحن البيتين الأولين في الأبيات الأربعة الأخيرة فلا عيب فيه، وهو مسوّغ لكي يسكن النغم أذن المستمع ووجدانه، وهو يعوّض تكرار المذهب في قالب (الطقطوقة).

يبقى أمر لا بد من الإشارة إليه. فعبد الوهاب أخطأ في أداء البيت:

قسماً بثنايا لؤلؤها قسماً الياقوت منضدّه

فأصبح البيت بعد خطئه عصياً على الفهم. فقد أداه على النحو التالي:

قسماً بثنايا لؤلؤها قسماً الياقوت منضدّه

فجعل (لؤلؤها) مضافاً إلى ثنايا، وجعل (منضدّه) اسم فاعل هو من قسم الياقوت. فأفسد المعنى. ولكي يتضح المعنى نكتب البيت على النحو التالي:

قسماً بثنايا : أقسم قسماً بثنايا (وهي الأسنان القاطعة  
الأمامية)

لؤلؤها : لؤلؤ هذه الثنايا وهو هنا مبتدأ مرفوع.

قسماً : قسّم بمعنى شقّ. الياقوت بمعنى الشفتين وهو  
الياقوت مفعول به.

منضدُهُ : منضدُ اللؤلؤ وهو الفاعل. هو الذي شق  
الشفقتين حين افتر الفم عن ابتسامة لتبدو  
الثنايا اللؤلؤية.  
وجملة قسم الياقوت منضده في محل رفع خبر  
لؤلؤها.

وقد خفي هذا التفسير على كثير من الشعراء الذين استمعوا  
إلى هذا البيت.

ذلك كان حديثنا عن المعارضة الشعرية والأغنية العربية مع  
شيء من الإضاءات الأدبية والفنية التي تعد ركيزة في الفهم  
والتذوق والاستمتاع بما نسمع.

الموسيقا

الهندية

ترجمة وإعداد: أمل خضركي

مقدمة

الموسيقا الهندية التقليدية (الكلاسيكية) من أقدم أنواع الموسيقا  
في العالم؛ فهي تعود إلى العصر الهندوسي القديم. وتروي  
الأساطير الكثير حول أصول هذه الموسيقا، ومراحل تطورها،  
وتذهب بعيداً في الإشادة بالثقافة الهندية التي أنتجت هذه الموسيقا.

والأبحاث التي كُتبت عن هذه الموسيقا بينت ما هو تقليدي  
(كلاسيكي) في هذه الموسيقا وما هو مستحدث. وبيان ذلك معقد

## معجم

غاية التعقيد، فالهند تضم أعراقاً مختلفة وثقافات مختلفة متوزعة في الجهات الأربع من الهند.

والموسيقا الهندية تدرج في ثلاثة أنواع: الغناء، والموسيقا الآلية، والرقص. وهي ما يقدمه عادة المسرح الغنائي. وقد تطورت هذه الأنواع الثلاثة مع الزمن، وغدت في العصر الحاضر أكثر تعقيداً لما نشأ من تواصل فعلي بين الشرق والغرب.

والموسيقا الهندية هي الأكثر شهرة في فضاء الموسيقا الآسيوية، وأهم ما جعلها معروفة في الشرق والغرب الأفلام السينمائية الغنائية.



## الموسيقا الهندية

الموسيقا الهندية غنية في تنوع الصيغ (القوالب) والإيقاع. ويبدو أنها تأخذ من الأصالة التقليدية بسبب، ومن المعاصرة التجديدية بسبب.

أما الموسيقا الهندية التقليدية فتغوص في التاريخ لأكثر من ألف عام. منها موسيقا (هندوستان Hindustan) وموسيقا



(كارنات Carnat). وقد تطورت هذه الموسيقى التقليدية عبر العصور، لكنها ظلت، إلى اليوم، مصدراً غنياً لاستلهام الموسيقى بأنواعها، سواء ماله صلة بالعقيدة أو بالثقافة العريقة لدى إثنيات عرقية، لها لغاتها وعاداتها.

ومن الموسيقى الهندية (الموسيقى الشعبية Folk Music) المستمدة من البيئات المختلفة. وسنعرض لسته أنواع من الموسيقى الشعبية السائدة.

وسنذكر شيئاً عن موسيقا (رابندرا سانجيب Rabindra Sangeet) و(القوالي Qwwali) و(بوب Pop) استكمالاً للبحث. الموسيقى التقليدية

#### ● موسيقا (هندوستان Hindustan)

انتشر هذا النوع من الموسيقى الهندية التقليدية في شمال الهند في القرنين الثالث عشر والرابع عشر. متأثراً بالموسيقا الدينية والشعبية والمسرحية الغنائية.

واعتمد الغناء المرافق للموسيقا على ما كان سائداً ومتوارثاً منذ العصور القديمة في التراتيل الدينية.

هذا النوع من الموسيقى والغناء تطوّر مع الزمن، وصارت له تقاليد تلائم العصر. وإذا كانت الهند المهد الأساسى له، فقد امتد تأثيره إلى الدول المجاورة للهند؛ فصار معروفاً في باكستان وبنجلادش.

وعلى الرغم من أن الموسيقى الهندية التقليدية نشأت في جنوب الهند أصلاً، فإن موسيقا (هندوستان) التي نشأت في الشمال تأثرت بها من جهة، وتأثرت كذلك بالموسيقا الفارسية المجاورة لها من جهة أخرى.

#### ● موسيقا (كارنات Carnat)

## معجم

هي في شكلها الحالي متطورة عن موسيقا قديمة تعود إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر وما بعدهما. وتدل النقوش السنسكريتية القديمة على أن هذا النوع من الموسيقا مغرق في القدم يعود إلى 2500 سنة ماضية.

تعتمد موسيقا (كارنات) على لحن أساسي تطراً عليه بعض التنويغات. ومعظم ما أُلّف من هذه الموسيقا كتب ليغنى بأسلوب (جاياكي Gayaki).

وموسيقا (كارنات) كموسيقا (هندوستان) تعتمدان على لحن أساسي يسمى (راجا Raga)<sup>(21)</sup> وإيقاع يرافقه يسمى (تالا Tala)<sup>(22)</sup>.

### الموسيقا الشعبية (Folk Music)

للموسيقا الشعبية ستة أنواع هي:

- 1 — (بافاجيت Bhavageet) والمعنى المعجمي للكلمة «الأغنية المقدسة». وهي مؤلفة من كلمات شعرية وموسيقا خفيفة.
- 2 — (بانجرا Bhangra) وهو نوع من الموسيقا الشعبية الراقصة الذي يشبه رقصة (بوب Pop) في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية.
- 3 — (لافاني Lavani) وهو نوع من الموسيقا الشعبية المألوفة، يرافقه غناء تقليدي ورقص.
- 4 — (دانديا Dandiya)<sup>(23)</sup> وهو نوع من الموسيقا الشعبية الشرقية الراقصة. وقد طرأت عليه بعض التعديلات ليكون أشبه بموسيقا

<sup>21</sup> — (راجا) في المعجم السنسكريتي تعني الموسيقا التي تعبر عن المشاعر الإنسانية، وبخاصة الحب المتقد. والرغبة في الآخر والاهتمام والبهجة.

<sup>22</sup> — (تالا) تعني الإيقاع الذي يسمى (بول Bol) والمقاطع الكلامية الموزونة. والطلبة هي التي تؤديه خير أداء.

<sup>23</sup> — (دانديا) تعني عيداناً من الخشب تشبه السيوف يتدرب بها أفراد قبيلة هندية على رقص شعبي، في منطقة (جوجارات).

(بوب) المنتشرة في العالم. لكنه في الأصل استُمدَّ من موسيقا تقليدية بالاسم نفسه وصار شعبياً معاصراً.

5 — (راجستان Rajastan) وهو لون من الموسيقا الشعبية تؤديه كثير من الطوائف ذات الثقافات المختلفة. ويمتاز بالطابع الروحي والأداء الصوتي المتداخل على شكل هارموني. واللحن الأساسي تؤديه آلات قديمة متنوعة، يبهج مرآها النفوس. منها آلات إيقاع بحجوم مختلفة. ويبدو أن (الدف) هو المفضل في بعض المهرجانات، كمهرجان الألوان الذي يظهر فيه عازفون مرحون. وتضفي الآلتان النفختان (الزمارة) و(الفلوت) الطابع المحلي على هذا اللون من الموسيقا. وموسيقا (راجستان) في الأصل مقتبسة عن لحن تعزفه فرقة وترية تصاحبها آلات إيقاعية كفرقة سيمفونية. يرافقها أداء مغنين شعبيين. وهي تتمتع بتقدير (جمعية الأفلام الهندية Bolly Wood) كأفضل موسيقا هندية.

6 — (بولز Bauls)<sup>(24)</sup> وهو لون من الموسيقا الصوفية. ظهر في (البنجال Bengal) في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وقد أوجد هذا اللون جماعة من الموسيقيين الصوفيين متأثرين بموسيقا الطائفة الهندوسية الصوفية. وقد حرصت هذه الجماعة على التعميق في الإحساس الداخلي المثالي. وأطلقوا على صنيعهم «البحث عن إنسان القلب».

[تلك هي الأنواع الستة للموسيقا الشعبية الهندية، عرضناها باختصار دون ذكر ما يثقل الموضوع من أسماء وتعبيرات هندية لا يحتاج إليها القارئ العربي].

أنواع أخرى من الموسيقا الهندية

### • (رابندرا سانجيت Rabindra Sangeet)

24 - (بولز) في اللغة السنسكريتية تعني الجنون المقدس بحب الله.

## معجم

وهو لون من الموسيقى أوجده الموسيقي (رابندرانات تاجور Rabindranath Tagore)، ويعد هذا النوع الأهم في الموسيقى الهندية. وقد كتب مبدعه (رابندرانات) أكثر من 2000 أغنية، متأثراً بالموسيقى الهندوستانية الكلاسيكية. ويفخر كثير من المغنين في غرب (البنجال) بأنهم يؤدون أغاني (تاجور) الرائعة.

### • (القوّالي Qawwali) (25)

وهو لون من الموسيقى الصوفية، يرتكز على الأصول الهندوستانية التقليدية. يصاحب الموسيقا مغنٍ واحد أو مغنيان وعدد من المنشدين. وبين الموسيقى والغناء تداخل هارموني، وآلة الإيقاع الرئيسية هي (الطبلَة Tabla) (26).

### • (بوب Pop)

موسيقا (بوب) في الأفلام الغنائية الهندية، وهي مستمدة من الموسيقى الغربية، وقد مزج مؤلفو هذه الموسيقى بين الأصالة الهندية والحداثة الغربية، لتكون موسيقاهم وأغانيتهم أكثر انتشاراً في العالم.

### التفاعل بين الموسيقى الهندية والموسيقى الغربية

في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن العشرين، دخلت موسيقا (روك أند رول Rock and Roll) عالم الموسيقى الهندية. ومن المحتمل أن يكون المغني علي أكبر خان هو أول هندي أدّى أغاني (الروك) في الولايات المتحدة الأمريكية في العام 1955.

25 — القوالي : مأخوذ من قاموس الزجالين في سورية ولبنان (القوالة) وهم مغنون يتنافسون في الزجل على إيقاع الدف.

26 — الطبلَة: مأخوذة من قاموس الموسيقى العربية. وهي آلة إيقاع أساسية، وتسمى أيضاً (الدربجّة).

## معجم

وتأثر موسيقيون آخرون بموسيقا الجاز الأمريكية في عقد الستينيات. كما أن بعض فناني الغرب أدخلوا بعض الآلات الهندية يعزف عليها محترفون هنود في فرقهم الموسيقية ويرافقهم مغنون هنود. من هذه الفرق (الفرق الوترية الخارقة Incredible String Band).

ومنذ التسعينيات من القرن العشرين أبدع الموسيقي الكندي (ناداكا Nadaka) موسيقا جديدة هي مزيج من الموسيقا الهندية والموسيقا الغربية السائدة، ولم يكن ما فعله إلا حصيلة مخزونه من الموسيقا الهندية، فقد عاش معظم سنوات حياته في الهند.

وفي بداية القرن الحادي والعشرين قدمت فرقة (هيب — هوب Hip-Hop) الأمريكية مغنين هنوداً. وكذلك فعلت فرقة (كورنر شوب Cornershop) البريطانية وقدمت مكافأة مالية كبيرة إلى الفرقة الهندية (أشابوزا Asha Bhosle) للأغنية الشهيرة التي قدمتها وهي «Brimful of Asha» وقد بلغت الذروة في برامج التقييم.

## موسيقا (روك وميتال Rock and Metal)

موسيقا (روك) في الهند ظهرت خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين حين زارت فرقة (البيتلز The Beatles) العالمية الهند. وقد أدى تعاون (البيتلز) مع الموسيقيين الهنود إلى تطوير اللحن الهندي (راجا)، وهو لحن روماني سبق أن عرفناه، إلى لحن جديد متأثر (بالروك)، فسمي (راجا روك). واشتهرت الفرق الهندية التي تعزف هذا النوع المتطور في أنحاء الهند ومدنها، مثل كلكتا ودلهي وبومباي.

## موسيقا الأفلام

تعد الهند أكبر دولة منتجة للأفلام السينمائية في العالم. فهي تنتج نحو ألف فيلم سنوياً بسبع وعشرين لغة. ويتضمن الفيلم الواحد

## معجم

عادة بين خمس وست أغانٍ تعتمد على الموسيقى الهندية التقليدية، أو الموسيقى الخفيفة، وقد يتضمن الفيلم أغاني دينية. ومن أشهر من ألف موسيقاً للأفلام فيلايات خان وعلي أكبر خان.

### الآلات الموسيقية الهندية

تندرج الآلات الموسيقية الهندية في ثلاثة أنواع، هي الآلات الوترية وآلات النفخ وآلات الإيقاع. وسنعرض على سبيل المثال لا الحصر، آلتين من كل نوع.

الآلات الوترية: نختار منها (سيتار Sitar) و(رباب Rabab).

● سيتار : هي أشهر آلة وترية هندية ساحت في أنحاء العالم، يعزف عليها أشهر العازفين الهنود مثل (رافي شانكار Ravi Shankar). هي آلة طويلة العنق ذات تركيب جميل الصورة،

وعدد أوتارها سبعة عشر وترّاً. منها ثلاثة أوتار

أو أربعة عادية، ومنها ثلاثة أو أربعة تصدر أزيزاً خاصاً. وما يصدر عنها من أصوات يشابه ما يصدر عن الآلات الوترية الهندية الأخرى لكنه لا يماثلها، فهي تتمتع بخصوصية ليست للأخرى.

ينقر العازف أوتار (سيتار) بريشة معدنية تدعى (مِزاب). وفي هذه الآلة عدد من الأوتار، غير ما ذكرنا، تشد تحت عتبة

## معجم

الآلة<sup>(27)</sup>. لا يعزف عليها، وإنما تهتز في أثناء العزف، وتصدر أصواتاً متجانسة مع ما يعزف. وفي الآلة جهاز لتضخيم الصوت يصنع من ثمرة القرع الأبيض. وقد يضاف إليه جهاز إضافي للتضخيم يثبت في عنق الآلة.

تستخدم آلة (سيتار) في الموسيقى التقليدية (هندوستان سانجيت)، وفي موسيقا الأفلام الغنائية، وفي الموسيقى المعاصرة المتأثرة بموسيقا الغرب. لكنها غير منتشرة في جنوب الهند إلا قليلاً.

● رباب<sup>(28)</sup> : آلة قديمة جداً. كان موطنها الأول أفغانستان، وشاعت في كشمير الهندية فيما بعد. والرباب القديمة كانت تسمى (سيني Seni) وهي مختلفة عن الرباب الشائعة اليوم المسماة (كابولي Kabuli).



والرباب تصنع من الخشب، وقلبها مفرغ وساعدها طويل تتركب فيه مفاتيح الأوتار. والأوتار في الرباب مصنوعة من مادة (نايلون) أو مادة معدنية، ويلاحظ أن خصر الرباب مقوس من الجانبين. وهذا يدل على أن أداة العزف عليها كانت القوس في

27 - عتبة الآلة مؤلفة من عيدان معدنية ذات انحناءات معدنية مثبتة على جسم الآلة.  
28 - الرباب أو الربابة آلة عربية، يعزف عليها أهل البداة بالقوس، وقد يغني العازف نفسه مع العزف. وهي معروفة أيضاً في الأرياف.

الزمن القديم. أما قوس العزف في الوقت الحاضر فلا وجود لها، وإنما ينقر العازف على الأوتار بريشته.

### الآلات النفخية

نختار منها (بومباشي **Bombashi**) و(أوتو **Ottu**)

● بومباشي : أول ما وجدت هذه الآلة النفخية في بنجلادش، وهي آلة شعبية تستخدم في المسرح الشعبي في بنجلادش فقط، وهي أشبه بالفلوت، وقد تتوافر هذه الآلة لدى الفرق الموسيقية في جنوب آسيا، والعازفون بها في هذه الأيام نادرين. ولا يتجاوز عددهم في بنجلادش سبعة عازفين.

● أوتو : آلة نفخية منتشرة في جنوب الهند، لها أربعة ثقوب أو خمسة، ليس عليها مجسات، بل مادة شمعية تساعد على التحكم بدرجة الصوت. وهذه الآلة لا تعزف اللحن الأساسي للقطعة الموسيقية، وإنما تؤدي نغماً يتوحد مع الأنغام الأخرى في المعبد.

### آلات الإيقاع

ونختار منها (الطبلية **Tabla**) و(مانجيرا **Manjira**)

● الطبلية : هما طبلتان، طبلية صغيرة لليد اليمنى تسمى (دايان) وطبلية أكبر لليد اليسرى تسمى (بيان). وطبلية (دايان) مصنوعة غالباً من الخشب، وطبلية (بيان) مصنوعة من الحديد أو الألمنيوم أو النحاس. ويتوسط وجه الطبلتين دائرة سوداء يضرب عليها العازف ما يسمى في الموسيقى (دم) على حين أن أطراف وجه كل منهما يضرب عليها ما يسمى (تك). والصوت الصادر عن الطبلية ذات الجسم الخشبي مختلف عن الصوت الصادر عن الطبلية ذات الجسم المعدني، وهذا التمايز هو الذي يمنح الإيقاع معناه.





● مانجيرا : آلة إيقاعية قديمة جداً، حتى إنها ترى معلقة على جدران المعابد. وهي صنجات صغيرة<sup>(29)</sup>، يضرب العازف إحداها بالأخرى، فيصدر عنهما صوت معدني. وهذا النوع هو عنصر أساسي في الإيقاع، يتجلى في الموسيقى الراقصة.

ويحسن أن نختم الحديث عن آلات الإيقاع بذكر ما هو غير مألوف من آلات الإيقاع الهندية. وهي آلة (جاتام Ghatam). وهي كرة مصنوعة من الطين أو الصلصال يضعها العازف في حضنه ويضرب عليها، فينشأ عن ذلك صوتان، صوت واضح وصوت ضعيف جداً. وفي الكرة ثقب ينتهي إلى تجويف داخلي. وقوة الرنين أو ضعفه يكون بسبب سد الثقب جزئياً أو فتحه، وهذه الآلة من أعجب آلات الإيقاع تنتشر في جنوب الهند. ولا تعرفها دول أخرى.

خاتمة :

<sup>29</sup> \_ الصنجات الصغيرة مألوفة في الموسيقى العربية، ومن المعروف أن الراقصات في الملاهي يستخدمنها مع الموسيقى والحركات الراقصة.

## معجم

ما ذكرناه عن الموسيقى الهندية وآلاتها الوترية والنفخية والإيقاعية غيظ من فيض. وما كتب عن الموسيقى الهندية كثير. وعلى سبيل الإغناء نذكر بعض أسماء الآلات المشهورة بأنواعها الثلاثة: من الآلات الوترية مثلاً (بُلبل تارانج Bulbul Tarng) و(تامبورا Tanpura) و(كامانشا Kamancha) و(سارينجا Saringda) و(فيولون<sup>(30)</sup> Violon). ومن الآلات النفخية هنالك (بانزوري Bansuri) و(سوربتي Surpeti). ومن الآلات الإيقاعية (شندا Chenda) و(مادال Madal) و(تومباك Tumbak).

وما كتبناه في هذا الموجز يحرض على مشاهدة الأفلام الغنائية الهندية، وعلى الاستماع إلى الموسيقى الهندية الحديثة المتأثرة بالإيقاعات الغربية في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية. وتظل معرفة فنون الأمم في مجال الموسيقى والغناء ضرورية في عصر المعلومات والتكنولوجيا. فذلك يقرب الإنسان من الإنسان، ولا عبرة لاختلاف العروق والأديان.

سوزان لانغر

## النظرية الرمزية في الموسيقى الموسيقا لغة المشاعر

د. شادن اليا في

<sup>30</sup> - فيولون هي آلة الكمان أو الكمنجة كما كانت تسمى.

تتردد دائماً في أذهان العازفين من طلاب ومحترفين مسألة إعطاء معنى للقطع الموسيقية التي يعزفونها. هل تدور هذه القطع حول موضوع ما أو شخص ما؟ هل يحق لهم التعبير عن مشاعرهم الذاتية عبر هذه القطع، أم يجدر بهم محاولة التعبير عن مشاعر المؤلف؟ وهل تعبر القطع الموسيقية دوماً عن مشاعر المؤلف وحده؟ تصعب الإجابة عن هذه الأسئلة عندما يتعلق الأمر بالفن الأقل تمثيلاً والأكثر تجريداً بين جميع الفنون ألا وهو الموسيقى.

خصصت الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانغر (1895—1985) كثيراً من الفصول في كتبها لمعالجة هذا الموضوع. ومع ذلك، قلما يطلع طلاب الموسيقى في المعاهد والجامعات على أعمالها أو يناقشون أفكارها.

لمحة سريعة عن حياة سوزان لانغر  
إن غنى أفكار سوزان لانغر وقوة آرائها تجعلانها مرجعاً هاماً لكل الدراسات الجمالية الموسيقية.

ولدت لانغر في نيويورك. نالت شهادتي الماجستير والدكتوراه من جامعة رادكليف في كمبريدج، ماساشوستس. كانت تتقن اللغة الألمانية فسافرت إلى فيينا لإكمال دراستها والتعمق في العلوم الفلسفية الموسيقية. درست لانغر في العديد من الجامعات الأمريكية وكتبت الكثير من الكتب والأبحاث في الفلسفة وعلم الجمال واللغويات.

من أهم كتبها: Philosophy، Practice of Philosophy  
Philosophical ، Feeling and Form، in a New Key  
Sketches

لقد تأثرت لانغر كثيراً بأستاذها الفيلسوف الألماني أرنست كاسيه (1874—1945) Ernest Cassier وترجمت إلى الإنكليزية كتابه الموسيقا والأسطورة Music and Myth عام 1946.

اختارت لانغر، في كتابها الفلسفة بمفتاح جديد (1942)،  
الموسيقا وسيلة لتحري العالم الواسع للرمزية والمعنى في الفن.  
وسبب اختيارها هذا هو إيمانها أن الموسيقا هي الفن الأقل تمثيلاً  
بين الفنون، إنها «تقدم الصيغة النقية، ليس زخرفة وإنما جوهرًا  
حقيقياً»<sup>(31)</sup>. لعلها ورثت هذه الفكرة عن شوبنهاور الذي كتب  
قائلاً: «إن الفنون الأخرى تُحدث عن الظلال أما الموسيقا فعن  
الجوهر»<sup>(32)</sup>. ركزت لانغر دراستها على الموسيقا الألمانية من  
باخ إلى بيتهوفن، إذ وجدت أن هذه الموسيقا تمثل نقاوة البنين  
الموسيقي.

«ليس هناك مشهد أو موضوع أو واقعة. هذا دعم عظيم لبحثنا  
في الشكل، لا يوجد محتوى واضح وحرفي في طريقنا. إذا كان  
معنى الفن يتعلق بالتلقي الحسي بذاته بعيداً عن تمثيله الظاهر فإن  
المعنى الفني الصافي يكون سهل المنال من خلال هذه الأعمال  
الموسيقية»<sup>(33)</sup>.

إن نقطة انطلاق كتاب الفلسفة بمفتاح جديد هي نقض أسس  
النظرية الوضعية التي تدّعي أن حدود اللغة هي نفس حدود  
التجربة الإنسانية. فما لا نستطيع اختباره أو قياسه هو بلبله لا  
معنى لها. يدعو أتباع النظرية الوضعية إلى حذف الفن والشعر  
والميتافيزياء بشكل عام من دائرة المعارف الإنسانية، إذ يعدون  
هذه المجالات تعابير شخصية إفرادية عن مشاعر وعواطف  
تفتقد ثبوتية وقائعية كما تفتقد معاني عامة مفهومة لظواهر  
رمزية. إلا أن لانغر تجد أن النشاط الإنساني يعبر عن نفسه من

<sup>31</sup> — Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge: Harvard University Press, 1957), 209. كل ما جاء في الحواشي من ترجمة المؤلفة.

<sup>32</sup> — Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trans. E.F. J. Payne (New York: Dover Publication, 1969) I: 256.

<sup>33</sup> — Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge: Harvard University Press, 1957), 209

## معجم

خلال العديد من الأشكال الرمزية. اللغة هي مثال واحد فقط على ذلك. تشتمل الأمثلة الأخرى على الفن والأديان والطقوس والأساطير والميتافيزياء. اللغة التي نعبر من خلالها عن المفاهيم هي في جوهرها نظام من الرموز، يكافئ كل رمز حادثة أو شيئاً ما، عندما تجمع هذه الرموز بعضها مع بعض فإنها تعطينا «تمثيلاً» عن العالم. تؤكد لانغر أن عالم المشاعر والعواطف يمكن أيضاً التعبير عنه بطريقة رمزية. لكن اللغة تعجز عن تمثيل كل النشاطات الإنسانية، فالكثير من التجارب الإنسانية لا يمكن التعبير عنه بالنظام الدلالي النحوي للغة. لهذا كان الفن طريقة بديلة للتعبير الرمزي. نستطيع أن نخلص إلى فكرتين أساسيتين في كتابها هما:

1- ليست الموسيقى لغة بالمعنى المطلق للكلمة، بل هي لغة بالمعنى المجازي، إذ إنها لا تحوي مفردات، فالأصوات لا تحمل أي معنى بعيداً عن سياقها<sup>(34)</sup>.

2- ليست الموسيقى تعبيراً مباشراً عن المشاعر والعواطف. ترفض لانغر فكرة أن الموسيقى تهيج المشاعر أو فكرة أن الموسيقى هي تعبير عن الذات. الموسيقى في جوهرها ليست محرراً يوقظ المشاعر ولا إشارة تعلنها. الموسيقى ليست تأثيراً مباشراً أو دواءً للمشاعر، إنها «تمثيل منطقي» عن المشاعر وحسب<sup>(35)</sup>. إذاً الموسيقى ليست الشعور نفسه ولا نسخة عنه بل إنها تمثله الرمزي<sup>(36)</sup> الذي يتلقاه الحدس. للموسيقى معناها الخاص، وتحليل قواعدها نحتاج إلى مفتاح جديد تقترحه لانغر كما يلي:

«إن كان للموسيقى معنى فإنه معنى دلالي وليس عرضياً. ومعناها ليس حافظاً لإثارة المشاعر ولا إشارة لإعلانها. إذا كانت

34 - Ibid., 228-229.

35 - Ibid., 218.

36 - Ibid.

تملك محتوى عاطفياً فإنها تملكه بنفس الصورة التي تملك فيها اللغة محتوى من المفاهيم: أي بصور رمزية»<sup>(37)</sup>.

هناك بعدان تستعملهما لانغر لتشبيهه الموسيقا باللغة: البعد الدلالي والبعد الرمزي. ولكن الموسيقا بالطبع لا تملك العديد من خواص اللغة، مثل القدرة على التحديد النوعي الدقيق للأشياء أو القوانين النحوية الثابتة. عناصر الموسيقا، خلافاً لمفردات اللغة، لا تحوي في ذاتها على علاقات ثابتة مع الأشياء وإنما على نظام مرن من الرموز قادر على التعبير عن شتى المشاعر الإنسانية المعقدة في آن واحد. ترى لانغر أن الموسيقا تستطيع التعبير عن غموض وتناقض المشاعر الإنسانية أكثر من أي فن وأكثر من اللغة نفسها.

«تستند قوة الموسيقا إلى حقيقة أنها تملك تعبيراً حقيقياً لحياة المشاعر في الوقت الذي تعجز اللغة عن ذلك. إذ تحوي في ماهيتها على محتوى غامض ومتناقض لا تستطيع اللغة امتلاكه... الموسيقا تكشف ما تحجبه الكلمات لأنها لا تملك محتوى وحسب وإنما تملك تلاعباً وقتياً في هذا المحتوى»<sup>(38)</sup>.

وعندما نتحدث لانغر عن القوة التعبيرية للموسيقا الناجمة عن غموض محتواها فإنها ترجع إلى الفيلسوف الألماني هانز ميرسمان Hans Mersmann وتستشهد بقوله: «القدرة على التعبير عن الأضداد المتناقضة في آن واحد تعطي الموسيقا قوة تعبيرية أكثر ثراءً وتعقيداً»<sup>(39)</sup>. لا بد أن نورد هنا ما ذكره الباحث الموسيقي جان دورينغ عن الموسيقي السوري الحسن بن أحمد بن علي الكاتب (النصف الثاني من القرن الحادي عشر) الذي أشار إلى الفكرة نفسها في كتابه كمال أدب الغناء. ففي زمنه كان تأثير

<sup>37</sup> Ibid -

<sup>38</sup> Ibid., 243-244. -

<sup>39</sup> - Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge: Harvad

University Press, 1957), 244

الموسيقا يدرج في مجالين: الحزن أو السعادة، أما هو فقد أشار إلى غموض التعبير الموسيقي فكاتب كيف تعبر أغنية العصفور أحياناً عن السعادة والألم في نفس الوقت (40).

وهكذا فإن الموسيقا تعطينا رؤى حول مشاعرنا وعواطفنا، هذه الرمزية الضمنية تجعل الموسيقا لغة فنية أكثر قدرة على التعبير من اللغة. فكرة أن الموسيقا تعبر عما تعجز اللغة عن التعبير عنه لم تأت بها لانغر وحدها، إذ سبقها الفيلسوف الصوفي الكبير الغزالي (1058—1111) عندما ذكر قول بعض الحكماء الصوفيين: «في القلب فضلة شريفة لم تقدر قوة النطق على إخراجها باللفظ فأخرجتها النفس بالألحان» (41). ومن الطريف أن نجد فكرة مناقضة لذلك تماماً عند المؤلف الموسيقي فاغنر الذي كتب قائلاً: «عندما لا تستطيع الموسيقا المضي قدماً تأتي الكلمات - تحتل الكلمة مكانة أعلى من النغم» (42) لعل هذا صحيح في موسيقاه!

أرادت لانغر أن تضم الموسيقا إلى عالم النشاطات الإنسانية التي يمكن سبرها. لكنها ترفض ربط المعنى الفني للعمل الموسيقي حصراً بالتاريخ الشخصي للمؤلف أو بالتأثير الذي يبتعثه في المستمعين. المعنى الموسيقي بعيد عن هذه الأمور. كما ترفض أيضاً ألا يكون للموسيقا معنى إلا في ذاتها. إنها تعتبر الموسيقا «رمزاً لا ينضب» يمثل مشاعر ليست مشاعر

40 - Jean During "Le Grincement de La Porte du Paradis", God is Beautiful and He Loves Beauty, ed Alma Giese and J. Christoph Burgel (Bern: Peter Lang,

1992), 162

41 - أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، فصل السماع.

42 - Richard Wagner, Prose Work, tran. William Ashton Ellis, (New York: —

Broude Brothers, 1966) 8: 362.

المؤلف وحده بل الإنسانية جمعاء. عندما تغدو الموسيقى لغة المشاعر فإنها لن تكون التعبير الذاتي للمؤلف أو العازف بل «معرض مشاعر»<sup>(43)</sup>. وإذا كانت الموسيقى حقاً لغة العواطف «فإنها تعبر بشكل أساسي عن معرفة المؤلف بالمشاعر الإنسانية ولا تعبر عن كيف ومتى نال المؤلف تلك المعرفة»<sup>(44)</sup>. وتلاحظ لانغر أيضاً أنه «لا يمكن أبداً للفنان أن يعلن مسبقاً برنامجاً لمؤلفه وينفذه بدقة. حتى لو أعلنه فوراً لا يمكنه أن يعبر عن نفسه بتتابع في الحركات أليغرو، أداجيو، بريستو، أليغريتو، كما يفرض تغيير الطابع في السوناتا الواحدة»<sup>(45)</sup>.

من المهم هنا أن نتوقف قليلاً لتأمل فكرة لانغر في أن معنى العمل الموسيقي ليس تابعاً بالضرورة لحياة المؤلف الذي كتبه. الكثير من أساتذة الموسيقى في المعاهد والجامعات يحثون الطلاب على معرفة الظروف التي كان المؤلف يعيشها عند كتابة العمل لفهم هذا العمل. بل يتعمق الكثير من المؤرخين الموسيقيين في تفاصيل دقيقة لا تنتهي عن حياة المؤلف وذلك في محاولة لفهم موسيقاه. إلا أن هذا قد لا يكون نهجاً صحيحاً في كثير من الأحيان، بل قد يفقر العمل الفني. وهناك العديد من الأمثلة عن الفنانين الذين أبدعوا أعمالاً لم يكن لها صلة بالواقع الذي كانوا يعيشونه. في سنة 1802 كان بيتهوفن يمر في أظلم مراحل حياته، كان سمعه يتلاشى وكان يعاني من اكتئاب خطير تدل عليه الرسالة التي كتبها والتي عرفت فيما بعد باسم وصية هيلينغستاد Heiligenstad

<sup>43</sup> - Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge: Harvard University

Press, 1957), 221

<sup>44</sup> - Ibid.

<sup>45</sup> - Ibid., 217.



