الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافــة

الحياة الموسيقية

مجلــة فصليــة

تصـدر عـن الهيئـة العامــة السـوريـة للكتــاب ــ
وزارة الثقافــة

العدد /2008/49

رئيس مجلس الإدارة
وزير الثقافة
الدكتور
رياض نعسان
آغا

المديــر المســؤول
المدير العــام
محمود عبد
الواحد

رئيس التحرير
محمد حنانا

أمين التحرير
د. نبيل اللو

هيئة التحرير
د. غزوان الزركلي
إلهام أبو السعود

الإخراج الفني
محمد نور الدين

المراسلات باسم رئيس التحرير

مجلة الحياة الموسيقية

ص.ب : 31936

دمشق ـ الجمهورية العربية السورية

E-Mail: musiclife@mail.sy

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة
لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

تنشر المواد حسب مستلزمات العدد
يفضل إرسال المواد مطبوعة
على الكمبيوتر

ســعر العــدد : 60 ليرة سورية

المحتويات

■ كلمـــة العـدد رئيس التحرير
6

■ تربيـــة

ـ حديث في التربية الموسيقية
د. نبيل اللـــو 8

■دراسات وأبحاث

ـ البارون ردولف ديرلانجي
د. محمد الأسعد قريعة 16

ـ آلات النفخ التراثية في لبنان
د. يوسف طنوس 41

ـ محكمة الفـــن «اللمسة المصرية في المدرسة الرحبانية»
ياســـر المـــالح 71

ـ شيء ما يقال ـ ليونارد بيرنشتاين
ترجمة: محمد حنانا 85

■ أعـــــلام

ـ رواد الموسيقا التراثية الدمشقية
إلهام أبو السعود 106

ـ ابن عائشة فاتن أهل الحجاز
خليل البيطار 117

ـ وداعاً بافاروتي
ترجمة واعداد: د. كمال فوزي الشرابي 127
ـ موتسارت الذي لا يشيخ
ترجمة: ريما سكر 143

■ تــذوق

ـ محمد عبد الوهاب : الاتقــان
نصر الدين البحرة 158

■ إصدارات جديدة

ـ مهند الذهبي
163

■ كتب

ـ الموسيقا على الحدود ــ إدوار ســعيد
د. عبد النبي اصطيف 164
ـ الجميل في فن النغم ـ مفهوما الشكل والمضمون في فن الموسيقا (الفصل السابع)
ـ إدوارد هانسليك ـ ترجمة : د. غزوان الزركلي 172

■ أوبرا

ـ بوريس غودونوف
ترجمة : ديالى حنانا 185

كلمة العــدد

حين يجري الحديث عن الموسيقا العربية فإن المعني هنا هو الأغنية العربية، إذ تنحصر الموسيقا العربية الآن في الأغاني فقط. فأشكال التأليف الموسيقي الآلي، أي الموسيقا التي تكتب للآلات الموسيقية فقط، نادرة جداً. وقد غابت منذ زمن بعيد قوالب الموسيقا الآلية، كقالب السماعي والبشرف واللونغا، ولم تعد تثير اهتمام أحد. مع العلم بأن مثل تلك القوالب ذات فائدة كبيرة، إذ تساعد على تطوير تقنية العازفين الشباب الذين يطمحون إلى تحسين قدرتهم على عزف المقامات الشرقية وفهمها والإحساس بها. زد على ذلك أن الأذن العربية بوجه عام لم تعد تألف الموسيقا المجردة، أي التي تخلو من الغناء.

إذن هناك الأغاني فقط، الأغاني التي تحيط بنا أينما كنا، قادمة من كل مكان في الوطن العربي، تبثها ليل نهار عشرات الإذاعات والقنوات الفضائية العربية. وهذه الأغاني ذات ألوان مختلفة، فهناك اللون المصري والخليجي ولون بلاد الشام ولون بلدان شمال إفريقيا العربية. ويتفق الكثيرون على أن الكثير الكثير من تلك الأغاني يتسم بالركاكة والسطحية بل والابتذال، وأنها أصبحت هجينة بسبب نمط الحياة الجديد الذي أفرزته التكنولوجيا الحديثة، وتأثرها الشديد بألحان الأغاني الأجنبية وإيقاعاتها، الأمر الذي أبعدها عن استخدام العديد من المقامات الشرقية، وتقاليد التلحين النابعة من روح اللغة العربية.

ترى ما الذي جرى؟ هذا السؤال يستدعي الكثير من الأسئلة: ترى هل كانت جميع أغاني أيام زمان جيدة، أم أن ما لدينا الآن من الجيد منها ما هو إلا حصيلة ما بقي في غربال الزمن؟ وهل يشبه عصرنا هذا، عصر الفضائيات والآلات الموسيقية الإلكترونية ووسائل الاتصال المدهشة وتكنولوجيا صناعة الأغاني ونجومها، العصر الذي عاش فيه أجدادنا؟ وهل ينبغي أن نضع أنفسنا بمعزل عما يجري في عصر العولمة، العصر الذي حول العالم إلى ما يشبه القرية الصغيرة؟

هذه الأسئلة وغيرها تقربنا من عتبة الموضوعية، ومن مزية التروي قبل إصدار الأحكام، خصوصاً أن الأغنية العربية الآن في حالة بحث عن هويتها العربية العصرية. ولا أحد يستطيع التكهن بما يخبئه لها المستقبل.

إننا ندعو من يحمل هم الأغنية العربية من النقاد والباحثين إلى المساهمة عبر صفحات مجلة الحياة الموسيقية في مناقشة حاضر الأغنية العربية وأفق تطورها ضمن ظروف اليوم ومعطياته.

رئيس التحرير

حديث في التربية الموسيقية

الحلقة الثالثة

إذا ما عدنا إلى حديث تثقيف أذن الطفل ورفع ذائقتها وسط فوضى الحواس والضجيج والتلوث السمعي أدركنا من عنوانه فقط أهمية التوقف عند الموضوع وجعله هدفاً من أهداف التربية الموسيقية في المدارس.

إن نظرة متفحصة لإيقاع حياة الأطفال من حولنا: أطفالنا وأطفال أقاربنا وجيراننا ومعارفنا تجعلنا ندرك فوضاها. يسهر الأطفال حتى ساعة متأخرة من الليل وينهضون باكراً للذهاب إلى مدارسهم يتثاقلون في مشيهم وحملهم ويجلسون على مقاعد درسهم والنعاس والتعب يبلغان منهم كل مبلغ. وعندما يعودون إلى منازلهم يأكلون ويؤدون فروضهم المدرسية ثم ينصرفون إلى لهوهم البسيط أو الإلكتروني (ألعاب فيديو) وتلفزيون وهواتف نقّالة صممت خصيصاً للأطفال. عملياً يقضي الأطفال اليوم وقتاً طويلاً لا يتواصلون فيه مع أحد: إنها حياة الصمت الداخلي والانغلاق والشرود والكآبة والتعب جلوساً. وهم يعطون الانطباع أنهم في عالم آخر من كثرة انخراطهم في الألعاب التفاعلية الالكترونية الخيالية البعيدة عن الواقع والأنسنة بآنٍ معاً. كيف نعلم الأطفال إذن التركيز في زمن دينه وديدنه الشرود واللامبالاة؟ الموسيقا تقدر على اجتذابهم وتنمية وعيهم بقيمة الزمن وقيمة الآخر المشارك معهم في الحدث.

من هذا الباب نعود ونطرح السؤال: لماذا علينا أن نجعل مادة الموسيقا إلزامية في مدارسنا؟ ولماذا على المدرسة أن تلحظ في زحمة موادها فسحةً ضروريةً لتعليم الأطفال الموسيقا تربوياً؟

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

قبل الشـــروع في الإجابـة قد يبدو ضـــرورياً أن نفرّق بين مصـطلحَي تعليم الموسـيقا وتعلُّمها، ومصـطلح التربية الموسـيقية. ومن هنا التمييز بإلزامية التربية الموسـيقية وطوعية تعلّم الموسـيقا بمعنى أن الأولى تثقيفية جمـالية عامة يجب أن تكون في مجتمعاتنا الحديثة فرض عين، في حين أن الثانية تخصـــصـــية تقنية وحدهم الموهوبون القادرون على تحمل أعبائها ينهضـون بها، وهي فرض كفاية الموهبة. هذا الفرق بين مضمونَي المصطلحَين يجب الوقوف عنده بـالمعنى الـذي أوضـــحناه: رفع ذائقـة أطفـالنـا كـافـة وتلمس أصـــحـاب المواهب من بينهم للارتقاء بمواهبهم بالدرس والرعاية والعناية لجعلهم فناني الأمة وسفراءها في عوالم الإبداع والجمال.

تثقيف الأذن يجب أن يكون منفتحاً على ثقافات العالم الموسـيقية كافةً: موســيقا الشــعوب. وفي هذا الفعل ثقافة ومثاقفة، وموســيقا الشعوب اختصاص لا يدرّس في بلادنا حتى في المعاهد المتخصصة التي تُعنى بالشـأن الموسـيقي. وحدها الموسـيقا الكلاسـيكية تسـتأثر بقاعات الدرس والتدريب الموســيقي على الســواء، وهي حالة تكاد تكون عامة في العالم العربي كلّه. لم يُنظر إلى لغتنا الموســيقية الأم حتى اليوم على أنها بداية الوعي الثقافي الموســيقي عند الطفل. وإذا كـان الأمر كذلك، وهو كذلك على الأقل حتى اليوم، فكيف يهتم الفعل التعليمي الموسيقي بموسيقا الشعوب الأخرى قبل أن يرفع الثلج عن عتبة دارنا؟

المتتبع للتأهيل الموســيقي العالي في بلادنا في المؤســســات التعليمية الرصـينة يدرك أن مسـاحة تثقيف الأذن ضـيقة مردودها باهت، قياســاً إلى المســاحة النظرية والتقنية التطبيقية فيها. وهذا يعني أننا بالضــرورة نؤهل موردا بشــرياً آلاتياً رفيع المســتوى أحياناً، لكننا لا نخرّج موســيقيين مثقفين ثقافة موســيقية ســمعية تحليلية عالية. وهناك من يقول بأن هذا التقصــير الثقافي الســمعي ينســحب أيضــاً على معاهد الدول المتقدمة، وقد يكون الأمر كذلك في بعضها، لكن الثقافة السمعية ليست بتدني ما هي عليه في بلادنا.

ويبقى التقصير هنا نسبياً قياساً لما ترغب هذه المعاهد أن تكون عليه ثقافة موسيقييها السمعية إلى جانب مهاراتهم العزفية المجلّية.

ولكي نمضي قُدماً في مسألة التربية السمعية هناك عناصر أربعة أساسية يجب أن تؤخذ بالحسبان وهي:

1 ــ الصوت من الناحية السمعية
2 ــ خامة الصوت أو قماشته
3 ــ الصوت في سياقه الصوتي (بين الأصوات الأخرى)
4 ــ الصوت في الفضاء والزمن

وإذا ما فتحنا معترضة العنصر الرابع على سبيل المثال قلنا إن أمسية موسيقية لتشكيلة آلية صغيرة ثلاثي أو رباعي وتري مثلاً مما اصطُلح على تسميته "موسيقا الحجرة"، والحجرة هنا تدلل على الفضاء الصغير الحميمي الذي لا يتجاوز مساحة الحجرة الواسعة وهذا يجعلنا نتساءل بغرابة واستهجان عن معنى تنظيم أمسية موسيقا حجرة في قاعة تتسع لألف شخص أو لألفي شخص! ضاع السياق كله واختلط المفهوم، وبالتالي خرج العمل عن فضائه. لن يشعر المستمع الحاضر بالأثر الذي أراده المؤلف لعمله بالتشكيلة الآلية التي اختارها لغياب شرط الفضاء (المكان) عن الفعل الموسيقي المؤدى.

وحتى في أوربا تُرتكب أخطاء من هذا القبيل. فأحياناً تنظم أمسيات موسيقية لعازفٍ هندي يعزف على آلة السيتار "راغا صباحي" (مقام) في ساعة مسائية! إن كلمة صباحي المصاحبة ل(راغا) جزء مهم من التلقي، وهذا يعني أن هذا ال(راغا) يجب أن يُعزف صباحاً وأن يتلقاه المستمع صباحاً وليس في وقتٍ آخر. هي مسالة (الصوت المعنى) أو (الصوت الرسالة) أو (الصوت المضمون) الذي نتكلم عنه هنا: صوت ثقافة في سياقه المكاني والزماني يؤدى في مكانه وزمانه، ويتلقاه المستمع في المكان والزمان المحددين، لتصل الرسالة كاملةً غير منقوصة أو مشوهة.

سؤال صعب لا شك يحيّر المعلم: أي نوع من الموسيقا يصلح لأن يكون مادةً بذاتها تحمل في طياتها عناصرها ومكوناتها: الفكرة التربوية السمعية. والجواب يتركز أولاً على الجمهور المستهدف بوجه خاص ثم يتمحور بشكل عام حول فكرة المادة السمعية المتدرجة في صعوبتها أو على الأقل انتقاء مادة سمعية مضامينها متدرجة في صعوبتها التقنية ومتسلسلة في تطورها الزمني التاريخي إن كنا نقصد من وراء هذا النوع من التدريب مضموناً ثقافياً معرفياً أيضاً.

اختراع الموسيقا: الارتجال المولّد

تدريب الأذن وتأهيلها وتثقيفها عمليات ثلاث في عنوان واحد هدفها مجتمعةً وفرادى تمكين الأذن من المقارنة والاستنباط برفع قدرتها على تمييز الفروق والاختلافات بين الأصوات وطوابعها وشداتها.

كثير من التفاصيل المهمة حول موضوع تدريب الأذن وتثقيفها قد لا نجدها في الكتب التي تبحث في الموسيقا، وهي تكاد تكون معدومة عندنا بالعربية. نقول كثير منها استنبطناها من الملاحظة والخبرة والقراءات المتنوعة المتقاطعة في اختصاصاتها، ومن لقاءاتنا مع أهل الكار وخلّص الهواة. أولئك الذين يمارسون الفعل الثقافي الموسيقي في حياتهم اليومية بعضهم جعل منه مهنة يعيش منها، وبعضهم الآخر جعل منه هوىً وولعاً رفعهم إلى مصاف المثقفين الموسيقيين عندنا.