## معجم

Testament في ذلك الوقت ألف يتهوفن سيمفونيته الثانية مقام ره ماجور التي لا تظهر أي أثر لعذاب المؤلف بل تصور فرحاً عارماً وحيوية سارة. وعلى عكس ذلك تماماً كانت حالة ماهر عندما ألف سيمفونيته السادسة سنة 1904 وكانت سنة هنيئة وهادئة في حياته، إذ كان سعيداً بزواجه من الحبيبة وإنجاب مولودته الأولى. إلا أن هذه السيمفونية (التي تعرف أحياناً باسم السيمفونية التراجيدية) تشف عن ألم عميق وقلق وعذاب وحزن.

وفي الختام نستطيع القول إن أحد أهم أفكار سوزان لانغر حول الفن على نحو عام، والموسيقا على نحو خاص، هو أنها لا تنظر إلى الفن على أنه متعة حسية أو تسلية هامشية، بل على أنه أسلوب رمزي لاكتساب المعرفة. فمثل العلم، وهو النشاط الذهني الذي نجني من خلاله معرفة وقائعية حول العالم المادي، يقودنا الفن إلى معرفة عالم المشاعر. من خلال الرمزية الفنية نكتشف معاني حياتنا العاطفية التي لا تستطيع اللغة سبر أغوارها وكشفها.

## فيروز

### درّة الغناء والمسرح الرحباني

إعداد: رامي درويش

سيرتها الذاتية ونشأتها الفنية



ولدت نهاد حداد في قرية الدبية، وهي قرية من قرى جبل لبنان المشرفة على سهل الدامور الساحلي 20 كم جنوب العاصمة اللبنانية بيروت. والدها وديع حداد ووالدتها ليزا البستاني، لها أختان هما المطربة هدى حداد وآمال وأخ واحد هو جوزيف. وقد ظهرت بذور الموهبة عليها منذ الصغر، فقد بدأت نشاطها الأول في مرحلة

المدرسة الابتدائية حيث كانت تشارك في أداء الأناشيد المدرسية. وكان للقدر دور في السماح للموسيقار الراحل محمد فليفل بسماعها تغني بعض الأناشيد في إحدى النشاطات المدرسية فأعجب بصوتها كثيراً وشجعها على الالتحاق بالمعهد الموسيقي اللبناني الذي كان يعمل مدرساً فيه. فالتحقت نهاد بالمعهد حيث علمها الأستاذ فليفل أصول الإنشاد والنوتة الموسيقية، ومن ثم دخلت في فرقة إنشاد الأخوين فليفل التي كانت تختص بتقديم الأناشيد الوطنية في الإذاعة اللبنانية. فقدم الأستاذ محمد فليفل الشابة الموهوبة نهاد حداد إلى لجنة الاختبار في الإذاعة التي كان يترأسها الموسيقار الراحل حلیم الرومي في عام 1950. فأعجبت موهبتها كامل أعضاء اللجنة وبشكل خاص الأستاذ حلیم الرومي، فسألها إن كانت تجيد ألواناً من الغناء غير الأناشيد، فغنت له موال (يا ديرتي مالك علينا لوم) للسيدة أسمهان، ومقطعاً من أغنية (يا زهرة في خيالي) للموسيقار فريد الأطرش. فتعهد لها وعرض عليها الغناء في الإذاعة فوافقت بعد أن أخذت موافقة والديها في ذلك. فقدم لها الأستاذ حلیم الرومي أغنية (تركت قلبي) فكانت أول أغنية خاصة بالشابة الموهوبة نهاد حداد، وكان أستاذها قد أعد لها موعداً للغناء على الهواء مباشرة. فاقترح عليها اسم (فيروز)، وقد كانت أغنية (تركت قلبي) أول أغنية خاصة لفيروز، كما قدم

## معجم

لها أستاذها أغنيات عدة منها (في جو سحر وجمال) و(عاش الورد) و(يا حمام) و(أحبك مهما أشوف منك) والعديد من القصائد وأغاني الطرب والأغاني الشعبية. وقد كان الأستاذ حليم الرومي قد أوعز لبعض ملحنين الإذاعة آنذاك بتلحين بعض الأغاني للصوت الجديد بهدف التنويع في الألوان. وكان الموسيقي الشاب عاصي الرحباني يعزف الكمان في فرقة الإذاعة، وكان من بين الملحنين اللذين كلفهم حليم الرومي بالتلحين لفيروز. وقد كان من أول الألحان التي قدمها عاصي لفيروز: (غروب) و(ماروشكا) و(عتاب) و(راجعة)، وقد بثت أغنية عتاب للمرة الأولى على أثير إذاعة دمشق.

بدأت العلاقة تنمو بين فيروز وعاصي فنياً واجتماعياً، إلى أن تكملت بالزواج في 1955/1/6، رزق الزوجان بأربعة أولاد بنتين وصبيين من بينهم الموهبة الكبيرة زياد. وفي العام 1972 أصيب عاصي بنزيف دماغي أدخل على أثره المستشفى حيث نقل للعلاج في فرنسا على متن طائرة قدمها الرئيس السوري حافظ الأسد، وعوفي من مرضه بشكل جزئي، وتابع نشاطه الفني مجدداً.

في الساعة الحادية عشرة والنصف من قبل ظهر يوم السبت في 21 حزيران من عام 1986 قطعت إذاعة (صوت لبنان) برامجها وأعلنت وفاة عاصي الرحباني كما أعلنت الحداد أيضاً. كُرِّمت فيروز ونالت شهادات التقدير والدروع والأوسمة، وقد حصلت عام 2007 على الدكتوراه الفخرية من الجامعة الأمريكية في بيروت.

## حياتها الفنية

### أولاً : الغناء

بدأت الانطلاقة الفنية لفيروز في الخمسينيات، مرحلة الأصالة والعمالقة الكبار، إذ تعددت الألوان الغنائية في أرشيفها الغنائي، فلا

## معجم

تكاد تمر مناسبة فردية أو جماعية إلا ويكون لفيروز حضور لافت ومميز فيها، فهي ترافق الفلاح في أرضه والعامل في معمله وربات البيوت في منازلهن، ومن تنتظر حبيبها بفارغ الصبر والاحتفالات الشعبية وأغاني الدبكة والأغنية الوطنية والقومية الملتزمة. كما غنت فيروز للطفل والإنسان والمدن العربية العتيقة، ومن أهم الألوان والمواضيع التي غنتها فيروز نذكر:

الموال: ( أنت وأنا عم يسألونا كيف) ( وتمرق صبية تمشور دغوش الغياب) (بها العيد بدي قدم هدية)....

الفلكلور: (الميجانا والعنابا وأبو الزلف والروزانا واليادي.....).

أغنية اللهجة المحكية والأغنية الشعبية : ( ما في حدا لا تندهي ما في حدا) (كان الزمان وكان في دكانة بالحي) (إمي نامت ع بكير)...

الغناء الرومانسي: (لا تجي اليوم ولا تجي بكرا) (وينن؟ وين صواتن وين وجوهن وينن)....

الطرب الخفيف: (بتسأل إذا بهواك هالقلب مين يلي دؤبو) (خايف أقول اللي فقلبي)....

الغناء المبتكر: (طريق النحل) (شو بيبقى من المسافة)...

الموشحات: (بلغه يا قمر إذ يُنشر الخبر) (يا من يحن إليه فؤادي) (يا حبيبي كلما هبَّ الهوى) (يا من حوى ورد الرياض بخده)

الزجل: (ردي مندليك ردي) (يدور الدوري ويحاكي يحاكي المنتور) (يوم ويومين وجمعة وشهر وشهرين) (راحو اللي حبو راحو)...

المخمس المردود: (باب بوابو ببابين قفولي ومفاتيح جداد)...

اللهجة المصرية: (الحلوة دي) (خايف أقول اللي فقلبي تسأل وتعاند وياك)..

## معجم

أغنية النثر العصي عن التلحين: (وظل المصطفى المختار الحبيب)...

القصيدة: (لا تسألوني ما اسمه حبيبي) (أعطني الناي وغنّ) (مرّ بي إلى بلادي) (يا هموم الحب)...

أغنية الطبيعة: (بكرم اللولو) (على ورق الصفصاف) (نزرع الشجرا) ..

أغنية الطفل: (يلا تنام ريما) (طيري يا طيارة طيري) (تك تك تك يا أم سليمان)...

الأغنية الوطنية: (بحبك يا لبنان يا وطني بحبك) (ع اسمك غنيت ع اسمك رح غني) (من يوم اللي تكون يا وطني الموج)...

أغاني المدن العربية العتيقة: (يا قدس يا مدينة الصلاة) (شام يا ذا السيف لم يغب) (غنيت مكة أهلها الصيدا) (يا رباً عمان يا قبل) (بغداد والشعراء والصور) (مصر عادت شمسك الذهب) (شط إسكندرية) (من وطني تحية الرجولة إلى شواطئ المغرب الأبية) (يا إمارات على أبوابها يصرخ البحر وينهد الصدى) (عن الكويت وعن علاها ويومها الوطنية)...

أغنية جرح فلسطين والمقاومة: (سيف فليشهر) (سنرجع يوماً إلى حينا) (المقاومة الوطنية اللبنانية) (خبطة قدمك ع الأرض هدارة)....

ثانياً: السينما

لم تتوقف فيروز عند الغناء فقط بل جاوزتها بنقلة شجاعة إلى الحوارات والاسكتشات التلفزيونية (سهرة حب) (حكاية الأسوارة) (من يوم ليوم)....، التي تطورت فيما بعد إلى السينما والمسرح

## معجم

الرحبانيين. ففي السينما لعبت فيروز دور البطولة في ثلاثة أفلام وهي:

(بياع الخواتم) 1964 إخراج يوسف شاهين، وهو بالأساس مسرحية رحبانية من إخراج صبري الشريف.

(سفر برلك) 1967 إخراج هنري بركات.

(بنت الحارس) 1968 إخراج هنري بركات.

## ثالثاً: المسرح

كان المسرح في لبنان والدول العربية يتأرجح بين الأعمال العالمية المترجمة إلى العربية وبين المحلي الذي غلب عليه الطابع السياسي. أما المسرح الرحباني فقد طرح القضايا الاجتماعية والصراعات السياسية من منظور القرية كصورة مصغرة عن لبنان والوطن، وكانت الحرية والخير والجمال هي الغاية والعناصر الرئيسية في المسرح الرحباني حيث تجري في القرية جميع أحداث المسرحية.

لعبت السيدة فيروز دور البطولة في معظم أعمال الأخوين رحباني المسرحية، فهي تظهر مرة كبائعة بندورة متجولة (الشخص)، وتحدت رجال الشرطة اللذين صادروا لها عربيتها. أو صاحبة دكان في (يعيش، يعيش)، حيث تقف في وجه الحاكم الطاغية، أو فتاة ريفية تتابع عن والدها طريق المقاومة في (جبال الصوان). كما ظهرت كملكة شامخة تتحدى جبوت وطغيان روما في (بيترا)، حتى إن موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب قال فيها (إن فيروز الممثلة لا تقل عن فيروز المطربة). قدم الرحابنة مسرحياتهم في إطار فعاليات مهرجانات بعلبك الدولية ومعرض دمشق الدولي ومسرح البيكاديلي وعلى امتداد الوطن العربي منذ العام 1961 حتى عام 1977 فكانت:

## معجم

البعليكية 1961- جسر القمر 1962- الليل والقنديل 1963- بياع  
الخواتم 1964- دواليب الهوا 1965- أيام فخر الدين 1966-  
هالة والملك 1967- الشخص 1968- جبال الصوان 1969-  
يعيش يعيش 1970- صح النوم 1971- ناطورة المفاتيح 1972-  
ناس من ورق 1972- المحطة 1973- قصيدة حب 1973- لولو  
1974- ميس الريم 1975- بيترا 1977

### رفاق الدرب الفني

الملحنون والشعراء الذين تعاونت معهم فيروز

#### أولاً : رفاق الدرب الفني

من أهم النجوم الذين شاركوا فيروز في أعمالها الدرامية والغنائية:  
(عاصي الرحباني، وديع الصافي، نصري شمس الدين، فيلمون  
وهبي، أنطوان كرجاج، رفيق سبيعي، ملحم بركات، ليلى كرم، صلاح  
تيزيني، جوزف عازار، إحسان صادق، وليم حسواني، سهام شماس،  
رجا بدر، جورجيت صايغ، مروان محفوض، عبد الله  
حمصي، جوزيف صقر، إيلي صنيفر، إيلي شويري، جوزيف  
ناصر، زياد الرحباني، عصام رجي، رونزا، طفلتها ريما.....).

#### ثانياً : الشعراء

غنت فيروز لشعراء العرب القدامى: (جرير) (ابن جبير) (أبو  
بكر بن زهر) (ابن سناء الملك) (عنتر) (لسان الدين بن الخطيب)  
(أبو نواس) (قيس بن الملوح).

أما من شعراء الأدب العربي الحديث فغنت لـ: (سعيد عقل)  
(أحمد شوقي) (الأخطل الصغير) (إيليا أبي ماضي) (نزار قباني)

## معجم

(جبران خليل جبران) (بدوي الجبل) (الأخوين رحباني) (بولس سلامة) (رفيق خوري) (ميخائيل نعيمة) (ميشال طراد) (طلال حيدر) (جوزف حرب) (زياد رحباني).....

## ثالثاً : الملحنون

غنّت فيروز الكثير من الأغاني التراثية والموشحات العربية، كما غنّت للموسيقار الشيخ سيد درويش، وكان من أهم من لحن لفيروز: (حليم الرومي) (الأخوان رحباني) (فيليمون وهبي) (محمد عبد الوهاب) (إلياس الرحباني) (زياد الرحباني) (محمد محسن) (نجيب حنكش) (زكي ناصيف).

## المحطات الفنية الرئيسية في حياة فيروز

كانت أول إطلالة فنية لفيروز في لبنان، حيث قدمت برنامجاً مسرحياً حمل اسم أيام الحصاد عام 1957. في عام 1959 كانت المشاركة الأولى في مهرجانات بعلبك، كما زارت فيروز دمشق للمرة الأولى ضمن فعاليات معرض دمشق الدولي عام 1960 ثم في العام 1961. ثم قامت بزيارة بعيدة إلى البرازيل والأرجنتين عام 1961، زارت لندن عام 1962، غنّت في بعلبك عام 1963 وزارت الأردن في العام نفسه، كما أحييت احتفالات الأرز في لبنان عام 1964. زارت سورية والكويت عام 1966، زارت تونس والجزائر عام 1968، وزارات المغرب عام 1970، كما أعادت زيارتها للبرازيل والأرجنتين وزارات الولايات المتحدة الأمريكية عام 1971، وزارات الأردن مجدداً عام 1974، وزارات بغداد عام 1975. زارت سورية ومصر والمغرب عام 1976، غنّت في لندن عام 1978، غنّت في الشارقة وباريس عام 1979، زارت الولايات المتحدة وكندا عام 1981، شاركت في مهرجانات جرش في الأردن عام 1983، زارت استراليا عام 1984، زارت سورية وغنّت في بصرى الشام كما غنّت في إمارة الشارقة عام 1985، زارت الولايات المتحدة والبحرين عام 1987، زارت باريس



## معجم

والقاهرة والكويت ودبي عام 1988، زارت دبي ثانية عام 1993، زارت لندن عام 1994، زارت دبي عام 1997، والبحرين عام 1998، والأردن عام 1999. وغنت في بيت الدين في لبنان عام 2000، زارت الكويت ودبي وسويسرا عام 2001، عام 2002 غنت في دبي مهدية حفلها للشعب الفلسطيني، كما زارت باريس بنفس العام، غنت في بيت الدين عام 2003، كما زارت قطر بنفس العام، زارت الأردن عام 2007 وسورية عام 2008 حيث قدمت مسرحية (صح النوم) ضمن فعاليات دمشق عاصمة الثقافة العربية.

### شهادات وأوسمة تقلدتها فيروز



- وسام الاستحقاق اللبناني 1957
- وسام الأرز اللبناني من رتبة فارس 2
- وسام الشرف الأردني 1963
- وسام الاستحقاق السوري 1967
- لقباً برتبة ضابط في لبنان 1970
- الميدالية الذهبية الأردنية 1975
- وسام الثقافة والفنون من وزارة الثقافة
- وسام جوقة الشرف الفرنسية من رتبة
- جائزة القدس التي منحتها إياها السلطة
- وسام الثقافة الرفيع التونسي 1998
- جائزة العطاء المتميز من الدرجة الأولى
- دكتوراه فخرية من الجامعة الأمريكية

### علي الدرويش

الملحن والباحث الموسيقي

يحق لحلب أن تفخر أنها أنجبت واحداً من أهم الموسيقيين العرب في العصر الحديث، وهو الموسيقي الكبير علي الدرويش، المؤلف الموسيقي والملحن والباحث الموسيقي المتعمق، الذي له فضل كبير في تطوير الموسيقى العربية، وحفظ تراثها من الضياع. من خلال الجهود التي بذلها لجمع هذا التراث وتدوينه، إضافة إلى العلوم الموسيقية التي كانت محفوظة في



صدره. وخلال نصف قرن من حياته التي امتدت لنحو ثمانية وستين عاماً، قدم علي الدرويش خدمات جليلة للموسيقا العربية، سواء بتدريسه الموسيقا في سورية ومصر والعراق وتونس، أو من خلال أبحاثه وتأليفه وألحانه الموسيقية.  
\* الولادة والنشأة

علي الدرويش من مواليد حلب عام 1884 ميلادي الموافق 1299 هجري. واسمه علي المصري، وكُنِّي بالدرويش لانتمائه ووالده إلى الطريقة المولوية. وأسرته من أصول مصرية، تمتد جذورها إلى مدينة المنوفية في صعيد مصر. جاء جده علي إلى سورية ضمن حملة إبراهيم باشا التي انطلقت من مصر عام 1831، وخلصت سورية من أيدي الأتراك. وبعد انسحاب الحملة من سورية أواخر عام 1842 تحت وطأة الضغوط الأوربية، بقي الجد في حلب التي اختارها لإقامته، بعد أن اختار إحدى بناتها

زوجة له. وأنجب علياً ولده إبراهيم الذي أنجب الشيخ علي الدرويش الذي هو موضوع دراستنا. وكان والد الشيخ علي الدرويش من أتباع الطريقة المولوية التي أسسها جلال الدين الرومي.

نشأ الشيخ علي الدرويش نشأة دينية. فقد كان والده يصطحبه كل يوم جمعة إلى تكية المولوية في حلب. وكانت التكايا آنذاك مدارس لعلوم التصوف، وبخاصة علوم الموسيقى بسائر اختصاصاتها وآلاتها. وكان لها الفضل الأول في الحفاظ على التراث الموسيقي الشرقي. وكان علي الدرويش يستمع إلى الأذكار والأناشيد الدينية بشغف، ويطرب لإيقاعاتها، وكان يشده بشكل خاص الناي الذي كان يرافق المزاهر والدفوف في الإنشاد. وأنس فيه شيخ التكية عامل جلبي أفندي جمال الصوت فعهد إليه أداء الأذان لثلاثة أوقات، ثم في شهر رمضان. وطلب شيخ التكية من والده أن يلقنه أذكار الطريقة المولوية وأناشيدها. وهكذا أصبح علي الدرويش من أتباع الطريقة.

وكان في التكية في ذلك الوقت عثمان بك مؤذن السلطان عبد العزيز، وعندما تولى الحكم في الأستانة السلطان عبد الحميد نفاه، فاختر عثمان بك حلب مكاناً لإقامته، وانضم إلى التكية. وعندما لمس عثمان بك تعلق الطفل علي بآلة الناي، قام بتعليمه العزف عليه. وزار حلب موسيقي تركي مشهور هو شرف الدين بك، فأعطاه المزيد من الدروس على آلة الناي، وعلمه النوطة الموسيقية والنغمات والأوزان. وبعد مضي ست سنوات على دخول علي الدرويش التكية، أسند إليه شيخ التكية مهمة (قدوم زان باشي) أي رئيس جماعة الموسيقيين في المطرب، وهو المكان الذي يجلس فيه جماعة العازفين أثناء حلقات الذكر. وبقي في هذا الموقع عشر سنوات، كان خلالها دائم البحث والتنقيب عن أصول الموسيقى وعلومها.

## معجم

وفي نفس الوقت انتسب علي الدرويش إلى مدرسة الأشرفية الابتدائية، ومن ثم المدرسة الإعدادية، وبعد نيله الشهادة الإعدادية، انتسب إلى المدرسة العثمانية لعلوم الفقه الإسلامي، وتخرج منها بعد أربع سنوات. ومن هنا لقب بالشيخ. وتعلم الموسيقى التركية، حتى أجادها.

### \*رحلة البحث والتقصي

لم يكتف علي الدرويش بما تلقاه في التكية من أذكار وأناشيد دينية، وما ارتبط بها من موسيقا، وإنما كان أيضاً يبحث وينقب عن أصول الموسيقى وعلومها. ومن أجل التعمق أكثر في العلوم الموسيقية تتلمذ على أيدي عمالقة الموسيقى في حلب. فتعلم الموشحات على يد الموسيقين الكبيرين أحمد الشعار وأحمد جنيد. وقام بتدوين الموشحات التي تعلمها منهما بالنوطة.

وبعد تخرجه من المدرسة العثمانية تابع البحث، فأكبَّ على دراسة الموسيقى الشرقية، وبشكل خاص الموسيقى العراقية والفارسية والتركية. وبحث عن الموشحات والغناء القديم من عهد الأمويين والعباسيين والأندلسيين، واستقصى بدقة عن جميع أوزان الموسيقى الشرقية. كما بحث في الأغاني الشعبية والقدود الحلبية وفاصل (اسق العطاش). ودرس رقص السماح وموشحات أبي خليل القباني.

وأتاحت له فرصة كبيرة للقيام بالمزيد من البحث والتقصي، حين دعاه الأمير خزعل أمير المحمرة (عربستان). واصطحب معه فرقة كبيرة للموسيقا والإنشاد، كان عمر البطش من بين أعضائها. وفي إمارة المحمرة كان الأمير خزعل يستضيف فرقة موسيقية كثيرة من كل أنحاء الشرق. وكان من بين الفرق المستضافة فرقة إيرانية من بلدة شيراز برئاسة الموسيقي بليخان أشهر موسيقي بلاد الفرس. فدرس علي الدرويش على يد بليخان الموسيقى الفارسية، وحفظ عنه ألحانها حتى حذقها.

وبقي علي الدرويش في ضيافة الأمير خزعل سنة ونصف، عهد إليه الأمير خلالها برئاسة الفرقة الموسيقية الخاصة به، وكتابة ألحانها وتعليم أفرادها. وكانت فرقة موسيقية عسكرية تستخدم الآلات النحاسية. وكان الأمير خزعل ينظم أبياتاً من الشعر، ويعهد بها إلى علي الدرويش الذي يلحنها ويغنيها بإسلوب القصائد.

واستغل علي الدرويش وجوده في المحمرة، فزار طهران واطلع بشكل أوسع على الموسيقى الفارسية، وزار مدينة بومباي في الهند واطلع فيها على الموسيقى الهندية. وبعد انتهاء زيارته للمحمرة، وفي طريق عودته إلى حلب، توقف في البصرة وبغداد واطلع عن قرب على الموسيقى العراقية، بعد أن كان قد درسها دراسة نظرية.

#### \* رحلته إلى تركيا

وفي مطلع عام 1914 أتيحت له فرصة غالية للسفر إلى تركيا. فسافر إلى الأستانة بصحبة عامل أفندي جلبي، حيث عين عامل جلبي رئيساً للمولوية في مدينة قسطنطيني. وفي الأستانة انتسب علي الدرويش إلى معهد دار الألبان، وكان مديره آنذاك إسماعيل حقي بك، حيث تابع دراسته الموسيقية. وفي المعهد تعلم الرياضيات الموسيقية على يد رؤوف بكتابك، وأكمل دراسته في أصول العزف على الناي على يد عزيز دده، ونال شهادة المعهد.

وعند دراسته في معهد دار الألبان، صادف أن أقامت وزارة المعارف التركية مسابقة لاختيار مدرسين للموسيقا، فتقدم إليها ونجح، وعيّن مدرساً للموسيقا في المكاتب السلطانية بمدينة قسطنطيني. والمكاتب السلطانية تعادل المدارس الثانوية حالياً.

في قسطنطيني قام علي الدرويش بتدريس الموسيقى في المدرسة السلطانية ودار المعلمين ومدرسة الصنائع والتطبيقات. وكان يُدرّس المواد النظرية الموسيقية والصولفيج وعلم قواعد الغناء والإنشاد. واستمر في عمله هذا مدة ست سنوات. وخلال إقامته في

## معجم

قسطموني تزوج وأنجب ثلاثة أولاد هم نديم وإبراهيم ومصطفى. والثلاثة ساروا على خطا والدهم الموسيقية، وأبرزهم نديم. كما عكف على تأليف كتابه (النظريات الحقيقية في علم القراءة الموسيقية). ووضع ألحان مجموعة من الموشحات والمقطوعات الموسيقية.

وبعد ست سنوات أمضاها علي الدرويش في قسطموني، رجع إلى إستنبول، حيث أكمل فيها متابعاته الموسيقية، فاطلع على المحتويات الموسيقية لمكتبة نور عثمانية ومكتبة التكية المولوية في (بني قبو) أي الباب الجديد. وهذه المكتبة تحتوي على كتب قيمة ذات قيمة أثرية. وفي أواخر عام 1922 عاد إلى حلب.

استمرت إقامته في حلب حتى عام 1927، ساهم خلالها بتأسيس عدد من الأندية الموسيقية، منها (نادي الصنائع النفيسة). وقام بتشكيل فرقة للموسيقا والغناء تولى قيادتها، وضمت كبار العازفين في حلب منهم نوري الملاح (عود)، وأنطوان حجار وسامي صندوق (قانون)، وعزيز حجار وأنطون حكيم (كمان)، ومحمد طيفور وعبد عبود (إيقاع). وعملت الفرقة على مسارح حلب، كما قدمت حفلاتها في دمشق واللاذقية، وسافرت إلى إستنبول حيث أقامت عدداً من الحفلات، شارك في بعضها الموسيقي التركي جميل بك على عوده. ومما قام به علي الدرويش أيضاً تدوين الألحان التي كانت تردها جماعات المولوية في سورية والعراق وإيران وتركيا. وعندما اندلعت الثورة السورية الكبرى عام 1925، وضع ألحان عدد من الأناشيد الوطنية التي هاجمت المستعمر الفرنسي، منها نشيد (الزعيم) عن إبراهيم هنانو.

### \*في مصر

في عام 1927 تلقى علي الدرويش دعوة لزيارة القاهرة من إدارة النادي الموسيقي الشرقي فيها. وهذا النادي أصبح فيما بعد معهد فؤاد الأول للموسيقا العربية ثم معهد الموسيقا العربية. وتضمنت الدعوة إقامته في القاهرة لمدة ثلاثة أشهر، بهدف

التعاقد معه على طباعة كتابه (القراءة الحقيقية في علم القراءة الموسيقية) والإشراف على طباعة الكتاب، والاشتراك في حفلات النادي، على أن تبدأ الزيارة في الأول من كانون الأول عام 1927 حتى نهاية شباط. وبعد حضور علي الدرويش إلى القاهرة، وقع النادي معه عقداً لمدة ثلاث سنوات، يقوم خلالها بتدريس العلوم الموسيقية وأصول العزف على الناي. وتتلّمذ على يديه في النادي كبار الموسيقيين المصريين مثل محمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي ورياض السنباطي. أما أم كلثوم فلم تدرس في المعهد دراسة منتظمة، وإنما تلقت بعض الدروس على يديه خارج المعهد. وحمل علي الدرويش معه إلى القاهرة كتابه المخطوط (القراءة الحقيقية في علم القراءة الموسيقية). وبعدما اطلع أعضاء مجلس إدارة النادي على المخطوط، وقعوا عقداً مع علي الدرويش على طباعة الكتاب مقابل مبلغ 150 جنيهاً مع احتفاظه بحقوق التأليف. لكن الكتاب لم يُطبع لأسباب غير معروفة. وخلال إقامته في القاهرة قام بتدوين الموشحات والأدوار المصرية القديمة. وشارك كعازف ناي في الكثير من الحفلات.

#### \* مع البارون ديرلانجيه

وأثناء عمله في النادي الموسيقي الشرقي الذي أصبح اسمه خلال عمله فيه معهد فؤاد الأول للموسيقا العربية، زار القاهرة المستشرق الإنكليزي البارون رودولف ديرلينجه الذي كان شغوفاً بالموسيقا العربية. وكان يتخذ من مدينة بوسعيد بتونس مقراً لإقامته الدائمة في قصره المسمى قصر الزهراء. وكان ديرلينجيه يبحث عن موسيقي متعمق في الموسيقا العربية ليعمل معه في جمع التراث الموسيقي عامة والأندلسي بشكل خاص. ولما تعرف على علي الدرويش أعجب بإحاطته الواسعة بالموسيقا العربية وتعمقه في علومها. فدعاه للعمل معه في تونس. واستصدر له إذناً خاصاً من الملك فؤاد الأول يسمح له بترك عمله في المعهد والسفر معه إلى تونس. وكان ذلك عام 1931.

أمضى علي الدرويش في تونس نحو سبع سنوات، انتهت عام 1938 بوفاة البارون ديرلينجه. وبعد شهرين من وصوله إلى تونس، وقعت معه وزارة المعارف التونسية عقداً قام بموجبه بالتدريس في مدرسة العطارين ومعهد الرشيدية، واستمر عمله فيهما طيلة إقامته في تونس. ومن طلابه في المعهد الرشيدي الموسيقي التونسي الدكتور صالح المهدي. وتعاون مع كبار الموسيقيين التونسيين مثل محمد التريكي وخميس الترنان. وخلال إقامته في تونس أقام العديد من الحفلات على آلة الناي، منها حفلاته المشهورة التي رافقه فيها عازف الكمان السوري الكبير سامي الشوا في قصر الزهراء بمدينة بوسعيد عام 1933.

وخلال ملازمته للبارون ديرلينجه في قصره، بحث علي الدرويش عن الألحان الباقية من آثار الأندلسيين. وقام بتدوين النوبات الأندلسية التي تم العثور عليها، وعددها ثلاث عشرة نوبة أندلسية. وكان يمضي معظم أوقاته مع المكتبة الموسيقية الضخمة التي جمعها ديرلينجه من مختلف أنحاء العالم، والتي حفلت بالمخطوطات الموسيقية العربية والشرقية. وقام علي الدرويش بالاطلاع عليها جميعها. واستغل فرصة وجوده في تونس، فاطلع على المؤلف التونسي. وقام بزيارات إلى الجزائر والمغرب، حيث جمع ودون بقايا ألحان الأندلس التي وصلت إلى شمال إفريقيا. كما أجرى أبحاثاً موسيقية هامة. ومن الكتب الهامة التي لفتت انتباهه كتاب (الموسيقي الكبير) لأبي نصر الفارابي، فقام بنسخه بخط يده كاملاً رغم كبر حجمه، وحمله معه إلى حلب. كما حمل معه نوبات النوبات الأندلسية التي كتب نوطاتها. وهي محفوظة الآن في المكتبة الوطنية بحلب.

وعندما توفي البارون ديرلينجه عام 1938، شارك علي الدرويش في تشييعه، وألقى كلمة مؤثرة أمام ضريحه. وعندما ذهب إلى تونس عام 1931، أقيم له حفل تكريم كبير، ومنحه باي



تونس وساماً رفيعاً تقديراً للخدمات الجليلة التي قدمها للموسيقا العربية. وهو نيشان الافتخار من الدرجة الثالثة.

\* مؤتمر الموسيقى العربية

في عام 1932 احتضنت القاهرة أول مؤتمر للموسيقا العربية. وانعقد في السادس عشر من آذار من ذلك العام. وكان برعاية الملك فؤاد الأول. وقام بالإعداد له وإدارته البارون ديرلينجه. وشكلت الحكومة السورية آنذاك الوفد السوري إلى المؤتمر برئاسة علي الدرويش، وضم في عضويته أحمد الأوبري وشفيق شبيب واليان ديراني ونصوح الكيلاني وعثمان قطرية وفوزي قنطقجي. أما سامي الشوا فحضر المؤتمر بصفته الشخصية، لأنه كان مقيماً في القاهرة. كما شاركت من سورية فرقة للموسيقا والغناء، ضمت سليم حنفي وتوفيق الصباغ ودكتور سالم وإبراهيم سامي وحمدى بابلي والمطرب صالح الجذبة. لكن السلطات الفرنسية رفضت مشاركة علي الدرويش ضمن الوفد السوري، بسبب موافقه المناهضة لها وقيامه بتلحين مجموعة من الأناشيد الوطنية المناهضة للمستعمر الفرنسي — كما ذكرنا سابقاً — وكلفت بدلاً منه الأب كولا نجيت من جامعة سان جوزيف من بيروت. وعندما حان موعد افتتاح المؤتمر، رفض المشاركون افتتاحه وبدء أعماله ما لم يشارك فيه علي الدرويش. الأمر الذي اضطر الديوان الملكي المصري إلى إرسال دعوة شخصية له. وبذلك تأخر افتتاح المؤتمر يومين من 14 آذار كما هو وارد في نص الدعوة الرسمية الموجهة إلى المشاركين في المؤتمر إلى 16 منه. وعندما حضر علي الدرويش قوبل بحفاوة بالغة من المشاركين. وانتخب عضواً في لجنة المقامات والإيقاعات الموسيقية. وخلال المؤتمر قدم عدداً من الملاحظات الفنية، اعتبرها المؤتمر جزءاً من قراراته لأهميتها. وبعد انتهاء أعمال المؤتمر، عاد علي الدرويش إلى تونس برفقة البارون ديرلينجه، ليتابع الأعمال التي سافر من أجلها.

## معجم

وشهد المؤتمر مشاركة عربية وعالمية واسعة. فقد شاركت كل من الدول إسبانيا، ألمانيا، المجر، النمسا، إيطاليا، بريطانيا، تركيا، تشيكوسلوفاكيا، فرنسا، إضافة إلى الدول العربية سورية ولبنان ومصر.

### \* عودة إلى سورية

بعد عودة علي الدرويش إلى حلب عام 1939، بدأ مرحلة جديدة من مسيرته الموسيقية. وقبل رجوعه إلى الشهباء، قام بجولة أوربية زار خلالها فرنسا وإيطاليا وألمانيا، اطلع أثناءها على الموسيقى الأوربية الكلاسيكية.

في حلب.. أمضى علي الدرويش عدة سنوات. قام خلالها بالعديد من النشاطات، وساهم مع عدد من الموسيقيين في حلب بتأسيس (نادي حلب للموسيقا) مع ممدوح الجابري ومجدي العقيلي وعمر أبي ريشة وجميل جوخدار وأحمد الأوبري. وكتب مجموعة مقالات عن قضايا موسيقية في جريدة (الدستور) الحلبية التي كانت تصدر في ذلك الوقت.

وفي عام 1942 عين علي الدرويش عميداً ومدرساً في القسم الشرقي من معهد الفنون، الذي كان تابعاً لوزارة الدعاية والشباب. وباشرة عمله في الأول من تشرين الثاني من ذلك العام. واستمر عمله في المعهد عاماً كاملاً، إذ أغلق المعهد أبوابه لأسباب مالية. وفي عام 1944 توجه إلى القدس بدعوة من إذاعتها، وسجل للإذاعة مجموعة من الموشحات القديمة. ورافقه في الزيارة المطرب أحمد الففش.

وفي عام 1945 تلقى دعوة من العراق للتدريس في معهد الفنون الجميلة ببغداد. وأمضى في عمله بالمعهد حتى عام 1951. وتلمذ على يديه في المعهد عدد من الموسيقيين العراقيين، منهم جميل ومنير بشير والمطرب ناظم الغزالي. وشكل في المعهد فرقة

للموشحات، كان من أعضائها الفنان الغزالي. كما تولى إدارة الإذاعة اللاسلكية العراقية، وسجل فيها مئة وعشرين موشحاً. وبعد عودته إلى حلب، عمل مع الدكتور فؤاد رجائي في معهد حلب للموسيقا. لكن عمله لم يستمر طويلاً، فقد داهمه المرض. ورحل إلى رحمة ربه في داره بحي أقيول يوم الخميس السادس والعشرين من تشرين الثاني عام 1952، عن ثمانية وستين عاماً أمضاها في كفاح متواصل لخدمة الموسيقا العربية.

\* أبحاثه ومؤلفاته

على صعيد البحث الموسيقي، وضع علي الدرويش الكثير من الدراسات والأبحاث الموسيقية، جمعها في كتابه (النظريات الحقيقية في علم القراءة الموسيقية). وضم الكتاب سبعة فصول. الفصلان الأول والثاني خصصها المؤلف لنظريات علم النوطة الغربية، والفصل الثالث يبحث في تطبيق علوم الموسيقا الغربية على الموسيقا الشرقية، وفيه شرح للمقامات الموسيقية المستخدمة في الشرق وتركيبها وطريقة سيرها وسألها وكتابتها الموسيقية. أما الفصل الرابع فتناول الأوزان الموسيقية المستخدمة في الموسيقا الشرقية، مكتوبة ومقيدة بعلامات ومسافات النوطة الغربية. وفي الفصل الخامس دراسة عن الآلات الموسيقية المستخدمة في الشرق وأساليب العزف عليها وآداب استعمالها. وتناول الفصل السادس الموشحات القديمة وأقسامها وأنواعها وأورد نماذج منها بالكلمات والنوطة. والفصل السابع والأخير تفرع إلى قسمين، تضمن القسم الأول تمرينات على الفصلين الأول والثاني، وفي القسم الثاني تمرينات على الفصل الثالث من الكتاب.

وفي التأليف الموسيقي وضع علي الدرويش مجموعة من البشارف والسماعيات وصل عددها إلى الستين، كما لحن الكثير من الموشحات باللغتين العربية والتركية، ومن مقامات موسيقية متعددة. وطبع بعضها في الأستانة وبعضها الآخر في حلب. وكتاب

## معجم

(من كنوزنا) تأليف الدكتور فؤاد رجائي، وفي القسم الأول الذي حمل عنوان (الموشحات)، ضم مجموعة من السماعيات والموشحات لعلي الدرويش. كما سجلت له شركة بيضافون عدداً من البشارف والسماعيات على أسطوانات. وخلال وجوده في القدس سجل بعضاً منها لإذاعتها. ومن أعماله التوثيقية الهامة قيامه بإعداد وتسجيل عددٍ من النوبات الأندلسية التي جلبها معه من تونس لإذاعة حلب. وتحفظ إذاعتا دمشق وحلب بنسخ من هذه التسجيلات.

وسماعيات علي الدرويش التي وردت مدونة في كتاب (من كنوزنا) هي بأسماء مقاماتها (عجم عشيران، بستنكار، راست كبير، نهاوند، نكريز، زنكلاه).

وفيما يلي جدول بموشحات علي الدرويش الوارد ذكرها في كتاب من كنوزنا :

الإيقاع	المقام	الكلمات	الموشح	
أقصاص تركي	راست	قديم	يا قاتلي بالتهديد	1
نواخت	نهوند	قديم	مأس الأعطاف أزرى	2
دور هندي	نكريز	قديم	هل لمفتون العيون السود	3
ورش	سيكاه	قديم	ياساكناً بفؤادي	4
قتنا قوفتي	نواثر	قديم	آه من نار جفاهم	5

المراجع :

- 1- الموسيقا في سورية — صميم الشريف — وزارة الثقافة — دمشق — 1986.
- 2 — الموسيقا في سورية — عدنان بن ذريل — وزارة الثقافة — دمشق — 1987.
- 3 — من كنوزنا (الموشحات) — د. فؤاد رجائي — حلب — 1955.
- 4 — موسوعة (أعلام الأدب والفن) — أدهم آل الجندي — دمشق 1954.
- 5 — مؤتمر الموسيقا العربية — وزارة المعارف العمومية — القاهرة — 1933.
- 6 — السماع عند العرب (الجزء الثالث) — مجدي العقيلي — دمشق.
- 7 — مجلة الناقد المصرية — مقابلة مع علي الدرويش — القاهرة — عدد الاثنين 23 كانون الثاني يناير 1928.

جياكومو بوتشيني

1858 . 1924

بمناسبة مرور 150 عاماً على ولادته

ترجمة وإعداد : دىالى حنانا

ولد مؤلف الأوبرا الإيطالي جياكومو بوتشيني في لوكا بإيطاليا عام 1858. انتسب إلى كونسرفاتوار ميلانو عام 1880، وفيه درس التأليف الموسيقي على يد بازيني وبونكييلي. أظهر ميلاً لتأليف الأعمال السيمفونية، لكن أستاذه بونكييلي لمس في تلميذه استعداداً للتأليف الأوبرالي، فدفعه للاشتراك في مسابقة سونزونو التي نُظمت لاختيار أفضل أوبرا الفصل الواحد. فأقدم بوتشيني على الاشتراك فيها بأوبرا «الأرواح»، فرفضتها لجنة الحكام، لكن بويتو (مؤلف وشاعر إيطالي) أعجب بها وقدمها في ميلانو عام 1884. وحين سمعها ريكوردي (ناشر أعمال فيردي) كلفه بتأليف أوبرا «إدغار»، لكنها منيت بالفشل حين قُدمت عام 1889، لكن ثقة ريكوردي بـ بوتشيني أثبتت صحتها حين ظهرت أوبراه «مانون ليسكو» التي عكست نضج بوتشيني وبراعته اللحنية التي ميزت عمله. لكن الغريب في الأمر هو أن أوبرا بوتشيني التالية «البوهيمية» كانت أقل نجاحاً من «مانون ليسكو»، لكنها سرعان ما غدت الأوبرا الأكثر شعبية، والمحبوبة، بوجه عام، أكثر من أية أوبرا أخرى، فقد تضمنت براعة حرفية، وعاطفة جيّاشة، وتشخيصاً رائعاً. وبهذا النجاح ونجاحات أخرى تمكن بوتشيني من تشييد منزل رائع في تور ديل لاغو. وقد اتسمت أوبراه التالية «توسكا» بقوة تعبيرية كبيرة.

كانت أوبرا «مدام بترفلاي» الأكثر نجاحاً على صعيد الدراسة السيكولوجية للشخصية الرئيسية، وقد تطلبت صوت سوبرانو استثنائياً، وحقاً على صعيد التمثيل والأداء. وقد فشل عرضها الأول الذي جرى في ميلانو. لكن بوتشيني أعاد سبكها وجعلها في ثلاثة فصول، وبذلك نجح عرضها الثاني نجاحاً باهراً، وأصبحت تنافس «البوهيمية» في شعبيتها.

يجري حدث أوبرا «مدام بترفلاي» في اليابان، وقد أخذ نص الأوبرا من مسرحية لـ بيلاسكو الذي كتب الميلودراما الأمريكية

«فتاة الغرب الذهبي» التي بنى عليها بوتشيني أوبراه التي تلت. وقد جرى تقديمها الأول في الميتروبوليتان في نيويورك عام 1910، لكنها لم تبلغ المكانة التي حققتها سابقتها.

لاشيء يبرز المهارة المسرحية الفطرية التي تمتع بها بوتشيني أكثر من إنجازه العظيم الذي تمثل في الثلاثية الأوبرالية المتباينة التي تضمنت الإثارة في أوبرا «العباءة»، والمأساة العاطفية في أوبرا «الأخت أنجيليكا»، والكوميديا في أوبرا «جيانى سكيكي». وتجدر الإشارة إلى أن كل واحدة من تلك الأوبرات الثلاث مكونة من فصل واحد.

اختار بوتشيني من أجل أوبراه التي تلت الثلاثية نصاً استهلمه من مسرحية توراندوت لـ غوزي. لكنه توفي متأثراً بالسرطان قبل أن يكمل الثنائي الغنائي الذي كان سيمثل ذروة العمل. وقد أكمله المؤلف الإيطالي فرانكو ألفانو بمهارة. وقد احتلت الأوبرا مكانتها اللائقة، على الرغم من هبوط المستوى الفني للذروة، وذلك بسبب موسيقاها الرائعة، وبسبب دور الأميرة القاسية توراندوت (سوبرانو) الذي عكس موهبة بوتشيني العظيمة في خلق أدوار السوبرانو الدراماتيكية.

لقد افتقر بوتشيني إلى نبالة فيردي، لكن القليلين من مؤلفي الأوبرا يستطيعون منافسته في قدرته الدراماتيكية وبراعته. كان عاطفياً، لكنها عاطفة يتجاوب معها الملايين. كان إحساسه بشخصياته الأوبرالية مرهفاً للغاية. وقد مكنته براعته في التوزيع الأوركسترايي من حمل جمهوره على راحة كفه. وفي جميع أوبراته ثمة بطلة في داخلها عناصر «فتاة صغيرة»، ومسحة قسوة سادية، قسوة تشوه أيضاً شخصية الرجل نفسه. لقد دأب بوتشيني على تطوير فنه ليتجاوب مع التأثيرات الفنية المعاصرة له من ديبوسي إلى شونبرغ. وتعد أوبراته مثلاً على الفيريزمو (المدرسة الواقعية للأوبرا الإيطالية)، وتظهره فناً ناضجاً متضلعاً من وسائله الفنية. وقد رأى فيه الكثيرون خليفة فيردي.

أعماله

- 1884 - أوبرا الأرواح  
1889 - أوبرا إدغار  
1893 - أوبرا مانون ليسكو  
1896 - أوبرا البوهيمية  
1900 - أوبرا توسكا  
1904 - أوبرا مدام بترفلاي  
1910 - أوبرا فتاة الغرب الذهبي  
1917 - أوبرا روندين  
1918 - الثلاثية الأوبرالية : الأخت أنجيليكا، العباءة، جيانى  
سكيكي  
1926 - أوبرا توراندوت (أكمل مشهدها الأخير ف. ألفانو  
وقُدمت أول مرة في ميلانو عام 1926)

المصادر

- Michael Kennedy : The Oxford Dictionary of Music  
- Eric Gilder : The Dictionary of Composers and Their Music



الموسيقار الإيطالي

جياكومو بوتشيني

1858 . 1924

بمناسبة مرور مئة وخمسين عاماً على ولادته

ترجمة وإعداد : د. كمال فوزي الشرابي

ورد في معجم لاروس الفرنسي الصغير عن هذا الموسيقار ما يلي : «مؤلف موسيقي إيطالي، ولد في مدينة لوك بإيطاليا عام 1858 وتوفي ببروكسل عاصمة بلجيكا عام 1924، وبذلك يكون قد عاش ستاً وستين سنة. تُدرج أعماله الأوبرالية فيما وراء المذهب الجمالي الواقعي أو الحقاقي، وتتميز بغنائيتها الصادحة وغناها الهارموني والأوركستراي. ومن أشهرها ست هي : مانون ليسكو 1893/ بوهيميا 1896/ توسكا 1900/ مدام بترفلاي 1904/ اللوح الثلاثي(\*) «Trittico» 1918/ توراندوت 1926.

حياته وأعماله

ينحدر والده من أسرة موسيقيين كانوا كلهم مثله قواد جوقات للترتيل في الكنائس. وتوفي هذا الوالد وعمر ابنه ست سنوات، فأشرف على تدريس الطفل معلم ممتاز هو ج. أنجيلوني، واستطاع بوتشيني بعد إنهاء دراسته من أن يحصل على شهادة المعهد الموسيقي (باتشيني).

كان من شأن حضوره أوبرا (عائدة) لفيردي في دار أوبرا بيزا أن اتجهت موهبته إلى المسرح الغنائي. وهكذا سافر إلى مدينة

\* ثلاثية أوبرالية تتضمن ثلاث أوبرات من ذوات الفصل الواحد. ليس ثمة رابط بينها على صعيد الموضوع، لكن يفضل تقديم تلك الثلاثية في ليلة واحدة. (المحرر).

## معجم

ميلانو، وبفضل مساعدة مالية أنعمت بها عليه الملكة مارغريت، استطاع أن ينتسب إلى المعهد الموسيقي بتلك المدينة حيث كان يدرّس علّمان بارزان من أعلام الموسيقى في ذلك المعهد هما: آ. بازيني و آ. بونكييلي.

بعد أن حصل الشاب بوتشيني على شهادة التأليف الموسيقي، ألف (ترتيلة جماعية) و (قداساً تمجيدياً) لصوت صاوح «تينور» وصوت جهير «باص» مع جوقات غنائية مختلطة وأوركسترا، وهي تشكل بمجموعها مجرد تمرين مدرسي قُدّم بشكل مكتمل في كنيسة سان باولينو بمدينة لوك.

على أن لدينا من أعماله أيضاً قداساً آخر «نفذته ونشرته المايلز ميوزيك بنيويورك» وهو يتصف بأنه ذو طابع مسرحي أكثر منه ديني، وذلك طبقاً لذوق ذلك العصر. على أنه يتميز بنبرة تختص به دون سواه، وقد أتبعه بوتشيني فيما بعد بمقطوعة (نزوة سيمفونية Capriccio Sinfonico) للآلات، قدمتها فرقة المعهد الموسيقية تحت عنوان «مرثاة لأزهار الأقحوان. وتشهد كل هذه الأعمال على ما كان يتمتع به بوتشيني من إحساس مرهف بالمسرح إلى درجة يمكن معها إدراج مقطع «حَمَلِ الرب Agnus Dei – صورة حَمَلِ ترمز للسيد المسيح – من صلاة القداس» في المقطوعة العاطفية لمانون ليسكو. وكما أن بضعة أقسام من الكابريتشيو Capriccio قد أُدرجت في (البوهيمية La Bohème) فإن المرثاة – وقد أُعيدت صياغتها – قد أُدرجت في أوبرا (مانون ليسكو Manon Lescaut). والواقع أن بوتشيني قد كرس كل مهنته وكل جهده للأعمال المسرحية بدءاً من (لو فيلي Le Villi، 1884) و(إدغار Edgar، 1889) إلى (مانون ليسكو Manon Lescaut، 1893) و(البوهيمية La Bohème، 1896) و (توسكا Tosca، 1900) و(مدام بترفلاي Madame Butterfly، 1904) و (فتاة الغرب La Fanciulla Del West، 1910) و (السنونو La Rondine، 1917) و(اللوح الثلاثي

و(1918، Trittico) وأخيراً (توراندوت Turandot، 1926)، وقد عرضت هذه الأوبرا الأخيرة بعد وفاته، وألف فصلها الثالث والأخير الموسيقيان الإيطاليان ف. ألفانو F. Alfano وف. توماسيني Tommasini.

ومن (مانون) إلى (توراندوت) — وباستثناء المحاولتين الأوليين (لو فيلي) و(إدغار) و(السنونو) أيضاً. وتعدُّ هذه الأخيرة (أي السنونو) تالياً هجيناً يقع في منتصف الطريق بين الأوبرا والأوبريت على ما فيها من ضعف يتعلق بالإبداع الميلودي — نجد بوتشيني يحتفظ على الدوام بالاتجاه الشعاري وبالغفوية السلسلة اللذين هما من خصائص إبداعه. وفي (مانون) ألم يسبق له أن قدم لنا نموذج الأوبرا البوتشينية التي لم تخلُ مع ذلك من بعض الضعف في المشاهد المسرحية الكبرى كما في أوبرا (توسكا) على سبيل المثال؟ ولا يعني ذلك أن المؤلف تنقصه الصفات الميلودية أو الإبداع الموسيقي ولكن يصادف أن لا يتجاوب التعبير، في حالة عجزه عن ترجمة بعض العواطف العميقة، إلا تجاوباً بمنتهى الضعف مع أسماعنا. وبدون أن يتنكر لماضيه، كان بوتشيني مع ذلك يهتم اهتماماً شديداً بالتجديد. ولهذا وسَّع في أوبراه (فتاة الغرب) مهارته الأوركسترالية إلى أقصى حد. ويمكن قول الشيء ذاته عن أوبراه (توراندوت) فيما يختص بالتلوين الذي بلغ ذروته من النجاح، سواء ما تعلق منه بفرقة العازفين أو بالجوقات أو بذلك الليل الغرائبي المجلوب Exotique الذي صنع سحره بالدرجة الأولى لا استعمال الآلات الشرقية فحسب بل أيضاً هذه النقمة الإنسانية المغرمة وهذه الكآبة في الحب التي كثيراً ما توحى بها موسيقاه.

وقد يصادف أحياناً أن يبدو لنا بوتشيني مؤلفاً، محدثاً كما في أوبراه (جيانى سكيكي) على سبيل المثال لا الحصر. كما نتعرف أيضاً في موسيقاه إلى تيارات هارمونية حديثة — كالتيار الفرنسي

## معجم

مثلاً — وذلك كما في أوبراه (مدام بترفلاي)، الأمر الذي لا يمنع البطلنة من أن تظل «إيطالية» و «بوتشينية» إلى أبعد حد.

كان بوتشيني على الدوام يخشى، وهو شعور يدل على القوة والضعف معاً، أن يمتلك المشاهد الضجر، ولذلك نلاحظ أنه لا يشير، في تمثلياته الغنائية كلها، إلا إلى ما هو هام وضروري بالنسبة إلى هذا المشاهد. ويمكننا القول أيضاً إنه كان حريصاً على الاحتفاظ بمتانة الرابطة أو العلاقة بين الموسيقى وشخصياته. وهو يملك أيضاً موهبة خلق أجواء أو بيئات، وبخاصة في (توراندوت)، وفي مشهد السقيفة في أوبرا (البوهيمية)، ومشاهد الجسور على نهر السين في أوبرا (العباءة).

وأخيراً فقد كان بوتشيني يستوحي في تأليفه أحلامه الخاصة التي كانت تبدو له حقيقة، أو على الأقل قريبة من الواقع. ولأنه كان يكره كل الأفكار التجريدية فقد كان يبحث في الحياة عما في الحياة نفسها من شعر وجمال وإبداع.

ولا بد في الختام من الإشارة إلى (الرسائل) التي كتبها بوتشيني، وقد نشرت في مدينة ميلانو عام 1928. كما نشرت، مترجمة إلى اللغة الإنكليزية، بلندن عام 1931.

### تحليل بعض أعماله

ألف بوتشيني أربع عشرة أوبرا أو مسرحية غنائية. ودفعاً للإطالة نكتفي فيما يلي بذكر وتحليل ستٍ منها يعدّها النقاد أهمها:

#### 1<sup>١</sup> - مانون ليسكو (1893)

مانون ليسكو اسم فتاة جميلة تشكل الشخصية الرئيسية في رواية اجتماعية غرامية حافلة بالمغامرات، كتبها الأديب الفرنسي الأب أندره — فرانسوا بريفو Brévoست عام 1731 وطارت لها شهرة كبرى: تفود مانون Manon عشيقها الفارس ده غريو Des Grioux إلى مغامرات عجائبية منوعة يكون فيها هلاكهما معاً.

استوحى هذه الرواية في عمل مسرحي غنائي كل من المؤلفين الموسيقيين الفرنسي جول ماسنيه Jules Massenet تحت عنوان (مانون) عام 1884، والإيطالي جياكومو بوتشيني تحت عنوان (مانون ليسكو) عام 1893.

تتألف أوبرا بوتشيني من فصول أربعة عن كتيب ألفه الكاتب الإيطالي لويجي إيلিকা Luigi Illica، وقد تقيد إلى حد كبير بالنص الأصلي للرواية.

تدل هذه الأوبرا دلالة كبرى على شخصية بوتشيني ونفسيته، ويعدها النقاد أجمل وأروع ما ألف. ومهما يكن من أمر فإنها أكثر أعماله تماسكاً واكتمالاً. ولقد عرف بوتشيني بمهارة، كيف يستفيد فنياً من عمل الموسيقي ماسنيه، ومن المفاهيم الموسيقية التي جاء بها كل من الموسيقي الفرنسي جورج بيزيه والموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر.

معظم الألحان الشهيرة في هذه الأوبرا يحتويها الفصل الأول منها: لحن دي غريو (بينكن يا أيتها الحسنات السمراوات والشقراوات)، لحن الثنائي مانون — ده غريو، الأغنية الشعبية (أيتها المرأة، لم أعد أحياء)، وهي كلها وافرة الغنى بالإبداعات الغنائية أو الميلودية. ولا بد أيضاً من الإشارة بوضوح وتأكيد إلى لحن مانون في الفصل الثاني، وإلى الاستهلال والغناء الحزين للفارس ده غريو (لا ، لا ، لا! أنا مجنون) وهو ذو طابع درامي مقتسر قليلاً، ولكنه ذو تأثير أكيد في الفصل الثالث، وكذلك في نهاية الفصل الرابع.

2<sup>٢</sup> - لا بوهيم أو البوهيمية (1896)

استقت هذه الأوبرا أحداثها وفصولها من رواية للأديب الفرنسي هنري مورجيه Henry Murger (1822—1861) عنوانها (مشاهد من الحياة في بوهيميا).

يرى المؤلف أنه لا بد للفنان أو للشاعر أو للأديب أو لرجل الفكر من المرور في حياته بفترة تطول أو تقصر إلى أن يستقر ويشتهر تسمى (الفترة البوهيمية أو الحياة البوهيمية). أما الأشخاص الرئيسون في هذه الرواية فهم الموسيقي شونار، والشاعر رودولف، والرسام مارسيل، والفيلسوف كولين. ويصف لنا الكاتب ما يتعرضون له من مصاعب ومتاعب، من نجاح ومن إهمال في حياتهم... ويتخلل هذه الفترات المحزنة أو المفرحة ظهور شخصيات نسائية عابرة أو مستقرة إلى حد ما: نذكر من هذه الشخصيات موزيت، صديقة الرسام مارسيل، التي تستطيع أن تحب بإخلاص أو تخون بالمقدار ذاته من الصراحة والعفوية، وميمي وهي فتاة حسناء ناعمة عامرة بالذوق واللفظ والحصافة، فبعد أن تهجر الشاعر رودولف تذهب لتعيش في كنف فيكونت ثري، ثم ما تلبث أن تعود لتموت بين ذراعي حبيبها الشاعر.

أما المواقع التي تدور فيها المشاهد على هامش حياة المجتمع فتتراوح بين غرفة حقيرة باردة مظلمة حتى في الصيف، ومقهى صغير بشارع مونبارناس في الشتاء، أو يجري بعض هذه المشاهد في أي مكان مناسب من أحد شوارع باريس الفسيحة.

قرأ موسيقارنا بوتشيني هذه الرواية فأعجب بها، وقرر أن يصوغها بعبقريته مسرحية غنائية بأربعة فصول. أبدع الكتيب الخاص بها كاتبها الأوبرات الشهيرات (!) لويجي إيليك (1859—1919) وجيوسيبي جياكوزا (1847—1906).

عرضت البوهيمية أو لا بوهيم للمرة الأولى في مدينة تورينو عام 1896 (وفي باريس على مسرح الأوبرا كوميك في اليوم العاشر من شهر حزيران 1898). وتبنى حبكة الرواية كاتبها النص وفقاً للمتطلبات المسرحية ففقدت الرواية بذلك بعضاً من نضارتها، كما فقدت مظهرها الصوري وما فيه من صفاء وسحر، وهما العاملان الأساسيان اللذان يهبانها قيمتها ويجعلان منها عملاً فنياً وموسيقياً غير قابل للتقليد.

في النص الأوبرالي اختيرت المراحل ورتبت بحسب مبادئ عاطفية واقعية فيها الكثير من التقصّي والتصنع: فقد اكتفى كاتب المخطوط أو الكتيب الأوبرالي (الليبريتو) بمجرد استيحاء أكثر المشاهد هزلاً ومسكنة في هذا الوجود المتسم بالفقر والتشرد. وحوالي الأبطال الذكور الأربعة وهم (رودولف الشاعر، وشونار الموسيقي، ومارسيل الرسام، وكولّين الفيلسوف) واثنين من النساء (ميمي وموزيت) يدور أهم قسم من العمل الذي يربط بين مختلف مراحل فن سهل ومستهلك: المشهد في السقيفة بين الأصدقاء الأربعة، المعدمين والمبتهجين مع ذلك، الحيلة التي يلجؤون إليها للتخلص من صاحب المنزل السيد بونوا، اللقاء بين رودولف وميمي، الحيلة الصغيرة المتعلقة بضياح المفتاح في الظلمة، هذا المفتاح الذي يخبئه أحدهم في جيبه، اللقاء المتسم بالمزيد من الابتذال بين مارسيل وموزيت في الفصل الثاني، وفي الفصل الثالث الذي يسيطر عليه جو تلجي والصرخات البعيدة للباعة المتجولين، المحادثة الحزينة التي تسبق انفصال رودولف عن ميمي، وهي خاتمة تعيسة لعلاقة تدعو إلى الحزن والرتاء.

وأخيراً في الفصل الرابع العودة إلى السقيفة الجليدية والبائسة حيث تلجأ ميمي إلى العيش بجانب عشيقها وأصدقائه، واللحظات الأخيرة من حياتها التي يفترسها فيها داء السل، بينما تتحول موزيت إلى ملاك حارس.

تلك هي في مجملها وتفصيلها المادة التي ألهمت جياكومو بوتشيني رائعته هذه. ولقد استطاع هذا العبقرى أن يخلق منها أوبرا كأوبراه العظيمة (مانون ليسكو)، يمكن أن تعدّ من أكثر الأوبرات توازناً وصدقاً، إذا قصدنا بالصدق فقط ما أضفى عليها مؤلفها من فيض عواطفه الجياشة والعفوية دون النظر إلى نوعيتها.

وهكذا رأينا هذه الأوبرا تفوز بنجاح هائل. فالموسيقا التي بنيت فيها على بعض موضوعات أساسية ليست بذات قيمة فنية كبيرة، ولكنها مختارة اختياراً حسناً للمواقف التي يجب أن تعبر

عنها، كما أنها مصوغة، طوال العرض، على المنهج الأوبرالي الفاغنيري.

وعلى الرغم من اعتبار هذه الأوبرا ثمرة مهارة مسرحية مستهلكة إلى حد ما، فلا يمكن أن نمنحها صفة النجاح الكامل على المستوى الفني المحض، إذ إن الرغبة المستميتة من قبل مؤلفها لتحريك مشاعر الجمهور قد أساءت إلى أفضل الهنديات فيها.

3 - توسكا (1900)

مأساة ذات خمسة فصول للكاتب الفرنسي فيكتوريان ساردو (1908-1831) Victorien Sardou.

تجري أحداث هذه الرواية في روما، على أثر معركة مارنغو Marengo (وهي التي فاز فيها نابليون بونابرت عام 1800 على النمسيين): فلوريا توسكا، مغنية الأوبرا الشهيرة وعشيقة الرسام ماريو كافارادوسّي، وهو نبيل ذو ميول ليبرالية، يطارحها الهوى البارون سكاربيا وزير الشرطة البابوية. يشك هذا الأخير بأن الرسام يستضيف في منزله صديقه أنجيلوتي، وهو ثائر هارب من السجن، فيذكي نار الغيرة في قلب توسكا تجاه المركيزة أتا فانتني التي يرسم لها الرسام المذكور صورة، آملاً أن تبوح بكلمة أو بسر. وهكذا كان، إذ تلفظت المغنية ببضع كلمات طائشة جعلت سكاربيا يهاجم مع بعض رجال شرطته السرية دارة الرسام ماريو. أوقفوه وعرضوه للتعذيب بحضور المغنية توسكا التي ما لبثت، بعد أن سمعت تأوهات الرسام ولكي تنقذه، أن أقرت بمخبأ الثائر أنجيلوتي الذي انتحر قبل أن يلقوا القبض عليه. ومع ذلك يسجن الرسام ويحكم عليه بالإعدام. ويعرض سكاربيا على المغنية الجميلة والشابة هذا العرض الحقيّر: «إذا أردت أن يُخلى سبيل عشيقك فما عليك إلا أن تستسلمي لي». تقبل توسكا العرض، لكنها حين تحوز جواز المرور لأجلها ولأجل ماريو تقتل سكاربيا بطعنة خنجر. يساق ماريو إلى الإعدام، فتخبره توسكا بأن ذلك خدعة لا أكثر إذ ستستخدم فرقة الإعدام خراطيش خلبية بناءً على أوامر سكاربيا،



## معجم

وما عليه إلا أن يتظاهر بأنه مقتنع بما يحدث. وعندما تطلق فرقة الإعدام النار يسقط ماريو. تندفع توسكا نحوه فتكشف بأنه فارق الحياة، وأن سكاريبيا خدعها. عندئذ تندفع وترمي بنفسها من أعلى الحصن.

من هذا الموضوع صاغ الكاتبان لويجي إيليكاجيوسيني جياكوزا كراس أوبرا وضع موسيقاها جياكومو بوتشيني.

وعرضت (توسكا) لأول مرة في روما عام 1900 بنجاح لم تصل إلى مستواه اليوم، مع أن النقاد حكموا بأنها من أقل أوبرات بوتشيني تألقاً. ويؤخذ عليها التصنع في شكلها الذي يحوي تأثيرات عامية، على أن المستمع إليها يجد مع ذلك فيها مقاطع قابلة للنقاش والقبول مثل اللحن المعروف جيداً «التناغمات الخفية» من الموسيكا الجميلة جداً والتي تحمل عنوان «روما تستيقظ». ومع ذلك فإن هذه الأوبرا تظل مدينة ببقائها إلى الحيوية الاستثنائية في تقنياتها.

### 4- مدام بترفلاي (1904)

فاجعة كتب نصها الأوبرالي ي. إيليكاج. جياكوزا، وهي مستمدة من مأساة للكاتب ديفيد بيلاسكو (وهو نفسه استوحاها من أقصوصة للكاتب جون لوثر لونغ). وضع موسيقاها بوتشيني، وعرضت في 17 شباط 1904 على مسرح سكالو Scala الشهير مع إسهام من الممثلة المتألقة ستوركيو Storchio في دور مدام بترفلاي، ولقيت فشلاً ذريعاً لأن فصلاتها ظهرا للجمهور طويلين جداً، ولأن هذا الجمهور وجد فيها الكثير من التكرار المأخوذ من أعمال سابقة. أعيد النظر فيها وأجريت عليها تغييرات خفيفة ثم عُرضت مرة ثانية على مسرح بريشيا Brescia الكبير فلقبت نجاحاً هائلاً ما لبث أن تكرر على جميع مسارح العالم.

نحن في مدينة ناغازاكي باليابان. يتزوج بنكرتون Pinkerton، وهو ضابط في البحرية الأمريكية - بفضل المساعي

الحميدة لسمسار زواج — الحسناء اليابانية المغنية سيو — سيو — سان Cio-Cio-San، أو بترفلاي. يجد الأمريكي هذا الزواج، وقد تم بحسب شريعة البلاد، باعثاً على الضحك، ولا يعتبره سوى عمل هزلي أو مسلي على العكس من بترفلاي التي تحترم تقاليد بلادها وتحب الضابط حياً صادقاً وعميقاً.

تمر ثلاث سنوات، ويسافر بنكرتون بدون أي إعلام أو عنوان. وفي البيت الصغير، الذي كان يوماً عشهما الزاهر الجميل، تنتظر بترفلاي مع الطفل الذي رُزقت به منه. ويطول انتظارها، وتكر الأيام يوماً بعد يوم وهي صامدة في حبها ووفائها لا يؤثر في عزيمتها البعاد رغم التكهات الحزينة والباعثة على اليأس من صديقتها الوفية سوزوكي.

وأخيراً، وبعد طول انتظار، تستقبل في بيتها القنصل الأمريكي وهو يحمل رسالة من زوجها بنكرتون. ويصعب على القنصل كثيراً، أمام ما لمسّه من حب ووفاء هذه السيدة تجاه زوجها، أن يبلغها مضمون الرسالة... وبعد تردد ولأي يعلمها بأن الرسالة إنما تتضمن وداعاً نهائياً من زوجها الضابط.

في اليوم ذاته، يصل إلى البلاد مركب أمريكي وعلى ظهره بنكرتون نفسه، ولكنه ليس وحيداً بل تصحبه امرأة هي زوجته الأمريكية. تصاب مدام بترفلاي بصدمة هائلة، ومع ذلك، وفي حالة من حالات اليأس القصوى، ترضى بأن تتخلى عن ابنها إلى هذه الأمريكية الغريبة ثم لا تلبث أن تنتحر.