صحيحٌ أن للفعل الثقافي الموسيقي أصولاً وقواعد وأسساً نظرية عملية، إلاّ أن جانبه الثقافي الجغرافي الضمني الكامن خطير جداً ولا يُستهان به ويؤثر كثيراً على تلقي التعبير الفني ومضمونه وروحه. الثقافة أداة ربط اجتماعي وأداة عقد اجتماعي على المستوى الجغرافي الواحد (قطري وقومي في حالتنا العربية)، وأداة ربط تثاقفية على المستوى الثقافي العالمي.

صـحيح أن الظاهر اليوم يحدونا إلى التفكير بأن الاقتصـاد هو الذي يحرك كل شـيء، وأن النفعي المادي هو المسـيطر على كل شـيء. إلاّ أن الأمر في الثقافة على غير هذا كله. لكن إذا ما أخذنا النفعي بمعناه الرمزي وجدنا أن للموسـيقا مكاناً وأي مكان في حياتنا الثقافية العامة لآثارها الطيبة المتعددة. هذا المعنى الرمزي نتواضـع عليه من باب المعرفة المبنية على التجربة والخبرة بأن "النفعي" ليس نفعياً مادياً آنياً بالضـرورة، وإنما هو أيضـاً نفعي لا مادي طويل الأمد تظهر آثاره اجتماعياً في المورد البشـري المؤهل. وفي هذا المعنى تشـكّل الأمة في ذاكرتها التربوية قائمة من الرمزيات والسلوكيات تختزل الأشياء والمفاهيم والأوضاع في تفاصـيل حياتنا كلّها. ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نقصـر تأهيل الفرد على امتلاك مهارات وكفاءات وظيفية مهما كان وضـعها ومهما كانت قيمتها التنظيمية الاجتماعية دون العناية بالمنظومة الرمزية التربوية للجماعة التي ينتمي إليها هذا الفرد.

جميعنا ما زال يحتفظ بذكريات طفولة عن المدرسـة بمراحلها الثلاث قد لا تكون وردية، إذ المعارف تُلقن وتتكدس تحت وطأة الخوف من الامتحانات ورهبة الشـهادات الانتقالية وغياب متعة المعرفة وحماسة التعلّم وجذوة الفضول. ضمن هذا الإطار الرمادي كنا نتعلم الفن الجميل: الموسيقا التي لم تكن تخرج في سياقات تعلّمها عن رتابة تعلم المواد الأخرى إن لم يكن أسوأ بكثير بسبب اقتصارها على تعلّم نظري كتابي بحيث يخلو درس الموسيقا كلياً من الموسيقا، ولا شيء فيه سوى قرع على الطاولة إمساكاً لناصية الإيقاع ونحن نقرأ سطراً مدوّناً (صولفيج) بدائياً جافاً رتيباً يبعث على الملل، ومن ثم العزوف عن الموسـيقا التي يُفترض أن تكون حصـة الاسـتمتاع والترويح والجمال.

دور الثقافة الموسـيقية بمؤسـساتها أن تجمع بين أفراد الأمة الواحدة وتجمع بين أجيال الأمة الواحدة على الدوام كي لا تحدث القطيعة الحاصـلة اليوم بين الفرد وتراثه الموسـيقي. فانقطاع هذه

الصلة هو الذي تسبب بتدهور الذائقة الموسيقية السمعية وأدخل ما أدخل من هجين الموسيقا وخليطها. فلو كان الفرد محصّناً بذائقة موسيقية فنية سليمة لما اختُرق موسيقياً على النحو الذي نشهده اليوم.

كما لا يقتصر دور الثقافة الموسيقية بمؤسساتها على الجمع بين أفراد الأمة الواحدة وأجيالها كما أسلفنا بل عليها تقع مهمة الجمع بين الثقافات الموسيقية الأخرى ونعني بالجمع هنا الالتقاء فالتثاقف فضلاً عن ما نشهده اليوم من تجارب موسيقية جديدة في أوربا تجمع بين موسيقات الغرب والشرق في عمل واحد.

التقوقع الثقافي الناجم عن الخوف من "هجمات" ثقافة الآخر أمر غير مبرر ولا مفهوم. ليس بالتقوقع تُحمى الثقافات وإنما بنشرها وتعليمها وبذلك تكون قادرة على حماية نفسها بنفسها من باب أفرادها كأدوات. أفراد محصّنون ملقحون ضد الأمراض الثقافية المتهافتة العجلى الضحلة المسيئة في كثير من الأحيان. هذا وليست الثقافات الأخرى ضرراً بالضرورة أو مسيئة، فكما نفخر بما لدينا يفخر الآخر بما لديه ويحافظ عليه ولا أحسب أن أحداً يقف في وجه الرصين الراقي من ثقافات الآخرين. ومن واجب مؤسساتنا الثقافية والتعليمية إطلاع مواطنينا على أن الراقي من هذه الثقافات الموسيقية زاد معرفي يُفتّح الآفاق والمدارك ويشحذ الفكر الإبداعي عند الأفراد.

ولو تطرقنا لثنائيات معرفية من قبيل: (انقطاع ــ استمرارية)، (خصوصية ــ شمولية)، (ثقافة خاصة ــ ثقافة عامة) للخصنا ما أسلفنا كله في حديثنا عن ثقافتنا الموسيقية وثقافة الآخر الموسيقية. وكنا فيما سبق من حديثنا الطويل هذا قد دافعنا عن مفهوم ضرورة تعليم الطفل لغته الموسيقية الأم قبل تعليمه لغة موسيقية أجنبية تماماً كما يحصل لسانياً: إذ يتعلم الطفل لغته الأم (لغة قومه) قبل أن يتعلم لغة أجنبية.

إن عملية تربية الأطفال موسيقياً لا يمكن أن تكون في هذا المنظور عملية خطية تصاعدية من الأسفل إلى الأعلى: عملية أبجدية بمعنى محو الأمية الموسيقية، وإنما هي عملية دائرية محيطية متحركة تجمع بين الثقافات الموسيقية جمعاً معرفياً إطلاعياً مدروساً، يبدأ كما أسلفنا بتعلم اللغة الموسيقية الأم، ثم يتطرق إلى لغات العالم الموسيقية عن طريق العرض والشرح والاستماع كي يتكون عند الطفل طيف سمعي موسيقي جمالي شمولي. ضمن هذا المنظور يطلع الطفل أيضاً على التيارات الموسيقية الحديثة سمعياً: حديثة على المستوى الوطني وحديثة على المستوى العالمي فيتكون لديه تصور موسيقي في المكان والزمان. هذا كله يشكل مشروعاً تثقيفياً موسيقياً غاية في الأهمية ينطلق من الخصوصية الثقافية إلى المثاقفة. هذا هو الرهان الثقافي الذي يجب أن تضطلع به المؤسسات التربوية والثقافية بآنٍ معاً.

لو تفحصنا عناصر أحد التيارات الموسيقية الحديثة الذي يُطلق عليه (تكنو) techno لوجدنا أنه يرفض رفضاً قاطعاً استخدام الكلم: أي إنه يُسقط التواصل اللساني من حسابه كلياً، ويُسوّد الإيقاع على اللحن والضجيج المقصود على رهافة الاستماع. وإذا كان هذا كله يبدو لأسماعنا خالياً من كل معنى بل ومنفراً في أحايين كثيرة فإنما هو رفض عن سبق إصرار وتصميم لسطحية استخدام اللغة وللهذر وللكلام الذي ليس من ورائه طائل بحثاً عن "لغة حقيقية" و"كلمة حقيقية". أو على الأقل هذا ما يحاول الشباب اليوم أن يقولوه ويعبّروا عنه في هذا النوع من الموسيقا. وينسحب الأمر نفسه على موسيقا "الراب" Rap: الموسيقا التي تحمل معالم الشارع اليومي بمعانيه كلّها.

البارون رُدولف ديرلانجي

الفصل الثاني

السلم العربي الحديث

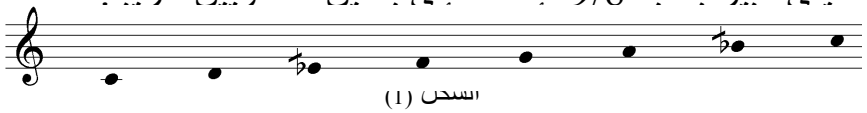
مساحتُه؛ نظامُ درجاتِه وأبعادِه وأسماؤها

ترجمه من الفرنسية وعلّق عليه
د. محمد الأسعد قريعة*

ينحصر السلم العام للأصوات المستعملة في الموسيقا العربية الحديثة في حدود ديوانين اثنين، فلا نجد في الغالب أقل من ثمانية وأربعين بعداً وتسعة وأربعين درجة على مدى الدّيوانين.

ويعتمد هذا السلم العام على جمع أساسي " Gamme fondamentale" متألّف من سبعة أبعاد وثمانية أصوات في الديوان، ويبدو أن باقي الدرجات إنما هي لاحقة بها وتابعة لها.

ويمثل هذا الديوان الأوسط الذي يقع في قلب الجمع الأساسي[هكذا] [1] مركزَ النّظام اللحنيّ عند العرب: فقد عدُّوه في كل الأزمنة النموذج الأصلي المُحتَذى للّحن، تقريباً مثل التآلف الدوري "l'harmonie dorienne" لدى قدماء الإغريق، وكذلك جمع دو كبير لدى الأوربيين المُحدَثين. وينقسم [هذا الديوان الأوسط] إلى عقدين رُباعيّين منفصليْن، يتألّف كلّ واحد منهما من طنينيّ كبير بنسبة 9/8، إضافة إلى بُعديْن متساويين تقريباً.



السلّم (1)

ويُطلق على هذا الدّيوان اسم "راست"، بمعنى السّويّ أو المُنتظم في الفارسية. ولا شك أن هذا المصطلح أختير للدلالة على

---

* ـ باحث موسيقي من تونس

1 ـ لعله يريد السلم العام المتألف من ديوانين اثنين، لأن الجمع الأساسي يقع تماماً على درجات الديوان الأوسط، ولا يمكن أن يكون في قلبه.

أن هذا التعاقب اللحني هو الأكثر انتظاماً، ويُمكن أن يؤديه الصوت العادي بكل عفوية.

تدوين درجات الجمع العربي

تمثل بالنسبة إلينا علاماتُ التدوين الأوربيّ "دو"، "ري"، "مي"، "فا"، إلخ، درجات السلّم الفيثاغوري المُتركّب من طَنينات ($\frac{9}{8}$)، ومن ليمّات [جمع ليمّا] أو أنصاف طنينات صغيرة "demi-tons mineurs" ($\frac{256}{243}$).

وللتعبير عن بقية الدرجات بدقة، فإننا نستعمل علامتي الرفع (♯) والخفض (♭) المُعتادتيْن لرفع النغمة أو خفضها بخمس كومات فيثاغورية (نصف طنينيّ كبير)، ونستعمل فضلاً عن ذلك علامتين جديدتين: نصف الرافع (𝄲) ونصف الخافض (𝄳) للرفع أو الخفض بمقدار ربع الطنينيّ بالتقريب.

وتشير علامتا (+) و(——) عند إضافتهما إلى نغمة مُجرَّدة أو مذيَّلة بإحدى العلامات السابقة إلى الرفع أو الخفض بمقدار غير محدد. وعندما يمكن تحديد التبديل بدقة بوساطة الكومات (بواقع تسعة في الطنيني الكبير)، فإننا نشير إلى عدد هذه الكومات بجانب علامة (+) أو (−).

ولا تملك الموسيقا العربية أيَّ نظام رسميّ للترقيم الخطي. ونجد في الرسائل التي ألَّفها منذ القرن الثالث عشر [الميلادي] صفي الدين [الأرموي] ومنظّرو مدرسته نماذجَ موسيقيّة مُدوَّنة بالترقيم الأبجدي. بيْد أن هذا التدوين لم يُعَمّم في أي عصر من العصور حتى يدخل من ضمن العادات التي يتبعها عمومُ

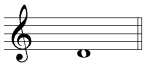
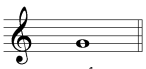
الموسـيقيين، وبقيت التقاليد الشـفوية هي الوسـيلة الوحيدة المتبعة حتى الآن في تناقل رصيد هؤلاء الفنانين من جيلٍ إلى الذي يليه.

غير أن التدوين الأوربي بدأ يسـير في أيامنا نحو الانتشـار في البلـدان العربيـة، بعـد أن بـدأ يعمّ الشـرقَ كلـه. ويقتصـر بعض الموسـيقيين عنـد تـدوين ألحـانهم على العلامـات المعتـادة، مُكتفين بالإشـارة إلى اسم المقام أمام الدليل. ويضيف بعضهم الآخر إلى هذه العلامات إشـارات تكميليّة مُماثلة لتلك التي اعتمدناها مما يمكنهم من تجسيم الفروق بأمانة أكثر، وهو ما لا تسمح به الكتابة الأوربية.

ويُخصّـص الموسـيقيّون العرب الـذين يسـتخدمون التدوين الأوربيّ علامـة "ري" للإشـارة إلى أخفض درجـة في سـلمهم الموسيقي، تماماً مثل الأتراك الذين هم أساتذتهم في هذا المجال.

وباعتماد علامة "ري" المذكورة التي تقع تحت السـطر الأول للمدرج الموسيقي،[2] فإن الديوان الأوسط ـــ ديوان الرّاست ـــ ينطلق من علامة "صول" الواقعة على السطر الثاني[3].

غير أن هـذا التـدوين يترجم نغمـات الجموع العربيـة بـارتفـاع خماسـيّة كاملة عن موقعها الصـحيح. ولم يقع على ما يبدو اعتماد هذا النظام إلا لتسـهيل الكتابة، وذلك بتفادي اسـتعمال الأسـطر الإضـافية.[4] وفضـلاً عن ذلك، فإن الموسـيقا العربية تجهل فكرة المعيار النغمي"diapason" بالمفهوم الدّقيق المعروف في أيامنا في الموسـيقا الأوربية. ولأنها موسـيقا لحنيّة بدرجة أولى، فهي لا تُقرّ للأصوات وكذلك للأزمنة سوى المقادير النسبيّة.

2ـ يقصد علامة :

3ـ يقصد علامة : 

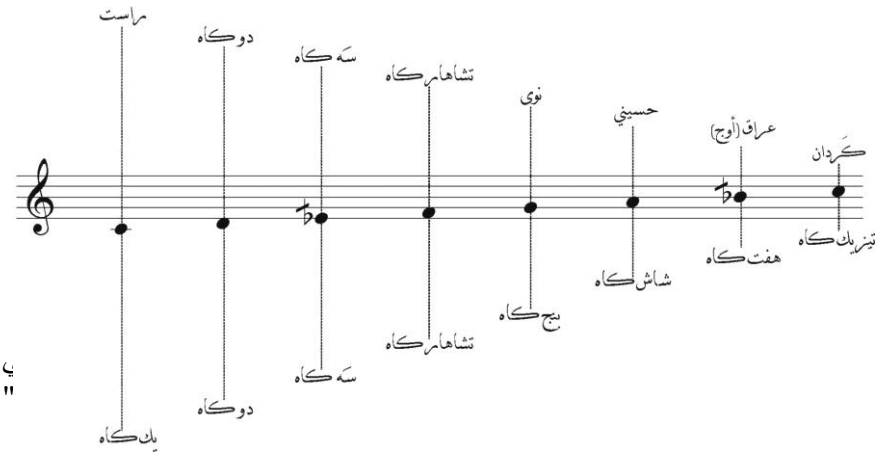
4ـ يبدو أن المقصود بالأسطر الإضافية هنا هو الأسطر الإضافية التحتية دون غيرها، ذلك أن هذه الطريقة في التدوين لا تُعفي من الاسـتخدام المُكثّف للأسـطر الإضـافية العُلويّة.

وإذا كنا اخترنا درجة الـ "دو" الواقعة على السطر الإضافي السفلي الأول نقطة بداية للديوان المتوسط للجمع الأساسي العربي، فلأنه بدا لنا أن هذا الترقيم يقترب من الطبقة الصوتية التي يشيع استخدامها لدى المطربين العرب.

أسماء درجات الديوان المتوسط الأساسي

وَقَعَ في بداية الأمر استخدامُ أسماء تشير إلى رقم التسلسل، تماماً كما هو الشأن في مصطلحاتنا، كالثنائية والثلاثية والرباعية والخماسية والسداسية.. الخ. وتتألف هذه الأسماء من لفظة كاه[5] في أواخرها، بمعنى "الموقع" أو "الدرجة"، ومن الزّائدة "يَك"، "دو"، "سَه"، "تْشَهار"، "بَنْج"، "شَاش"، "هَفْت" التي تعني على التوالي 1، 2، 3، 4، 5، 6، 7. أما الدرجة الثامنة، وهي درجة الدّيوان، فتُسمّى "تِيزْ يك كاه"، أي جواب الـ"يك كاه".[6]

ولمّا تمّ بعد ذلك توسيعُ السلم نحو القرار، خُصِّص مصطلح "يك كاه" للدّرجة الأولى في السلم العام، وحلّ محلّه مصطلح "راست" في الديوان الأوسط.كما استُبدل "حلَّ مصطلح"نوى" محل البنج كاه"، وحلَّ مصطلح "الحُسَيْني" محل "الشاس كاه"، كما حلَّ "العراق" محل "الهفت كاه"، ثم بالـ"أوج"، وأخيراً استبدل "الكَردان" بالتيزيَكاه". (الشكل 2)



الشكل (2)

وسنرى في موضع لاحق أنّ هذه المصطلحات هي أسماء الجموع المقامية التي ترتكز غالباً على هذه الدرجات.

اتساع الديوان الأصليّ: أسماء الدرجات الجديدة

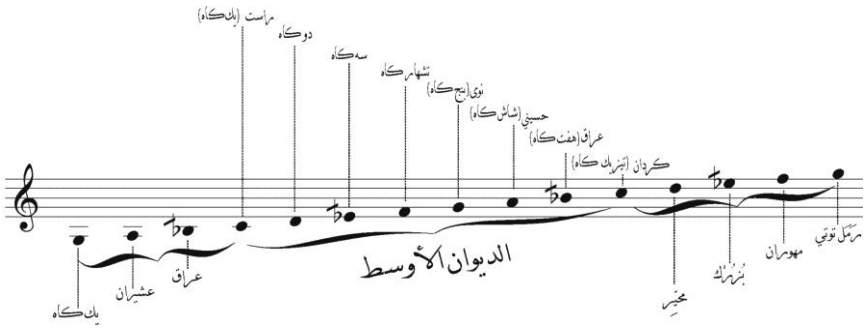
أسفل درجة "الراست"، أضيفت ثلاثة أصوات على مسافة الرّباعية من درجات العقد الأول من الديوان الأوسط، وأُطلق على درجة "si♭"، وهي الأولى من بين هذه الدرجات الجديدة، اسم "عراق"، فأصبح لهذا المصطلح الذي كان في السابق يزاحم " الأوج " على تسمية الدرجة السابعة من الديوان المتوسط، أصبح له إذن معنى مغاير، فخُصِّص للدلالة على الدرجة الثالثة من الجمع الأساسي.

أما الدرجة الثانية المُضافة "la_1"، فقد أخذت اسم الـ "عُشَيْران ". وأما الدرجة الأولى "sol_1" فسُمِّيت بالـ "يكاه " الذي كان يطلق في أوّل الأمر على الدرجة الأولى من الديوان الأصلي، قبل أن يتمّ تسميتها بالـ " راست ".

ويمتد السلم الناتج عن إضافة هذه الدرجات الثلاث في القرار على مسافة ديوان ورُباعيّة، فيُقابل الجمع الكامل الصغير" le petit système parfait" للمنظّرين الإغريق والعرب.

وفي الجواب، وقع أيضاً إضافة أربع درجات على مسافةِ ديوانٍ من الدّرجات الأولى للديوان المتوسط الأصلي، فاستُكمِل بذلك مُضاعَف الديوان. وفي البداية، سُمِّيت هذه الدرجات بأسماء الدرجات التي تقابلها في الديوان الأثقل، بإضافة كلمة "جواب".

ذلك أن هذه الأصـــوات هي في الواقع عبارة عن جواب أصـــوات الخُماسِيّة الأولى في الديوان المتوسط. وقد خُصصُت بهذه الأسماء مع إطلاق أسـماء أخرى عليها وهي: المُحيّر والبُزُرْك والماهوران ورَمَل توتي.



الشكل (3)

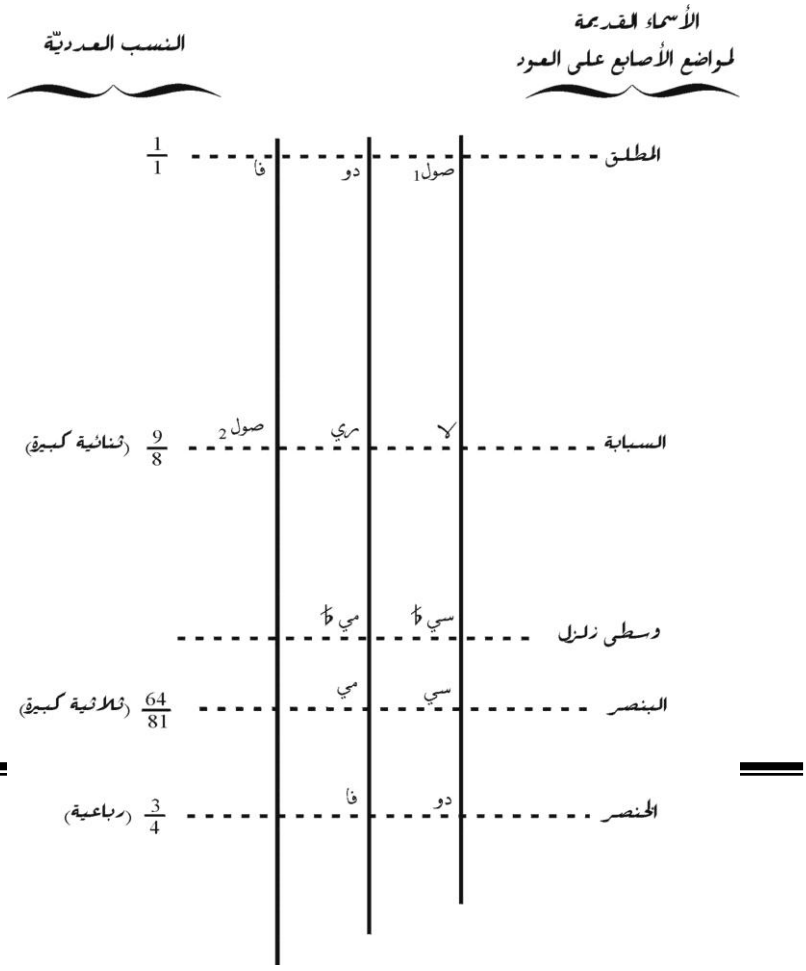
هذا هو الجمع الأساسي الذي يشكل صقالة السلم العام للأصوات المسـتعملة في الموسـيقا العربية الحديثة، وهو يُماثل سُـلّم "صـول كبير" بخفض درجات الـ"سي" والـ"مي".[7]

عن اختيار وحدة لقياس الأبعاد اللحنية المستعملة في الموسيقا العربية الحديثة

لنفترض أن الـديوانين المتمـاثلين اللـذين يكوِّنـان هـذا الجمع الأسـاسـي يتألف كلٌّ واحد منهما من عقديين متماثلين متّصـلين في الجـانـب الأثقل، ومتبوعين ببُعد طنينيّ في الجانب الأحدِّ، ولنحاول

7ـ الواقع أن هذا السلم لا يماثل تماماً سلم "صول كبير"، لأن درجة "فا" في هذا الأخير يجب أن تكون مرفوعة. وكان الأصحّ مماثلة الجمع الأساسي العربي بسلم "دو كبير" مع إضافة عقد رباعي تحت درجة الارتكاز.

أداء أحد هذين الديوانين على أوتار العود الذي بقي إلى يومنا هذا الآلة المفضلة لدى العرب، فيلتجئون إليه دوماً لتثبيت الفروق اللحنية الدقيقة. عندئذ، سنرى أنّ درجتَيْ الـ"سي" والـ"مي" تقعان في نقطة من الأوتار تتجاوز موضع الثالثة الكبيرة الدّيتونية "ditonique"من جهة الثقل، وهو الموضع الذي كان الفنانون العرب القدامى يشدون فيه دستان البنصر. وتبعاً لذلك، فإن الـ "سي " والـ "مي" تقابلان النغمات التي كان القدماء يحصلون عليها بوساطة دستان الوسطى المنسوب إلى زلزل (الشكل 4).



الشكل (4)

وعندما نقل إلينا الفارابي ـ هذا الهِلّيني السّادِر ـ[8] ردودَ الفعل في الاتجاه الدّيتوني التي أثارها هذا الموضع التجريبي لوسطى زلزل، فقد كان مضطراً إلى الاعتراف ـ بنزاهة العلماء ـ بأنّه لا يصلح لهذا الدستان المُخالف للمنطق أيُّ واحدٍ من هذه المواضع الدّيتونية، فكتب قائلاً بأن الفنّانين في عصره يُصرون على شدّ دستان وسطى زلزل على مسافةِ ربعِ الطنينيّ تقريباً من الثلاثية الكبيرة الفيثاغورية.[9]

---

[8] ـ كذا وصفه البارون فقال بالحرف " cet hellénisant impénitent"، وقصد بذلك أن عناية الفارابي بالدراسات اليونانية وتبنّيه الكامل لأطروحاتها أصبحا لديه مثل الذنب الذي أصرّ عليه، أو كالعادة المستَحكِمة التي تمسّك بها. ولا شكّ أن هذا الوصف يحمل الكثير من المبالغة، لأن الفارابي، على تأثره بعلوم اليونانيين ومناهجهم فيما يتصل بالموسيقا، إلا أنّه كان قريباً جداً من واقع الصناعة العمليّة في عصره، فنقل إلينا صورةً جليةً عن ممارسة أهل الصناعة لفنّهم، فوصف آلاتهم وإيقاعاتهم وسلالمهم الموسيقية، إلخ.

[9] ـ ورد النصّ في كتاب الفارابي على النحو التالي : «وبعض الناس يشُدّ دَستان الوُسطى على مُنتَصفِ ما بين دستان السبّابة والبنصر، ويُسمَّى ذلك "وُسطى الفرس". وبعضُهم يشُدّه على مُنتَصفِ ما بين وسطى الفُرس والبنصر، ويُسمَّى "دستان زَلزَل". وأما الوسطى الحادثة بتنكيس القويّ ذي المَدَّتَيْن، فإن أهلَ زماننا يستعملونه، لا على أنّه دَستان الوسطى، ويُسمّونه "مُجَنَّب الوُسطى"، لكن إنّما يستعملون الوسطى أَحَدَ الدَّستانيْن، إما "وُسطى الفرس"، وإماّ "وُسطى زَلزَل" اهـ» (الفارابي، أبو نصر، كتاب الموسيقا الكبير، تح. غطّاس عبد الملك خشبة، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967 م، ص. 510-511). والقوي ذو المَدّتين هو الجنس المترتّبُ في بعد ذي الأربع والمتكون من بُعدين طنينيَّيْن (وهما المَدَّتان) وليمّا (جنس العجم في أيامنا). ويُوصَف هذا الجنس بـ"المستوي" إذا كانت الليمّا في الطّرف الأحدّ (عجم)، ويُوصَف بالمَنكوس إذا كانت الليمّا في الطّرف الأثقل (كردي)، أو مُتوسِّطةً بين المَدّتين (نهاوند). وهذا الضّربُ الثاني من التنكيس هو المقصود في نصّ الفارابي.

وحتى الجهودُ التي قام بها صفيّ الدين بعد ذلك بأربعة قرون[10] لتنظيم هذا الدستان في إطارٍ علميّ، وذلك بوضعه على مسافة كوما من الثلاثية الكبيرة الفيثاغوريّة، فإنها لم تكن بأسعَدَ حظاً.

وفي أيامنا أيضاً، ما زالت نغمات العراق والسيكاه والأوج (الـ"سي" والـ"مي" في سلم صول الكبير[11]) التي تُناظر دَستانَ وُسطى زلزل على العود، تثير الجدل نفسه الذي كان قائماً في العصر الوسيط.

ولقد انفضّ مؤتمر الموسيقا العربية الذي انعقد في القاهرة سنة 1932 من دون أن يتوصّل أعضاؤه إلى الاتفاق على كيفية الأداء الصحيح لهذه الدرجات، مع أنها تلعب دوراً هاماً في النظام اللحني العربي. وقد كان من الممكن أن تضع مقرراتُ هذا المؤتمر حدّاً للجدل حول وحدة القياس التي يحسُن اتخاذُها لتقويم مختلف الأبعاد اللحنية المستعمَلة في الموسيقا العربية.