تكشف هذه المسرحية الغنائية (مدام بترفلاي) عن الخصائص الأساسية والرئيسية لفن بوتشيني مع ما يحويه هذا الفن من صفات ومرايم. هنا وجد موسيقارنا المبدع ميدان العمل الذي يلائمه، ذلك أن الحسناء الفتية سيو — سيو — سان إنما تمثل، كالبطلة ميمي في أوبرا (توسكا)، رمز الإنسانية المتوسطة، إذ أكثرية الجماهير تكتشف جوهر مشاعرها وأحاسيسها الخاصة. أضف إلى ذلك أن

هناك مناخاً يمكن خلقه بشكل شاعري من جديد، وهذا كله يلائم مزاج بوتشيني ويحفزه على الإبداع.

إن كل ما يملكه بوتشيني من فن يتمثل بأنه استطاع أن يعبر بإخلاص وجمال وافتتان مع مسحة شاعرية خاصة به عن هذا العالم البورجوازي الصغير، وذلك في المسرحيات التي يتأثر بها الجمهور وينفعل عن طيبة خاطر. وثمة ألحان من أوبرا (بترفلاي) وصلت إلى قمة الشهرة، نذكر منها بخاصة: «على البحر الذي هدأ». وهكذا يمكن القول إن هذا العمل الجميل قد بقي عزيزاً جداً على قلوب الجماهير.

#### 5- جيانى سكيكي (1918)

مسرحية غنائية أو أوبرا ذات فصل واحد لبوتشيني، تشكل قسماً من أوبراه (اللوح ذو الصفوق الثلاثة «واحدھا الصَّفَق وهو الدرفة والدرفة عامية» Le Triptique)، ألف الكتيب الذي تضمن محتواها جيوفاكينو فورزانو Giovacchino Forzano، وعرضت في نيويورك عام 1918.

جيانى سكيكي هو هذه الشخصية التي أنزلها دانتى، في عداد الكاذبين المزيفين، بالجحيم. يُحضره والدا بووزو دوناتي Buozo Donati ليصحح الوصية التي بموجبها أوصى ابنهما للرهبان بكل ممتلكاته. يقبل سكيكي بالعرض شريطة أن يحصل على أجر، ولكنه كان في الواقع يقصد أيضاً شيئاً آخر: أن تستطيع ابنته لوريتا Laretta والشاب الطيب رينوتشيو Rinuccio أن يتزوجا في اليوم الأول من شهر نوار، وذلك لأن الشاب لن يحصل، من عمته البخيلة، على إذن بالزواج إذا استطاع الرهبان حقاً أن يستولوا على إرث بووزو. ولكن لا أحد يعلم أن بووزو قد مات.

بعد أن يذُكر سكيكي جميع الأقارب جيداً بأن من يزيّفون الوصية، وكذلك شركاؤهم، معرضون لعقوبة قطع اليد ومصيرهم

## معجم

النفى أيضاً، ينقل المبيت خفيةً ويضعه في مكان آمن. ثم يتقنّع وينام في سرير المبيت ويملي على الكاتب العدل، مقلداً تماماً صوت بووزو، رغباته الأخيرة: يبدأ بإلغاء الوصية السابقة. هذا بالنسبة إلى الرهبان. وبعد أن يوزع عدة هبات صغيرة، يوصي ببغله وبيته وطاحونه، أي بأجمل وأفضل قسم من الميراث إجمالاً، إلى صديقه العزيز جيانى سكيكي، أي إلى نفسه بالذات.

جرى ذلك كله بصمت، إذ إن كل محاولة احتجاج كانت تقابل من المتكلم الوحيد بجوابٍ مقنع. وما إن رحل الكاتب بالعدل حتى تعالت أصوات الحاضرين بالاحتجاج، فما كان من المتكلم إلا أن طردهم جميعاً بضربات من عصاه، وظل يمثل بكل رباطة جأش ودم بارد دور المالك. وهكذا استطاع الحبيبان الخطيبان أن يتزوجا وينعما بالسكن في هذا البيت الجميل.

إن هذه المسرحية الغنائية هي من أمتع المسرحيات الغنائية التي كتبها بوتشيني. إنها تقدم لنا خصائص حيّة جمعت بأكثر الوسائل توفيراً. وخطت بيد معلم قادر على إثارة الضحك، وفي الوقت ذاته على بعث الحنان حين يتعلق الأمر بمتحابين شابين. أضف إلى ذلك أن كتيبها من دون أدنى شك هو أجمل الكتيبات الثلاثة التي تؤلف أوبرا (اللوحة).

أما الموسيقى التي كساها بها بوتشيني فهي ذات غنى استثنائي خاص، سواء تعلن الأمر بالإيقاع أو بالتناغم واللون.

### 6- توراندوت (1926)

حكاية مسرحية مأسوية — هزلية ذات خمسة فصول، كتبها الكاتب الإيطالي كارلو غوزي Carlo Gozzi (1720—1806)، وعرضت في مدينة البندقية (فينيسيا Venice) عام 1765.

استمد الكاتب أحداثها من عدة حكايات وردت في مؤلف فارسي عنوانه (ألف يوم ويوم): الأميرة توراندوت Turandot امرأة حسناء تتصف بجميع المفاتن، ولكنها لا تحب مثيلاتها من النساء:

## معجم

وعدت بأن تتزوج أي شخص يستطيع أن يحل ثلاثة ألغاز تطرحها عليه، وفي حال عجزه، يُقطع رأسه.

يتقدم أمير من التتار اسمه (خَلْف) ويحل الألغاز الثلاثة كلها بسهولة. وحين يلمس مدى الألم الذي تعرضت له الأميرة بعد فشلها يتنازل عن حقه في الزواج بها شريطة أن تكتشف اسمه الحقيقي.

تلجأ توراندوت إلى حبس والد الأمير ووزيره بعد أن تفشل في معرفة اسم الأمير منهما.

هنا تدخل في الحكاية جارية جميلة من جوارى توراندوت اسمها أديلما Adelma، كانت سابقاً أميرة من أميرات التتار. ولأنها تحب الأمير منذ زمن طويل تعرض عليه أن يهربا معاً، فيرفض، ولكن بعد أن يكون قد أفشى لها اسمه خطأً. وتجاه رفضه تنقم عليه وتهرع إلى الكشف عن اسمه أمام الأميرة توراندوت، فتبادر هذه إلى الزواج به، وهي التي وقعت في غرامه منذ أن رآته للمرة الأولى.

عالج حكاية توراندوت عدة مؤلفين موسيقيين، نذكر منهم الموسيقي الألماني كارل ماريا فون فيبر Karl Maria Von Weber (1786-1826) استناداً إلى نص ترجمة الشاعر الألماني شيلر. كما عالج هذه الحكاية وصاغها في مسرحية غنائية ذات فصلين المؤلف الموسيقي الإيطالي — الألماني فيروتشيو بوزوني Ferruccio Busoni (1866-1924).

## معجم

أما موسيقارنا بوتشيني فقد ألف عليها أوبرا بالاسم ذاته (تورانوت)، ولكنها بقيت غير مكتملة في حوالى نصف فصلها الثالث، وقد أكملها الموسيقاران الإيطاليان فرانكو ألفانو Franco Alfano (1876—1924) وفينشنزو توماسيني Vincenzo Tommassini. وقاد عرضها الأول قائد الأوركسترا العالمي الشهير أرتورو توسكانيني Arturo Toscanini (1867-1957) وذلك في مدينة ميلانو عام 1924. ولقد توج هذا العرض بنجاح هائل يعود الفضل فيه إلى الكتيب الذي ألفه الكاتبان جيوسيبي أدامي Giuseppe Adami وريناتو سيموني (\*). Renato Simoni، وذلك لما احتواه من شاعرية وشفافية وبعض التغيير (وهكذا ففي المشهد الذي تموت فيه أديلما Adelma تضحى هذه الأميرة التتارية بنفسها لئلا تكشف عن اسم الأمير الذي تحبه).

ومع ذلك فإن أوبرا (تورانوت) ليست من أفضل أوبرات بوتشيني، ففيها تتغلب المبالغة في التقنية على الإبداع الميلودي، كما أننا غالباً ما نعثر فيها على لازمات Motifs صينية، وعلى مغالاة في التأثيرات المسرحية (كما في مشهد الألباز بشكل خاص). وتكمن قيمة هذه المسرحية الغنائية خاصة في صدق الأميرة أديلما (وقد أصبح اسمها هنا ليو Liu) وفي رقة عواطفها.

وبعد فإن هذه الإبتداعية (الرومانتية) المختصة بالبورجوازية الصغيرة هي التي قد رفعتها — كما رفعت قبلها أوبرا (البوهيمية) — إلى مرتبة النجاح والخلود.

## الجميل في فن النغم

\* المصدر : قاموس المؤلفين والأعمال لجميع الأزمنة وجميع البلدان، (لافون — بومبياني)، باريس (Laffont-Pompiani) Paris.

## الفصل السادس

## علاقة فنّ النغم بالطبيعة

العلاقة مع الطبيعة تعني، لأي موضوع من المواضيع البداية والجلال وقوة التأثير. ومن يستعرض نبض الزمن، ولو كمرور الكرام، يعرف كيف أن سيطرة هذا المعنى تتسامى باستمرار. وفي ميدان البحوث العلمية الحديثة تيار قوي جداً يميل إلى الناحية الطبيعية للظواهر جميعها، بحيث تستسلم أكثر الدراسات تجريداً بشكل واضح لمنهج العلوم الطبيعية. وهكذا. وإذا لم يُرد علم الجمال أن يُبقي على حياته الصورية، فيجب عليه أن يتعرف الجذور المتينة [العامة]، والألياف الدقيقة التي تربط كل فنّ على حدة بسببه الطبيعي. وفيما يتعلق بعلم الجمال الموسيقي بشكل خاص، تمكّن علاقة فنّ النغم مع الطبيعة من الإحاطة بأهم النتائج، وعلى صحة تقييم هذه العلاقة يتوقف تحديد مكانة عناصرها المعقدة ويتوقف حلّ أكثر الأسئلة العالقة صعوبةً.

وإذا ما أخذنا بدايةً الفنون من الناحية المستقبلية [من بدء تكوّنها] وقبل أن تصبح [جاهزة] ننظر إلى الوراء، نجد علاقةً مزدوجة ما بين الفنون وبينتها الطبيعية: أ — عن طريق مادة العنصر الخام الذي تُصنع الفنون منه، ب — عن طريق المحتوى الجميل الموجود في الطبيعة والذي تستقي الفنون منه لمعالجاتها الفنية. وفي الحالين تتوجه الطبيعة إلى الفنون توجه أمّ معطاءة تقدم

الهدية الأولى والأكثر أهمية. وبسرعة يجب أن نقوم بمحاولة تقع في صالح علم الجمال الموسيقي، نرجو منها أن نقلّب ونمتحن التسليح الذي منّت به الطبيعة الحكيمة العاقلة. وبدراسة ما تعطيه الطبيعة للموسيقا من محتوى، نستخلص أن هذا المحتوى هو مادة خام تجبر الإنسان على التنعيم: المعدن الصامت في الأرض، خشب الغابة، جلد الحيوان وأمعائه هو ما تلقاه الموسيقا في الطبيعة كمواد بناء تصنع بها النغم الخالص. إذن، نحصل في البداية على مادة [خام] نصنع بها مادتنا، وهذه الثانية هي الخالصة التي (ندوزنها) صعوداً وهبوطاً، هي الصوت المحدّد ذو العلوّ والانخفاض القابلين للقياس، هي الشرط الأول لكل موسيقا. ومن ثمّ يصبح هذا الصوت لحناً وهارموني، ليشكّل عاملي فن النغم الرئيسين اللذين لا يوجدان في الطبيعة: إنهما خلقٌ [جديد] للذهن البشري. إن ما نسميه باللحن لا يوجد في الطبيعة ولو بأبسط صورته، إذ إنه تتابع وانتظام لأنغام قابلة للقياس [نسبةً للأذن البشرية]. [ما يوجد في الطبيعة في] صورة ظواهر صوتية [فيزيائية] متتالية ليس مفهوماً لنسب ميزاننا السمعي ولا يُخترن فيه، بينما يشكّل اللحن [بالنسبة لفن الموسيقا] نبغ كلّ شيء، الحياة، النسيج الأول لعالم النغم، تستند عليه كلّ مقولة [موسيقية] آتية، وكلّ ما يتعلق بمفهوم المضمون [الموسيقي]. وهكذا تتعرف الطبيعة، وهي (هارموني) كلّ شيء، وبنفس الضعف على الهارموني الموسيقي — على انسجام أصوات بعينها بعضها مع



بعض. هل سمع أحدٌ (بأكورد) أساسي، أو (بأكورد) سداسي أو سباعي في الطبيعة؟ وهكذا أصبح الهارموني، >ولو تطلّب وقتاً أطول من اللحن بكثير<، أيضاً منتجاً للذهن البشري.

لم يعرف الإغريق الهارموني، إذ إنهم غنّوا بأبعادٍ متطابقةٍ أو متماثلة يفصل بينها (الأوكتاف) [الثمانية / تكرار النغمة / الأخفض أو الأعلى]، وفي هذا تماثلهم اليوم شعوبٌ آسيوية، هذا إذا ما وجدنا عندها غناءً [بالمعنى الأوربي].

بدأ استعمال المسافات التناظرية Dissonanzen >التي انتمت إليها أيضاً مسافتا الثلاثية والسداسية< بشكل تدريجي بدءاً من القرن الثاني عشر. وإلى القرن الخامس عشر اقتصرَت المسافات النغمية، في الحالات الاستثنائية، على (الأوكتاف) [الثمانية]. ولكل مسافة صوتية تخدم الهارموني اليوم تاريخها، احتاجت على حدة زمناً طويلاً بلغ في كثير من الأحيان أكثر من قرن لكي تبلغ على صغرها مصاف المنجزات. لم يستطع الشعب المثقف في العصر القديم ولا أكثر المؤلفين علماء في العصور الوسطى المبكرة أن يغنوا المسافة الثلاثية Terz التي تغنيها [بعفوية] راعيات جبال الألب. ومن خلال الهارموني لم يدخل إلى فن النغم نورٌ جديدٌ فحسب إنما أشرقت الشمس للمرة الأولى: >لقد قال نيغلي Naegeli <"بدءاً من تلك اللحظة فقط، ولدت العملية الإبداعية الموسيقية بمجملها"<sup>(46)</sup>.

[قلنا إن] الهارموني واللحن غير موجودين في الطبيعة، ولكن عنصراً ثالثاً [رئيساً] للموسيقا، يسند الأولين، موجودٌ [فعالاً] في

<sup>46</sup> — عبّر هنا هانسليك ونيغلي بشكل أدبي بليغ عن أهمية (الهارموني) بالنسبة للموسيقا الكلاسيكية الأوروبية. المترجم

الطبيعة وبغض النظر عن وجود الإنسان: إنه الإيقاع. تُجمَع أجزاءً زمنيةً صغيرةً ومنتاليةً نفسها لتبني وحدة محسوسة: في خبب الجواد، وجعجة الطاحون، وفي غناء العصافير. ليس كل ما يصدر عن الطبيعة من أصوات إيقاعياً بالضرورة، ولكن كثيراً منها إيقاعي. ويسيطر في الطبيعة مبدأ الإيقاع ذي الجزأين: الصعود والهبوط، البداية الختام، إذ نلاحظ بسرعة ما الذي يفصل هذا الإيقاع عن موسيقا الإنسان. لا يوجد في الموسيقا إيقاع منعزل موجود لذاته، إنما لحن وهارموني موقعين. في المقابل وفي الطبيعة لا يحمل الإيقاع لحناً أو هارموني، إنما فقط اهتزازات هوائية غير قابلة للقياس [غير معرفة لميزان الأذن البشرية]. إن الإيقاع هو العنصر الموسيقي الأولي الوحيد في الطبيعة، أيضاً في الإنسان، في الطفل، وفي الحيوان، حيث ينبعث منذ بداية البداية. وإنها لموسيقا طبيعية، أي فعلياً لا موسيقا، هذا النحيب الفطيع الذي يصدر عن سكان جزر بحر الجنوب [الآسيوي] عندما يضربون بشكل موقّع على قطعهم الحديدية وعصيهم الخشبية؛ بينما هي موسيقا فنيّة، تلك الأغنية الفلاحية من منطقة التيرول [النمسا]، ولو أن الظاهر يقول بأن الفنّ لم يقرع بابها. المقصود [بالظاهر] طبعاً أن الفلاح هناك غنّى كيفما اتفق، ولكن هذا الغناء لم يصبح ممكناً دون نبتةٍ عُرسَت بذرتها قبل مئات السنين.

وبهذا فقد اطلعنا على العناصر الأساسية الضرورية لبنيتنا الموسيقية، وخلصنا إلى أن الإنسان لم يتعلّم ممارسة الموسيقا [الفنية] في بيئته الطبيعية إذ تعلّمنا تاريخ الفن الموسيقي كيف وصل نظامنا النغمي [الأوربي] اليوم إلى ما هو عليه. وننطلق من شيء نعدّه مبرهنناً عليه وذا نتيجةٍ مرئية: اللحن والهارموني [عندنا]، المسافات النغمية والسلاالم، التقسيم ما بين المجاور والمينور بحسب مواضع أنصاف الأبعاد، وأخيراً درجة الحرارة

## معجم

المتقلبة<sup>(47)</sup> التي كانت سبباً في وجود موسيقانا <الأوربية / الغربية> — هذه الموسيقى التي تراكمت ببطء وبالتدرج هي من إبداعات الذهن البشري.

لقد أعطت الطبيعة الإنسان فقط الأعضاء والرغبة المؤدبين إلى الغناء، وكذلك القدرة على إنشاء نظامٍ نغمي جاء بالتدرج مبنياً على قاعدةٍ بدائيةٍ للمسافات [الموسيقية]. وهذه المسافات البالغة البساطة <الأكورد الأساسي، إمكانية التطور الهارموني> ستكون أحجار زاوية ثابتة [عبر الزمن]، صالحة للعمران المستقبلي. ولنحذر من الخلط والقول إن هذا النظام النغمي <القائم اليوم> هو شيء حتمي موجود في الطبيعة. إن القوانين الموسيقية السائدة هي نتيجة لثقافةٍ موسيقيةٍ ضخمةٍ ومنتشرةٍ وليس لقوانين طبيعية، وإن كان الطبيعيون أنفسهم<sup>(48)</sup> في الواقع يتعاملون مع العلاقات الموسيقية [الفنية] بشكلٍ سطحي وغير واعٍ مدّعين أنها قوى طبيعية تفسّر نفسها بنفسها.

وملاحظة هاند Hand صحيحة تماماً حين يقول إن أطفالنا في المهديغتون أحسن من الحيوانات البالغة. [ويقول] "إذا كان السلم الموسيقي موجوداً حقاً في الطبيعة، فسيغنيه كل إنسان"<sup>(49)</sup>.

47 — يذكر المؤلف هذه الملاحظة للمرة الثانية. أظنه يعني اختلاف الفصول بشكل عام وعدم ارتفاع درجة الحرارة الدائم بشكل خاص، الشيء الذي ساعد في وسط أوربا على الاختراع. المترجم

48 — الطبيعيون هم الذين يحيلون كل شيء إلى الطبيعة من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب أن يكونوا واعين تماماً لمفرداتها في إطارها العلمي. المترجم

49 — هاند، علم جمال فن الموسيقى، الجزء الأول، صفحة 50. وفي المصدر نفسه يذكر هاند، مؤكداً ما سبق أن قلناه، أن المسافة الرباعية والمسافة السباعية لا توجدان عند شعب الغال die Gaelen في إسكتلندا ولا عند القبائل الهندية [يقصد الهنود الحمر]، إذ يحتوي سلمهم على خمس نغمات هي: دو، ره، مي، صول، لا [يسمى بالسلم الخماسي Pentatonik]. ولم يوجد عند شعب قوي البنية هو شعب الباتاغون Patagonier في أمريكا الجنوبية أي أثر لموسيقا [آلية] أو لغناء. وهذا كله، بشكل مفصل وفي النهاية

## معجم

وعندما يسمّى المرء نظامنا الموسيقي [السلم الموسيقي] نظاماً "اصطناعياً" فهو لا يستعمل هذه الكلمة في معنى بحت للاختراع المصطنع الشائع، وإنما يعرف فقط شيئاً مصنوعاً مقابل الشيء المتوافر. وهذا ما يغفل عنه هاوبتمان عندما يدعو مفهوم السلم الاصطناعي بالمفهوم الخاطئ "لأن الموسيقيين لا يستطيعون تحديد المسافات [الصوتية] ولا اختراع النظام النغمي، مثلهم كمثل اللغويين الذين لم يخترعوا كلمات اللغة ولا تعابيرها". وإن اللغة هي بالتحديد منتج مصطنع بالمعنى المطبق نفسه على الموسيقى لأنه لا يوجد للغة وللموسيقا شبيه في الطبيعة الخارجية، إنما صنعنا بشكل تدريجي ويجب على المرء تعلّمهما. لم تأت اللغة من قبل علمائها، إنما شكلتها أمم، كلّ واحدة منها بحسب شخصيتها، واستكملت عبر الزمن.

وهكذا وبالطريقة نفسها لم يشيّد علماء النغم موسيقانا، وإنما سجلوا وخلقوا القواعد لما يتفقّ عنه الذهن الموسيقي القادر على العقلنة وليس الذهن المسيّر غير الواعي<sup>(50)</sup>.

وعبر هذه العملية يضاف بمرور الزمن إغناءً وتغييرٌ جديدان، أيضاً لنظامنا النغمي. إن تغييراً جوهرياً للنظام النغمي [الأوربي الحالي] هو شيء بعيدٌ عن التصور، لأن هذا النظام لا يزال يسمح بتطورات كبيرة ومتعددة ضمن القوانين [الموسيقية] السائدة. وإذا ما كان هذا الإغناء مربوطاً بإطلاق أرباع الأبعاد — وهناك كاتبة

---

متطابق مع ما ذكر أعلاه، يشرحه في وقتنا الراهن هيلم هولتس >"مبادئ الشعور بالنغم"< عن طريق تفسير تطور نظامنا النغمي. المؤلف

50 — يتوافق رأينا مع ما استكشفه ياكوب غريم Jacob Grimm، الذي يلمّح فيما يلمح إلى أن: "من يصل إلى القناعة القائلة إن اللغة كانت اختراعاً بشرياً حرّاً، لن يشك بعد هذا بأصل الشعر وبأصل فن النغم". >أصل اللغة، 1852<. المؤلف

## معجم

معاصرة تريد أن ترى ملامح هذا الإطلاق في موسيقا شوبان (51)، فلن تصلح النظريات، أصول التأليف، علم الجمال الموسيقي [في وضعها الحالي] وسنحتاج إلى تغيير جذري. ولذلك ليس بوسع المنظر الموسيقي عندما يحاول الآن استشعار المستقبل إلا أن يعترف ببساطة بإمكانات الموسيقا [ضمن قوانينها الحالية].

إن رأينا القائل إن الموسيقا غير موجودة في الطبيعة سيواجه معارضةً تشير إلى الغنى الكبير بالأصوات الملونة التي تزين الطبيعة؛ أليست قرقرة الجدول، هدير الأمواج، جلجلة العاصفة، صرير الرياح، أليس هذا كله مثلاً وتحريضاً للموسيقا البشرية؟ وماذا عن الطنين والصرصرة والحفيف، أليس لها أي صلة مع موسيقانا؟ ويجب علينا أن نجيب حقاً بالنفي.

إن كل هذه التعابير الطبيعية ما هي إلا صدى ورنين. وهذا يعني اهتزازات هوائية متتالية ولكن بفواصل زمنية غير متماثلة. وفي حالات نادرة جداً، وبشكل منعزل ومنفرد، تأتي الطبيعة بنغمة ذات علوٍ محدّد وقابل للقياس. والأنغام هي [كما نعرف] قوائم رئيس لكل موسيقا. إن هذه الأصوات لا تشكل مرتبة توصل إلى موسيقا الإنسان وهي فقط إشارات بدائية لها، على الرغم من أن للتعابير الموسيقية الطبيعية قدرة على أن تكون جبارة، قادرة على تحريك

51 - يوهانّا كينكل Johanna Kinkel، ثماني رسائل في تدريس آلة البيانو 1852، كوتّا Cotta. المؤلف

الوجدان وتنبيهه، وقادرة لاحقاً أن تعطي الموسيقى الإنسانية الفنية شحنات بالغة القوة ومتكررة.

وحتى أصفى ظواهر الموسيقى الطبيعية، وهو تغريد الطيور، لا يمت إلى موسيقا البشر بصلة، لأن مجال اهتزازاته لا يتوافق مع مجالنا. أيضاً ظاهرة الهارموني [الموسيقي] الطبيعي — القاعدة الطبيعية الوحيدة والراسخة التي تستند إليها العلاقات النغمية الأساسية لموسيقانا — تتطلب تفسيراً صحيحاً. فعلى آلة (الهارب) الأيولية Aeol [آلة هارب تهز أوتارها الرياح] المشدودة بأوتار متماثلة يطلق قانون الطبيعة أصواتاً هارمونية متسلسلة لا نسمعها في الطبيعة بشكل مباشر. هذا يعني أن وترأ، بنغمة معينة قابلة للقياس، يجب أن يُنقَف لكي تُصدر هذه الآلة الموسيقية أصواتاً مرافقة [لنغمة الوتر الأصلية/أصوات السلم الطبيعي]، ويعني أنه على الإنسان أن يسأل الطبيعة لكي يحصل على الجواب. أما ظاهرة الصدى فشرحها أسهل.

من الغريب كيف أن كتاباً، بعضهم مجيدون، لا يستطيعون فكاكاً من الفكرة القائلة بوجود موسيقا طبيعية. ومنهم حتى هاند، الذي قصدنا أن نستشهد بأمثلة من كتاباته التي يوضح فيها رأيه السديد في موضوع ظواهر الاهتزازات الصوتية الطبيعية وفي كونها قابلةً للقياس المتماثل وذات جوهر يخدم الفن. يورد هاند فصلاً خاصاً عن "موسيقا الطبيعة" يسمي فيه ظواهر الاهتزازات الصوتية "بمعنى أو بآخر" موسيقا أيضاً. كذلك كروغر Krueger >مدخل إلى حياة الموسيقى وفنّها، صفحة 149 وما بعد>. ولكننا عندما ندخل في المبادئ الأساسية لا نقبل تعبير "بمعنى أو بآخر". هل ما نقبله في الطبيعة هو موسيقا أم لا؟ إن الجواب الحاسم يقع فقط في إطار إمكانية قياس الصوت، بينما يضع هاند دائماً خطأً عريضاً تحت "وجود الروح"، "التعبير عن وجود حياة داخلية،

إحساس داخلي"، "القدرة الذاتية على التعبير عن الداخل". وعلى هذا الأساس يجب أن نعدّ تغريد العصافير موسيقياً ونحجب هذه التسمية عن "صندوق الموسيقى"، الشيء الذي يبدو في الحقيقة مقلوباً رأساً على عقب.

"موسيقاً" الطبيعة وفن الموسيقى هما مجالان مختلفان، تكون الرياضيات هي الجسر الواصل بينهما. هذه الجملة مهمة وذات نتائج عديدة، إنما لا يجب أن نفهمها وكأن الإنسان قد قام بترتيب أنغامه وفق حسابات مُعدّة سابقاً. إن هذه الحسابات حصلت بالدرجة الأولى عن طريق استعمال نسب ووحدات موجودة في الظاهر إنما تربطها قياسات وحسابات مستورة، أقدم العلم لاحقاً على اكتشاف قوانينها وعلى ترسيمها. وهكذا، ولأن كل شيء في الموسيقى قابل للقياس المتماثل [ضمن مجال معين للاهترزازات الصوتية] غير موجود نهائياً في الطبيعة، تفق هاتان المملكتان الصوتيتان على صفتين مختلفتين يكاد لا يوجد ما يربطهما. ولا تعطينا الطبيعة المادة الفنية لنظام فني، إنما تعطينا المادة الخام لأجزاء يخدم الموسيقى جمعها. ليس أصوات الحيوانات هو ما قدم العون للإنسان إنما أمعاؤها<sup>(52)</sup>؛ والموسيقا مدينة أكثر من أي شيء آخر لا للقبرة إنما للعنمة.

بحثنا في الأمور التي تشكل أساساً لمفهوم الجميل في الموسيقى، ولكنه أساس ضروري للانتقال إلى درجة أعلى، إلى النطاق الجمالي. إن الصوت القابل للقياس والنظام النغمي المنتظم شيئان يخلق المؤلف الموسيقي من خلالهما وليس شيئين يخلقهما. وكما كان الخشب والمعدن مادتين خام [لصنع] النغم، كذلك فالنغم هو مادة خام <بنية> [لصنع] الموسيقى. وهناك معنى ثالث وأكثر أهمية للمادة الخام: مادة بمعنى الشيء المُعالج، والفكرة المقدّمة، والمحتوى. من أين يحصل المؤلف الموسيقي على هذه المادة؟

52 - التي صنعت منها الأوتار وجلود الآلات الإيقاعية. المترجم

ومن أين يَنْبُت لقصيدة شعرية محتوى ومضمون يميزها من غيرها  
ويظهرها كذات منفردة؟

تملك [فنون] الشعر والرسم والنحت في بيئتها الطبيعية  
المحيطة نبعاً لا ينضب من المواد [المواضيع]، بحيث يمكن للفنان  
أن يتأثر بجمالٍ طبيعي، يصبح له مادةٌ خلقٍ شخصية.

وبشكل أكثر لفتاً للانتباه تحصل تلك التهيئة الطبيعية مع الفنون  
التشكيلية، فلا يستطيع رسّامٌ أن يمثّل شجرةً أو زهرةً إذا لم تكن  
موجودةً سابقاً في الطبيعة الخارجية كما لا يستطيع نحّاتٌ أن يقيم  
تمثاله دون أن يتعرف شكلاً حقيقياً يأخذه نموذجاً. وحتى الأشكال  
المختَرعة، لا تكون — بالمعنى الدقيق — جديدة تماماً. ألا يكتمل  
المشهد الطبيعي [للوحة] إلا بالصخور، الأشجار، الماء، قوافل  
السحاب، بأمور موجودةٍ حولنا؟ إذ لا يقدر الرسّام أن يشخّص إلا ما  
راه واستطاع أن يراقبه بدقة، وينطبق ذلك على [كل أنواع الرسم  
من] مشهدٍ طبيعي، وطبيعة صامتة، ولوحة تاريخية يحب أن  
يخترعها. وإذا ما أراد المعاصرون أن يصوروا شخصيات تاريخية  
لم يروها بالفعل كهوس Huss ولوثر Luther وإيغمونت  
Egmont، يحتاجون إلى أن يأخذوا بدقة قدوة من الطبيعة في كل ما  
يخطّونه؛ لا يفترض بالرسّام أن يكون قد رأى هذا الشخص ولكن  
المفترض أنه رأى أشخاصاً كثيراً، كيف يتحركون ويقفون ويمشون،  
وكيف يقعون في النور وفي الظل. وإن أقسى ما يمكن أن يتعرضوا  
له من نقدٍ سيكون حتماً رسم قاماتٍ لا وجود لها في الطبيعة أو  
تناقض الأخيرة<sup>(53)</sup>.

والأمر نفسه ينطبق على فنّ الشعر الذي يشغل حقلاً أوسع من  
القنوات الطبيعية الجميلة؛ الناس بتصرفاتهم وأحاسيسهم

<sup>53</sup> — نتذكر عند قراءة هذه الأسطر فن الرسم الحديث في القرن العشرين والنقد الموجّه له حينئذ  
وفيما بعد. المترجم



## معجم

وأقدارهم، وبتمثيلهم من وجهة نظر ذاتية أو تقليدية — لأن هذا أيضاً موجودُ [في الطبيعة] ومقدّمٌ للشاعر —، هم مادةٌ للشعر وللأساسة [المسرح] وللرواية. يجب على الشاعر أن يرى القدوة في الطبيعة وأن يدرسها [هناك]، أو أن يتعرفها من خلال التقاليد ليرسمها في مخيلته وكأنه قد شاهدها بالفعل بشكل مباشر. عليه أن يفعل ذلك لكي يستطيع استقدام مشاهد مثل شروق الشمس والحقول المغطاة بالثلج وحالة نفسية ما، ولكي يشخص فلاحاً، جنوداً، بخيلاً أو عاشقاً.

وإذا ما أسقطنا هذا الكلام على الموسيقا فسنتكشف أنه لا يوجد لها [في الطبيعة] لا قدوة ولا مادة تضمّنُها أعمالها؛ لا يوجد جميل طبيعي لها. هذا الاختلاف ما بين فنّ النغم من جهة وبقية الفنون >باستثناء فن العمارة الذي لا يوجد له أيضاً قدوة [جاهزة] في الطبيعة< هو اختلاف عميق وذو نتائج ثقيلة الحمل [على الموسيقا].

إن إبداع الرسام والشاعر هو حركة دائمة <داخلية أو واقعية> تنقل الرسم وتنقل التشكيل. ولا يوجد نقل للموسيقا عن الطبيعة لأن الأخيرة لا تعرف لا (السوناتا) ولا (الافتتاحية) ولا (الرونندو)، بينما تعرف الطبيعة مناظرها، ومشاهدها الصامتة، وأماكنها الجميلة، والمآسي [الإنسانية]. ولا نحتاج هنا أن نبحث في نظرية أرسطو القائلة إن الفن هو تقليد للطبيعة، وذلك لأن النظرية المذكورة قد أعيدت وكررت إلى ما لا نهاية، ولأنها صُحّحت منذ زمن طويل بعد أن كانت في القرن الماضي [الثامن عشر] سائدة ومنتشرة عند الفلاسفة.

ليس الفن عبداً للطبيعة يقلدها، إنما يعيد صياغتها — وهذا واضح من التعبير [الفني] الذي يُفشي الصورة المعروضة الأولى

## معجم

ويكشف عن الجميل الطبيعي. يجد الرسام نفسه مدفوعاً للتعبير عما يلاقه من مشهد طبيعي مؤثر، من مجموعة [من الناس]، من قصيدة شعرية. ويجد الشاعر نفسه مدفوعاً للتعبير عن واقعة تاريخية، عن تجربة شخصية. وأين موقع المؤلف الموسيقي من ذلك؟ وأي نظرة إلى الطبيعة ستجعله يرفع صوته ليقول: إنها لقدوة جد مناسبة، صالحة لافتتاحية، لـ سينفونية!؟

لا يستطيع الملحن أبداً أن "يعيد" البناء [بناء الطبيعة]، إذ إنه مضطر لخلق كل شيء من جديد. وهذا الذي يلقاه الرسام والشاعر أثناء تأملهما للجميل في الطبيعة، يعدّه المؤلف عبر تركيز داخلي في مطبخه الخاص؛ يجب عليه أن ينتظر الساعة المناسبة التي يُغني فيها داخله ويرن. وسيغوص في أعماقه ليخرج إبداعاً لا مثيل له في الطبيعة، كأنه أت من عالم آخر لا يُشبهه عوالم الفنون الأخرى.

وبالنسبة للرسام والشاعر ينتمي الإنسان إلى الجميل في الطبيعة، أما ما نربطه بالموسيقى فهو ما يعتلج في صدر ذلك الإنسان من غناء<sup>(54)</sup> فني. ولا نتحيز إلى الموسيقى أبداً إذا ما حددنا مفهومنا بهذا الشكل. إن غناء راعي الغنم ليس موضوعاً للفن وإنما أصبح ذاتاً له، ولا فرق إن كان مبدع الأغنية صبيّاً يرعى الغنم أو (بيتهوفن)، ما دامت الأغنية مكونة من سلسلة أنغام قابلة للقياس ومرتبّة — لا غضاضة إن كانت بالغة البساطة —، وأنها ستصبح منتجاً للذهن الإنساني.

إذا ما استعمل ملحنٌ ألحاناً شعبيةً [معروفةً سابقاً]، فلا نعد هذه الألحان جمالاً طبيعياً [متوافراً] لأنه يوجد لها [في نهاية المطاف] مبدعٌ؛ من أين أتى بها؟ هل كان له قدوة شبيهة موجودة في

<sup>54</sup> — المقصود هنا بالغناء هو الأنغام المعبرة الموجودة في الموسيقى الآلية وفي الموسيقى الغنائية على حد سواء. المترجم

الطبيعة؟ هذا هو السؤال المشروع ذو الجواب الممكن الوحيد: لا. إن الغناء الشعبي ليس موجوداً سابقاً وليس جميلاً طبيعياً، إنه الخطوة الأولى في الفن الحقيقي، إنه فنٌ ساذج. وإمكانية كون الغناء الشعبي قدوةً متوافرة في الطبيعة بالنسبة لفن الموسيقى هي كإمكانية اعتبار الخريشات المرسومة بالفحم على حيطان غرف الغسيل وحيطان مخازن النفايات من زهورٍ وجنود، اعتبارها قدوةً طبيعية [لفن] الرسم. كلا الاثنين منتجٌ فني بشري [ساذج]. إن الأشكال المرسومة بالفحم تتم عن أصولها في الطبيعة، أما الغناء الشعبي فلا، إذ إننا لا نستطيع أن نتتبع أصوله راجعين إلى بدايته.

وسيصل المرء إلى ارتباك معتاد، حينما يُؤخذ مفهوم "المادة" بمعنى تطبيقي أعلى. يظن المرء أن بيتهوفن قد كتب بالفعل افتتاحيةً "على اسم" إيغمونت، أو لكي لا نستعمل تعبير "على اسم" الذي يقودنا إلى مناح دراميةٍ أخرى، أن بيتهوفن كتب افتتاحية مسماة بـ "إيغمونت"، وبيرليوز كتب "الملك لير"، وميندلسون كتب "ميلوسينا Melusina". ويسأل المرء: ألم تعط الحكاية مادةً [معينة] للموسيقي كما للشاعر على حدّ سواء؟ الجواب: لم تعط قط. إن هذه الشخصيات [المذكورة] قد قدّمت للشاعر صورةً واقعيةً أولى ليستطيع تكييفها، أما بالنسبة للموسيقي فقد حرّكت خياله [فقط]، خياله الشعاعي. من الواجب للجميل الموسيقي في الطبيعة أن يكون مسموعاً، كما أن الجميل في الرسم شيءٌ منظور وفي النحت شيءٌ محسوس. إن محتوى الافتتاحية البيتهوفنية ليس شخصية إيغمونت، أعماله، خبراته في الحياة، موافقه، كما هو الحال في دور إيغمونت في المسرحية [لغوته]. وإن المحتوى في الافتتاحية هو سلاسل نغمية مبتكرة بشكل كامل الحرية [مقارنة مع الدراما]، تنبع من ذات المؤلف الموسيقي طبقاً لقوانين موسيقية. هذه التراكيب الموسيقية مستقلة عن عرض إيغمونت تماماً، ولا يربطها به من الناحية الجمالية غير خيال

المؤلف الموسيقي ; إما لأن المسرحية قد أرست بذرة الموسيقى بشكل لا يمكن استكشاف آليته ودعته إلى إبداع تلك التراكيب، أو لأن المسرحية قد جاءت متأخرة عن الموسيقى لتلقى فيها تربة صالحة.

إن علاقةً على هذه الشاكلة هي لا شك مخللةً وتعسفية، بحيث لا يمكن لأي مستمع لمقطوعة موسيقية أن يقع على "محتواها"، اللهم إلا إذا فرض المؤلف نفسه ذلك علينا منذ البداية، بتوجيهه خيالنا باتجاه معينٍ مسمى. [في هذا المعنى تكون] الرابطة الموجودة بين [موسيقا] افتتاحية بيرليوز القاتمة وبين عرض "الملك لير" [لشكسبير] هي كرابطة (فالس) شتراوس بالأخير. ولا نألو هنا جهداً في استعمال أكثر التعابير حدة، نظراً للأفكار المجنونة التي تسود في هذا السياق.

يتهيأ لنا للوهلة الأولى أن (فالس) شتراوس يناقض "الملك لير"، وأن افتتاحية بيرليوز توافقها، وذلك عندما نقارن العملين الموسيقيين بالعرض الدرامي. ولكن الموازنة هنا لا تتأتى من حاجة داخلية وإنما من فرض خارجي من قبل المؤلف ; عبر عنوانٍ معين يفرض علينا مقارنة مؤلفٍ موسيقي بعملٍ آخر يقع خارج نطاق الموسيقى، أي يجب [لقياس شيءٍ موسيقي] أن نستعمل معياراً لا موسيقياً.

وربما يمكن لأحدٍ أن يقول عن افتتاحية بيتهوفن "بروميثيوس Prometheus" إنها عظيمة بما فيها الكفاية لكي تترفع عن مثل هذه الإشكالية [وهي تناقض العنوان مع المحتوى الدرامي]، فلا يمكن لأحد أن ينتقد بناءها الداخلي ولا أن يكتشف فيها عيباً أو خللاً موسيقياً. [نقول] إنها موسيقا كاملة لأن مضمونها الموسيقي مكتمل، أما عنوانها الشعري الذي يلتصق بها فهو أمرٌ ثانٍ مختلف المعنى، هذا المعنى يأتي ويذهب مع العنوان [نفسه].

إن المتطلبات التي يضعها عملٌ موسيقي ذو عنوان معيّن تتجه فقط باتجاه صفات محدودةٍ للشخصية: أن تكون الموسيقى [مثلاً] مهيبية أو ظريفة، قائمة أو مشرقة، أن تتطور من بدايةٍ بسيطة لتصل إلى ختام معقد، وهكذا. أما المتطلبات التي تضعها المادة [التشخيصية] في الشعر أو الرسم فهي تحديد ذاتٍ معينة وليست تحديد صفاتٍ [لها]. وبهذا يمكن نظرياً أن نستبدل بعنوان افتتاحية بيتهوفن "إيغمونت" عنوان "وليم تيل Wilhelm Tell" أو "جان دارك Jeanne d'Arc"، أما دراما إيغمونت بصورة إيغمونت فلا يمكن أن تسمح بمبادلة بطلها مع ذاتٍ [شبيهة] إلا ضمن ظروفٍ مماثلة وليس في ظروف مختلفة تماماً. [وهنا] نلاحظ كيف أن علاقة الموسيقى مع الجميل في الطبيعة لصيقةٌ بالسؤال عن محتوى الأولى.

وسيكون هناك اعتراض آخر يريد إيضاح حق الموسيقى في الجميل الطبيعي عن طريق أمثلةٍ من الأدب النغمي. الموضوع متعلقٌ بأن الموسيقى لا تستقي المناسبة الشعرية من الطبيعة [الخارجية الموجودة من شخصيات ومشاهد] كما في الحالات أعلاه، إنما فعلاً المناسبة الصوتية الواقعية: صياح الديك في عمل هايدن "فصول السنة"، وصوت [عصفور] الكوكوك، البلبل، حفيف أجنحة السمّان في عمل شوبر "قدّاس الأنغام"، وفي السينفونية السادسة لبيتهوفن "الريفية". ولكننا عندما نسمع تقليد هذه الأصوات في عمل موسيقي فإنها لا تمتلك أهميةً موسيقية بل [على العكس] أهميةً شاعرية.

لا يُفترض بصياح الديك أن يكون موسيقياً جميلةً أو أن يصلنا عموماً كموسيقياً، إنما أن يحرك فينا الذكرى التي تربطنا بتلك المظاهر الطبيعية. ويكتب جان باول Jean Paul [شاعر ألماني]

## معجم

إلى ثيريوت Thieriot بعد حضوره عرض عمل هايدن "الخلق" [متهكماً] ما يلي: "وكأنني شاهدت الخلق بأم عيني". ومن المعروف للكل أن إحياء الذكرى يتم عبر رؤوس أقلام ونقاط علام: الصباح الباكر، ليلة صيف دافئة، ربيع. وهكذا لا يمكن لمؤلف موسيقي أن يستخدم أصوات الطبيعة هذه وبشكل مباشر لخدمة أهداف موسيقية، دون أن يسلك هذا المسلك الوصفي البحت [الفج]. ولا تستطيع أصوات الدنيا كلها أن تصنع لحناً واحداً لأنها ليست موسيقياً<sup>(55)</sup>. ونرى أنه من الأهمية بمكان ملاحظة كيف أن فن النغم يطلب المساعدة من الطبيعة عندما [لا يكفي نفسه بنفسه و] يتعدى على [فنون أخرى مثل] الرسم.

البارون رُدولف ديرلانجي

الموسيقا العربية

(الجزء الخامس)

## محاولة تقنين القواعد المستعملة في الموسيقا العربية الحديثة السلم العام للأصوات؛ النظام المقامي

— هناك سوء تفاهم حاصل ما بين الرأي الذي يقول بأن الصوت الطبيعي يُنقل بشكل مباشر وواقعي إلى العمل الفني [ويسمى رسماً]، والقائل بأن الصوت الطبيعي هنا لا يُقَدَّ بل يعطي المؤلفين دفعةً لكي يبتكروا مقاطع لحنية جميلة ومستقلة تدخل في المخطط الفني الحر للعمل وتمشي في سكوته. ويكون النقل المباشر الواقعي — كما يقول أ. يان — مبرراً كطرفة [موسيقية] ولا يفترض أن يُسمَى "رسماً" لأنه غير ذلك تماماً. إن ما يوجد في الطبيعة [خارج الإنسان] من عناصر نصف موسيقية تحتوي على سمة إيقاعية أو نغمية — كما هي موجودة في خرير الماء، زقزقة العصافير، هزيز الرياح، دوي السهم وصرير المغزل — يوظف في العمل الفني في الصورة المذكورة أعلاه. يقولون: "هذا الحق [في استعمال الأصوات الطبيعية] يستخدمه الشاعر في اللغة وفي الإيقاع، أما الموسيقا فتذهب أبعد من ذلك بكثير لأن عناصر الموسيقا متناثرة في الكون كله". هذا المثال العجيب، وغيره كثير، نلقاه في [عقلية] مؤلفينا الكلاسيكيين والمعاصرين على حد سواء >إلا أن الأخيرين فاقوا الأولين كثيراً<. المؤلف

## مدخل

نحن لا ندعي بأننا أول من يُعرّف القارئ الأوربي بالموسيقا العربية. فقد سبق أن طرق علماء عديدون هذا الموضوع الشاسع من مختلف جوانبه التاريخية والنظرية والعملية التطبيقية، فظهرت أعمال عميقة وترجمات كلية أو جزئية لمختلف المؤلفات العربية التي تناولت هذا الموضوع، وتكون هذه الأعمال وحدها أدباً ذا قيمة.

وقد كنا شاركننا أيضاً في هذا العمل بنشرنا الترجمة الفرنسية لأهم المؤلفات القديمة في الموسيقا العربية. وقد انتبه كثير من المستشرقين وعلماء الموسيقا الغربيين إلى الفائدة التي تمثلها دراسة فن كان أثر في الموسيقا الأوربية في حقبة من تاريخها، فكتبوا دراسات جدّ موثقة حول مختلف المسائل التي تهتم هذا الفن. ويتوجه العمل الذي نقدمه هنا إلى جمهور اللغة الفرنسية إلى ثلاثة أصناف من القراء:

- 1 - إلى علماء الموسيقا الساعين إلى مواضيع جديدة للبحث،
- 2 — إلى الموسيقيين الغربيين المتعطشين إلى عناصر فنية جديدة،
- 3 — إلى شباب مختلف البلدان العربية، هذا الشباب المتشبع — عموماً — بالثقافة الغربية، والذي يرغب في معرفة فنه القومي وإعادة الاطلاع — إن صح التعبير — على أسسه ومقوماته.

وحتى في هذا المجال المتواضع، مجال تعميم القواعد الخاصة بفن تسير تقاليدته تدريجياً نحو الأندثار، فنحن لا نستطيع الادعاء

\* باحث موسيقي من تونس

بأننا قمنا بعمل ريادي. فقد كان للأب كولانجيت والأستاذ رواني (Rouanet) فضل تقديم إلمامة عامة ودراسة جامعة - وذلك لأول مرة باللغة الفرنسية - لكل المسائل الخاصة بالموسيقا العربية الحديثة.

ومع ذلك، فقد بدا لنا من الضروري دفع [العمل] إلى أبعد مما تمّ التوصل إليه حتى الآن في تحليل وتنظيم عناصر هذا الفن، وذلك بإدخالنا - لأول مرة في دراسة الموسيقا العربية - للمناهج التحليلية التي اتبعتها النظريون العرب القدامى، والتي بقيت تقاليداً قائمةً إلى اليوم بانتقالها شفويّاً من جيل إلى آخر.

ونحن رغم ذلك لا نريد الإيهام بأن عملنا بلغ درجة الكمال: فالنزاع الكبير القائم إلى الآن بين الموسيقيين العرب حول مشكل السلم العام للأصوات يجعلنا لا نتجرأ على الخوض في جدالهم ودفع النقد إلى ما وراء الحد الأدنى الضروري لفهم مختلف الحلول التي اقترحها هؤلاء الموسيقيون، وكذلك مختلف التركيبات المقامية والإيقاعية. فالجدال قائم أيضاً حول عددها وتكوينها وحركتها اللحنية والإيقاعية، مما يجعلنا أبعد ما نكون عن الزعم بأننا قدمنا كل التركيبات في صيغها النهائية دون أدنى إغفال أو نسيان.

ونحن في مثل هذه المسائل التي تدخل فيها اعتبارات فنية وتقنية يمكن أن تتغير من عصر إلى آخر، ومن بلد إلى آخر، وحتى من فرد إلى آخر، ليس في إمكاننا، بل ليس من حقنا أن نتصدى للفصل بين آراء الفنانين التي تصل أحياناً إلى حد التناقض.

إن مطمحننا يتحقق كلياً إذا وفّقنا، بفضل منهجنا في التحليل، في الكشف للقارئ عن بعض خواصّ هذا الفن التي بقيت إلى الآن مجهولة أو غامضة. [هذا الفن] الذي يُعدُّ التعرف عليه جديراً بالاهتمام لأكثر من سبب.

في الجدوى من تقنين قواعد الموسيقا العربية الحديثة



إذا كان ثمة فرع من الفن الشرقي أثار بحق منذ زمن طويل فضول الفنانين والعلماء الغربيين، فهو بالتأكيد النظام اللحني الخاص بشعوب الشرق الإسلامي الأدنى، وخصوصاً الناطقة باللغة العربية. وتعود طبيعة موسيقا هذه الشعوب وخصائصها المميزة — مع أنها لحنية أساساً — إلى تنوع تركيباتها المقامية وإلى ثراء سلمها اللحني.

إن الرغبة في التجديد والتغيير اللذين تمّا في الحس الموسيقي للجمهور<sup>(56)</sup> منذ بداية هذا القرن دفع موسيقيي الغرب للبحث عن عناصر جديدة لموسيقا جديدة؛ هذا التغيير الذي حمل معه تجديداً للحن الذي بقي لمدة طويلة مسائراً للبوليفونية (تعدد الأصوات): فالموسيقيون الأوروبيون المحدثون لا يترددون في تضمين مؤلفاتهم جملاً غريبة مستوحاة من موسيقا تعدّ إلى حد الآن همجية وفوضوية. بل إن الجراة وصلت ببعضهم إلى التجرد من الإطار الصارم للسلم الدياتوني، وهو السلم الرسمي — إن صح التعبير — للموسيقا الغربية، وإقرار أنغام وألوان غريبة عن هذا السلم. وتأسست مجامع في أوروبا وأمريكا لتشجّع على إنتاج موسيقا تعتمد على سلم أصوات مفصولة بـ "أرباع" الطنيني، وصُنعت آلات موسيقية خصيصاً لعزف مثل هذه الموسيقا، وحُلّ المشكل البوليفوني الذي يطرحه استعمال مثل هذا السلم بطرق مختلفة، وذلك بتعديل قواعد الهارمونية.

وقد تصمّد الموسيقا الجديدة بعد فترة المخاض هذه، فتخرج — على الأرجح — من هذه البحوث الأولى المترددة صيغٌ فنية لا يلبث الاستعمال والتعود أن يفرضها على ذوق الجمهور. ونحن نرى مع ذلك أنه قد يكون من المفيد لدعاة هذه الموسيقا الجديدة أن يتعرفوا على الأساليب التقليدية التي استعملها الموسيقيون العرب في التعامل مع سلم مشابه مقسم إلى أربعة وعشرين بعداً في الديوان.

56 — يقصد الجمهور الأوروبي.

ومع ما قد يحمله هذا الرأي من تضادّ ظاهري، فإنّ الموسيقى العربية، هذا الفن الذي يفوق عمره ألف عام، عاشت إلى اليوم بفضل سنّة شفوية كان الموسيقيون يتناقلونها جيلاً عن جيل، من دون أن يتم ضبط قواعدها التطبيقية وفق منهج تعليمي في موجزات مدرسية كالتّي تُستعمل في أيّامنا في مختلف بلاد الغرب. على أنه يوجد في الحقيقة أدب تعليمي كامل أنجز في عصر كانت فيه الموسيقى أحدّ المكونات الأساسية للثقافة العربية. بيد أن المؤلفات التي كُتبت في هذا العصر الذهبي للحضارة الإسلامية إنما وضعت — على ما يبدو — لغاية شرح المذاهب [النظرية] الإغريقية في الموسيقى، وليس لتقنين قواعد الموسيقى العربية الحقيقية التي يمارسها الفنانون بعيداً عن أي تأثير مذهبي.

وقد أمدنا " كتاب الأغاني " الشهير المليء بالحكايا المتصلة بسير الفنانين العرب في ذلك العصر بأدلة كثيرة عن المعارضة التي كان يبديها هؤلاء الفنانون لكل تجديد قد يمسّ فنهم في إحدى خصوصياته.

وعلى أية حال فإنّ الموسيقيين في أيّامنا — مع متابعتهم لتقاليد فنانيّ العصر الوسيط — يجهلون حتى وجود هذه المؤلفات المتقنة، فضلاً عن استعمالهم لمفردات تقنية لا تُذكر في شيء بالمصطلحات التي صاغها قدماء المنظرين العرب، كما سنرى في هذا الجزء [الخامس] والجزء الذي يليه.

أما المؤلفات التي كتبها الموسيقيون العرب في أيّامنا، فهي لا تتعدى في غالب الأحيان مجرد محاولات لتكييف النظريات الأوروبية.

أفليس عجيباً حقاً مصير هذا الفن المتروك لنفسه، هذا الفن الذي أهمله منظّوره في كل العصور على الرغم من أنهم المؤهلون أكثر من غيرهم لكي يحافظوا على صفائه و يمنعوا عنه الآثار الوخيمة — أحياناً — للإنهاك الذي يلحقه من الانتقال الشفوي؟

لقد كان على المنظرين العرب أن يضبطوا التركيبات اللحنية والإيقاعية المتوارثة، وكان عليهم أن يثبتوا الوقائع المعايّنة بالتجربة في شكل قواعد ويرتبوها في إطار منطقي، آخذين بالحسبان المبادئ العامة لعلم الموسيقى والمفاهيم الفنية لأرباب الصناعة العملية الذين يتوجه إليهم هذا العمل في نهاية المطاف.

فهل قاموا بهذا العمل؟ من الممكن أن نقوم ببعض الاحتراز في هذا الموضوع!

فإذا بحثنا في مختلف مؤلفات هؤلاء المنظرين عن تفسير لأكثر من ظاهرة نجدها في هذا الفن الحي الذي حافظت عليه إلى يومنا هذا تقاليدٌ مرّ عليها أكثر من ألف عام، فسندخرج بيد فارغة وأخرى لا شيء فيها.

إن المنظرين من شراح المدرسة الإغريقية وأخلافهم من الكتاب المحدثين، كان قد حفروا هوة سحيقة بينهم وبين أرباب الصناعة العملية — المحافظين الحقيقيين على مصائر هذا الفن — وذلك بتجاهلهم للوقائع التي لا تدخل في إطار نظرياتهم الجاهزة.

#### الموسيقيون المحدثون العرب المحافظون والتقدميون

يمكن توزيع الموسيقيين المحدثين العرب إلى مدرستين متزاحمتين ومتعارضتين: بين ساع إلى الجديد، وبين مناصرٍ للماضي، هذا التعارض الذي وجد طريقه اليوم إلى كل مظاهر الحياة المادية والروحية.

وتُدافع المدرسة الأولى — وهي مدرسة المحافظين — بعناية فائقة وبحماسة فياضة عن الأنماط العتيقة للتلحين والتركيبات اللحنية والإيقاعية القديمة، فتراهم يعملون بكل ما أوتوا من اندفاع وحماسة على لَمِّ شتات هذا التراث السائر تدريجياً نحو التلاشي والاندثار. كيف لا وهم آخر من يحرسه ويحفظه؟ حتى إن بعضهم يتوصل إلى اكتساب درجة من التعمق والتبحر تنتزع الإعجاب

حتى من أولئك الذين يهزؤون من تمسكهم الشديد بالمفاهيم الفنية القديمة.

لقد بدأ هؤلاء الموسيقيون حياتهم الفنية في عصر كانت فيه صناعة الموسيقى غير لائقة حتى بمن تحصل على قدر أدنى من التعليم، فتجدهم في غالب الأحيان غير متثقفين، بل وتجد العديد منهم أميين لا يعرفون القراءة والكتابة. إنهم يعيشون على هامش الحركة الفنية في بلادهم بعد أن أصبحوا يُزاحون عن الفرق الحديثة بدعوى قلة حظهم من التعليم، وخصوصاً بسبب معارفهم الموسيقية التي لا تخلو دائماً من الزهو، وكذلك بسبب عدائهم الشديد للأشكال الفنية الجديدة. إنهم غير قادرين على خوض معركة غير متكافئة، وصانرون حتماً إلى الاختفاء التام بعد أن حُرِّموا من حماية الطبقات الميسورة التي اقتنعت اليوم بالأفكار والأساليب الأوربية في الفن. لقد حان الوقت إذن للاستفادة من معارف آخر الممثلين لهذه المدرسة، وجمع مآثر هذا الفن الذي يواصلون الدفاع عنه بوفاء مؤثر.

أما المدرسة الثانية — مدرسة التقدميين — فإنها تضم الأجيال الجديدة من الشباب الشرقي المتقد حماساً لاستيعاب الحضارة الأوربية الجديدة وأساليبها الفنية. إنهم يجيدون الغناء ويفوقون سابقهم في تقنيات العزف على الآلات الموسيقية، ويعرفون الترقيم الموسيقي (solfège) والقوانين التي تحكم علم الصوت الموسيقي. لقد كان باستطاعتهم أن يعيدوا تنظيم فنهم القومي على أسس متينة وثابتة، لو لم يطرحوا — عن قصد — أخصّ خصائص هذا الفن، استشعاراً منهم لما يشبهه مركب النقص. وعلى الرغم من أن التركيبات اللحنية والإيقاعية التي أهملت بهذه الطريقة لا تُكوّن بمفردها كلّ الموسيقى، فإنها مع ذلك تترك لديهم الكثير مما يلقونه للموسيقا الأوربية التي يحاولون اليوم تقليدها.

بيد أن الموسيقى الجديدة التي يحاولون فرضها على الشعوب العربية لا تعدو أن تكون في عُرْبها المضحك، بعد أن جُرِّدت من

مختلف الألوان التي تختص بها المقامات التقليدية، سوى صورة مشوهة للأشكال الأكثر تداولاً في الموسيقى الغربية. لقد أبدى قلة قليلة من بين هؤلاء المجددين حرصهم على تطعيم فنهم الجديد بعناصر تقليدية، غير أنهم لا قوا عناء شديداً في التوصل إلى اقتلاع بعض الشذرات من المحافظين أصحاب الباع الطويل في الموسيقى الذين تجدهم يفضلون إلقاء معارفهم في زاوية النسيان على إفادة نظرائهم من الشبان المغرورين بها.

#### المراجع المعتمدة في هذا العمل

لقد كان اعتمادنا في جمع الوثائق اللازمة لعقد الفصول اللاحقة على مساعدة اثنين من الموسيقيين، بدا لنا أن كل واحد منهما يمثل واحدة من المدرستين المذكورتين، هما الشيخ علي الدرويش، والأستاذ اسكندر شلفون.

أما الشيخ علي فيشغل خطة عازف على آلة الناي في طريقة الدراويش اللوائين (الطريقة المولوية) بمدينة حلب المشهورة بتبحر موسيقيها، وقد كانت الحكومة المصرية أوفدته إلينا سنة 1931 عندما كلفنا بتنظيم مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة سنة 1932.

وأما الأستاذ شلفون المتوفى أخيراً، فقد كان يدير مجلة موسيقية ومعهداً موسيقياً خاصاً في القاهرة.

وقد مكّنا تبخر الشيخ علي، والفكر المنهجي للأستاذ شلفون المتدرب على الأساليب التحليلية للمنظرين العرب القدامى، من تقديم أسماء كل المقامات والضروب التي ما زالت موجودة في أهم البلدان العربية إلى مؤتمر القاهرة مع الشروح اللازمة. وظهر النص العربي لهذا العمل في كتاب أعمال المؤتمر، في حين حَفَظت لنا الحكومة المصرية حق نشره باللغة الفرنسية.

وقد وقع النظر في كل المقامات والضروب التي دونها من قبل لجنة خاصة تتكون من خيرة الموسيقيين في القاهرة من بينهم

مصطفى رضا باي (بك) مدير المعهد الملكي للموسيقا العربية،  
ويرأسها رؤوف يكتا باي الأستاذ بمعهد الموسيقا بإسطنبول  
وصاحب دراسة عن الموسيقا التركية منشورة في موسوعة لافنيك  
الموسيقية (Lavignac).

وتأتي موافقة هذا المجمع على عملنا تأكيداً جدياً على صحة  
[وثائقنا]، وتنضاف إلى الاحتياطات التي كنا قد اتخذناها عندما  
طلبنا من الشيخ علي أن يدوّن بالترقيم الأوربي لحناً قديماً وتقسيماً  
لإثبات كل تركيبة مقامية أو إيقاعية. وقد سمحت لنا الحكومة  
المصرية بنشر هذه التقارير التي ستكون أمثلة حية لكل الفصول  
اللاحقة.

وفي خصوص دراسة مقامات وضروب التقاليد الإسبانية  
العربية، فقد اعتمدنا في ذلك أولاً على مساهمة المعلم التونسي  
المشهور الشيخ أحمد الوافي، ثم على مساعدة الأستاذ خميس ترنان  
المدرس - حالياً - بجمعية الرشيدية للموسيقا التونسية.

## الفصل الأول

## الأوجه المختلفة لمشكل ضبط درجات السلم الموسيقي عند العرب

## في فكرة الجمع في الموسيقى العربية (Gamme)

مثلما هو الشأن في كل فن وفي كل علم، فإن أولى اهتمامات المشتغل بنظريات الموسيقى تتمثل في حوصلة التجارب الملاحظة في التطبيق وترتيبها. والعنصر الأساسي في الموسيقى بشكل عام هو الأبعاد التي توجد بين الأصوات المستعملة، فكان الشغل الأول للمنظر الموسيقي هو وضع سلسلة من الأصوات التي من شأنها أن تحوّل كل هذه الأبعاد. ولما كان أساس كلّ نظرية هو الحاجة إلى ترتيب الوقائع وتنظيمها، ولدت فكرة السلم العام للأصوات الخاصة بهذه الموسيقى أو تلك، وهي فكرة نظرية بدرجة أولى، كالتي نجدها في حروف الهجاء التي هي حوصلة كلّ الأصوات المستعملة في لغة التخاطب عند هذا الشعب أو ذاك.

ومهما كان النهج المتبع، ومهما بلغت درجة حرص المنظر على التعبير بأمانة عن وقائع التجربة من دون اللجوء إلى نوع من الاختيارات، فإن هذه الحوصلة للأبعاد الموسيقية لا يمكن أن تتحقق من دون اللجوء إلى نوع من الاختيارات الاعباطية، فيقع غض الطرف أحياناً عن كثير من الفروق المميّزة — على أهميتها — حتى يتمكّن من حصر العوامل — التي عادة ما تُفرزها التجربة — في هذا الإطار النظري أو ذلك، وجمعها في منظومة منطقية ومنسجمة. ومن جهة أخرى، فإن الميول اللحنية لشعب ما لا يمكن أن تبقى ثابتة، شأنها في ذلك شأن كل شيء خاضع لمتعة حواسنا: فقد تصمّد بعض الميول الشديدة الارتباط بالحسّ الموسيقيّ للشعب أمام مرور الزمن، ولكن يحدث أحياناً أن تتوقف هذه الميول المفضّلة لدى جيل ما عن إثارة

## معجم

إعجاب جيل آخر، فيختار لنفسه أشكالاً جديدة، فينجرّ عن ذلك — بالضرورة — تعديل للإطار النظري. ويبدو أن التراكيب اللحنية المستعملة في الموسيقى العربية تكوّنت بمعزل بعضها عن بعض، وأنشئت بعفوية في هذا العصر أو ذاك، ثم وقع قبولها لأنها نالت إعجاب الفنانين، لا لأنها نتاج سلسلة ما من الأصوات المحددة سلفاً، وذات طابع رسمي إن صح التعبير.

ولا يُدرّك الموسيقيون العرب — في الغالب — مفهوم السلم كما يُدرّك في الموسيقى الغربية العصرية، باعتباره سلسلة متوالية من الأصوات المفصولة بأبعاد محددة، تتابع في نظامها الطبيعي حدة أو غلظة. ولو طالبنا هؤلاء الموسيقيين بإسماع سلم هذا المقام أو ذاك، وجدنا أن قلة قليلة منهم فقط يستطيعون إعادة الشيء نفسه مرّات عديدة بإعطاء قيمة ثابتة للأبعاد التي بين الأصوات، وهم في الغالب يُفضّلون عزف جملة لحنية أشبه ما تكون بمحور أو قالب من شأنه إبراز كل الدرجات المميزة للسلم. وبإعادة هذه الجملة، نجدهم يبلغون درجة من الدقة لافتة للنظر.

### خواصّ سلم الأصوات المستعملة في الموسيقى العربية

إن الرأي الغالب لدى علماء الموسيقى هو أن السلم الديتوني، أو الفيثاغوري، أو سلم الفيزيائيين الناتج عن تتالي تآلفات الرباعية والخماسية والديوان هو السلم الوحيد المتأثري مباشرة من الطبيعة. ويضمّ النظام المقامي العربي كلّ أصناف الجموع القابلة للإنشاء انطلاقاً من درجات هذا السلم الطبيعي. وتحتوي هذه الجموع التي تُدين لها الموسيقى العربية بطابعها المتميز على بعض الدرجات المسماة بـ "الاصطناعية". وباستعمالهم لهذه الصفة، فإنّ العديد من علماء الموسيقى الغربيين يعبرون عن احتقارهم لكلّ الألوان الغربية عن السلم الديتوني الذي يُعدّ طبيعياً.

ويمكن حسب قولهم حذف هذه الأبعاد "غير المنطقية" — أي التي لا يمكن إرجاعها إلى هذا السلم الديتوني — من دون أن يتّج عن ذلك تعيّر في اللحن. والموسيقي العربي، عندما يستخدم هذه



الأبعاد، فإن الدرجات الطبيعية لا تغيب عن ذهنه، وليس هذا التغييرُ لدرجات السلم الذي تمليه عليه الطبيعة سوى ضرب من ضروب انحراف الذوق وفساده.

ومهما يكن من أمر هذا المنطق، فإنه توجد ظاهرة يلاحظها الجميع، وهي أن العرب يبحثون بصفة خاصة عن هذه الأصوات الاصطناعية<sup>(57)</sup> (غير الطبيعية). ولو أسمعنهم أحدَ أحنانهم بعد تعويض ما يحويه من أصوات اصطناعية بما يقابلها في السلم الديتوني، لما اكتفوا باعتبار هذا اللحن مُغيّراً فحسب، وإنما قد يחדش هذا التغيير مسامعهم. ويمكن مقارنة أثر ذلك بما قد نُحدثه فينا نغمات آلة بيانو غير مضبوطة التعديل.