ويتفق كلُّ الموسيقيين في أيامنا على اعتماد البعدِ الفاصلِ بين الثلاثيّة الدّيتونية وهذه الثلاثيات التي وصفناها بالـ "مُحايِدة" (neutres) كوحدةٍ لقياس الأبعاد.

ولكن أيةُ قيمة يجب إعطاؤها لهذا الفارق؟ فهل بجب إعطاؤه مقدار كوما أو كومتين من سلَّمٍ مُتألِّف من ثلاثة وخمسين بُعداً من

[10] ـ الواقع أن ثلاثة قرون فقط تفصل عصر الفارابي المتوفَّى سنة 950 م عن عصر صفي الدين المتوفَّى سنة 1294 م.

[11] ـ راجع التعليق ؟؟ في ص. ؟؟ أعلاه.

هذه الأبعاد الفيثاغورية الصغيرة التي ينقسم إليها الديوان،[12] وذلك على غرار السـوريّين والأتراك؟ أم هل يجب إعطاؤه مقدارَ ربعٍ طنينيّ من ديوانٍ متألّفٍ من أربعة وعشرين بعداً متساوياً بالتّقريب، تعرف باسم "الرُّبع"؟

الجمع الأساسي في الموسيقا العربية الحديثة هو إذن سلّم من ديوانين اثنين، يتألف من نوعين من الطّنينات :

ــ طنينيّ كبير أو فيثاغوريّ، بنسبة $\frac{9}{8}$ ؛

ـــــــ وطنينيّ أصغر منه بفارقٍ يساوي رُبعَ البعدِ الطّنينيّ بالتقريب.

الدرجات الأساسية والدرجات التكميلية

يتألف السلّم العام لأصوات الموسيقا العربية من درجات أساسية ودرجات تكميلية: الدرجات الأساسية هي درجات الجمع الأساسي الذي وصفناه منذ قليل، والدرجات التكميلية هي اللاحقة بها.

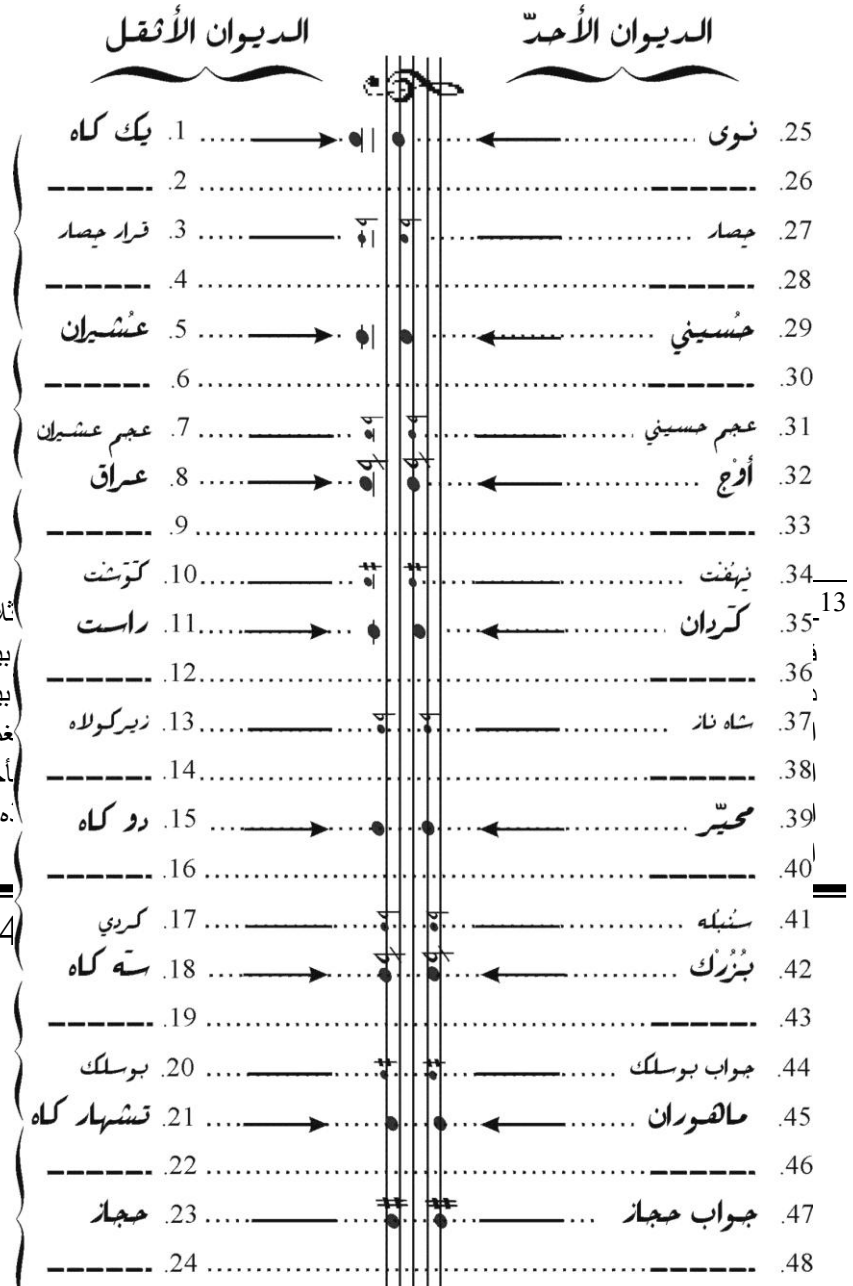
ويُطلق اسم "البَرْدَة" على المسافة الواقعة بين نغمتين أساسيّتين من السلم العام، أو بعبارة أخرى بين درجتين متتاليتين من الجمع الأساسي.

---

[12] ـ وقع المؤلف هنا في خلط بين الكوما الفيثاغورية بنسبة $\frac{531441}{524228}$ ومقدارها 23.66 سَنتًا، وبين كوما هولدر Holder الحاصلة من قسمة الديوان إلى 53 بعداً متساوياً بنسبة $\sqrt[53]{2}$، وبمقدار 22.64 سنتا للكوما الواحدة. ولو قمنا بحساب البعد الحاصل من جمع 53 كوما فيثاغوريّة، لوجدناه 1253.98، وهو بعدٌ يفوق الدّيوان بـ 53.98 سنتا، أي بأكثر من بعدِ ربعِ الطّنينيِّ المعدّل.

وتقع بين كلّ نغمتين أساسيّتين نغماتٌ مُتخَلِّلة تُسمّى "العَرَبات" (جمع "عَرَبَة"). وغالباً ما تكون بعدد ثلاث عرباتٍ بين نغمتيْن أساسيّتيْن، إذا كانت البرْدةُ الواقعة بينهما بمقدار طنينيّ كبير، أي طنينيّ كامل، وتكون بعَددِ اثنتيْن فحسب إذا كانت البَرَدَةُ طنينيّاً منقوصاً أو صغيراً بمقدار ثلاثةِ أرباع البُعد بالتقريب.

ودائماً تحمل النغماتُ المحيطة بنصف البعد الحادث انطلاقاً من درجة أساسية أسماءَ مخصوصة، فتوافقُ النغمةَ المخفوضة (le bémol) من النغمة الأحدّ للبَرَدَة ذات الطّنينيّ الكامل ؛ وتوافق النغمةَ نصفَ المرفوعة (le demi dièse) من النغمة الطّبيعيّة الأثقل للبردة، إذا كانت هذه الأخيرة بمقدار ثلاثة أرباع الطّنينيّ بالتقريب[13](الشكل 5).

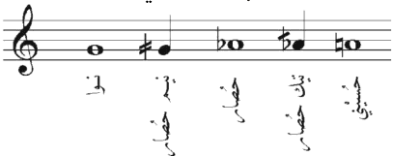


13- ثلاً، بين بين غمة أخذ ه "

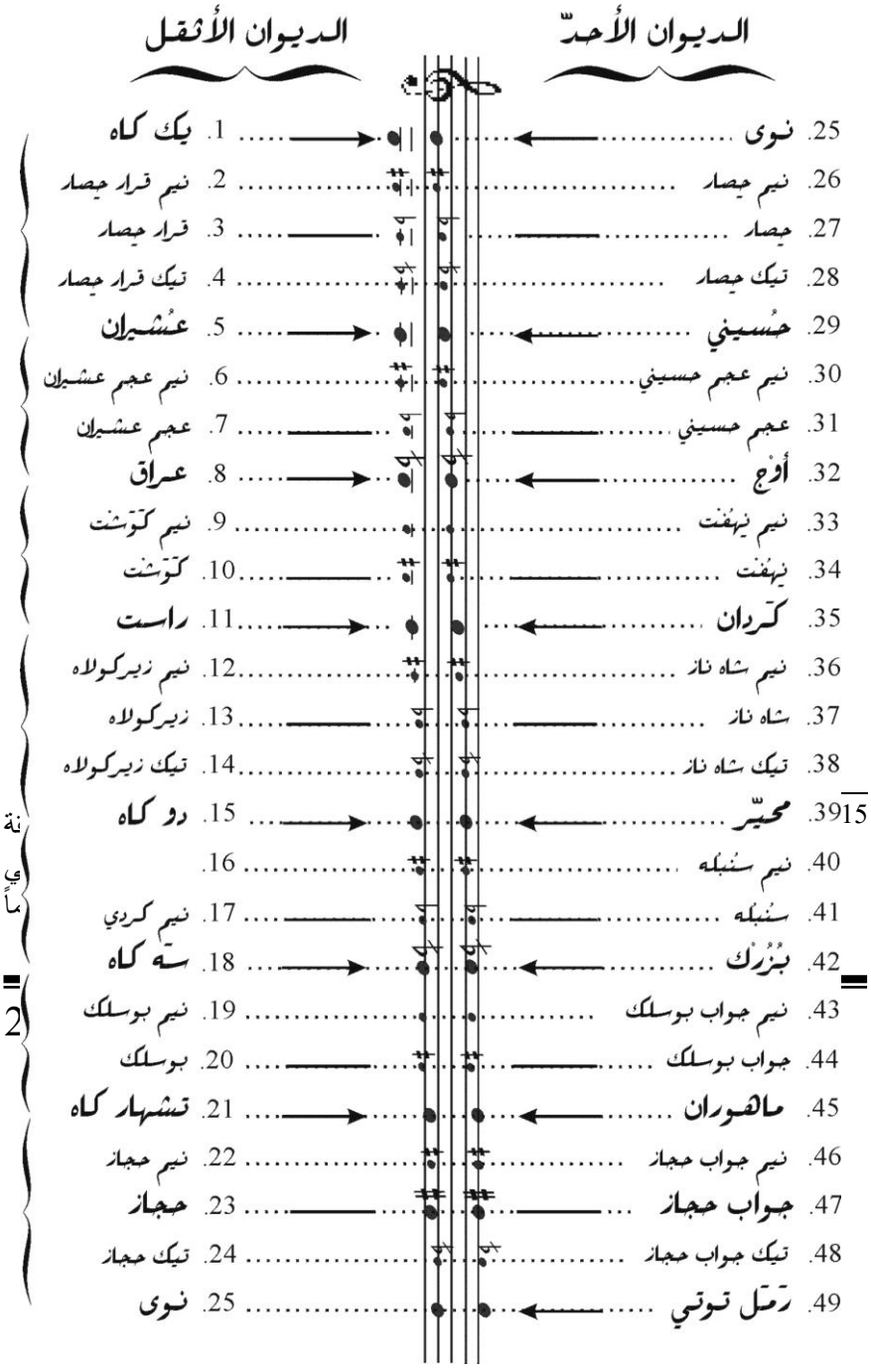
الشكل (5)

أما الدرجات التكميلية الأخرى، فتُستخدم إما لتقسيم أنصاف الطّنينات إلى بُعدين صغيرين، وإما لاستكمال البَرَدات الدّنيا والبلوغ بها إلى مسافة البعد الطّنيني الكبير. وتحمل هذه الدرجات الحادثة بهذا الشكل أسماء مركّبة، فتُخَصُّ باسم الدرجة التي تؤلف نصفَ طنينيّ داخل البردة، مع إضافة اللاحقة"نيم" أو "تيك" (مخفوضة أو مرفوعة) [14].

وعندما تكون البردةُ أصغرَ من طنينيّ كامل، فإن مصطلح "تيك" يصبح غير ذي موضوع، لأنّ النغمةَ التي كان من

14ـ مثال ذلك البَرَدَة الواقعة بين نغمتي النوى والحسيني (sol و la)، فإن منتصفَ ما بينهما (أي la♭) تُعرف باسم "الحُصار"، فيما يُطلق اسم "نيم حُصار" على نغمة "sol♯"، وتيك حصار على نغمة "la♭"، كما في هذا الشكل:

المفروض أن يُطلَق عليها تحمل في الواقع اسماً مخصوصاً لأنها درجة أساسية[15]. (الشكل 6).

وسنشرع فيما يلي في عرض مختلف أشكال قسمة الديوان المقترَحة، إما من قِبل مُنظِّرين أوربيّين معروفين بأبحاثهم التجريبيّة حول الجمع العربي الحديث، أو من قِبل موسيقيّين عرب من ذوي الآراء المقبولة عموماً في الأوساط الفنية المصرية والسورية. وتُشكّل بعض الجموع التي سنصفها أنظمةً مُنَهَّجَة مرتكزة على مبدأ نظريّ، في حين يبقى البعض الآخر تجريبيّاً لا يستند إلى منهج.



الشكل (6)

الفصـــل الثالـث
الجمع العربـي الحديث
في مختلف أنظمةِ القسمة المُنَهَّجَة المُقتَرحة لضبط درجاته

نظام قداسة الأب كولانجيت (R. P. Collengettes)

قداسة الأب كولاّنجيت اليَسوعي، وهو أستاذ الفيزياء في الكلية الفرنسية للطبّ ببيروت. عُرف في أوساط المُستشرقين بأبحاثه في الموســـيقا العربيـة. وقد جعلت منـه معرفتـه التـامّـة بأهمّ المؤلفات [النظريـة] العربية القديمة، ومخالطتُه الطويلة للأوســـاط الفنية في سورية ومصر، حيث تعلم ـــ بصبر القديسين ـــ أسرار هذا الفن الذي لم يعرف منذ قرون من وسـيلة للتناقل سـوى التقاليد الشـفوية، كلّ هذا جعل منـه أحدَ المختصّـــين القلائل في مثل هذا النوع من الأبحاث.