ولو سلّمنا مع علماء الصوت بأن الصّوت البشري — إذا ما تُرك على سجيّته — لا يستطيع أن يحدث غير الأصوات التابعة للسلم المُسمّى بالطبيعي، أفليس وجود الآلات الوترية إلا لتعويده على الأصوات الاصطناعية والحيلولة دون إقراره بإغراء الطبيعة؟ والآلات المقصودة هنا هي ذوات الساعد التي تُعَقَف أوتارها بالأصابع لاستخراج أصوات متنوعة. وتقبل هذه الآلات الشرقية بسهولة كلّ الصّيغ الممكنة لقسمة السلم، ولا تنفصل بتاتاً عن الموسيقى المتقنة لدى شعوب الشرق.

مشكل ضبط درجات السلم الموسيقي العربي

لقد كان تعدّد الألوان اللحنية في الموسيقى العربية عائقاً أمام تكوين سلم منتظم ومتسق وذو طابع رسمي — إن صح التعبير — ويُقرّه الجميع.

وما زال الموسيقيون العرب يتساءلون — كما في العصر الوسيط — عن عدد الأصوات التي يجب وضعها في بُعد الدّيوان للحصول على سلم أصوات يستجيب لكل حاجات موسيقاهم، وما

57 - artificiel وهو عكس naturel.

زالوا يبحثون عن النسب المضبوطة التي يجب أن توجد بين هذه الدرجات.

ولحلّ هذا المشكل الذي يُعدُّ من أعسر مشاكل دراسة الموسيقى العربية المعاصرة، الكلّ يقترح حلاً ويزعم أنه الأفضل، هذا إذا لم يدّع أنه الوحيد الممكن. وقد حاول عديدُ المتقّفين السّوريين والمصريين البحث عن مثل هذا الحل منذ نهاية القرن الماضي، ولكن يبدو أنّه لم يكن لأحدٍ منهم النفوذ الصّوروي لفرض وجهة نظره.

وقد ذهب بعض المفرطين في التّغرب إلى حدّ اقتراح التخلي اللامشروط عن كلّ الفروق الاصطناعيّة (nuances artificielles)، والتمسك فقط — بالسلام الدياتونيّة (diatoniques) واللونية (chromatiques) المتأتية من نفس طريق تولّد سلام الموسيقى الغربية. وبحسب رأيهم، فإنّ هذا الإصلاح الجذري هو الوسيلة الوحيدة لحسم الجدل البيزنطي بين الفنّانين، وتمكين فنّهم القوميّ من الاستفادة دون تحفظ من جميع المزايا التقنيّة والفنيّة التي يتّصف بها الفنّ المتقن الغربيّ.

غير أن دُعاة هذا الإصلاح وجدوا أنفسهم مخذولين من قبل الملحنين بعد أن كانوا علّقوا عليهم الآمال لضمان النجاح. فقد كان هؤلاء الملحنون يقتصرون في أعمالهم على مجرد التقليد الفاضح للموسيقا الأوربية، ممّا حدا بالجمهور إلى الانصراف عنهم، والاحتفاظ بميله إلى القوالب اللحنيّة القديمة. والحقيقة أنّه لا يمكن — بين يوم وليلة — فرض نظام جديد على فنّ يعيش وفق تقاليد مرّ عليها أكثر من ألف سنة. وقد اضطرّت أنظمة ديكتاتوريّة — كالتّي في تركيا الكماليّة — إلى التسليم بهذه البداة، وتأكّدت عن تجربة بأنّه لا يمكن فرض إصلاح فنيّ مع المحافظة على نفس ظروف النجاح، كما في بعض الإصلاحات الاجتماعيّة أو تلك المتصلة بالهندام.

ومن جهة أخرى، أثر بعض الباحثين في مشكل ضبط السلم الموسيقيّ العربيّ الاتجاه نحو حلّ أكثر اعتدالاً: فحرصهم على

الحفاظ على المزاي الخاصة بفنهم القومي، وتوفهم في الآن نفسه إلى إدخال بعض النظام عليه بإيجاد سلم قارّ وثابت، جعلهم يسعون إلى ضبط نهائيّ لدرجات سلمهم الموسيقي مستخدمين وسائل علمية حديثة. بيد أنهم لم ينجحوا في تهدئة الخصومات القائمة حول هذه المسألة، بل إنهم عقدها بإضافة اعتبارات حسابية ورياضية. فالنتائج والتجارب على الصونومتر (sonomètre) لم تلق أبداً قبولاً أغلب الموسيقيين. والمؤتمر الذي انعقد بالقاهرة في سنة 1932 ببادرة من الحكومة المصرية لم يتوصل سوى إلى تسجيل هذا التضارب، ولم يبلغ هدفه الذي كان الحصول على ضبط نهائيّ لدرجات السلم الموسيقي العربي من الموسيقيين الممثلين لمختلف الأقطار العربية.

ولحلّ هذا المشكل المعقد، تمّ الاكتفاء حتى الآن بحلول توفيقية تُرضي في الوقت نفسه الموسيقيين الباحثين دوماً عن الفروق المُرَهفة والرفيعة، والمنظرين الحريصين على الدقة والتقنيين.

لذلك لا يجب الاندهاش من تنوع واختلاف السلالم المقدمة كحلول لهذا المشكل، والتي سنعرضها في الفصول اللاحقة.

لقد ركز علماء العرب الأوائل جهودهم على دراسة مؤلفات فلاسفة العصور القديمة، وكان الولوع بالعلوم الإغريقية عامّاً وشاملاً طوال فترة تمخض الحضارة العربية الإسلامية، وما لبثت هذه النزعة البادية في مؤلفات الأطباء والفلاسفة والمشتغلين بالعلوم الرياضية أن تجلّت أيضاً في أعمال علماء الموسيقى الأوائل.

ويبدو أن المنظرين العرب الأوائل لاحظوا بعض الشبه بين الموسيقى الفنية التي يتعلمونها منذ زمن بعيد من الفرس، وبين موسيقا الإغريق البيزنطيين الذين فُتحت بلادهم مؤخراً. وبصرف النظر عن الاختلافات الموجودة — مع ذلك — بين هذه الموسيقات، ومن دون ملاحظة الفروق الهامة التي توجد بين الفنّ المُتَقَنّ الموصوف في كتابات الفلاسفة اليونانيين، والفنّ الواقعيّ الحقيقيّ الذي يمارسه بيزنطيو سورية، هذا الفنّ الذي أصبح يزوّد الموسيقا

العربية برصيد جديد، بقطع النظر — إذن — عن كلّ هذا، طفق النظريون العرب منذ البداية يقتبسون عن قدماء الإغريق عناصر نظرية سُلّمية وجدوها كفيلاً بتفسير النظام الموسيقيّ الذي اقتبسه الموسيقيون العرب عن الفن البيزنطي السائر إلى الانحلال. ولما تبيّن فيما بعد قصور السلم الفيثاغوريّ المتركب — فقط — من أبعاد كاملة وأنصاف الأبعاد، عن الإحاطة بكل التركيبات اللحنيّة التي يمارسها الموسيقيون العرب، اقتنع المنظرون شيئاً فشيئاً بقبول بعض الطرق التجريبية التي ينادي بها هؤلاء الموسيقيّون للحصول على الدرجات الغريبة عن نظام هذا السلم. وحرصاً على إزالة هذه الازدواجية التي تسيء إلى انتظام السلم وتناسقه، أوجد صفي الدين — وهو أحد منظريّ القرن الثالث عشر — سلماً ذا سبعة عشر بُعداً وثمانية عشرة درجة في الديوان، انطلاقاً من تسلسل أبعاد ذي الخمس وذي الأربع دون غيرها، وذلك على الطريقة الفيثاغورية العزيزة على المنظرين الأوائل. ويدفع هذا السلم الجديد الموسيقيين إلى استبعاد الدرجات المبنية فقط على التجربة والممارسة من صيغهم اللحنية، مع إمكانية استبدال أخرى بها قريبة منها، ولكنها تمتاز بميزة هامة من الوجهة النظرية وهي أنها ناجمة عن نظام عقلي ومنطقي. بيد أن موجد هذا النظام يروي لنا بنفسه في "الرسالة الشرفيّة" أن أرباب الصناعة في عصره واصلوا تطبيق الأساليب التقليديّة في قسمة أوتار العود في خصوص بعض الدرجات.

وقد بقيت درجتان أساسيتان خارجيتين عن هذه المحاولة في المنهجة المبالغ فيها التي سعى إليها صفيّ الدين ومجموعة من المنظرين من بعده الذين يُشكّلون مدرسة قائمة بذاتها ما زالت تجد لها ممثليين في أيامنا وخصوصاً في تركيا وبلاد فارس، وتُسمى هاتان الدرجتان في أيامنا "السّه كاه" و"الأوج"، وتُمثّلان الدرجتين المُميّزتين لمقام الراسست (بمعنى: المُنتظّم) وهو المقام الذي يتفق الموسيقيّون العرب على أنه النموذج الأصليّ المُحتذى للحن. وتؤلّف كلُّ واحدة من هاتين الدرّجتين مع أساس جنسها ثلاثيّة

## معجم

ليست بالصغيرة ولا بالكبيرة الديتونيّة أو الفيثاغوريّة، وهي تصعُر عن الثلاثيّة الكبيرة بمسافةٍ ينعتها الموسيقيون العرب بـ"الربع". ومن هنا، لم تبق إلا خطوة صغيرة حتى يقع اتخاذ مسافة ربع الطبينيّ هذه وحدةً لقياس الأبعاد اللحنيّة. وقد أجاز بعض الموسيقيين — وخاصة من المصريين — هذه الوحدة وعدّوا السلم العام للأصوات المستعملة في موسيقاهم متألفاً من أربعة وعشرين بُعداً في الديوان.

غير أن الجميع لا يتصورون القسمة بنفس الطريقة: فالبعض يحافظ على الإطار الديتوني للسلم الفيثاغوري الناجم عن تسلسل أبعاد ذي الأربع وذي الخمس، فيقسم أجزاء الوتر الموافقة لأنصاف الأبعاد إلى قسمين اثنين، متحصلاً بذلك على أبعاد يحكم بتساويها المرّضيّ في الصّناعة؛ والبعض الآخر ينادي بسلم ديتوني تنقسم فيه مسافة البعد الطبينيّ إلى نصفين غير متساويين، أحدها كبير والآخر صغير، ثم يقسم بعد ذلك الجزء من الوتر الموافق لكلّ من الاثني عشر بعداً المتحصلاً عليها بهذه الطريقة إلى قسمين متساويين؛ في حين يوصي بعض الرّاغيين في إدماج الآلات ذوات الملامس<sup>(58)</sup> في التخت العربي بالتحرُّر التام من الإطار الديتوني الذي ظلّ إلى الآن محلّ تقدير المنظرين وأرباب الصناعة على حدّ السواء، وتعديل أبعاد الديوان الأربعة والعشرين، فتصبح بذلك "أرباع أبعادٍ طنينيّة" حقيقةً.

58 - كالبيانو وغيرها.

وأخيراً، يُسند البعضُ قِيماً متفاوتةً للأربعة الأبعاد الصّغيرة التي ينقسم إليها البعدُ الطنيني، ويُعبّرون عنها بالكومات الفيثاغورية (ج. كوما)، أي بتسع البعد الطنيني. (59)

وسيجد العارفون بالمذاهب الموسيقية الإغريقية القديمة في الفصول التي سنستعرض فيها – بالتفصيل – مُعطيات مشكل السلم العربي ما يشبه رَجَع صَدَى الخصومة التقليدية بين الفيثاغوريين والأرسطوكسانيين: (60) بين المنادين بسُلّم ناجم فقط عن تسلسل التآلفات الكاملة، وبين الذين يكتفون بالقيم التقريبية.

## آلات النفخ التراثية في الموسيقى العربية آلة الناي

مشاكلها وصعوباتها من حيث الصنع والعزف

59 — الواقع أن الكوما الفيثاغورية بنسبة  $\frac{531441}{524228}$  وبمقدار 23.66 سنناً لا تساوي بالتدقيق تسع البعد الطنيني بنسبة  $\frac{9}{8}$  وبمقداره 204 سنناً، وإنما تفوقه بسنتٍ واحد.

60 — نسبة إلى الموسيقيّ أرسطوكسان Aristoxène الذي وُلد بمدينة طروادة بين سنتي 356 و352 قبل الميلاد. تتلمذ أرسطوكسان على أرسطو وألف كتباً عديدة حول تاريخ الموسيقى وتعليمها وآلاتها ومبادئها. اشتهر بأرائه الجريئة والناقدة للمدرسة الأفلاطونية، والتي كان يدعو فيها إلى عدم إدارة الظهر للأحاسيس والاعتماد على الأذن بدلاً من المنطق الرياضي. (لمزيد التوسع، انظر :

CASSIN, Barbara, «Aristoxène de Tarente», Encyclopædia Universalis 2004 (en CD Rom).

يقول الفارابي في «كتاب الموسيقى الكبير»: «إن الآلات المشهورة منها ما يحدث فيها النغم بأن تحرك أوتارها فتهتز، ومنها ما يحدث فيه النغم بتسرب الهواء في تجويفاتها شيئاً فشيئاً مثل المزمار وما جانسها».

يتضمن الجزء الثاني من قول الفارابي تعريفاً هاماً للآلات الهوائية وكيفية إحداث الصوت فيها، وهذه الآلات تتعدد وتتنوع من بلد إلى آخر لدرجة أنه يصعب التعرض إليها كلها.

تنقسم الآلات الهوائية إلى أصناف متعددة، فمنها ما يقع النفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها المواجهة لشفتي العازف، مثل الناي أو الكولة... ومنها ما يضاف إلى أنبوبها، الهوائي شعيرة أو ريشة تسمى أيضاً البالوص أو الصياح مثل الزكرة أو الغيطة، ومنها ما يضاف إلى أول أنبوبها المجوف «مبسم». وهناك أنواع أخرى وهي التي يضاف إلى فتحتها الفوقية قطعة صغيرة من القصب تدخل من الفم لإحداث الصوت، وتكون إما مفردة مثل المزمار المستعمل في الشام الكبرى، أو مزدوجة مثل الزمارة والمزود أو زمارة الضرب.

بما أن بحثنا هذا قد خصصناه لألة الناي فإن الصنف الأول هو الذي يهمننا، أي أن يقع النفخ في الأنبوب، وبالتحديد على حافة فتحته الصوتية المواجهة لشفتي النافخ.

الناي كلمة فارسية وتعني القصبية<sup>(61)</sup> هي نبتة توجد عادة على مشارف المياه ومجاريها وفي الأمكنة التي يكثر فيها الماء.

\* باحث موسيقي من تونس

T. Chefori, F. René - les instruments de musique dans le monde, T.2, Paris, — 61  
Seuil, 1980, p.20.

أما من حيث التصنيف فإن الناي ينتمي إلى عائلة آلات النفخ أو الآلات الهوائية Les aérophones من فصيلة الفلوت Flûte، وهو أنبوب مجوف مفتوح من الطرفين، يفتح من وجهه ستة ثقوب وعلى ظهره ثقب واحد. ونجد للناي أحجاماً مختلفة ومتفاوتة وأنواعاً عديدة، خاصة فيما يتعلق بعدد الثقوب. ويعرف بأسماء متعددة تختلف حسب الأنماط الموسيقية (موسيقا تقليدية، موسيقا دينية، موسيقا شعبية).

تنبؤاً آلة الناي مكانة مرموقة في تراثنا الموسيقي العربي، وكذلك التركي والإيراني، وذلك عبر مختلف العصور العربية والإسلامية. إن ما يميز آلة الناي عن غيرها من آلات الموسيقا العربية هو أنها الآلة الوحيدة التي تستعمل في الآن نفسه في الموسيقا التقليدية والدينية والشعبية. إلى جانب ذلك فهي تعد من الآلات الرئيسية في التخت العربي التقليدي، فضلاً عن أنها آلة النفخ الوحيدة فيه.

يعد الناي والمزامير المشابهة له من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها العرب، ويمكن القول بأنها من أعرق الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان. ولا يمكن إرجاع تاريخها إلى عصر محدد أو فضل ابتداعها إلى أمة معينة. فالآلة الناي وشببها تكاد تكون معروفة في كل أصقاع الدنيا ومنذ غابر العصور وإن اختلفت أشكالها ومواد صنعها وطرق استخراج الصوت منها، ولعل ذلك يعود إلى سهولة صنعها وتوفر مادتها في الطبيعة إلى جانب صغر حجمها — عموماً — وخفة وزنها، مما يمكنها من أن تكون مرافقة دائماً للإنسان أينما اتجه، فحافظ عليها ولازمتها في كل مراحل تطوره متكيفة حسب تراثه الموسيقي. ويمكن الاستدلال من الشواهد الأثرية على امتداد أحقاب تاريخية طويلة التي بلغتنا أن آلة الناي وشببها من الآلات الهوائية كانت معروفة في عصور ما قبل التاريخ والحضارات القديمة.

ومن المتفق عليه أن الناي التركي بشكله الحالي قد ظهر لأول مرة في القرن الثالث عشر للميلاد وقد تغنى به المتصوف الكبير



جلال الدين الرومي (1207 — 1373م) في مطلع ديوانه المثنوي وجعله رمزاً للطريقة المولوية.

عُرف الناي في البلدان العربية في فترة متأخرة نسبياً، وقد كان انتشاره فيها عن طريق التكايا المولوية التي كانت ناشطة في سورية ومصر خاصة. ولم يظهر عازفون على آلة الناي في المشرق العربي إلا بعد الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ويعد أمين البزري (1865 — 1925) من أوائل عازفي آلة الناي في مصر. وقد تعلم على يدي عازف الناي التركي المولوي عزيز داده. أما في سورية فقد اشتهر الشيخ علي الدرويش الحلبي (1884 — 1952) كأول عازف على هذه الآلة، وقد أخذ أصول العزف عن عازف الناي التركي المولوي شرف الدين بك.

يعود فضل دخول الناي إلى البلاد التونسية إلى الشيخ علي الدرويش الذي دعاه إلى تونس الباحث الموسيقي المعمر البارون ديرلانجيه. وقد كلف الشيخ بعد ذلك بتعليم آلة الناي في إطار الدروس التي نظمتها الفرقة الرشيدية في الموسيقى العربية بداية من سنة 1935 والتي امتدت إلى سنة 1939 سنة مغادرة الشيخ علي الدرويش البلاد التونسية. وقد كان له الأثر الكبير في تكوين بعض عازفي الناي التونسيين، منهم الشيخ خميس الترنان والحبيب الكافي وجمال الدين بوسنينة ثم أحمد الحداد والأستاذ صالح المهدي، فساهم بذلك في إدماج الناي كآلة قارة في التخت التقليدي التونسي.

إن أول إشكالية يمكن طرحها في خصوص آلة الناي هي قلة وجود نايات صحيحة وجيدة تلبي متطلبات العازف المحترف. ويرجع ذلك بالأساس إلى عدم توفر القصب الجيد. مع العلم أن جودة القصب أو رداءته مرتبطة بالأرض التي يزرع فيها والمناخ الطبيعي وكذلك العناية التي يحظى بها.

## معجم

إلى جانب ذلك لا يمكن الحصول من كميات كبيرة من القصب إلا على عدد قليل منه صالح لصنع الناي. أضف إلى ذلك الأخطاء التي يمكن أن تقع في صناعة الناي، إما من حيث الطول (وله تأثير في الطبقة)، أو من حيث مواضع الثقوب التي تؤثر على صحة الدرجات.

ليس الصانع وحده مسؤولاً عن وجود نايات غير صحيحة، وإنما لطبيعة المادة التي هي القصب دور كبير في ذلك. فبمجرد أن يتغير مقياس القطر من أول القصب إلى آخرها يتغير توازن الطبقات وتختل صحة الدرجات. ثم إن الأجزاء المكونة للقصب، وعددها تسعة، ينبغي أن تكون متساوية من حيث الطول وإلا فهي تتسبب في عدم توازن الناي. وخلاصة القول إنه يصعب الحصول على ناي جيد وصحيح في نفس الوقت.

تجدر الملاحظة أنه كلما كبر قطر القصب غلظ جرسها، ولكنها تصبح قاصرة عن استخراج الدرجات الحادة في الطبقات العليا.

والجدير بالذكر أيضاً أن المساحة الصوتية للنايات تختلف من المجال النظري إلى المجال التطبيقي. وفي التطبيق نفسه فإن المساحة الصوتية للآلة تختلف من عازف إلى آخر. (يوجد نظرياً في الناي 3 دواوين، ولكن لا يمكن الحصول فعلياً إلا على ديوانين وخماسية، وتنقص المساحة كلما قُصر الناي).

\* مشكلة تسرب بعض المياه: مثل ما هو الحال في كل الآلات الهوائية تعترض عازف الناي مشكلة تجمُّع كميات قليلة من الماء الناتج عن النفخ، خاصة بعد مدة معينة من العزف. وهي إشكالية لا يوجد لها حل إلى الآن في آلة الناي، خلافاً لبعض الآلات الهوائية الأخرى الغربية التي صممت بها أجهزة صغيرة أو أقراص إن صح التعبير لتجميع الماء ثم إزالته، مثلاً: الكلارينيت — الترمبيت — الترومبون...).

تسبب هذه المشكلة ابتلال أصابع العازف، فينجم عن ذلك صعوبة في سد الثقوب وفتحها. اقترح بعض العازفين حل هذه المشكلة باستعمال نايبين يكونان في نفس الطبقة.

\* مشكلة صيانة الآلة: خلافاً للآلات الغربية بشتى أنواعها هوائية كانت أم غيرها والتي تحظى بعناية وصيانة منتظمين من قبل عازفيها أو من قبل مختصين في المجال، فإن آلاتنا العربية، وخاصة منها الناي، لا تتمتع بهذه الصيانة. والحال أن بقاء الآلة واستمرارها يكاد يكون مرتبطاً بهذه العملية (عملية الصيانة).

إذن ينبغي أن تحفظ النايات في مكان تكون فيه درجة الحرارة معتدلة، ويجب أن تتجنب التغييرات المفاجئة لدرجة الحرارة التي يمكن أن تسبب أضراراً بالآلة (كإفلاقها مثلاً). ينبغي كذلك أن يزيت الناي بزيت اللوز أو غيره من الزيوت النباتية الأخرى لكي تتغذى القصبنة وتلين وتخرج منها الأصوات ناعمةً.

#### الصعوبات المتعلقة بتقنيات العزف

إن أول صعوبة تعترض عازف الناي المتعلم هي صعوبة استخراج الصوت من الناي. وإن من المتعلمين لهذه الآلة من يستغرق عدة أسابيع أو أكثر لإيجاد الصوت. وقد تسبب هذا في نفور الشباب المتعلم من الناي وإقباله على آلات أخرى يستخرج منها الصوت بسهولة، وهذا ما يفسر النقص في عدد عازفي الناي بالمقارنة مع عازفي الآلات الأخرى.

#### الثقب الخلفي

إن من وظائف الثقب الخلفي إتمام الديوان إذا مررنا من الطبقة الأولى إلى الطبقة الثانية. إذن فهو يؤمن على ناي الدوكاه مثلاً درجة الـ سي مخفوضة ونصف المخفوضة ودرجة الـ لا، وهذه الدرجات تخرج نوعاً ما بسهولة إذا ما قارناها بدرجة الـ لا نصف مخفوضة والـ سي مخفوضة والـ سي طبيعية، فهذه الدرجات يُستعصى تأديتها على العازف في أغلب الأحيان.

إن كل درجات الثقب الخلفي ما عدا السي مخفوضة تتطلب تقنيات خاصة لتأديتها، إذ يقع التخفيض أو الترفيع من قوة النفخ حسب الدرجات وتقع إمالة الناي نحو اليسار أو نحو اليمين حسب الدرجات كذلك. ومع هذا يظل الاعتماد على حاسة الأذن هو المحدد لمدى صحة هذه الدرجات. (رسوم بيانية في شكل أوضاع تساعد على استخراج درجات الثقب الخلفي).

\* بعد صعوبة الثقب الخلفي يتعرّض المتعلم إلى مشكلة عزف بعض مقامات الموسيقى العربية، وخاصة منها التي تحتوي على درجات غير موجودة في السلم الطبيعي للناي، مثل مقام الحجاز كار والحجاز كار كوردي والزنكولاه... ومن هنا نتطرق إلى إشكالية التصوير، فكيف يستطيع العازف تأدية درجة الـري مخفوضة (الزير كولاه) ودرجة الحصار (لا مخفوضة ودرجة الـمي طبيعية (بوسلك) ودرجة الـسي طبيعية (ماهور)، وغيرها.

تتمثل طريقة التصوير في الاعتماد على 3 تقنيات مجتمعة:

الأولى : سد نصف الثقب وترك النصف الآخر مفتوحاً.

الثانية : التنقيص من شدة النفخ.

الثالثة : إمالة الناي نحو اليسار هذا في ما يخص استخراج درجتي الزير كولاه والحصار.

أما درجة الـمي طبيعية والـسي طبيعية فيعتمد استخراجهما على تقوية شدة النفخ وإمالة الناي نحو اليمين. يبدو أن هذه الطريقة قديمة بما أن أبا منصور الحسين بن زيلة (متوفى 1048م) قد تحدث عنها إذ قال<sup>(62)</sup>: «فإن احتاج الزامر إلى نغمة أخرى من نغم العود ولم يجدها في الناي، عدل إلى ضعفها الموجودة فيها فأخذها عن الناي بدل تلك النغمة، فنابت عنها وقامت مقامها، إلا في نغمة لا يوجد لها ضعف في الناي فيحتال في النفخ وشدته وضعفه، ويرفع الإصبع عن الثقب الذي يقارب تلك النغمة إلى حدّ تخرج

62 - ابن زيلة، أبو منصور الحسين، الكافي في الموسيقى، تحقيق ذكريا يوسف، ص76.

منه تلك النغمة التي يحتاج إليها وتؤخذ سائر النغمات بهذه الحيلة والتدبير».

\* الطاقم وضرورة استعماله:

إن طبيعة موسيقانا العربية تعتمد كثيراً على تصوير المقامات على درجات مختلفة مراعاة لاختلاف الطبقات الصوتية عند المغنين. ولذلك فإن عازف الناي يضطر إلى استعمال نايات أخرى إضافة لناي الدوكاه تكون مساعدة له، وتكون سلالها متفقة مع سلال المقامات المصورة فيعزف قطعة في مقام الراسم المصور على درجة الجهاركاه بناي «النوى» أو قطعة في مقام البياتي المصور على درجة البوسلك بناي «البوسلك»، إلخ..

إلا أنه باستعمال النايات المساعدة تُطرح إشكالية قراءة الترقيم الموسيقي وعزفه، إذ جرت العادة أن يتعلم العازف على ناي الدوكاه، فيعزف تمارين أو دروساً مكتوبة لناي الدوكاه، لكنه إذا وجد نفسه أمام تمرين أو درس في مقام البياتي المصور على درجة الراسم اضطر إلى استعمال ناي الراسم. إلا أنه لا يستطيع القراءة إلا بناي الدوكاه إذ تعود على وضعية أصابع معينة لاستخراج الدرجات. والحل هنا يكمن إما في التصوير المباشر في العزف وهو ليس بالهين أو عزف القطعة بناي الدوكاه وتصوير الري نصف المخفوضة والـ لا نصف المخفوضة حتى يتمكن من حفظها، ثم يستبدل ناي الدوكاه بناي الراسم بوضعية أصابع ناي الدوكاه (doigté)، أو يعيد كتابة النص على درجة الدوكاه ويعزفه بناي الراسم فيسهل بذلك الأمر. وتغطية هذه النقائص في آلة الناي ولتجاوز الصعوبات المتعلقة بعزفها اقترح بعض العازفين أو الصناعيين إضافة ثقوب تستخرج منها الدرجات المستعصية، ثم ذهب البعض الآخر إلى حد وضع مفاتيح تسدّ هذه الثقوب في حالة عدم استعمالها. والمقصود هنا تجربة الأستاذ عازف الناي الراحل محمود عفت الذي استطاع بنايه ذي الغمازين أن يحل مشكلة التصوير، ويستغني عن باقي النايات الأخرى المساعدة للدوكاه.

إلا أنه بهذا العمل يمكن إن نقول أن الأستاذ محمود عفت قد قضى على بادرة الاجتهاد، إذ أصبحت كل درجات الناي جاهزة فلم تعد هناك ضرورة للتصوير، ثم إنه قد قام بعملية تقنين آلة الناي وتشبيهها بالفلوت الغربي، أضف إلى ذلك أن سلم الناي «ذي الغمازين» صار ثابتاً تقريباً كسلم الفلوت الغربي.

لا بد هنا من مناقشة الآراء التي تقول بأن الفلوت الغربي أعمق وأكمل من الناي من حيث إمكانيات الأداء والمساحة الصوتية، لذلك يمكن الاستغناء عن استخدام آلة الناي. نقول لأصحاب هذه الآراء إن لكل من الناي والفلوت خصائص مختلفة في الطابع الصوتي وأثره في نفسية المستمع وكذلك في أسلوب الأداء والمساحة الصوتية، مما يجعل لكل منهما أهمية. وأي محاولة لجعل آلة الناي قريبة في تكوينها من آلة الفلوت فإنها محاولة تفقد الناي طابعه المميز، ورغم كل هذا فلا ينبغي أن نرفض محاولات البحث والتجديد رفضاً قطعياً فهي — حتى وإن كانت سلبية — اجتهادات يجب أن تؤخذ بالحسبان.

نتساءل هنا عن نجاعة هذه الطرق التي اعتمدت على إضافة الثقوب والمفاتيح، فهل انتشرت بين العازفين؟ ثم هل اعتمدها بعض الصانعين؟ وهل تعد تطويراً حقيقياً للآلة؟ ثم ألا يكون في ذلك مس لخصوصيات الناي من حيث الجرس والطابع الصوتي والشكل؟ فكيف يمكن أن نطور مثل هذه الآلة دون السقوط في تشويه أصالتها؟

إن الدعوة هنا تبدو ملحة إلى المتخصصين في علم الأنابيب وقوانينها لضم جهودهم إلى الموسيقيين من أجل الاهتمام بآلة الناي والبحث في إمكانية تطويرها من الناحيتين التقنية والجمالية حتى تستجيب لما نسعى إليه من حديث وإثراء.

ونقول في الخلاصة إن وجود مثل هذه العوائق والصعوبات في آلة الناي لا يقلل من شأنها بل تعد دافعاً للبحث عن حلول للتغلب

## معجم

على هذه العقبات وحافزاً يزيد في تشبث العربي بهذه الآلة، فيخوض في تفجير إمكانياتها وكشف أسرارها. ولعل أول خطوة يتعين إنجازها في هذا المجال هي وضع المناهج العلمية والدقيقة، ذلك أن توفرها يساهم دون شك في تحديد تقنيات العزف ومهاراته ويرتقي بالعازفين إلى مستوى الإتقان والدقة في الأداء.

وفي هذا المجال، أودّ الإشارة إلى عمل كنت قد قمت به في هذا الاتجاه في رسالة التخرج من المعهد العالي للموسيقا بتونس، حين ألّفت منهاجاً يضم تمريناً متدرجاً في الصعوبات حاولت من خلاله ضبط المشاكل التقنية في عزف الناي وإيجاد بعض الحلول لها، ثم تدعمت هذه التجربة الأولى بخبرة السنوات الطوال في تدريس الآلة بالمعهد العالي للموسيقا بتونس. وأنا الآن بصدد وضع خلاصة خبرتي في هذا المجال في منهج دراستي أرجو أن يلقى القبول لدى الهيئات الناشرة.

### مدام بترفلاي

للمؤلف جياكومو بوتشيني، وضع نصها،  
المأخوذ عن قصة — جون لوثر لونغ  
ومسرحية — دافيد بيلاسكو، لويجي إيليكا  
وجوسيبه جياكوزا.

ميلتون كروس  
ترجمة: ديبالي حنانا

### الشخصيات

تينور

غورو، سمسار زيجات

معجم

تينور	ب.ف. بنكرتون، ملازم أول في البحرية الأمريكية
ميتسو —	سوزوكي، خادمة لـ سيو — سيو — سان
	سوبرانو
باريتون	شاربليس، القنصل الأمريكي في ناغازاكي
	مدام بترفلاي (سيو — سيو — سان)
	سوبرانو
	العم
	سوبرانو
ميتسو —	والدة سيو — سيو — سان
	سوبرانو
سان	ياكوسيدي، عم سيو — سيو — سان
	باريتون
باص	مندوب الحكومة
	أمين السجل
	باريتون
باص	كاهن بوذي وعم سيو — سيو — سان
سان	الأمير يامادوري، طالب يد سيو — سيو — سان
	باريتون
ميتسو —	كيت بنكرتون، زوجة بنكرتون
	سوبرانو
صامت	طفل سيو — سيو — سان
	أقارب ومرافقو سيو — سيو — سان، خدم
	المكان: ناغازاكي، اليابان
	الزمن: القرن التاسع عشر



التقديم الأول : لاسكال، ميلانو، 17 شباط عام 1904  
اللغة الأصلية: الإيطالية

شاهد بوتشيني عرض مسرحية مدام بترفلاي لـ بيلاسكو في لندن وقرر فوراً أن يستخدم تلك المسرحية أساساً لأوبرا. وقد بذل جهداً عظيماً لإعطاء العمل لوناً محلياً أصيلاً من الناحيتين الدراماتيكية والموسيقية، بانياً بعض ثيماته على موسيقا يابانية أصيلة. ومع ذلك فشل التقديم الأول فشلاً ذريعاً. وقد قام بوتشيني بتعديلها وتقديمها بعد مضي أربعة شهور، فنالت نجاحاً باهراً.

### الفصل الأول

بيت ياباني استأجره بنكرتون في ناغازاكي، وهو يطل على الميناء والبلدة. يبدي بنكرتون دهشته وسروره حين يطلعه غورو على التعديلات المبتكرة التي أدخلها على الأبواب المنزلقة التي تشكل الجدران. تدخل سوزوكي ومعها خادمتان، فيقدمهن غورو إلى بنكرتون. تخاطب سوزوكي بنكرتون بعبارات منمقة، لكن غورو يقاطعها حين تشعر أن بنكرتون ضجر من ثرثرتها ويصرفها مع الخادمتين، ثم يخبره أن ثمة أناس سيحضرون لتوقيع عقد زواجه، بينهم أقارب والقنصل الأمريكي وإداريون يابانيون، وبالطبع بترفلاي عروس المستقبل.

يصل شاربليس لاهناً متدمراً من اضطراه تسلق المرتفع الشديد لكي يصل إلى البيت. يأمر بنكرتون بجلب الشراب، ويجلس الاثنان ليتحدثا. يقول بنكرتون عرضاً إنه استأجر هذا المنزل مدة 999 عاماً، وربط نفسه بزواج من يابانية بذات المدة — مع شرط يمكنه من إلغاء الاثنان خلال مهلة شهر. وفي أغنية مرحة يصف بنكرتون الأمريكي الذي يطوف العالم بطريقة مستهترّة غير هياب بشيء، وجل ما يهمله هو السيطرة بطريقته الخاصة. ثم يستشهد بمغامرة زواجه. يعلق شاربليس قائلاً إن فلسفة بنكرتون مريحة

جداً، لكن في النهاية سيدفع ما اقترفته يداه. يشرب الاثنان نخب امريكا.

يدخل غورو، وإذ يسمع مصادفة شاربليس يسأل بنكرتون عن العروس، يقترح تأمين واحدة للقنصل الذي يرفض العرض ضاحكاً. يطلب بنكرتون من غورو أن يجلب سيو — سيو — سان. يعترض شاربليس على تناول مسألة الزواج بهذه الخفة، لكن بنكرتون يجيب قائلاً إن الغيشا تفتنه بجمالها الرقيق، وهذا ما جعله يقرر الحصول عليها. وحين يحذره القنصل من أن ذلك قد يجلب الأسى للقلب البريء، يقترح بنكرتون شرب نخب آخر — هذه المرة نخب الفتاة الأمريكية التي ستكون في يوم ما زوجته الحقيقية.

نسمع الآن صوت بترفلاي والفتيات المرافقات لها في كورس جذلان، وفيه نسمع ثيمة الحب للمرة الأولى. تظهر بترفلاي وتُعرّف مرافقاتها بـ بنكرتون، ثم تجيب على الأسئلة حول عائلتها. تقول بترفلاي كنا أغنياء في الماضي، لكن الزمن تغير الآن. ثمة لحظة صمت محرّجة تبعت ذكر والدها، بترفلاي تتدارك الأمر وتحدث عن عمها الشهير بونزو، ثم تضيف قائلة إن لديها عم آخر لكنه للأسف مدمن خمر. ثم تسأل بنكرتون وشاربليس بخفر أن يقدرها عمرها، ثم تكشف بدهاء وسط دهشة الاثنان عن سنوات عمرها البالغة فقط 15 عاماً.

يطلب بنكرتون من غورو جلب المرطبات. وفي تلك اللحظة يصل الأقارب. وعلى حدة، تسأل بترفلاي بنكرتون إن كان لا يمانع بأن تحتفظ بكنوزها التي جلبتها معها. ومن كمي الكيمونو تخرج بترفلاي مجموعة من الحلي النسوية التافهة، ثم تخرج في النهاية خنجراً طويلاً. نسمع في الأوركسترا جملة قصيرة كئيبة دراماتيكية. وحين يسألها بنكرتون حول الخنجر تدير رأسها بارتباك. يتقدم غورو نحو بنكرتون ويهمس قائلاً لقد أرسله الميكادو إلى والدها لينتحر به على طريقة الهاراكيري.

## معجم

عندئذٍ تعرض بترفلاي أمام بنكرتون عدداً من التماثيل الصغيرة التي ترمز إلى روح أجدادها. ثم تخبره قائلة إنها تبرأت من أجدادها وعائلتها إكراماً لحبه. ثم ترمي التماثيل بعيداً.

تجري مراسم توقيع عقد الزواج باحتفال كبير. يغادر شاربلين ومعه مندوب المقاطعة وأمين السجل. ويدعو بنكرتون أقارب بترفلاي لتناول الأطعمة والمشروبات. ومن خلال كورس بهيج يعبرون عن رضاهم. يقاطع الاحتفال وصول بونزو الذي يجابه بترفلاي منزلاً لعنته عليها لإنكارها دينها وأجدادها. وبتهديد من بنكرتون ينسحب بونزو والأقارب. تدفن بترفلاي وجهها بيديها وتتنحب بمرارة.

حين يتلاشى بكاؤها، يأخذها بنكرتون برقة ويواسيها. يحل الغروب. ومن الداخل يأتي صوت سوزوكي يتمتم صلوات المساء. يأمر بنكرتون بترتيب المنزل، ثم يجلس على كرسي ويشعل لفافة. سوزوكي تساعد بترفلاي في تغيير ملابس الزفاف. ويغادر بنكرتون وبترفلاي، وتمهد الموسيقا لثنائي الحب الجدل الذي يختم الفصل «Viene la sera». ينظر الاثنان إلى السماء الملائنة بالنجوم، وتتدفق أحاسيسهما إلى أن يبلغا ذروة النشوة «Oh, quanti occhi fisi». وحين يلجان المنزل تسدل الستارة.

## الفصل الثاني

منزل بترفلاي. بعد مرور ثلاث سنوات. مضى وقت طويل على مغادرة بنكرتون ناغازاكي وقد وضعت بترفلاي أثناء ذلك طفلاً منه. تتلو سوزوكي صلاة أمام تمثال بوذا. تقف بترفلاي دون حراك قرب بارافان. تتوسل سوزوكي إلى الآلهة ناشدة معونتهم، ثم تعرض على بترفلاي القطع النقدية المتبقية معها لشراء الطعام. وحين تشكو الخادمة الحالة المزرية، تهديها بترفلاي مؤكدة أن بنكرتون سيعود. إنها تغني قائلة لقد وعد أن يعود حين تبني طيور

أبي الحناء أعشاشها في الربيع. وفي آريا جميلة «Un bel di» تصف الفرح الذي سيغمرها حين تصل سفينة بنكرتون إلى الميناء. يقاطع وصول غورو وشاربليس استغراق بترفلاي السعيد. ترحب بالقنصل وتتحدث معه بأدب جم حول صحته. يقول شاربليس بألم بعدما انتظر الفرصة الملائمة إنه استلم رسالة مشؤومة من بنكرتون يقول فيها إنه اتخذ زوجة أمريكية، وإن زواجه من بترفلاي أصبح شيئاً من الماضي. يحدق شاربليس إليها دهشاً حين تسأله بترفلاي عن الوقت الذي تبني فيه طيور أبي الحناء أعشاشها في أمريكا. ثم تتابع قائلة إن بنكرتون وعدّها بالعودة مع طيور أبي الحناء، وإن تلك الطيور كانت بنت أعشاشها ثلاث مرات ولم يعد. يجيبها شاربليس بارتباك بأنه ليس خبيراً بعلم الطيور.

يقاطع المشهد وصول الأمير يامادوري. لقد علم غورو بأن بترفلاي هُجرت، وهو عازم الآن على تزويج بترفلاي بـ يامادوري. لكنها تستقبل عرض غورو بازدراء. وحين تذكره بأنها مازالت متزوجة، يجيبها غورو قائلاً: إن الهجر يمنح الحق بالطلاق. ترد بترفلاي قائلة: إن هذا القانون يخص اليابان وليس أمريكا. ثم تلتفت نحو شاربليس طالبة منه إثبات ذلك.

وبعد مناقشة حزينة يغادر أمادوري مع غورو. وأخيراً يقرر شاربليس أن يقرأ لـ بترفلاي رسالة بنكرتون محاولاً أن يبرز معناها المأسوي. وبعد لحظة تهرع إلى الغرفة وتعود منها مع طفلها. وفي آريا مؤثرة ودراماتيكية «Chi vide mai a bimbo»، تخبر شاربليس بفخر بأنه طفل بنكرتون. ثم تقول يجب أن يعلم أن طفله الرائع ينتظره. وتعني بترفلاي في نشوة محمومة قائلة ربما يمر الإمبراطور ذات يوم ويرى هذا الولد ذا العينين

## معجم

الزرقاوين العميقتين. إنه سوف يؤخذ بجماله ويجعله أميراً في مملكته. يسأل شاربليس عن اسم الولد. تجيب بترفلاي قائلة إن اسمه الآن هو تروبلية، ولكن حين يعود بنكرتون سيتحول اسمه إلى جوي. يغادر شاربليس وهو محزون، ويعد بإعلام بنكرتون خبر ابنه.

تندفع سوزوكي ساحبة غورو المتذمر. وتخبر بترفلاي قائلة: إن غورو يزعم أن والد الطفل غير معروف، وأن طفلاً كهذا سينظر إليه في أمريكا نظرة احتقار. تتوعد بترفلاي بقتل غورو بخنجرها. تتدخل سوزوكي وتدفعه إلى خارج الغرفة.

يدوي صوت مدفع في الميناء معلناً وصول سفينة. وبوساطة منظار تستطيع بترفلاي معرفة اسم السفينة، إنها السفينة المسماة إبراهيم لينكولن، إنها سفينة بنكرتون. وباهتمام شديد تأمر سوزوكي أن تجلب الزهور من الحديقة لتزين بها المنزل. وأثناء ترتيب الزهور تغنيان ثنائياً رائعاً « *Scuoti quella fronda di ciliegio* » وبعد انتهاء الثنائي ترتدي بترفلاي عباءة الزفاف، بينما تلبس سوزوكي الطفل. ومع حلول الظلام يبدأ سهر الامراتين. ومن خلف المشهد تسمع همهمات الكورس الحزينة. وشيئاً فشيئاً تنام سوزوكي مع الطفل. بينما تظل بترفلاي واقفة دون حراك، في حين تتلشى همهمات الكورس، وتسدل الستارة على هذا المشهد الهادئ المؤثر.

## الفصل الثالث

ذات مشهد نهاية الفصل الثاني<sup>(63)</sup>. ثمة تمهيد يحاكي ثيمة الحب في الفصل الأول. يأتي من الميناء صياح البحارة وصوت سلاسل المرساة. تتسلل أشعة شمس الصباح إلى داخل المنزل.

<sup>63</sup> في الأصل كانت الأوبرا من فصلين، وعندما عدلها بوتشيني قسم الفصل الثاني إلى قسمين، وصارت تقدم بفصولها الثلاثة.

توقظ بترفلاي، بعد سهرها الطويل، سوزوكي وتأخذ الطفل، ثم تعود إلى غرفتها لتستريح قليلاً.

يصل بنكرتون وزوجته كيت وشاربليس. يتجه الرجلان نحو باب المنزل ويطرقانه، بينما تنتظر كيت في الحديقة. تفتح سوزوكي الباب وتخبرهما أن بترفلاي ظلت تنتظر بنكرتون طوال الليل بعد أن رأت سفينته في الميناء. يخبرها شاربليس بأنهما قدما ليطلباً معونة بترفلاي لإجراء الترتيبات اللازمة لرعاية طفل بنكرتون في المستقبل. وحين تكتشف سوزوكي أن المرأة الغريبة في الحديقة هي زوجة بنكرتون، تخر على الأرض وتنشج في قنوط. يتبع ذلك ثلاثي غنائي دراماتيكي قصير «Lo soche alle sue». يناشد شاربليس سوزوكي أن تبلغ بترفلاي الأنباء، مؤكداً لها أن السيدة بنكرتون سترعى الطفل وتمنحه حنانها. تطلب سوزوكي إعفائها من هذه المهمة، في حين يبدي بنكرتون أسفه.

أخيراً يقنع شاربليس سوزوكي بالذهاب للقاء كيت في الحديقة، ويلتقت نحو بنكرتون ويلومه بغضب لتسببه في كل هذه الآلام، ثم يقترح عليه أن يغادر دون رؤية بترفلاي وهي تعاني آلاماً مبرحة. بصمت بنكرتون طويلاً ثم يغني وهو منسحق القلب أغنية الوداع «Addio fiorito asil».

تعود سوزوكي ومعها كيت، وفي تلك اللحظة تظهر بترفلاي وتقف أمام باب غرفتها. تحاول سوزوكي عبثاً أن تمنعها من الدخول. تبحث بترفلاي بتلهف عن بنكرتون. وبينما تحدد إلى الوجوه، تتضح لها الحقيقة الرهيبة، وتحقق إلى كيت وكأنها منومة. تحاول كيت الاقتراب منها، لكنها تبعتها عنها. وحين تطلب كيت الصفح، تطلب منها بترفلاي أن تخبر بنكرتون أنها سوف تجد السلام بطريقة أو بأخرى. ثم تستطرد قائلة إن بإمكان بنكرتون أخذ الطفل إن هو عاد بعد نصف ساعة، يغادر شاربليس وكيت.

## معجم

تعزف الأوركسترا ثيمة كئيبة حين تطلب بترفلاي من سوزوكي إغلاق الأبواب وإسدال الستائر، كما تطلب منها الانضمام إلى الطفل في الحديقة. وبعد وقت ليس بالقصير تسحب بترفلاي الخنجر من غمده، تقبله، وتتلو ببطء: «الموت بكرامة خير من الحياة دون كرامة»، وتغرس الخنجر في حنجرتها. في تلك اللحظة تدفع سوزوكي الطفل إلى داخل الغرفة. وفي ألم وحشي تضمه بترفلاي إلى صدرها وتغني أغنية وداع ممضة (معبودي الصغير) «Piccolo Iddio». ثم تُجلس الطفل على كرسي صغير، وتضع بين يديه لعبة والعلم الأمريكي، ثم تعصب عينيه. تخطو خلف الستارة والخنجر في يدها. وفي اللحظة التالية يسقط الخنجر على الأرض.

تزحف بترفلاي نحو الطفل والخمار حول رقبتها وتسقط تحت قدميه. تموت بترفلاي في اللحظة التي يندفع فيها بنكرتون إلى داخل الغرفة صارخاً باسمها يتبعه شاربليس. تعزف الأوركسترا أوكوردات مفعمة بالقوة. وتسدل الستارة.

## حوار مع

عازفة البيانو  
شادن اليافي

بدأت شادن اليافي العزف في سن السادسة في المعهد العربي للموسيقا بدمشق.

## معجم

— حصلت على منحة من الحكومة الفرنسية في سنة 1985 لدورة صيفية مركزة في centre international de formation musicale في نيس.

— عزفت كونشرتو باخ مع فرقة موسيقا الحجره في مكتبة الأسد احتفالاً بمرور 25 سنة على تأسيس المعهد العربي للموسيقا برعاية الدكتورة نجاح العطار عام 1986.

— عزفت كونشرتو غريغ في حفل افتتاح الفرقة الوطنية السيمفونية برعاية الدكتورة نجاح العطار في قصر المؤتمرات عام 1993.

— عزفت كونشرتو بيتهوفن الرابع مع الفرقة الوطنية السيمفونية في قصر العظم برعاية الدكتورة نجاح العطار عام 1994.

— حصلت على منحة للاشتراك في مهرجان الأبل هيل الموسيقي في نيوهامشير في أمريكا 1994.

— تخرجت من المعهد العالي للموسيقا في دمشق سنة 1996، ثم سافرت إلى أمريكا لمتابعة دراستها العليا.

— عام 1998 حصلت على دبلوم في الدراسات العليا للموسيقا في آلة البيانو من جامعة لونجي في بوسطن، ونالت منحة واشبورن للموسيقيين المتفوقين.

— عام 1999 حصلت على الماجستير بدرجة شرف في الموسيقا باختصاص العزف على البيانو من جامعة لونجي.

— عادت إلى سورية ودرّست في المعهد العالي للموسيقا بدمشق عام 2000.

— عام 2001 حصلت على منحة العميد للتفوق الأكاديمي من جامعة بوسطن لإتمام شهادة الدكتوراه في الموسيقا.



## معجم

— أثناء فترة الدراسة أقامت العديد من حفلات البيانو و موسيقا الحجره، كما ألفت العديد من المحاضرات التي تناولت موضوعات مثل الموسيقا والهوية الثقافية، وأهمية الفكر الصوفي ومفهوم السماع في فلسفة الموسيقا بين الغرب والشرق، وجماليات الموسيقا بعد شونبرغ، وفلسفة الموسيقا عند سوزان لانغر.

— عملت أستاذة بيانو في معهد بروكلين للموسيقا عام 2004-  
2006

- عام 2006 انتسبت إلى مجلس الشرف الموسيقي في أمريكا Pi Kappa Lambda بناءً على توصية الهيئة التدريسية في جامعة بوسطن.

— نالت شهادة الدكتوراه في الفنون الموسيقية عام 2006 من جامعة بوسطن في أمريكا.

— عملت أستاذة بيانو في جامعة تافتس 2005-2007.

— عادت إلى سورية في صيف 2007 حيث تعاقبت معها دار الأسد للثقافة والفنون لتقديم الحفلات.

— تحمل شادن اليافي إجازة في الصيدلة والكيمياء الصيدلانية من جامعة دمشق.



■ درست في المعهد العربي للموسيقا ثم في المعهد العالي، بعد ذلك تابعت دراستك في أمريكا. كيف تقيمين مستواك الفني في ذلك الوقت مقارنة مع الطلاب في أمريكا، وهل واجهت صعوبات على الصعيد التقني أعاقت مسيرتك الفنية وحدت من طموحك؟

□ عندما ذهبت إلى أمريكا لم أجد أية صعوبات، فلقد كان مستواي الفني في العزف لائقاً، وذلك بسبب ساعات من التدريب المتواصل التي كنت أمضيها أثناء دراستي في المعهد العالي للموسيقا.

يصعب التعميم عند الكلام على المستوى الفني في أمريكا، إنها قارة كبيرة، وأنا أمضيت كل الوقت في ولاية ماساشوستس و مدينة بوسطن. يمكنني أن أقول إنها مدينة عالمية والمستوى الفني فيها مرتفع جداً بشكل عام، يأتي إليها الطلاب من كل أنحاء العالم لدراسة الموسيقى. التقيت طلاباً من اليابان والصين وروسيا وفرنسا وألمانيا وكورية. لقد واطبت على التمرين وكنت أدرج في قائمة الطلاب المتفوقين دائماً. لكن الصعوبة التي واجهتني كانت تتعلق بالدراسة الأكاديمية في موضوعات تاريخ الموسيقى وعلومها النظرية. البرامج الأكاديمية في المعهد العالي للموسيقا في دمشق كانت وماتزال فقيرة جداً. قد يعود ذلك لعدم وجود مكتبة موسيقية كبيرة وشاملة تضم كتب الأبحاث والنوتات إضافة إلى التسجيلات. وأيضاً يعود ذلك إلى قلة الأساتذة المختصين. كانت دراستنا في المعهد العالي تقتصر على الموسيقى الكلاسيكية والرومانتيكية، كما درسنا باخ وهندل من فترة الباروك بصورة سطحية. عندما ذهبت إلى أمريكا تفتحت عيناى على كم هائل من الموسيقى يدرس هناك بصورة روتينية في جميع المراحل الأولى من الجامعات. كانت هناك موسيقا العصور الوسطى وموسيقا عصر النهضة، و أيضاً الموسيقا الحديثة، أي أكثر من سبعمئة

سنة من الموسيقى لم أكن أعرف أي شيء عنها. لم يقف في وجهي هذا التحدي بل ألهب طموعي الموسيقي، وأخذت أمضي ساعات طوالاً في مكتبة الجامعة وأنا أدرس وأطلع على ما كان ينقصني وما كنت أجهل حتى وجوده من المؤلفين. درست تاريخ تدوين الموسيقى، واطلعت على مخطوطات من بدايات التدوين الموسيقي ودرست بيروتين وليونين من مدرسة نوتردام في العصور الوسطى، كذلك أنواع موسيقا التروبادور والتروفير والكانتيجاس. ثم درست بالتفصيل قداسات أوكغهام وغومبير، ودرست الموتيت وتاريخ تطورها مع مؤلفين مثل دوفاي وجوسكين الذي كتب مئة منها. درست أيضاً مادريغالات مونتردي التي وضعها في تسعة كتب، وأيضاً أورلاندو دولاسو. كنت أستمع إلى الكثير من التسجيلات، لقد ألفت نفسي أمام بحر من المعلومات والكنوز لم أعلم عنه شيئاً أثناء دراستي في سورية. كذلك كان الأمر بالنسبة للموسيقا الحديثة ونظرياتها الصعبة المعقدة التي لم يشرحها أحد لنا في المعهد العالي، بل لم يكن الخبراء يدرسون سوى القشور. لقد أثمرت دراستي عندما تخطيت دون مشقة فحوص الدكتوراه الصعبة، وانتخني مجلس الجامعة للانضمام إلى مجلس الشرف الموسيقي الأمريكي.

■ ما هو رأيك في مدرسة البيانو في أمريكا؟ وهل تختلف عن مدارس البيانو الأوروبية؟

□ في عالم يصغر يوماً بعد يوم تتقلص الفروق بين مدارس العزف والتدريس. قبل أن يصبح السفر شائعاً وتصبح التسجيلات الموسيقية في متناول الجميع كانت تقاليد العزف والتدريس معزولة ضمن حدود البلد، ويمكن وصفها وتصنيفها بسهولة. مدرسة البيانو الأمريكية انبثقت من أساتذة البيانو المهاجرين من أوربة أثناء الحروب وقبل الحرب العالمية الثانية وبعدها. فان كليبورن عازف البيانو الأمريكي الذي يعدُّ ممثلاً للمدرسة الأمريكية درس البيانو على يد عازفة البيانو

## معجم

روزينا ليفين وكانت مهاجرة ألمانية. ليون فليشر درس البيانو مع آرتور شنابل. تأثير المدرسة الألمانية والروسية يبدو واضحاً في أمريكا. إن كان بإمكانني ذكر خاصية مميزة واحدة تبدو واضحة لي في طريقة عزف البيانو الأمريكية أقول إنها الحرية في التعبير التي يديها العازفون الأمريكيون، أي أنهم أقل ارتباطاً بقوانين العزف والتقاليد الشائعة، بل يحاولون إبراز التعبير الفردي الشخصي. أحياناً كنت أشعر أن العازف "يتكلم" مع كل فرد من الحضور بصوته الخاص من خلال العزف.

■ هل هناك مدرسة أفضل من غيرها في أوربة وأمريكا على صعيد العزف والتدريس، أم أن لكل مدرسة ميزة تنفرد بها عن غيرها؟

□ أعتقد أن المدرسة الروسية السابقة هي التي أنجبت أكبر عدد من العازفين العالميين. أقول السابقة لأنها لم تعد الآن كما كانت بسبب هجرة العديد من الأساتذة الكبار والعازفين المبدعين خارج روسيا.

أنا أحببت كثيراً الطريقة الأمريكية في التعليم خاصة الأطفال الصغار. الاساتذة يعززون في طلابهم الثقة بالنفس ومتعة التمرين وبيتعدون عن الانتقادات والملاحظات الفظة التي يمكن أن تقتل عند الطفل حب الموسيقى. إنهم يعطون الفرص للجميع ويعلمون الأطفال المواقف الإيجابية والحماسة وحب العمل ومساندة أقرانهم بدلاً من التنافس العدائي.

■ ما هي التحديات التي تطرحها آلة البيانو أمام الطالب من جهة، والعازف المحترف من جهة أخرى؟

□ في اعتقادي أن آلة البيانو تطرح تحديين أساسيين أمام جميع العازفين من الطلاب أو المحترفين، وذلك مقارنة مع آلات أخرى. التحدي الأول هو أن العازف لا ينتقل مع آله، أي أن

الآلة التي يتدرب عليها ليست في معظم الأحيان الآلة التي يعزف عليها أمام الجمهور. هناك حالات خاصة بالطبع مثل هوروفيتس الذي كان يسافر مع البيانو الذي يملكه، وكذلك الآن العازف كريستيان زيمرمان. ولكن على الأغلب يعاني عازفو البيانو التغيير المستمر ووجوب التأقلم الفوري مع الآلة المعطاة لهم. أما التحدي الثاني فهو أن معظم العازفين لا يستطيعون دوزان البيانو بأنفسهم كعازفي الآلات الأخرى، وهناك صعوبة أحياناً في إيجاد مدوزن بيانو جيد.

■ هل يمكن لآلة البيانو أن تلعب دوراً مهماً في موسيقانا الشرقية؟ وما هو رأيك في المحاولات التي بذلت وتبذل لتشريق آلة البيانو، أي جعلها قادرة على أداء المقامات الشرقية؟

□ أنا شخصياً لست من المشجعين لهذه المحاولات، ولا أستسيغ أي نوع من الخلط أو أسلوب الـ fusion الشائع جداً هذه الأيام. إنه في رأيي يقضي على الأصالة. الموسيقى العربية الأصلية لها قواعدها وآلاتها وأساليبها، لا تحتاج إلى الاستجداء بآلات وأساليب أخرى. الـ fusion شائع جداً أيضاً في الطبخ، وأنا لا أحبه في ذلك أيضاً. هل تستطيع أن تطبخ الكبة اللبنية بأسلوب ومواد طبخة Beef Burgoyne؟ أكرر أن هذا رأيي الشخصي، وإن كان عزف فيفالدي على القانون وجعل البيانو يعزف الربع تون أساليب تروق للبعض فسيثبت المستقبل بقاء هذه الأساليب أو زوالها.

■ يقال إن الكتابة لآلة البيانو تحتاج إلى دراية واسعة بتلك الآلة وخصوصيتها، من هم في رأيك المؤلفون الذين أجادوا الكتابة لها؟ وهل ثمة كتابة رديئة وأخرى ممتازة؟

□ عندما يكون المؤلف هو نفسه عازف بيانو ممتازاً فإن مؤلفاته دون شك تكون أكثر متعة للعزف. والمثال الواضح هو رخمانيوف في بداية حياته المهنية فاقت شهرته في العزف

شهرته في التأليف. ويدرج الآن من بين أهم عازفي البيانو في القرن العشرين. أما المثال على الكتابة الرديئة لآلة البيانو فباعترادي أنه كونشرتويات البيانو لجون فيلد.

■ من هو العازف المثالي في رأيك؟ وهل ثمة عازف مثالي؟

□ أنا حذرة جداً من إطلاق الأحكام المطلقة في مجال العزف. هناك دائماً ذوق شخصي، وحتى هذا الذوق يتغير عبر السنين. لقد كنت في صغري أعجب بالعازفين ذوي التقنية العالية الباهرة في العزف. أما اليوم فلا يعني لي ذلك الكثير، وإنما أتأثر برقة العزف وعذوبته والقدرة على تحريك المشاعر والتعبير عن العواطف الحميمة.

■ ما هو مقياس جودة العزف؟

□ إن مقياس جودة العزف في رأيي هو قوة التعبير.

■ من هو عازفك المفضل؟

□ من الجيل السابق أحب ريختر، ومن العازفين المعاصرين كريستيان زيمرمان. وكان لي شرف سماع حفلاته ولقائه في بوسطن.

■ هل أنت من أنصار التخصص بعزف مقطوعات مؤلف واحد فقط؟

□ لا لست من أنصار التخصص بعزف أعمال مؤلف واحد فقط، ذلك بالتأكيد يحد من إمكانية العازف. ولم التقي في حياتي بعازف متخصص في مؤلف واحد.

■ ما الذي نحتاج إليه في الوطن العربي لتأسيس مدرسة جيدة للبيانو قابلة للتطور والازدهار؟

□ نحتاج أولاً إلى مدرّسين جيدين. يجب أن يكون أستاذ البيانو هو نفسه عازفاً ماهراً يواظب على تقديم الحفلات. ولا يكتفي بإلقاء المحاضرات والملاحظات أمام الطلاب حول العزف. أنا لست ضد الاستعانة بالخبرات الأجنبية، ولكن يجب الحذر الشديد عند الانتقاء، فليس كل من هو أجنبي متفوقاً. ويجب مراقبة الأساتذة وتقويمهم قبل تقويم طلابهم وإجراء فحص لهم عند الاختيار للتيقن من قدرتهم على التعبير عن أفكارهم ومن إمكانياتهم في العزف وحسن معاملتهم للطلاب. يجب أن يراقب أيضاً إنتاج هؤلاء الأساتذة، فإن بقي الأستاذ في منصبه عقوداً من الزمن ولم يتخرج على يديه عازف واحد فلا بد من إنهاء عقده. إذاً أهم شيء هو إيجاد طاقم أساتذة يعملون بجد وإخلاص للمهنة والوطن. نحتاج أيضاً إلى تبني أسلوب في معاملة الطلاب أساسه المحبة والثقة والتشجيع. لقد رأيت أثناء عملي في التدريس في أمريكا أن التشجيع يصنع المعجزات، ليس فقط للتلاميذ الصغار وإنما أيضاً للطلاب في المستوى الجامعي. الموسيقا ليست كبقية المواد الدراسية، علاقة الانسان معها علاقة شخصية جداً، لذا يجب الحذر الشديد عند توجيه النقد. ولقد رأيت الكثير من المواهب في بلدنا تتحطم بسبب سوء المعاملة. يجب تغيير فلسفة التعليم القائمة على التهديد والترعب، لأنها لن تنجح في الموسيقا ولن تنجح في عصرنا هذا. أما تقويم الطلاب فيتم من خلال عملهم أثناء السنة بأكملها ومشاركتهم في الحفلات لا عن طريق الفحوص الدورية المتشدة. يضحكني كثيراً ما يتم حالياً في المعاهد الموسيقية في دمشق أثناء الفحوص حين تعطي لجنة لا علاقة لها بالعزف علامات لأداء الطلاب مثل 94 أو 92 أو 87 هل يعقل أن يحكموا بهذه الدرجة من الدقة على العزف؟ أفضل النظام الروسي والأمريكي في تقويم الطلاب وإعطاء الدرجات القائم على خمس مستويات فقط. في أمريكا الأستاذ وحده هو الذي يعطي العلامة لأنه أدري بمستوى طالبه. ولا ننسى أن المهتمين

## معجم

بالموسيقا الكلاسيكية في سورية هم حتى الآن أقلية. إذا أردنا نشر هذا الفن الراقي فلا بد من تغيير طريقة تقديمه. عندما يختار الطفل تعلم آلة موسيقية وإمضاء الوقت في التمرين عوضاً عن اللعب مع الأصدقاء يجب إحاطته بكل الحب والرعاية، يجب تقديره وتشجيعه كي يستمر. أنا لا أحب المسابقات أيضاً، إذ إن عدد الخاسرين فيها يفوق دائماً عدد الناجحين. في البلاد التي يوجد فيها آلاف من العازفين تكون المسابقات طريقة جيدة للانتقاء، أما في سورية مثلاً فأجد أن المسابقات تحد المواهب وتحطم الأحلام وتقوي المنافسة العدائية بين الطلاب، ولسنا بحاجة إلى ذلك الآن. يجب أن ينجح الجميع وتقدم فرص أمام الجميع لأن عدد عازفي البيانو المحترفين في الوطن العربي قليل جداً. نحن بحاجة ماسة إلى عازفين جيدين.

أجرى الحوار : محمد حنانا

مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية  
السادس عشر في القاهرة والإسكندرية  
من 1 إلى 10 تشرين الثاني 2007

إعداد : إلهام أبو السعود

للسنة السادسة عشرة أقامت الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي في القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية في دار الأوبرا بالقاهرة والإسكندرية. أعدت المهرجان والمؤتمر اللجنة التحضيرية المؤلفة من : أ. د. رتيبة الحفني المقررة والأمانة العامة للمهرجان



والمؤتمر، ومن السادة الأعضاء: أ. د. سعيد هيكل، أ. د. حسن شرارة، الفنانة جيهان مرسي، أ. د. إيزيس فتح الله، الفنان حلمي بكر، الفنان محمد سلطان، أ. د. ناديا عبد العزيز، الإعلامي الكبير وجدي الحكيم، المايسترو سامي نصير، الفنان محمد كرم، أ. محمد عزب.

### اليوم الأول - حفل الافتتاح

بدأت مراسم الافتتاح في الساعة الثامنة من مساء يوم الخميس الموافق في 1 تشرين الثاني بحضور الفنان فاروق حسني وزير الثقافة، والدكتور عبد المنعم كامل رئيس دار الأوبرا. ألقى الدكتورة رتيبة الحفني كلمة رحبت فيها بضيوف المهرجان، وأكدت حرص المهرجان في كل عام لاستقبال إبداعات الجيل الجديد والتعرف على ما يقدمونه من فكر وأعمال فنية، استعرضت فعاليات المهرجان السادس عشر والمؤتمر بشكل موجز. ثم دعت كلاً من وزير الثقافة ورئيس دار الأوبرا لتوزيع دروع المهرجان وشهادات التقدير على المكرمين العشرة من رواد وأعلام الموسيقى العربية والخط العربي وهم: الموسيقار الراحل حسن أبو السعود، الموسيقار هاني مهنا، المطرب محمد ثروت، الباحث الموسيقي العراقي صبحي رشيد، الشاعر صلاح فايز، المطربة ناديا مصطفى، الموزع الموسيقي إبراهيم الراديو، المطرب مدحت صالح، الناقد الفني محمد مصطفى، وفنان الخط العربي أحمد عبد العزيز.

بعد ذلك بدأت الاستعدادات في المسرح للاحتفال الفني. وحسب التقليد الذي اتبعته دار الأوبرا في السنوات الأخيرة باختيار إحدى الشخصيات الفنية التي أثرت في تكوين وجداننا الفني لإلقاء الضوء عليها من خلال عمل غنائي تمثيلي، اختارت إدارة المهرجان موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب، فقدمت أوبريت

«عاشق الروح» وهي عبارة عن صورة غنائية تروي قصة حياة الموسيقار محمد عبد الوهاب ومشواره الفني وأهم أعماله الغنائية والموسيقية من خلال خط درامي غنائي متكامل. تخللت هذا العمل الموسيقي استعراضات وتابلوهات راقصة لفرقة باليه أوبرا القاهرة، تصميم أرمينيا كامل ومصاحبة فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقا العربية بقيادة المايسترو فاروق البابلي. صمم الديكور المهندس محمد العزباوي، الإضاءة أكرم كمال، الصوت محمود عبد اللطيف والإخراج جيهان مرسي، التي أكدت أن «عاشق الروح» يعد من أهم أعمالها على المسرح نظراً للقيمة الفنية الكبيرة لموسيقار الأجيال عند الجمهور.