وفي مقالته المُعنوَنة "دراســة في الموسـيقا العربية" المنشـورة في ســـنـة 1904، يوجد عرضٌ لنظريـةٍ في الجمع العربي الحـديث

تستند إلى التجربة (المجلة الآسيوية، السلسلة العاشرة ج.IV ، ص. 416 وما بعدها).[16]

وقد قام [الأب كولانجيت] بعديد القياسات على مختلف الآلات الوترية بمساعدة عديد الفنانين، وذلك لتحديد المدى المضبوط للثلاثيات: راست ـــ سَه كاه، ونوى ـــ أوج ، ويك كاه ـــ عراق. وقادته هذه التجارب إلى الاعتقاد الرّاسخ بأن هذه الأبعاد تقابل الثلاثية المعتدلة المنسوبة إلى زلزل ($\frac{27}{22}$) التي تتوسط الثلاثية الكبيرة والثلاثية الصغيرة الديتونِيَّتَيْن.

يقول: «السلم العربي الحديث ليس بالسلم المعتدل القائم على المتوالية المبنية على نسبة $\sqrt[24]{2}$، بل هو الجمع القديم للقرن الثالث عشر [الميلادي] مضافًا إليه بعض الأبعاد الدّقيقة» (الشكل 7).

وتتطابق البرْدات ـــ أو الأبعاد الرئيسية ـــ مع الطّنينات الكبيرة بنسبة $\frac{9}{8}$ عندما تكون متألّفة من أربعة أرباع. وعندما تشتمل [البرْدات] على ثلاثةٍ من هذه الأبعادِ الدقيقة، فإنها توافق نسبة $\frac{12}{11}$ التي كانت تفصل ـــحسب المُنظِّرين القدامى ـــ بين دستانيْ السبابة ووسطى زلزل في الجدول الموسيقي القديم للعود.

أما النغمات التي تسبق درجات العراق والسه كاه والأوج، فهي تقابل الثلاثيةَ الصغيرة، أو بعبارة أخرى، دستانَ الوسطى القديمة في جدول العود.

أما " الأرباع " الأخرى، فيقول في شأنها قداسة الأب كولانجيت إنها أُدمجت على ما يبدو لتنظيمِ قسمةِ الديوان.

ولتسهيل مقارنة الجموع التي سيقع وصفها، وتمكين القارئ من حسن إدراك الفروق بين نفس النغمة في مختلف الأنظمة، خيّرنا

16– COLLENGETTES, R. P. Maurice, «Étude sur la musique arabe», *Journal asiatique*, 10e série, t. IV, 1904, pp. 416 et suiv.

التعبير عن درجات هذه الجموع بوساطة أنصاف الأبعاد المعتدلة التي قمنا بتجزِئتها إلى حدود الواحد من الألف. وتمكِّن هذه الطريقة، التي يعتمدها في أيامنا أغلبُ علماء الموسيقا، من إدراك الفروق الدقيقة بين الأبعاد بشكلٍ أفضلَ ممّا هو عليه الحال عند استعمال نسبِ التردّد أو طول الأوتار.

جمع سماحة الأب كولاّنجيت

	أسماء درجات الديوان الأول			الجنس الفيثاغوري	الجنس العربي	النسب	المقادير بأطوال الوتر	المقادير بأنصاف الطنينات المُعدّلة ($\sqrt[12]{2}$)
1	يك كاه.....	**SOL**		—	—	**1/1**	**1,000,00**	**0,000**
2	نيم قرار حصار....	Sol ♯		.....	.....	36/35	972,22	0,478
3	قرار حصار.....	la ♭		.....	.....	256/243	949,31	0,902
4	تيك قرار حصار...	la 𝄫		.....	.....	12/11	916,66	1,493
5	عُشيران.....	**LA**		—	—	**9/8**	**888,89**	**2,039**
6	نيم عجم عشيران..	la ♯		.....	.....	81/70	864,19	2,526
7	عجم عشيران.....	si ♭		.....	.....	32/27	843,75	2,941
8	عراق.....	**SI** 𝄫		.....	—	**27/22**	**814,81**	**3,546**
9	كوَشْت.....	si		—	.....	81/64	790,13	4,078
10	تيك كوشت.....	si ♯		.....	.....	729/560	768,17	4,564
11	راست.....	**DO**		—	—	**4/3**	**750,00**	**4,980**
12	نيم زيركولاه.....	do ♯		.....	.....	48/35	729,16	5,467
13	زيركولاه.....	ré ♭		.....	.....	1024/729	711,91	5,882
14	تيك زيركولاه.....	ré 𝄫		.....	.....	48/33	687,50	6,486
15	دوكاه.....	**RE**		—	—	**3/2**	**666,66**	**7,020**
16	نيم كردي.....	ré ♯		.....	.....	54/35	648,14	7,921
17	كردي.....	mi ♭		.....	.....	128/81	632,82	8,525
18	سَه كاه.....	**MI** 𝄫		.....	—	**18/11**	**611,11**	**9,058**
19	بوسلك.....	mi		—	.....	27/16	592,59	(9,543)
20	تيك بوسلك.....	mi ♯		.....	.....	(243/240)	(576,12)	(576,12)
21	تشهار كاه.....	**FA**		—	—	**16/9**	**562,50**	**9,961**
22	نيم حجاز.....	fa ♯		.....	.....	(64/35)	(546,87)	(10,448)
23	حجاز.....	fa ♯		.....	.....	243/128	526,75	11,097
24	تيك حجاز.....	sol 𝄫		.....	.....	(64/33)	(515,62)	(11,467)
25	نوى.....	**SOL**		—	—	**2/1**	**500,00**	**12,00**

الشكل 7
الشكل (7)

النظام التركي

لا يوجد في حقيقة الأمر أيُّ اختلاف جذريّ بين الموسيقا العربية الحديثة والموسيقا التركية ذات التقاليد الشرقية. وإذا كان من اليسير التمييز بين قطعة موسيقية عربية ولحن تركي، فإن ذلك يعود في الغالب إلى طبيعة الأسلوب أو التنفيذ.

إنّ أسماء درجات السلم والمقامات والإيقاعات هي إجمالاً متماثلةٌ لدى الأتراك والعرب المشرقيّين. غير أن أكثر هذه المصطلحات التقنية هو [من أصول] تركية. وهذا لا يدعو إلى الاستغراب إذا علمنا أن تركيا كانت، لعدة قرون، مركز الثقافة الإسلامية، والبلد الوحيد في الشرق الأدنى الذي كانت تمارِس فيه الفنون نخبةٌ متعلِّمة تضمَن لها التطوّر. ألم يكن الفنانون العرب يكتفون، حتى بداية هذا القرن [العشرين]، بانتحال التواشيح التركية، وتقليد المؤلفات الآلية للملحنين الأتراك (بشرف وسماعي) بدرجات متفاوتة من البراعة؟

إن النهضة التي نشهدها اليوم في الدراسات الموسيقية في بلدان المشرق العربي كانت بدأت في تركيا منذ نهاية القرن الماضي [القرن التاسع عشر]. ثم إن الجدال الذي يقسم المنظرين والفنانين العرب يشبه ما كان يحدث لدى الأتراك منذ نصف القرن. ولئن لبث العرب في نقاشهم حول المقدار الدقيق لكل واحدة من المسافات الأربعة والعشرين في الديوان، إن الأتراك اتفقوا منذ زمن بعيد حول الشكل النهائي لقسمة سلم الأصوات.

يتألف السلم الذي ضبطه المنظرون الأتراك المحدثون من أربعة وعشرين مسافة، وخمسة وعشرين درجة في الديوان، على غرار سلّم العرب. غير أن المنظرين العرب المُحدَثين فيما هم

يجتهدون في تكييف المسافات الأربعة والعشرين في الديوان بما يشبه التعديل المتساوي، فإن النظام الذي اعتمده المنظّرون الأتراك يتميّز بالعودة إلى النظريات الإغريقية القديمة المبثوثة في المؤلفات العربية القديمة. إن درجات السلم الذي يقترحونه تنحدر كلها من توالي اتفاقات الرباعيّة والخماسيّة والطّنينيّ، فيصبح الجمع المُتحصَّل عليه بهذا الشكل نوعاً من الحصيلة لكل المسافات الدّيتونيّة.

وتنفصل بعض الدرجات الأساسية في هذا السلم بأبعادٍ طنينيّةٍ كبيرةٍ بنسبة $\frac{9}{8}$ متألّفةٍ من تسع كومات فيثاغوريّة [هكذا]، مثل : يك كاه ـ عشيران، وراست ـ دو كاه، وتشاهار كاه ـ نوى.

وتنفصل بعض الدرجات الأخرى بأبعاد طنينيّة صغيرة بنسبة $\frac{10}{9}$ ($\frac{6556}{59049}$ بالتدقيق [هكذا])[17]، وتتألف من ثماني كومات [هكذا] مثل: عشيران ـ عراق، ودو كاه ـ سَه كاه.

وأخيراً، تنفصل بعض الدرجات الأخرى بأنصاف أبعاد طنينيّة كبيرة بنسبة $\frac{16}{15}$ ($\frac{2187}{2048}$ بالتدقيق)، وتتألف من خمس كومات [هكذا]، مثل: عراق ـ راست، وسَه كاه ـ تشاهار كاه.

وتحدد الدرجاتُ المتخللة للطّنينات الكبيرة المسافات التالية:

ـــــــ الليمّا (نصف الطنينيّ الصغير) بنسبة $\frac{256}{243}$ وتتألف من 4كومات [هكذا]،

17ـــ كذا وردت النسبة في الأصل، وهو خطأ مطبعي طال بسطَ الكسرِ، وصوابها $\frac{65536}{59049}$، وهي نسبةُ ضعفِ البقية أو الليمّا $\frac{256}{243} \times \frac{256}{243}$، و مقدارها بالسنتات 180، وهي نسبة قريبة جداً من $\frac{10}{9}$ (182 سنتا).

ـــــ الأبوتوم (نصف الطنينيّ الكبير) بنسبة $\frac{16}{15}$ ($\frac{2187}{2048}$ بالتدقيق)، ويتألف من خمس كومات [هكذا].

ـــــــ الطنيني الصغير بنسبة $\frac{10}{9}$ ($\frac{65536}{59049}$ بالتدقيق)، ويتألف من ثماني كومات [هكذا].

أما الطنينات الصّغيرة، مثل عشيران ـــ عراق، ودو كاه ـــ سَه كاه، فتُتْبَع دوماً بمسافةِ كوما لاستكمال الطنينيّ الكبير المنقسم بالكيفية التي كنا بصدد شرحها.

يوجد إذن في هذه القسمة للطّنينات الكبيرة التركيبتان المُقتَرَحتان في زمن الفارابي وصفي الدين لترتيب اللّيمتين والكوما:

إما تركيبة ليما ـــــ كوما ـــــ ليما التي تسمح بتمييز الرَّوافع (dièses) والخوافض (bémols) في [الجمع] المتجانس لدينا l'enharmonique [18].

وإما تركيبة ليما ـــ ليما ـــ كوما التي تجعل داخل كلّ طنينيّ كبير طنينيّاً صغيراً بمقدار ثماني كومات [هكذا].

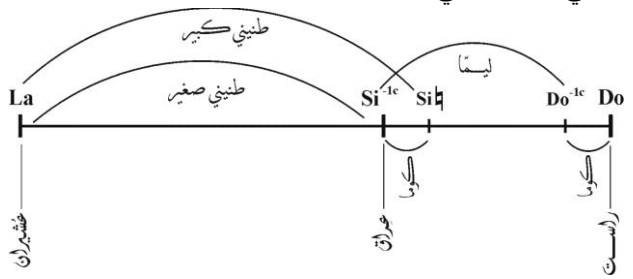
وتشتمل أبعاد الأبوتوم، مثل عراق ـ راست وسَه كاه ـ تشاهار كاه، على درجتين مُتَخلِّلتيْن، تُحدِّد إحداهما مسافةَ كوما من جهة الثقل، والأخرى مسافةَ كوما من ناحية الحدة. وقد ضُبطت أولى

18 ـ أخذ مصطلح l'enharmonique معاني عديدة منذ أطلقه المنظرون الإغريق على أحد أنواع الأجناس الموسيقية التي عُرفت لدى المنظرين العرب فيما بعد باسم الجنس اللوني، وهو الجنس الذي يترتّب في بعد ذي الأربع ويكون أَحَدُ أبعادِه أعظمَ من مجموع البعدين الآخرين، مثل جنس الحجاز لدينا. وحديثاً، أصبح هذا المصطلح يطلق في النظام التونالي الغربي على نغمتين أو جمعين يشتركان في الدرجة ويختلفان في الاسم، مثل نغمتي "♭sol" و" fa#"، وجمعي "do#" كبير و "♭ré" كبير.

هاتين الكومتين لاستكمال الطنينيّ الصغير السابق (عشيران ـــ عراق أو دو كاه ـــــ سَه كاه) والوصول به إلى مسافة الطنينيّ الكبير. أما الكوما الثانية فوُضعت في جهة الحِدّة لتحديد ليما من أربع كومات [هكذا]. (19)

ويبدو أن درجتي العراق والسيكاه اللتين تؤلفان ثلاثية كبيرة طبيعية(20) داخل العقدين الخاصين بهما، لا تُرضِيان ـــــ على ما يبدو ـــــ مسامع الفنانين الأتراك : فقد كان عازفو الكمان والعود الذين أمكننا ملاحظتهم لا يتركون أصابعهم تستقر تماماً في المواضع التي تفرضها النظرية على هاتين الدرجتين، بل إنهم باستعمالهم لتقنية التزليق (glissando)، خصوصاً في [أداء] هاتين النغمتين، يعبرون عن بعض التردّد في خصوص القيمة المطلقة التي يجب إسنادها لهما.

19ـ وبيان ذلك في الشكل التالي :



20ـ الثلاثية الكبيرة الطبيعيّة هي الثلاثيّة الناتجة من سلسلة المتوافقات الطبيعية ونسبتها $\frac{5}{4}$ بمقدار 386 سنتا، وتصغر الثلاثية الكبيرة الفيثاغورية ($\frac{81}{64}$) بـ 22 سنتا.