قالت الدكتورة رتيبة الحفني، كاتبة المادة العلمية لهذا العمل، إن حياة الموسيقار عبد الوهاب مليئة بالأحداث والمواقف المهمة، إضافة إلى أعماله الموسيقية والغنائية التي تعامل فيها مع كثير من المطربين والمطربات. وأضافت أن ما ساعدها في كتابة المادة العلمية العلاقة الوطيدة والحب والصدقة التي ربطتها بعبد الوهاب.

مثل دور الموسيقار محمد عبد الوهاب ثلاثة فنانين في مراحل حياته المختلفة إذ يؤدي مرحلة الطفولة محمد فاروق الشرنوبلي، ومرحلة الشباب وائل سامي، ومرحلة النضج عبد العزيز مخيون. وتلعب دور الأم سميرة عبد العزيز. الأب الفنان القدير أحمد راتب الذي أصبح القاسم المشترك للأعمال التراثية الدرامية التي تقدم في المهرجان.

ومثل دور الرئيس جمال عبد الناصر رياض الخولي، سامي عبد الحليم في دور مأمون الشناوي، أسامة عباس في دور أحمد شوقي، أحمد جمال في دور سيد درويش، سمير صبري في دور المذيع، ريهام عبد الحكيم «أم كلثوم»، محسن فاروق «الشيخ علي

## معجم

محمود»، هاني عامر «عبد الحليم حافظ»، رحاب مطاوع «فايزة أحمد»، أميرة أحمد «صباح»، آيات فاروق «نجات الصغيرة»، سوما «ليلي مراد»، سماح عباس «راقية إبراهيم».

### مسابقة المجموعة الموسيقية

اختارت إدارة مهرجان الموسيقى العربية في دورته السادسة عشرة المجموعة الموسيقية موضوعاً لمسابقة هذا العام لا يزيد عدد أعضائها عن ثمانية عازفين ولا يتعدى عمر العازف 30 عاماً، وتمنح المجموعة الفائزة مبلغ عشرة آلاف جنيه مصري. وشكلت لجنة التحكيم من الأساتذة:

أ. د. سعيد هيكل مقررأ (مصر) - أ. حمادي بن عثمان عضواً (تونس) - أ. محمد جمال عضواً (البحرين).

شارك في المسابقة ثلاث فرق، اثنتان من مصر والفرقة الثالثة من الأردن. قدمت المجموعة الأولى (مصر): الحلوة دي - شوبرت - وسيريناد - شوبرت.

المجموعة الثانية (مصر) قدمت: تحميلة راحة الأرواح - لونغا جاز - حكاية لونغا

المجموعة الثالثة (الأردن) قدمت: لونغا حجاز (عبد الوهاب) سماعي راست القصبجي - رقصة منديرة (حجاز) - سماعي حجازي (الملتقى) ألحان صخرحتي (الأردن)

فازت بالمركز الأول المجموعة الثانية (فرقة قيثارة) مصر.

### المؤتمر

ناقش الباحثون الموسيقيون المحاور لهذا العام. وكان المحور الأول:

(الملحن العربي المعاصر وتأثيره في ذوق المتلقي). أما المحور الثاني فكان (سمات الأغنية المعاصرة والموجهة للطفل في

وسائل الإعلام). وكان محور المنبر لهذا العام: (التنظير الموسيقي العربي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر).

المحاور التي دار حولها المؤتمر

المحور الأول : الملحن العربي المعاصر وتأثيره في ذوق المتلقي.  
قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

الجلسة الأولى : مقررها أ. د. زين نصار (مصر).

— الملحن العربي المعاصر وتأثيره على ذوق المتلقي «المطرب سيد خليفة مثلاً» د. عباس سليمان حامد السباعي (السودان).

— الملحن العربي المعاصر وتأثيره على ذوق المتلقي. د. خالد علي القلاف (الكويت).

الجلسة الثانية : مقررها أ. إلهام أبو السعود (سورية)

— الملحن العربي المعاصر وأثره على ذوق المتلقي أ. أسعد مخول (لبنان)

— الملحن العربي وأثره أو تأثيره في المتلقي. أ. علي الحفني (مصر)

من ملامح التدهور الحقيقي في إبداع الفن الموسيقي. د. عبد الله الرميثان (الكويت)

الجلسة الثالثة: مقررها أ. حمادي بن عثمان (تونس)

— الألحان الخليجية بين الحداثة والتراث. أ. محمد جمال (البحرين)

الجلسة الرابعة: مقررها د. ناديا عبد العزيز (مصر)

— الملحن العربي وذوق المتلقي بين اليوم والأمس. أ. حمادي بن عثمان (تونس)

— الملحن العربي المعاصر بين مطرقة اللحن وسندان النص الشعري. د. معتصم خضر عديلة (فلسطين)

الجلسة الخامسة : مقرر ها أ. محمد جمال (البحرين)

\_\_\_\_\_ الملحن العربي في القرن الحادي والعشرين وتأثيره على مستمعيه ودوره في المحافظة على الهوية الفنية العربي. أ. د. صالح المهدي (تونس)

\_\_\_\_\_ الملحن العربي المعاصر بين الإبداع والنقل. د. يوسف طنوس (لبنان)

المحور الثاني : سمات الأغنية المعاصرة والموجهة للطفل في وسائل الإعلام وقد قدمت في هذا المحور الدراسات التالية

الجلسة الأولى : مقرر ها ناديا صايغ (لبنان)

\_\_\_\_\_ سمات أغنية الطفل الشعبية كمادة جديدة معاصرة موجهة من وسائل الإعلام في السودان. د. عباس سليمان السباعي (السودان)

\_\_\_\_\_ أهم سمات أغنية الطفل العربية. د. ناديا عبد العزيز (مصر)

\_\_\_\_\_ واقع الأغنية العربية الموجهة للطفل أ. سلوى الشودي (المغرب)

الجلسة الثانية : مقرر ها أ. محمد جمال (البحرين)

\_\_\_\_\_ الأدلجة في أغاني الأطفال أ. فادي عطية (سورية)

\_\_\_\_\_ متطلبات النهوض بأغنية الطفل عبر وسائل الإعلام. أ. حبيب ظاهر العباس (العراق)

\_\_\_\_\_ سمات الأغنية المعاصرة الموجهة للطفل في وسائل الإعلام. أ. إلهام أبو السعود (سورية)

الجلسة الثالثة : مقرر ها. د. هدى صبري (مصر)

\_\_\_\_\_ كابوس الإعلام في تحديد سمات الأغنية المعاصرة الموجهة للطفل. أ. منى زريق (لبنان)

سمات أغنية الطفل المعاصرة في قناة «أرتينز. أ. وفاء  
القسوس (الأردن)

المحور الثالث: المنبر : التنظير الموسيقي خلال القرنين الثامن  
عشر والتاسع عشر.

الجلسة الأولى : مقرر ها. د. إيزيس فتح الله (مصر)

— دراسة في مصطلحات أصوات السلم الموسيقي العربي. د.  
مصطفى أنور رشيد (العراق)

— إسهام الفنان في الموسيقى العربية بين النظرية والتطبيق (أبو  
خليل القباني نموذجاً) أ. هبة ترجمان (سورية)

الجلسة الثانية : مقرر ها. د. يوسف طنوس (لبنان)

— الموسيقى في كتاب وصف مصر. د. إيزيس فتح الله (مصر)

— ملامح التنظير الموسيقي التونسي خلال القرنين الثامن عشر  
والتاسع عشر. محمود قطاط (تونس)

— التنظير الموسيقي المصري في القرن 19 من خلال محمد بن  
إسماعيل بن عمر شهاب الدين، ومحمد زكريا بك، ومحمد كامل  
الخلعي. د. فتحي الخميسي (مصر)

## المهرجان

وتنطلق ليالي مهرجان الموسيقى العربية. ذلك المهرجان الذي  
صار بفضل جمهور الموسيقى العربية ومساهمات المبدعين  
والباحثين العرب درة مهرجانات الموسيقى العربية ليس فقط في  
مصر بل في الوطن العربي كله.

سنة عشر عاماً من الإبداع والفن. ستة عشر عاماً من التنوير  
والانحياز للأصالة، ولم لا وهو المهرجان الذي تحتشد له حناجر  
الصفوة من الأصوات العربية، ورجالات الصف الأول من باحثين  
وعلماء الموسيقى العربية وتقف كالقلعة المنيعة في وجه تيارات

## معجم

الرداءة والاتجار بالفن التي يعجج بها المشهد الموسيقي العربي الآن. هذا المهرجان الذي شب عن الطوق، والذي يرفع منذ يومه الأول شعار «معاً من أجل مستقبل باهر وأكثر إشراقاً للموسيقا العربية»، ذلك المستقبل المتواصل بقوة مع ماضيه ليشكل تياراً مستمراً من الفن الجيد.

ليس مهرجان الموسيقى العربية في دار الأوبرا الأداة التي تحرك وتقود دفعة الغناء والموسيقا العربية، لكنه بلا شك أحد أبرز المهرجانات التي تسعى بكل تفنن لخلق حالة من الفن الجميل تستحث من خلاله وجدان الساحة الفنية ليحذو حذوه للخروج من النفق المظلم المحيط بواقعنا الموسيقي الآن.

### الفرق المشاركة في المهرجان

فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقا العربية قيادة طه تاجي وصلاح غباش (مصر)، الفرقة القومية العربية للموسيقا قيادة سليم كساب (مصر)، الفرقة الموسيقية قيادة خالد فؤاد (مصر)، أوركسترا مستو العالمي قيادة نبيل عزام (أمريكا)، مجموعة الحفني للموسيقا العربية قيادة محمد مصطفى (مصر)، مجموعة عمر بشير «عود حول العالم» قيادة عمر بشير (العراق)، فرقة أم كلثوم «أكاديمية الفنون» قيادة أمير عبد المجيد (مصر)، مجموعة وتريات «أطفال أوبرا الإسكندرية» قيادة نيفين محمودي (مصر) كورال أطفال مركز تنمية المواهب قيادة ناديا عبد العزيز (مصر)، فرقة قيثارة قيادة ألفريد جميل (مصر)، فرقة الأورمان للغناء العربي «شباب ذوي الاحتياجات الخاصة» قيادة طارق يوسف (مصر)، فرقة أوبرا الإسكندرية للموسيقا والغناء قيادة جورج بشري (مصر)، فرقة نادي الصيد الموسيقي قيادة طارق يوسف (مصر)، سداسي شرارة قيادة عطية شرارة (مصر).

### العازفون السوليست المشاركون في المهرجان

عطية شرارة كمان (مصر)، ماجد سرور قانون (مصر)، جهاد عقل كمان (لبنان)، محمد مصطفى كمان (مصر)، حسن

## معجم

شرارة كمان (مصر)، عمرو سليم بيانو (مصر)، عمر بشير عود (العراق)، نبيل عزام كمان (أمريكا)، نسمة عبد العزيز ماريما (مصر)، إحسان المنذر بيانو (لبنان).

### المطربون والمطربات المشاركون في المهرجان

وائل سامي (مصر)، محمد ثروت (مصر)، ريهام عبد الحكيم (مصر)، ملحم زين (لبنان)، كارول سماحة (لبنان)، دلال أبو آمنة (فلسطين)، أميرة أحمد (مصر)، رحاب مطاوع (مصر)، ماجد المهندس (العراق)، محمد الطوخي (مصر)، مي فاروق (مصر)، فؤاد زبادي (المغرب)، أحلام (الإمارات)، مروان خوري (لبنان)، آمال ماهر (مصر)، مدحت صالح (مصر)، شيرين عبد الوهاب (مصر).

### أ - توصيات المؤتمر السادس عشر للموسيقا العربية

#### 1 — المحور الأول: الملحن العربي المعاصر وتأثيره في ذوق المتلقي

استنتج المؤتمر أن للملحن العربي تأثيره في ذوق المتلقي، ويشترك معه في هذا التأثير جهات عدة (وزارة الثقافة، وسائل الإعلام، شركات الإنتاج.. إلخ). ويبدو واضحاً أن الجانب السلبي يطغى على هذا التأثير حالياً نظراً لابتعاد معظم الإنتاج الموسيقي العربي عن الخصائص المكونة للموسيقا العربية. ولكي يتحلى هذا التأثير بشيء من الإيجابية، لا بد من الرجوع إلى هذه الخصائص والتأكيد عليها إبداعياً وعملياً وفي صورة استعمال التقنيات الحديثة، والحرص على توظيفها بما يخدم الحفاظ على الهوية الموسيقية العربية.

#### 2 — المحور الثاني: الأغنية المعاصرة والموجهة للطفل في وسائل الإعلام

تأكيد ما جاء في توصيات الدورات السابقة للمؤتمر، من ذلك، الاهتمام بالأغاني الشعبية للأطفال، وتلك المرتبطة بالتراث العربي



عموماً والحرص على إيصالها إلى الأطفال ليس فقط عبر التدريس. بل أيضاً بثها عبر وسائل الإعلام المختلفة ومن خلال الفعاليات الخاصة.

3 — المنبر العلمي: التنظير الموسيقي العربي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر

— دعوة الباحثين والعلماء العرب للاهتمام بتنظير الكتابات الهامة للمستشرقين في مجال الموسيقى العربية.

— دعوة الباحثين المشاركين في المؤتمر للقيام بإحصاء أسماء المنظرين الموسيقيين العرب كل في بلده، مع بيان بكتاباتهم وأعمالهم في هذا الصدد.

ب - المقترح لمحاور المؤتمر القادم

1 — المحور الأول : مقومات الموسيقى العربية (السلم، المقام، الإيقاع، الارتجال الشفهية والكتابية وطرق الأداء عموماً، الآلات والتشكيلات الآلية)، مع تقديم نماذج عملية.

2— المحور الثاني : الموسيقى الخاصة بالطفل في كل بلد عربي مع تقديم نماذج للدراسة والتحليل.

3— المنبر العلمي: التنظير الموسيقي العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى سنة 1931.

<p>2- دور «mezzo» في أوبرا ديمتري ل دفورجاك. هي ابنة القيصر بوريس.</p>	<p>Xenia : 1- دور «sop» في أوبرا بوريس غودونوف ل موسورسكي. هي ابنة القيصر بوريس.</p>
--	--

حرف Y

<p>تشايكوفسكي. هو خطيب ليزا.</p> <hr/> <hr/> <p>Yeomen of England, The</p> <p>– آريا يغنيها شريف إيزيكس في الفصل الأول من أوبريت « Merrie England » ل جيرمان.</p> <p><b>Yeomen of the Guard, The</b> – جندار (أحد حراس برج لندن)</p> <p>أوبريت من فصلين ل سوليفان. قدمت أول</p>	<p>Yamadori, Prince – دور «bar» في أوبرا مدام بترفلاي ل بوتشيني. هو أحد خُطَّاب سيو – سيو – سان.</p> <hr/> <hr/> <p>Yaroslavna – دور «sop» في أوبرا الأمير إيغور ل بورودين. هي زوجة إيغور.</p> <hr/> <hr/> <p>Yeltsky, Prince – دور «bar» في أوبرا البنت البستوني ل</p>
---	---

فيرفاكس في هيئة  
ليونارد «ten» ابن ميريل،  
الذي سبق أن عُين  
حارساً في البرج لكنه ما  
زال غير معروف فيه. ترد  
أبناء جديدة عن إرجاء  
تنفيذ الحكم بـ فيرفاكس،  
لكن قريب فيرفاكس  
يعمد إلى عرقلة وصول  
المذكورة. يكشف  
فيرفاكس عن نفسه  
ويعلن إلهي زوجة له.  
ينهار جاك المحطم الفؤاد  
على قدميها.  
حظيت بنجاح سريع لدى  
ظهورها، وعُرضت على  
نطاق واسع.

Yniold - دور «sop» ( )  
بنطالي ( في أوبرا  
بيلياس وميليزاند لـ  
ديبوسي. هو ابن غولو.

مرة في لندن في 30  
تشرين الأول عام 1888.  
وضع نصها و.س.  
جيلبيرت.

قصة الأوبريت : برج لندن،  
القرن السادس عشر.

يُدان فيرفاكس «ten»  
ويُحكم عليه بالموت.  
يخبر فيرفاكس الملازم  
الأول في البرج السير  
ريتشارد «b-bar» بأنه  
يرغب في الزواج قبل  
موته لكي يحول دون  
مكائد أحد أقربائه. يقابل  
الملازم الأول ريتشارد  
الممثلين الجوالين جاك  
«bar» ومحبوبته إلهي  
«sop»، ويقنع إلهي أن  
تغدو عروساً ليوم واحد  
فقط. وفي الوقت نفسه  
يخطط ميريل «bass»  
لهرب فيرفاكس من  
البرج. تحصل ابنة ميريل  
على مفتاح زنزانة  
فيرفاكس من السجان  
شيدوبولت «b-bar»  
المفتون بها، ويتنكر

معجم

---

---

Yuri - دور «bar» في | تيبيت. هو ابن ليف  
أوبرا تحطم الجليد ل | وناديا.

الأدوار الرئيسة :  
سعيد «sop»،  
غوميز «ten»، العظيم  
«bass»، السلطان  
«ten»، عثمان «bar».  
قصة الأوبرا : تركيا

يشفق سعيد، الأثير  
لدى السلطان، على  
أسير السلطان غوميز،  
فيزوده بالمال من أجل  
الهرب. يهرب غوميز  
يساعده في ذلك العظيم  
خادم السلطان المرتد،  
لكنه يقع في الأسر من  
جديد.

هيئها للعرض أنطون  
أندريه مستفيداً من الـ  
15 مقطعاً موسيقياً  
المتبقية منها.

Zaira - زائيرا

1- أوبرا من فصلين  
للمؤلف الألماني بيتر

Zaccaria — دور «bass»  
في أوبرا نابوكو ل فيردي.  
هو النبي زكريا.

Zaida — دور «mezzo»  
في أوبرا تركي في  
إيطاليا ل روسيني. هي  
حب سليم القديم.

Zaïde - سعيد

أوبرا ( غير مُنهاء ) من  
فصلين ل موتسارت.  
قُدمت أول مرة في  
فرانكفورت في 27 كانون  
الثاني عام 1866 (ألفت  
عام 1779). وضع نصها،  
المأخوذ عن جوزيف فون  
فرايبيرت، جوهان أندرياس  
شاستنر.

الأدوار الرئيسية : زامبا  
«bar»، كاميلاً «sop»،  
ألفونسو «ten»، ريتا  
«mezzo»، داندالو  
«bar»، دانييل «bass».

قصة الأوبرا : صقلية،  
القرن السابع عشر.

يغزو القرصان زامبا مع  
عصابته جزيرة كاستيل  
لوغانو، ويُجبر كاميلاً ابنة  
الكونت على التخلي  
عن خطيبها ألفونسو من  
أجله. وأثناء الاحتفال  
بالخطيبة الجديدة، يضع  
زامبا خاتماً في إصبع  
تمثال عروسه السابقة.  
أليس المسكون بالأرواح.  
تطبق أصابع التمثال  
على الخاتم بتوعد.  
يبقى زامبا دون حراك  
بجانب جميع الذين  
يرجونه إطلاق سراح  
كاميلاً ويكشف عن  
نفسه بأنه هو كونت  
مونزا وأنه شقيق  
ألفونسو. يرسل زامبا  
شقيقه إلى السجن

فون فينتر. قُدمت أول  
مرة في لندن في 29  
كانون الثاني عام 1805.  
أخذ نصها من Zaire ل  
فولتير.

2- أوبرا من فصلين ل  
بيليني. قُدمت أول مرة  
في بارما في 16 أيار عام  
1829. وضع نصها،  
المأخوذ عن فولتير،  
فيليس روماني.

3- أوبرا من فصلين ل  
ميركادانت. قُدمت أول  
مرة في نابولي في 31  
آب عام 1831. وضع  
نصها، المأخوذ عن  
فولتير، فيليس روماني.

### Zampa - زامبا

أوبرا من ثلاثة فصول ل  
هيرولد. قُدمت أول مرة  
في باريس في 3 أيار عام  
1831. وضع نصها أ. ج.  
ميليسفيل.

هي الآن في طي  
النسيان.

— Zarewitsch, Der

زاريفيتش

أوبريت من ثلاثة فصول لـ  
ليهار. قُدمت أول مرة  
في برلين في 21 شباط  
عام 1927. وضع نصها،  
المأخوذ عن غابرييلا  
زابولسكا — شارليت،  
بيلا ينيباخ وهنريش  
رايشرت.

ما زالت تُقدم في البلدان  
التي تتكلم الألمانية.

Zar Lässt sich  
Photographieren, Der

— القيصر يسمح بأخذ صور له

أوبرا من فصل واحد لـ  
فايل. قُدمت أول مرة في  
لايبزيغ في 18 شباط

ويأمر بإلقاء التمثال في  
البحر، بينما تلوذ كاميلاً  
بالمذبح. يبعدها زامبا  
عن المذبح، لكن يد  
التمثال الباردة تجره إلى  
أعماق البحر، ويلتئم  
شمل كاميلاً وألفونسو.

هي من أكثر أوبرات  
هيرولد نجاحاً، وقد  
حظيت بشعبية واسعة  
في القرن التاسع عشر،  
لكنها الآن نادراً ما تُقدم.  
ما زالت افتتاحيتها  
الشهيرة تعزف في  
قاعات الحفلات.

Zanetto - زانيتو

أوبرا من فصل واحد لـ  
ماسكاني. قُدمت أول  
مرة في بيسارو في 2  
أذار عام 1896. وضع  
نصها، المأخوذ عن  
فرانسوا كوبيه، جيوفاني  
تارجيوني-توزيتي وغيدو  
ميناستشي.

اسم بطرس ميخائيلوف، في مسفن هولندي لكي يتعلم المهن البحرية. يصادق المدعو بطرس إيفانوف الهارب من الجندية والواقع في غرام ماري ابنة عمدة المدينة فان بيت. وعندما يُطلب من العمدة أن يكتشف بطرس روسيا الأكبر الحقيقي يشير إلى بطرس إيفانوف. يُضلل كل من السفير الروسي والسفير الإنكليزي، لكن السفير الفرنسي شاتونوف يكتشف القيصر الحقيقي. يُعد فان بيت لإرسال بطرس إيفانوف إلى وطنه في احتفال رسمي، بينما يرحل القيصر الحقيقي إلى روسيا بهدوء.

هي من أكثر أعمال لورتزينغ نجاحاً، وما زالت تُقدم باستمرار في

عام 1928. وضع نصها جورج كايزر.

**Zar und Zimmermann**

– القيصر والنجار

أوبرا من ثلاثة فصول ل لورتزينغ. قُدمت أول مرة في لايبزيغ في 22 كانون الأول عام 1837. وضع نصها، المأخوذ عن أن — أونوريه جوزيف دو ميليسفيل وجان توسان ميرل ويوجين سينتيران دو بوارى، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: بيتر «bar»، بيتر

إيفانوف «ten»، ماري «sop»، فان بيت «bass»، الأرملة براو «mezzo»، ماركيز دو شاتونوف «ten».

قصة الأوبرا: ساردام ( هولندا )، نحو عام 1690.

يعمل قيصر روسيا بطرس الأكبر، منتحلاً



قصة الأوبرا : تنقذ ثلاث سيدات، يعملن في خدمة ملكة الليل، الأمير تامينو من الثعبان، وتعطيه صورة ابنة ملكة الليل بامينا. يأسر جمال بامينا الأمير، فتشترط عليه ملكة الليل إنقاذ ابنتها من يدي ساراسترو كاهن ايزيس لكي يتمكن من الزواج منها. يوافق الأمير على القيام بذلك، فتعطيه نايًا سحرياً ليساعده على التغلب على المخاطر، وترسل معه باباغينو دليلاً يرافقه في رحلته. يصل تامينو إلى معبد إيزيس فيخبره الناطق باسم المعبد بأن الحقيقة والحكمة يمكنهما فقط المكوث فيه، وأن ساراسترو يعرض عليه الدخول والتعلم. تستجيب بامينا التي يلاحقها عبد ساراسترو البربري

البلدان التي تتكلم الألمانية.

### Zauberflöte, Die

– الناي السحري

أوبرا من فصلين لـ موتسارت. قُدمت أول مرة في فيينا في 30 أيلول عام 1791. وضع نصها، المأخوذ جزئياً عن الأب جان تيراسون، ايمانويل شيكانيدر (الذي ابتدع أيضاً دور باباغينو).

الأدوار الرئيسية : تامينو «ten»، بامينا «sop»، ساراسترو «bass»، باباغينو «bar»، ملكة الليل «sop»، مونوستاتوس «ten»، ثلاث سيدات «sop, mezzo, mezzo»، الناطق باسم المعبد «b-bar»، باباغينا «sop».

الكاهن الأعلى، وبامينا التي تمثل، نمطياً، الشعب النمسوي، تجد ملجأ في المعبد هرباً من أمها الشريرة ملكة الليل التي تطابق — حسب ما يقال — الإمبراطورة ماريا تيريزا التي كانت تعارض النشاط الماسوني الحر. والأمير تامينو يرمز، افتراضياً، إلى الإمبراطور جوزيف الثاني الذي كان بالمقارنة ليبرالياً في سلوكه إزاء النظام. والاختبارات بوساطة النار والماء التي يخضع لها تامينو وبامينا، والصراع ما بين الضوء والظلمة، والنصر النهائي للخير على الشر هي موروثات عن الأفكار الماسونية.

Zarzuela – ثارثويلا

مونوستاتوس، لخب تامينو، ويوافق الاثنان على الخضوع للتجارب لكي يثبتا عفتهم وإخلاصهما. كذلك يخضع باباغينو للاختبار ويكافأ بـ باباغينا على الرغم من نتائج الهزيمة. وبمساعدة الناي السحري تجتاز بامينا وتامينو محن النار والماء. يقدم ساراسترو لـ تامينو رموز الحكم، ويحتفي الجميع بانتصار النور على قوى الظلام التي تمثلها ملكة الليل المهزومة.

حبكة الأوبرا هي خليط عجيب من الهجاء السياسي ورموز الماسونية الحرة، والدعابة الساذجة الموضوعية على خلفية مصرية. ومعبد إيزيس هو النقطة المحورية في الحدث، ممثلاً ماسونية حرة. ساراسترو هو

كالديرون دو لا باركا  
وفيليكس لوب دي فيغا.

Zazà - زازا

أوبرا من أربعة فصول ل  
ليونكافالو. قُدمت أول  
مرة في ميلانو في 10  
تشرين الثاني عام  
1900. وضع نصها،  
المأخوذ عن بيير سيمون  
وشارل بيرتون، المؤلف  
نفسه.

هي من أعمال ليونكافالو  
الناجحة، وتروي قصة  
حب قامت بين مغنية  
باريسية ( زازا ) ورجل  
متزوج (ميليو). وعندما  
تكتشف زازا بأنه متزوج  
يحب زوجته، تعود إلى  
رفيقها السابق  
كاسكارت.

ما زالت تُقدم بين وقت  
وآخر.

(من الكلمة  
الإسبانية zarza وتعني  
أجمة العُليق)

عمل موسيقي  
مسرحي إسباني مماثل  
للأوبريت عادة ما يوظف  
المادة التقليدية  
الإسبانية، ويتضمن  
الحوار المنطوق ويكون ذا  
طبيعة هزلية. وقد أتى  
الاسم من العروض  
الترفيهية التي جرت في  
قصر الثارثويلا الملكي  
قرب مدريد في القرن  
السابع عشر من أجل  
فيليب الرابع وحاشيته  
الملكية. وكان أول مؤلف  
معروف للثارثويلا هو  
خوان هيدالغو (1614 -  
1685). في القرن الثامن  
عشر تراجعت شعبية  
شكل الثارثويلا أمام  
شكل التوناديا  
المنافس الذي كان أكثر  
قومية وأكثر هجاءً. وكان  
من بين كتاب نصوص  
الثارثويلا المبكرة بيدرو

أوبرا من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في نابولي في 16 شباط عام 1822. وضع نصها، المأخوذ عن دورمونت دو بيلوي، أندريا ليون توتولا. نادراً ما تُقدم.

### Zémire et Azor

– زيمير وآزور

أوبرا هزلية من أربعة فصول لـ غريترى. قُدمت أول مرة في فونتنبلو في 9 تشرين الثاني عام 1771. وضع نصها، المأخوذ عن بيير كلود نيفيل دولا شوسيه، جان \_\_\_\_\_ فرانسوا مارمونتيل.

هي من أكثر أعمال غريترى نجاحاً وبقاءً، إنها صيغة أخرى لقصة الحسناء والوحش، ومستمدة جوهرياً من حكاية شارل بيرول الكلاسيكية.

– Zazà, piccola zingara  
آريا يغنيها كاسكارت «bar»، في أوبرا زازا لـ ليونكافالو.

Zdenka – دور «sop»  
(بنطالي) في أوبرا أرابيللا لـ ريتشارد شتراوس.

– Zeffiretti Iusighieri  
آريا تغنيها إليا «sop» في الفصل الثالث من أوبرا إيدومينيو لـ موتسارت.  
Zeit im Grunde, Die

– مونولوغ تؤديه مارشالين «sop» في الفصل الأول من أوبرا فارس الورد لـ ريتشارد شتراوس.

Zelmira – زيلميرا

موتسارت. هي فتاة ريفية مخطوبة لـ مازيتو. 2- دور «sop» في أوبرا الأخ ديافولو لـ أوبر. هي صاحبة نُزل، ابنة ماتيس.

### Zigeunerbaron, Der

– البارون الغجري

أوبريت من ثلاثة فصول لـ جوهان شتراوس الثاني. قُدمت أول مرة في فيينا في 24 تشرين الأول عام 1885. وضع نصها، الماخوذ عن ماورس جوكاي، إيغناز شيتزر.

قصة الأوبريت : بانات ( هنغاريا ) منتصف القرن الثامن عشر.

يعود ساندر بارينكاي ليطالب بأراضي أجداده فيجدها وقد استولى عليها الغجر. يأمل المزارع زوبان بأن يتزوج بارينكاي ابنته أرسينا على الرغم من أنها

### Zemir und Azor

– زيمير وآزور

أوبرا من فصلين لـ شبور. قُدمت أول مرة في فرانكفورت في 4 نيسان عام 1819. وضع نصها، الماخوذ عن جان فرانسوا مارمونتيل، جوهان جاكوب.

حظيت بنجاح لدى ظهورها، أما الآن فهي في طي النسيان.

Zerbinetta – دور «sop» في أوبرا أريادن في ناكسوس لـ ريتشارد شتراوس. هي نجمة فرقة الكوميديا ديل آر تي.

Zerlina : 1- دور «sop» في أوبرا دون جيوفاني لـ

**Zingara, La** - الفتاة  
العجرية

1- إنترميترزو من فصل واحد لـ رينالدو دي كابوا. قُدمت أول مرة في باريس نحو عام 1735. واضع النص غير معروف. قصة الإنترميترزو : ترغب الفتاة العجرية نيسا «sop» بالزواج من المغني العجوز البخيل كالكانت «bass». تلجأ إلى العديد من المكائد. وبضمنها تقنيع أخيها تاغليا بورسا «ten» بهيئة دب.

2- أوبرا من فصلين لـ دونيزيتي. قُدمت أول مرة في نابولي في 12 أيار عام 1822. وضع نصها، المأخوذ عن ريتالدو دي كابوا، أندريا ليون توتولا.

تحب أوتاكار. ومع ذلك يقع بارينكاي في غرام الفتاة العجرية سافي ابنة شيبيرا بالتبني. يثبت في النهاية بأنها أميرة وتتزوج من بارينكاي، فيما تعود أرسينا لتتزوج من أوتاكار. حظيت بنجاح فوري وبقيت واحدة من أكثر الأوبريتات الفيناوية شعبية وبقاءً.

**Zigeunerliebe** - حب  
عجري

أوبريت من ثلاثة فصول لـ ليهار. قُدمت أول مرة في فيينا في 8 كانون الثاني عام 1910. وضع نصها، روبرت بودانزكي وألفريد ماريا فيلنر. ما زالت تُقدم بين وقت وآخر في البلدان التي تتكلم الألمانية.

Živný - دور «ten»، في  
أوبرا القدر ل ياناتشيك.  
هو مؤلف موسيقي.

Zoo, The - حديقة الحيوان  
أوبرا من فصل واحد ل  
سوليفان. قُدمت أول  
مرة في لندن في 5  
حزيران عام 1875، وضع  
نصها ب. س.  
ستيغنون.  
نادراً ما تُقدم.

Zorn, Balthazar - دور  
«ten» ثانوي في أوبرا  
أساتذة الغناء في  
نورنبرغ ل فاغنر. هو  
واحد من الأساتذة.

Zoroastre - زارادشت  
أوبرا من أربعة فصول ل  
رامو. قُدمت أول مرة في  
باريس في 5 كانون الأول  
عام 1749. وضع نصها  
لويس دو كاهوزاك.

Zinovy - دور «ten» في  
أوبرا ليدي ماكث  
ميتسينسك ل  
شوستاكوفيتش. هو زوج  
كاتيرينا.

Zitti, zitti : 1- ثنائي  
يغنيه دون راميرو  
«ten» ودانيني «bar»  
في الفصل الثاني من  
أوبرا سندريلا ل روسيني.  
2- ثلاثي يغنيه روزينا  
«mezzo» وكونت  
المافيفا «ten» وفيغارو  
«bar» في الفصل الثاني  
من أوبرا حلاق إشبيلية  
ل روسيني.

بيزيه. هو قائد صيادي اللؤلؤ.

**Zwillingsbruder, Die**

– الشقيقان التوءمان

أوبرا من فصل واحد ل شوبرت. قُدمت أول مرة في فيينا في 14 حزيران عام 1820. وضع نصها جورج فون هوفمان. نادراً ما تُقدم.

Zsupán : 1- دور «bar» في أوبريت البارون الغجري لـ جوهان شتراوس الثاني. هو والد أرسينا.

2- دور «ten» في أوبريت الكونتيسة ماريتزا لـ كالمان.

Zulma – دور «mezzo» في أوبرا فتاة إيطالية في الجزائر لـ روسيني. هي صديقة إلفيرا الحميمة.

Zuniga – دور «bass»، في أوبرا كارمن لـ بيزيه. هو ضابط في الجيش.

Zurga – دور «bar» في أوبرا صيادو اللؤلؤ لـ