	أسماء درجات الديوان الأول		الكومات	السلّم العامّ	السلّم الأساسي	المقادير بأنصاف الطنينات المُعدّلة ($\sqrt[12]{2}$)	المقادير بأطوال الوتر (بالملليمتر)	النسب
1	يك كاه	**SOL**	**0**	———	———	**0,000**	**1,000**	**1/1**
+	+	+	1	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	2	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	3	.....	.....	.....	.....	
2	نيم بَسته حصار	$la^{\flat}$	**4**	———	.....	0,902	949,3	256/243
3	بَسته حصار	$sol^{\sharp}$	5	———	.....	1,137	936,3	2187/2048
+	+	+	6	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	7	.....	.....	.....	.....	
4	تيك بَسته حصار	la^{-1e}	8	———	.....	1,804	901,0	65536/59049
5	عُشَيْران	**LA**	**9**	———	———	**2,039**	**888,8**	**9/8**
+	+	+	10	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	11	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	12	.....	.....	.....	.....	
6	عَجم عُشَيْران	$si^{\flat}$	13	———	.....	2,941	843,7	**32/27**
7	تيك عَجم عُشَيْران	$la^{\sharp}$	14	———	.....	3,176	832,3	**19683/16384**
+	+	+	15	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	16	.....	.....	.....	.....	
8	عراق	SI^{-1e}	**17**	———	———	**3,843**	**800,9**	**8192/6561**
9	كَوَشْت	si	18	———	.....	4,078	790,1	81/64
+	+	+	19	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	20	.....	.....	.....	.....	
10	تيك كوشت	do^{-1e}	21	———	.....	4,744	760,2	2097152/1594323
11	راست	**DO**	**22**	———	———	**4,980**	**750,0**	**4/3**
+	+	+	23	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	24	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	25	.....	.....	.....	.....	
12	نيم زركولاه	$ré^{\flat}$	26	———	.....	5,882	721,3	1024/729
13	زِركولاه	$do^{\sharp}$	27	———	.....	6,118	702,3	729/512
+	+	+	28	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	29	.....	.....	.....	.....	
14	تيك زِكولاه	$ré^{-1e}$	30	———	.....	6,784	675,7	262144/177147
15	دو كاه	**RE**	**31**	———	———	**7,020**	**666,6**	**3/2**
+	+	+	32	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	33	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	34	.....	.....	.....	.....	
16	كردي	mi	35	———	.....	7,921	632,8	128/81
17	تيك كردي	ré	36	———	.....	8,156	624,3	6561/4096
+	+	+	37	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	38	.....	.....	.....	.....	
18	سَه كاه	MI^{-1e}	**39**	———	———	**8,823**	**600,6**	**32768/19683**
19	بوسلك	mi	40	———	.....	9,058	592,5	27/16
+	+	+	41	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	42	.....	.....	.....	.....	
20	تيك بوسلك	fa^{-1e}	43	———	———	9,724	570,1	8388608/4782969
21	تشهار كاه	**FA**	**44**	———	———	**9,961**	**562,5**	**16/9**
+	+	+	45	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	46	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	47	.....	.....	.....	.....	
22	نيم حجاز	$sol^{\flat}$	48	———	.....	10,862	533,9	4096/2187
23	حجاز	$fa^{\sharp}$	49	———	.....	11,097	526,7	243/128
+	+	+	50	.....	.....	.....	.....	
+	+	+	51	.....	.....	.....	.....	
24	تيك حجاز	sol^{-1e}	52	———	.....	11,764	506,8	1048576/531441
25	نوى	**SOL**	**53**	———	———	**12,009**	**500,0**	**2/1**

الشكل (8)

يوجد في موسوعة لافينياك (الجزء الأول [هكذا] : ص 2845–87)[21] دراسة مفيدة حول الجمع التركي للمأسوف عليه الأستاذ رؤوف يكتا باي، الذي توفي في سنة 1932 بعد بضعة أشهر من انفضاض مؤتمر الموسيقا العربية بالقاهرة، حيث ترأس لجنة المقامات والإيقاعات.

النظام السوري

على الرغم من أن سلم [السوريين] يتألف ـــ في الحقيقة ـــ من خمسة وعشرين درجةً وأربعة وعشرين بعداً في الديوان، فإن الموسيقيين العرب في سورية لا يقيسون هذه الأبعاد الدّقيقة "بالربع"، وإنما يقيسونها بالكومات الفيثاغورية بواقع تسعة في الطنينيّ الكبير وثلاثة وخمسين في الديوان [هكذا].

وبالفعل، نحن نعثر إلى الآن في سورية على ذكرى بعيدة للتقاليد الإغريقية التي حوفظ عليها منذ قرون، والتي أعاد لها الموسيقيون الأتراك المعاصرون مجدها. فالسلم الأساسي في سورية يتألف فعلاً من طنينات كاملة وطنينات صغرى بمقدار ثلاثة أرباع الطنينيّ بالتقريب. ومن جهة أخرى، فإنه يمكن اعتبار بعض الأبعاد الدقيقة في السلم العام من قبيل أرباع الطنينات، غير أن الموسيقيين السوريين ولغاية وضع رسم بياني لهذا السلم العام، يفضلون قياس أبعاده بالكومات التي يطلقون عليها اسم الفواصل (جمع فاصل) (شكل 9)

	أسماء درجات الديوان الأول		الكومات	السلّم العامّ	السلّم الأساسي	المقاديربأنصاف الطنينات المُعدّلة ($\sqrt[12]{2}$)	المقادير بأطوال الوتر (بالليمتر)	النسب
1	يك كاه	**SOL**	**0**	———	———	**0,000**	**1,000**	**1/1**
+	+	+	1	.....	.....	.....	.....	
2	تيك يك كاه	sol♯	2	———	.....	0,451	974,2	16000/1558 (1)
+	+	+	3	.....	.....	.....	.....	
3	قرار شوري	la♭	4	———	.....	0,902	949,3	256/243
+	قرار حِصار	sol♯	5	———	.....	1,137	936,3	2187/2048
+	+	+	6	.....	.....	.....	.....	
4	نيم عشيران	la♭	7	———	.....	1,588	912,3	35073/3200 (2)
+	+	+	8	.....	.....	.....	.....	
5	عُشَيْران	**LA**	**9**	———	———	**2,039**	**888,8**	**9/8**
+	+	+	10	.....	.....	.....	.....	
6	نيم عَجَم عُشَيْران	la♯	11	———	.....	2,490	866,0	16000/13856
+	+	+	12	.....	.....	.....	.....	
7	عَجَم عُشَيْران	si♭	13	———	.....	2,941	843,7	32/27
+	نيم عراق	la♯	14	———	.....	3,176	837,3	19683/16384
+	+	+	15	.....	.....	.....	.....	
8	عراق	SI♭	**16**	———	———	**3,627**	**811,0**	**315657/256000**
+	سوز دِل	do♭	17	———	.....	3,843	800,9	8192/6561
9	كَوَاشْت	si	18	———	.....	4,078	790,1	81/64
+	+	+	19	.....	.....	.....	.....	
10	تيك كَوَاشْت	si♯	20	———	.....	4,529	769,8	20784/16000
+	+	+	21	.....	.....	.....	.....	
11	راست	**DO**	**22**	———	———	**4,980**	**750,0**	**4/3**
+	+	+	23	.....	.....	.....	.....	
12	تيك راست	do♯	24	———	.....	5,431	730,0	16000/11691
+	+	+	25	.....	.....	.....	.....	
13	قرار كُنَار	ré♭	26	———	.....	5,882	721,3	1024/729
+	+	do♯	27	———	.....	6,118	702,3	729/512

الشكل (9)

لتعريف هذا السلم، يمكن اعتباره جمعاً فيثاغوريّاً يتألّف حصراً من طنينات كبيرة ذات تسع كومات، ومن فضلات أو أنصاف طنينات صغيرة ذات أربع كومات. وتنقسم الطنينات الكبيرة إلى

فضـــلتين مفصـــولتين بكوما، تماماً مثل [الجمع] المتجانس لدينا (l'enharmonique)الذي يميز الروافع عن الخوافض. وإضـافة إلى ذلك، فإن جميع الفضلات تنقسم إلى بعدين صغيرين بمقدار كومتين لكل منهـا. وتبعاً لذلك، فإن درجتي العراق والســـيكاه توضـــعان بوضـوح في منتصـف ما بين الثلاثية الصـغيرة والثلاثية الكبيرة في العقدين الخاصـــين بهما. ويمكن اعتبار مســـافة الكومتين الفاصـــلة بينهما وبين الثلاثية الديتونية مسـافة ربع بعد، من دون أن تكون لها بالضبط قيمة هذه المسافة.

إن التأثير المصـري بدأ يُشـعَر به في سورية. فبوساطة أصـوات الفنـانين والأســـطوانـات والبرامج الإذاعيـة، تنشـــر القـاهرة التي أصـــبحت منذ بداية القرن [العشـــرين] المركز الرئيســـي للثقافة العربيـة، الـذوقَ الخـاصّ بـالفوارق الـدقيقـة و"بالنظام المعدل" الذي يميل إلى توحيد المســـافات الدقيقة للســـلم العام، وذلك في بيروت والقدس ودمشـــق. وفي هذه المعركة التي تُباعِد دوماً بين المثقَّفين العرب المنـاصـــرين للمنـاهج "على الطريقـة الإغريقيـة"، وبين الفنـانين المـالكين للتقاليد التجريبية القديمة، فإن هؤلاء الأخيرين هم الذين ينتصـرون في النهاية، تماماً مثلما كان عليه الأمر في عصـر أرسطوكسان.

وقد أمدنا الشـيخ علي الدرويش الحلبي، عضـو لجنة المقامات والإيقاعات في مؤتمر الموسـيقا العربية بالقاهرة، بالرسـم البياني للسلم الموسيقي الذي اقترحه زملاؤه السوريون وشرحَه لنا.

آلات النفخ التراثيّــة
في لبنــان[22]

د. يوسف طنوس

لكلّ شـعب تراثه الفولكلوري، وموسـيقاه وآلاته الموسـيقية. وإن أبحاث علماء الموسـيقا وعلماء الأنتروبولوجيا (علم الإنسـان) برهنت أن معظم الشـعوب لديها عائلات الآلات الموسيقية نفسـها في كلّ بقاع الأرض من آلات وترية وهوائية وإيقاعيّة. وكأنّ هذا التراث الإنسـاني المشـترك دليل على شـخصـيّة الإنسـان الأسـاسـيّة (Personnalité de base). فنجد على سـبيل المثال آلات وترية منقورة، مضـروبة أو ذات قوس عند مجمل الحضـــارات، وإن اختلف شـــكلها الخارجي ونوعية صـــوتها، كما نجد آلات هوائية ذات فُوَّهَة (Embouchure)، ومنها ذات لسـان مفرد أو ريشـة مفردة (Anche simple)، ومنها ذات لسـان مزدوج أو ريشة مزدوجة (Anche double)، إلخ.

وإن البلدان المتقاربة جغرافيًّا وحضـاريًّا وإن كان لديها قواسم مشـتركة في بعض الأمور، منها الآلات الموسـيقية، فإنا نجد لديها خصـائص تميّزها بعضـها عن بعض، ومنها أيضـاً الآلات الموسيقية في شكلها أو تسميتها أو مميّزاتها.

والبلدان العربية لديها العديد من الآلات الموسـيقية المشـتركة، التراثيّـة منهـا والمتقنـة. إلاّ أن تســمياتها وأشــكالها وأحجامها في

22ـ قُدّمت هذه الدراسة إلى المجمع العربي للموسيقا في دورته العشرين التي انعقدت في تونس ما بين 25 و 29 آذار 2008.

بعض الأحيان تختلف من منطقة إلى أخرى، ومن بلد إلى آخر، أو من المشـــرق العربي إلى مغربـه وإلى خليجـه. ومـا يجمع بين هذه الآلات أنّها تراثيّة ومصـنّعة يدويًّا أو حرفيًّا. أحيانًا نتيجة دراسـات وأحيانًا نتيجة خبرة. لذلك، تختلف الآلات وطرق صـــناعتها وأبعاد ثقوبها بين بلد وآخر وصـانع وآخر، لأنّ ذلك يتعلّق أيضًـا بحسـاب درجة السّيكاه وموقعها.

و يرى ســـيمون جـارجي أن لبنان، مع أنّه الأكثر انفتاحًا على الخـارج والأكثر تغرّبًـا بين الـدول العربيـة، إلاّ أنّ لـديـه التراث الشـــعبي الموســـيقي والشـــعري الأكثر غنىً وتعبيرًا، لأنّه الأكثر محافظة عليه[23].

في مشـواري لإعداد هذه الدراســة عن آلات النفخ التراثية في لبنـان، اكتشـــفت أمورًا عن هذه الآلات كنـت أجهلها، ليس وحدي فقط، بل العديد من البحاثة والموسيقيين.

وَجَدت آلات عدّة لم تعد منتشــرة كالســابق، إلاّ أنّ ذكرها لا يزال في الأمثال الشعبية. من هذه الأمثال: "لا بْيِنْفُخْ ولا بِـعَيِّرْ الضَرْفْ"، أو "شِـيلْ هَالأُرغُل من تِمَّكْ". وســأعود إلى شـرحها في ســياق بحثي. وأشـير أنّ هناك أمثالاً كثيرة تتناول الآلات الموسيقية التراثيّة الأخرى، وكذا الحال في كلّ الأقطار العربيّة.

1 ـ نبذة عن تاريخ آلات النفخ التراثيّة في لبنان والمنطقة

لم تتنـاول الكتـب القـديمـة والمخطوطـات آلات النفخ التراثيّـة بشـكل مباشـر، إلاّ أن بعضـها ذُكر في معرض وصـف حدث أو مناسبة ما، أو في بعض المؤلّفات الموسيقيّة.

1/1 ــ آلات النفخ في المراجع القديمة

يذكر الكتاب المقدّس أنّ يوبال، ابن لامَكْ من امرأته عَادَة، هو

---

23 JARGY (Simon), *Musique Populaire du Proche-Orient*, in *Histoire de la Musique, Des Origines à Jean-Sébastien BACH*, T. I, Encyclopédie de la Pléiade, 1960, p. 567.

أوّل العازفين على العود والعوجاب أو العُوكاب[24] (أي المزمار؛ والعوجاب[25] تشتقّ من الفعل العبراني "عجب" أي "تنفّس" أو "نفخ"). ومن الآلات الهوائيّة التي يذكرها الكتاب المقدّس أيضًا، نُورد الحليل (وترجمتها الأجوف) أي الناي، وقد ذُكر مرّات عدّة في العهد القديم في أسفار 1 صموئيل 5:10 و 1 ملوك 40:1 و أشعيا 12:5 و 29:30 و إرميا[26] 36:48، وفي العهد الجديد ذُكر في متى 17:11 ("زمّرنا لكم فلم ترقُصوا! وندبنا لكم فلم تنتحبوا") و 1 كور 7:14 وسفر الرؤيا 22:18، إلخ.

وتكلّم سفر دانيال 5:3 عن "المشروقيثة" وتُرجمت أحيانًا "زمّارة" وأحيانًا "ناي". وذكر آلة "الشُفار" أي القرن مرّات عديدة وكذلك "الحصَصْروت" أي البوق.

وفي أسطورة "عشتار وتمّوز" تندب إلهة الحبّ عشيقها القتيل قائلة:"لقد أصبح قلبي كالناي الحزين".

2/1 ــ آلات النفخ في تاريخ الموسيقا العربيّة

يحفظ تاريخ الموسيقا العربية اسم برصوما كعازف ناي وآلات نفخ، وقد تتلّمذ على يده إسحاق الموصلي[27]. ولكنّ التاريخ لم يحفظ أيّ اسم لعازف آلات تراثيّة.

في "كتاب الموسيقا الكبير"، يقول الفارابي إنّ نغم المزامير تكون تبعًا لاختلاف أطوالها وتجويفها ومعاطفها (ثقوبها). ويعطي الفارابي نسب أبعاد الأصوات التي تُصدرها المزامير. ويُميّز بين الناي والسرناي والمزمار المزدوج، فيقول: "إنّ المشهور هنا

---

24 – راجع *سفر التكوين* 21:4.

25 – راجع *سفر أيوب* 12:21، و *مزمور* 4:150.

26 ـــــ يُورد إرميا في رثائه خراب موآب: "لذلك يئنّ قلبي على موآب كأنين مزمار، وينوح فؤادي على رجال قِيرَ حارسَ كنَوحِ النّاي، فإنّ ثروتهم التي اكتسبوها قد تبدّدت".

27 – Cf. JARGY (Simon), *La musique arabe*, Que sais-je? Puf, Paris, 2(1977), p. 38.

استعمال مزمارٍ واحدٍ بجعل المعاطف عليه متحاذيةً على خطٍ واحدٍ مستقيمٍ، ويفرض في نهايته متخلّص الهواء على استقامة، ثم يجعل على ظهر المعاطف السّبعة ثقبًا متساوية الأقطار، ويجعل بين أعلى معطف فيه وبين الذي يليه معطفاً آخر من الجانب المقابل للذي فيه المعاطف السّبعة، وكذلك يجعل بين المعطف الأخير وبين المتخلص الذي هو على استقامةٍ من الجانب الآخر معطفاً آخر، فيصير جميع الثُقب الذي فيه عشر ثُقب".

ويضيف بالنسبة للسرناي: "السّرناي هي أيضًا صنفٌ من المزامير. وقد جرت عادة مستعمليها أن يجعلوا على محدبها ثمانية معاطفٍ. وتوجد بها أيضًا ثلاثة معاطف إضافيةٍ، وكذلك فتحة عريضة من الأسفل. وبِذَا فإنّ مجموع النغمات الخارجة منها اثنتا عشرة نغمةٍ".

أمّا عن المزمار المزدوج فيقول: "وكثيرٌ من الناس يستعملون مزمارين، يقرنون أحدهما بالآخر، ويُعرَف هذا الصّنف بالمزمار المُثنّى وبالمزاوج وبالدّوناي، وليست شهرته في هذه البلاد مثل شهرة الأوّل". ثمّ يتابع وصفه للمزدوج مُبيّنًا نغمات الثقوب وأبعادها مع مقابلتها مع نغمات العود.

وفي زمان الدولة العباسية في بغداد، نجد الجاحظ (توفي 869 م) يقول ما نصه: "الزنج أطبع الخلق على الرقص الموقّع الموزون و الضرب بالطبل على الايقاع الموزون من غير تأديب أو تعليم، و إنّ من تمام آلة "الزمر" أن تكون الزامرة سوداء". و نسمع كلامًا مماثلاً من الفيلسوف ابن خلدون (توفي 1405م).

من ناحية أخرى، يذكر تاريخ العلوم عند العرب أسماء بعض الكتب التي تناولت آلات النفخ، على سبيل المثال: كتاب في آلة الزمر البوقي، وكتاب في آلة الزمر الرّيحي، للمؤلّف أبو الحسن ثابت بن قرّة الحرّاني؛ كتاب في الآلات المصوتة المسمّاة بالأرغن البوقي والأرغن الزمري لمؤلّفه مورطس (أو مورسطس).

ويُورد هنري فارمر في كتابه تاريخ الموسيقا العربية أنّ التاريخ لم يُزوّدنا بالكثير من المعلومات عن آلات الطرب النفخيّة، إذ إن لفظة "مزمار" تُطلق على كلّ آلة طرب خشبيّة نفخيّة عمومًا، وعلى الآلة المسمّاة ريد بايب (reed-pipe) خصوصًا[28]، كما أنّ القصّابة (القصبة) والمزمار كانا من ضمن الآلات الهوائيّة الشّائعة في العصر الجاهلي[29].

وإنّ المذهب الشّافعي يحرّم بعض الآلات الموسيقيّة، لأنّ غرض استعمالها هو تحريك اللّذّة المحرّمة، ولأنّها شعار أهل الشرب والمخنّثين. ومن هذه الآلات العود والصنج والمزمار العراقي والبربط والرباب[30].

ومن بين الآلات الموسيقيّة التي طبعت الحياة الموسيقيّة في زمن الخلفاء الرّاشدين، نجد القصبة والمزمار[31]. بينما نرى أن استعمال آلات النفخ الخشبيّة قد زاد أيّام الأمويين، "فصرنا نقرأ كثيرًا عن المزمار واستخدام صوته لإسناد لحن الغناء"[32].

وينقل فارمر عن كتاب الأغاني أن سِياط، موسيقار المهدي (775ـــــــ785)، كان يصحبه ضاربان، "حبَّال" وهو النّافخ

28ـــ فارمر (هنري جورج)، *تاريخ الموسيقا العربيّة حتى القرن الثالث عشر الميلادي*، تعريب وتحقيق جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1972، ص 57؛ راجع أيضًا كتاب *الأغاني* لأبي فرج الأصفهاني، 2 : 175.

29ـ فارمر، المرجع السّابق، ص 40.

30ـ المرجع السّابق، ص 75.

31ـ المرجع السّابق، ص 99.

32ـ المرجع السّابق، ص 134.

بالمزمار، و"عقَّاب" وهو الضارب على العود[33].

وفي زمن العبّاسيين، نرى السرناي يدخل موسيقا الاستعراض والموسيقا العسكريّة إلى جانب الطبل مع حكم الأمين (809ـــ813)، ومجموعة آلات النفخ الخشبيّة من فصيلة المزامير شاعت في المراسلة الغنائيّة[34].

ويُورد كتاب الأغاني أنّ إبراهيم بن المهدي كان "من أعلم الناس بالنغم والوتر والإيقاعات"، حتّى إنّه تعلّم اللّعب بالمزمار والطبل[35].

ويقول فارمر إنّ احتكاك العرب بالصليبيين، جعلهم يُدخلون بوق النّفير (بوق معدني كبير) دخل الموسيقا العسكريّة العربية[36].

ويعدّد المسعودي والفارابي الآلات النافخات الخشبيّات، ومنها الناي، والسرناي، والمزمار، والدياني أي المزمار المزدوج، إلى جانب البوق والأرغن الهوائي والأرغن المائي[37].

ويزداد عدد وأنواع آلات النفخ الخشبيّة مع الأندلسيين، فنقرأ عن المزمار أو الزّمر، والزورنا أو السّرناي، والناي، والشّبّابة والصّفارة واليراعة، والشّاهين والزّمّارة، والزُّلامي، والقصبة، والبوق بالقصبة، والموصول، إلى جانب الآلات النحاسيّة مثل البوق والنّفير، إضافة إلى الأرغن والأرمونيقي (Pan-Pipe) [38].

33ـ المرجع السّابق، ص 156. راجع كتاب *الأغاني* 7:6.
34ـ المرجع السّابق، ص 177.
35ـ راجع كتاب الأغاني، 54:14.
36ـ فارمر، المرجع السّابق، ص 232–233.
37ـ المرجع السّابق، ص 234.
38ـ المرجع السّابق، ص 302.

3/1 ــ آلات النفخ في التاريخ اللبناني

هناك بعض المراجع التاريخيّة تذكر آلات النّفخ التراثيّة في لبنان، من دون إعطاء تفاصيل وافية عنها. ولكنّها، وعلى قلّتها وعدم دقّة بعضها، يمكننا تكوين فكرة عن ماهيّتها وقدميّتها.

يُورد البطريرك إسطفانوس الدويهي أنه لمّا مات بِنيامين، مقدم بلدة حردين سنة 1291 في معركة المقدّمين مع جيوش الشام في الفيدار والمدفون (في لبنان)، حزن لأجله العسكر حزنًا عظيمًا، ولم يدقوا طبولاً ولم يزعقوا بالأبواق ولم يرفعوا سنجقًا لفقده[39].

ويروي الأب جان ــ باتيست إليانو (J.-B. ELIANO)، الموفد البابوي إلى الموارنة، أنّه خلال صعوده، مع الوفد البابوي من طرابلس إلى دير السيّدة العذراء في قنوبين سنة 1578 و 1582، استقبله أهل الجبل بالتراتيل والأناشيد وآلات الموسيقا، الطبول والدفوف والنايات[40].

أمّا القنصل الفرنسي هنري غِيس (Henri GUYS)، ومع تأسّفه لحالة الموسيقا في لبنان (مقارنة مع أوربا طبعًا)، يقول إنّ الموسيقا الأكثر انتشارًا والأكثر صمَمًا في لبنان نحو سنة 1850، هي موسيقا المزامير والطبول الكبيرة المستعملة في مناسبات الفرح مثل الأعياد والأعراس وولادة الصبيان[41].

ويعدّد لويس إينولت (Louis ENAULT) في كتابه La vierge du Liban (سيّدة لبنان) بعض الآلات الموسيقيّة، في وصفه لعرس درزيّ، فيُورد الناي والعود والكمنجة (الرباب؟)

---

39 ـــــ راجع الدويهي (البطريرك إسطفان) ، تاريخ الأزمنة، نظر فيها وحققها الأباتي بطرس فهد، دار لحد خاطر، بيروت، ص 270.

40 ـــــ Cf. *Litterae annuae*, 1581, p. 202 ; MOUBARAC (Youakim), *Pentalogie Antiohienne, Domaine Maronite,* T.I, Vol. 1, p. 652.

41 ـــــ Cf. Henri GUYS, *Beyrouth et le Liban, Relation d'un séjour de plusieurs années dans ce pays*, précédée d'une lettre de M. Poujoulat, Paris, Comon éditeur, 1850, pp.86, 88-89.

والصنوج والأبواق[42].

ويُضيف الشاعر الفرنسي ألفونس لامرتين (A. LAMARTINE) (1790ـــــــ1869)، على لائحة الآلات المذكورة سابقًا، آلة الدفّ، واصفًا مناسبة في متنزْه غابة الصنوبر في بيروت، حيث حضر عزفًا للناي مصاحبًا بالدّف[43].

أمّا فرانسوا بارت (François BART)، فإنّه يقول إن الآلة الموسيقيّة الوحيدة التي يعرفها العرب هي آلة المجوز[44].

ويذكر موريس بارس (Maurice BARRES) أنّ أولاد بلدة عازور في جنوب لبنان كانوا يرقصون الدّبكة على موسيقا القصب، الناي والمجوز[45].

من ناحية أخرى، يحفظ تاريخ الموسيقا في لبنان أنّ فرقة موسيقيّة لبنانيّة مؤلّفة من عازف الناي يوسف أبو حبلة، من بلدة دير القمر، وتخته الموسيقي، قد مثّلت لبنان في معرض شيكاغو الدولي سنة 1893. ومن بين آلات الفرقة الموسيقيّة، كان هناك النّاي والمنجيرة[46].

42– Cf. Louis ENAULT, *La vierge du Liban*, Imprimerie de C.H. Lahure et Cie, Paris, (S.D.), pp. 138s.

43– Cf. Alphonse LAMARTINE, *Voyage en Orient*, V. I, Hachette, Paris, 1903, p. 145.

44– Cf. F. BART, *Le Mont Liban, Scènes et Tableaux de la vie actuelle en Orient*, M. Barbou (Limoges), Librairie Générale, Catholique et Classique, Lyon, (S.D.).

45– Cf. Maurice BARRES, *Une enquête aux pays du Levant*, Librairie Plon, Nourie et Cie Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1923, pp. 138s.

46ـــ "ويذكر اللبنانيون القدامى أنه في عام 1893 أقيم معرض دولي في شيكاغو دعيت إليه متصرفية جبل لبنان، فأوفدت إليه أحد ممثّليها من آل شهاب وفرقة موسيقية برئاسة يوسف أبو حبلة أمير الناي وتخته المشهور من دير القمر. وقد وصل أفراد هذه الفرقة إلى شيكاغو وهم في ملابسهم اللبنانية، وكانوا يعزفون الأغاني البلدية على الناي والمنجيرة والبزق ويقرعون الدربكة. وعند عودتهم إلى لبنان أخذوا يشيعون أخبار هذا

2) آلات النفخ الموسيقيّة ذات الفُوَّهَة (Instruments à embouchure)

إنّها الآلات التي لا تحوي جسمًا مصوّتًا خارجًا عنها، بل يصدر الصوت عندما ينفخ العازف في فوّهتها من طرف شفتيه بزاوية من ثلاثين إلى خمس وأربعين درجة. ونجد في لبنان، من بين تلك الآلات، الشّبّابة، النِّحَّيلة، النّاي والمسبّع.

1/2 ــ الشّبّابة

ارتبطت الشبّابة في لبنان والمنطقة العربية برعيان الماشية، وكثير من كتابات الأدباء ودواوين الشعراء تكلّموا عن الراعي الذي يعزف الشبّابة وهو يقود قطيعه في وصفهم الطبيعة وحياة الرعيان.

تُعَدُّ الشبّابة من أسلاف آلة النّاي، فهي تشبهه في مبدأ العزف وفي الشكل الخارجي، إلاّ أنّها ليست متطوّرة مثله. فهي تتألّف من قصبة مفردة عاديّة لا تحوي عقَد القصب كالنّاي. يمكن أن نجدها بأطوال مختلفة حسب الطبقة التي يُراد العزف عليها، إلاّ أن الشبّابة الأكثر استعمالاً هي التي بطول 28 سنتمترًا.

ونجد أيضًا شبّابة مصنوعة من المعدن (النحاس مثلاً)، يعُدها البعض عمليّة في حملها أكثر من شبابة القصب التي تتعرّض بسهولة للكسر. ومنهم من يعزف على شبّابة المعدن بوضع فوّهتها على طرف أسنانه وليس على طرف شفتيه مثل عازف شبّابة القصب.

الشبّابة مثقوبة بثقوب ستة على وجهها، وليس فيها أي ثقب في

المعرض الكبير فتبعث في نفوس اللبنانيين الحمية لإنشاء المعارض المماثلة في بلاد الأرز". نعمة (جوزف)، *صفحات من لبنان*، الجزء الرابع، دير القمر، 1992، ص 95.

أسفلها. فهي آلة تراثية، لا يتعدّى امتداد أنغامها امتداد أنغام الأغاني الفولكلورية اللبنانية. ويكفي العازف أن يحرّك أصـــابعه وهو ينفخ فيها ليُخرج الأنغام منها.

والشبّابة في عدد ثقوبها وعدد أنغامها تشبه آلة المجوز، إلاّ أن الأخير مصوّتُه ريشة مفردة، بينما مصوّتُ الشبّابة الفوّهة.

أمّا أصل كلمة "شبّابة"، فيمكن أن يكون من السريانية من فعل "شبا" أي "سَبا واستولى على"، فالشبّابة تسبي برخامة صوتها السّامع، أو من كلمة "شْبُبُــيا" أي قريب، أو "شْبُبُوتا" أي جوار، إذ إن الشبّابة هي رفيقة دائمة للعازف يحملها معه؛ كما يمكن أن يكون أصلها عربيًا من فعل "شَبَّبَ تشبيبًا" أي تغزّل بالمرأة، إذ يمكن أن يعزف الراعي ليســتميل الراعية التي تســمعه. وأترك لكم اختيار الأصل الذي تجدونه الأقرب إلى الواقع.

إلى جانب مرافقتها الرعيان والفلاّحين والمكاريين، تُســتعمل الشــبّابة في أفراح الناس وأتراحهم وأعيادهم وفي إحيائها دبكاتهم ومرافقتها غناءهم. فهي أصلح لمرافقة الغناء من المجوز والمزمار اللذَين يطغى صوتهما القوي على صوت المغنّي.

2/2 ــ النِّحَيلَة

النِّحَيلَة هي آلة الشبّابة على مصغّر، فلا يتعدّى طولها العشرين سنتمترًا، ومنها ما يبلغ طوله الخمسة عشر سنتمترًا، بينما قصبتها تكون عادة أرفع من قصبة الشبّابة. وعلى سبيل المقارنة والتشبيه، أقول بأنّ النِّحَيلة هي بحجمها مثل آلة "الريكوردر الســوبرانينو" بينما الشبّابة هي بحجم آلة "الريكوردر السوبرانو".

وأعتقد بأن النِّحَيلة وُجــِدت لكي يعزف عليها الأولاد، إذ يستطيعون بأيديهم الصغيرة إغلاق ثقوبها القريبة بعضها من بعض بســهولة. وهذه تُعدُّ خطوة متقدّمة في ســبيل تشــجيع

الأولاد على عزف سالفة الناي وسابقته.

ومنهم من أضاف إلى النِّحَّيلة فُوَّهة مشدوفة مصوِّتة لتسهيل إخراج الصوت على الأطفال.

أمّا تسميتّها ب "النِّحَّيلة"، فيعود، على ما أعتقد، إلى أن صوتها مثل صوت النَّحل، كما أن صوتها فيه من الحلاوة كحلاوة العسل.

2/3 ــ النّاي

ينتمي النّاي، بشكله الحالي، إلى الموسيقا العربية المتقنة أكثر ممّا ينتمي إلى الموسيقا الفولكلورية. فالنّاي يجد جذوره في الشّبابة والنِّحّيلة، ولكنّه تطوّر فباتت صناعته من القصب المعقّد، وأضيف إليه ثقبٌ في أسفل وسطه، وباتت نغماته تتعدّى الديوانين والنّصف، بعدما كانت تشابه نغمات الشبّابة.

والكِرفت[47] والشّبّابة والحليل (الأجوف) عند البعض والمنجيرة والصّفارة عند البعض الآخر.

يُرجع البعض أصل كلمة "ناي" إلى الفارسيّة إذ كلمة "ناي" في الفارسيّة تعني قصب، بينما يُرجعها البعض الآخر إلى الأكاديّة إذ كلمة "نايو" تعني الحزن والندب.

يتألّف النّاي من قصبة مجوّفة تحتوي تسع مسافات وثمانية

47 ــــ راجع خاطر (لحد)، *العادات والتقاليد اللبنانية*، الجزء الثاني، حريصا (لبنان)، 1977، ص 259.

عقد قصـــبيّة. وهو مفتوح من طرفيه، ولكنّ طرفه الأعلى يحوي فرزة عقديّة يتكوّن من خلاله المصوّت عندما يمرّ فيها الهواء الذي ينفخه العازف من طرف شفتيه ممسكًا النّاي مائلاً قليلاً.

في النّاي ستة ثقوب في سطحه، (اثنان في مسافته الثانية من طرفه الأسفل، واثنان متباعدان في مسافته الثالثة واثنان في مسافته الرابعة يتحكّم بها سبّابتا ووُسْطيا وبنصرا اليدين، وثقب في وسط أسفله (في مسافته الخامسة) يتحكّم بها إبهام إحدى اليدين حسب طريقة العازف في الإمساك بالنّاي. ونشير أنّ هناك نايات مستعملة في بعض القبائل البدوية، في لبنان والبلدان العربية، لا تحوي سوى ثلاثة ثقوب تذكّرنا بشكل النّاي القديم وتطوّره.

وفي العادة يحمل عازف النّاي ما يُسمّى ب "طقم النّايات" أي مجموعة من النّايات يبلغ عدد الأساسي منها سبعة، وهي بأطوال مختلفة (من 66 سنتمترًا ونصف لناي الكردان، إلى 38 سنتمترًا لناي الحسيني)، لكي يستطيع العازف أن يؤدّي كلّ المقامات العربية والسلالم الغربية.

وإن إخراج النغمات في النّاي يتبع السلّم الطبيعي الهارموني، إذ بإمكان العازف، وفي وضعية الأصابع نفسها، أن يُخرج مثلاً من ناي الدوكاه درجة دو 2 (قرار الراست) ومن ثمّ دو 3 (الراست) ومن ثمّ صول 3 (النوا)، ومن ثمّ دو 4 (الكردان) ومن ثمّ مي 4 (جواب السيكاه) ومن ثمّ صول 4 (رمل توتي) ومن ثمّ سي بيمول 4 (جواب العجم)، إلخ، حسب قدرة العازف وجودة النّاي.

يُعَدُّ النّاي من آلات التخت الشرقي الأساسية، وهو يُستعمل في الموسيقا التراثيّة وفي الموسيقا المتقنة، كآلة منفردة وكآلة ضمن التخت. وللنّاي مناهج للتعليم في المعاهد وكلّيات الموسيقا، ويمكن للعازف أن يحصّل شهادات جامعيّة في آلة النّاي، بينما هذا الواقع لا ينطبق على باقي آلات النفخ التراثية، أقلّه في لبنان ولغاية إعداد هذه الدراسة.

4/2 ــ المسبّع

ينتمي المسبّع إلى عائلة النّاي. والفرق بينه وبين النّاي أنّه يحوي سبعة ثقوب، بدلاً من ستة، على سطحه. من هنا اكتسب اسمه "المسبّع" أي الذي يحوي سبعة ثقوب لتمييزه عن النّاي الذي يحوي ستة ثقوب، وبالتالي فإنّ ترتيب النغمات بالنسبة للثقوب يمكن أن يكون مختلفًا بين النّاي والمسبّع.

3) الآلات ذات الفُوَّهَة المشدوفة (Instruments à biseau)

تتميّز هذه الآلات بأنّ فوّهتها العليا تحوي جسمًا مصوِّتًا مصنَّعًا يسمح بإخراج الصوت الموسيقي بسهولة ومن دون تطلّب ضغط هوائيّ أو مهارة في أسلوب النفخ. وفي لبنان، هناك، من بين هذه الآلات، منجيرة القصب ومنجيرة الخشب ومنجيرة جوزف أيّوب (النّاي الأيّوبي).

1/3 ــ المنجيرة

المنجيرة هي كلمة عاميّة وتعني آلة يُزمّر بها. ويمكن أن يكون أصلها من فعل "نْغَرْ" بالسريانية أي نَجَّرَ بالعربية، أو "نَغِيرا" بالسريانية أي الحنون.

وهناك نوعان من المنجيرة: المنجيرة المصنوعة من القصب والمنجيرة المصنوعة من الخشب. والاثنتان تحويان جسمًا مصوّتًا مؤلّفًا من فتحة مشدوفة، يكفي أن يُنفَخَ فيه بطريقة بسيطة لإخراج الصوت، بينما تتحكّم أصابع العازف بسدّ الثقوب وفتحها لإصدار النغمات.

وعدد ثقوب المنجيرة ليس ثابتًا وموحَّدًا، وبالتالي فإن مواضع إخراج النغمات تختلف طبقًا لمواضع الثقوب.

1/1/3 ــ منجيرة القصب

تتألّف منجيرة القصـــب من قصـــبة عاديّة غير معقّدة، يختلف طولها بحسـب درجة قرارها، فمنجيرة درجة الجهاركاه يبلغ طولها نحو 45 سـنتمترًا، وهي قطعة واحدة. طرفها السـفليّ مفتوح، بينما طرفها الأعلى مشـدوف يسـدّ معظمه خشـبة صـغيرة مشـدوفة من طرفها الخارجي ومستوية من طرفها الآخر،

تسمح للهواء بالمرور بين سطحها وتجويف الناي الداخلي، ليتكسّر على لسان فتحة في سطح المنجيرة مصدرًا نغمة موسيقيّة تتبدّل مع وضعيّة أصابع اليدين على ثقوب المنجيرة.

ويمكن للمنجيرة أن تضمّ ستة ثقوب في سطحها الأعلى وثقب في أسـفلها يقع على مسـافة واحدة من أعلى ثقبَين. ولكن وضـعيّة الأصابع لإخراج النغمات ليست كوضعيّة آلة النّاي.

2/1/3 ــ منجيرة الخشب:

تتألّف منجيرة الخشـب من أنبوب خشـبي واحد، يضـمّ سـبعة ثقوب على سـطحه الأعلى وثقباً واحداً في أسـفله يقع ما بين أعلى ثقبّين. طرف المنجيرة السـفليّ مفتوح، وطرفها الأعلى يدخل فيه قطعة خشبيّة صـغيرة تسدّ معظمه، باستثناء ممرّ للهواء الذي ينفخه العازف فيتكسّـر على لسـان فتحة ليُصـدر صـوت النغم. وتتغيّر الأنغام حسـب حركة أصـابع اليدين على الثقوب وحسـب قوّة نفخ العازف في المنجيرة.

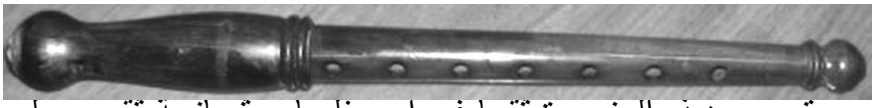
يبلغ طول منجيرة الخشـب نحو ثلاثين سـنتمترًا. ووضـعيّة الأصـابع لإخراج الأنغام تختلف عن وضـعيّة الناي والآلات التي تعتمد القصب المعقّد.

يمكن أن يزخرف الصـانع منجيرة الخشـب برسـوم ونقوش وخطوط تُنقش في الخشب أو تُنحت فيه.

2/3 ـ النّاي الأيّوبي أو منجيرة جوزف أيّوب

إن ما يُسـمّى بالنّاي الأيّوبي نسـبة إلى الفنّان جوزف أيّوب، إنّما هو منجيرة خشـبيّة طوّرها جوزف أيّوب بالتعاون مع دكران مايبليان في حلب سنة 1948.

إنّ شـكل هذه المنجيرة مخروطي نوعًا ما. وهي تتألّف من قسمين: الجسم المصوّت وجسم الآلة. ويمكن للعازف أن يسوّي آلته مع باقي الآلات بتوسيع البعد بين القسمين أو بتضييقه.



تحوي هذه المنجيرة ثقبا في اسـفلها، وثمانية ثقوب على سطحها، سبعة للعزف والثّامن لتسوية النغمات.

وتتميّز هذه المنجيرة بإمكانيتها في أداء كل المقامات الشـرقيّة والغربيّة على حدّ سـواء. برع فيها الموسـيقي جوزف أيّوب عزفًا وتقسـيمًا، وقد رافق كبار المطربين في غنائهم في لبنان والبلدان العربية والأجنبية، كما زيّن المقطوعات الموسيقية التي شارك في عزفها.

وتدرّس هذه الآلة في لبنان ولها مناهج تعليميّة خاصّة بها.

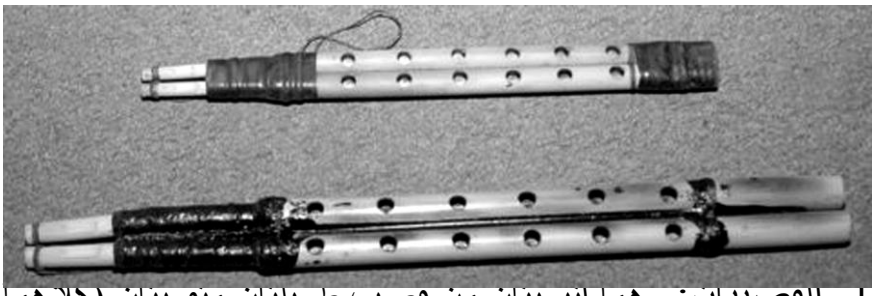
4) الآلات ذات الريشة المفردة
(Instruments à anche simple)

تنتمي هذه الآلات إلى عائلة آلات النفخ ذات الريشة المفردة أو اللّسان المفرد المثبّت طرفها في الجسم المصوّت. فالرّيشة المفردة، عندما يمرّ من خلالها الهواء المضـغوط، تتحرّك بتردّدات سـريعة تولّد الصوت. من أهمّ آلاتها في لبنان المجوز والأُرغُل.

1/4 ــ المجوز

هو آلة نفخ شرقية قديمة العهد. ذُكرت في سفر دانيال 5:3 في

الكتاب المقدّس "إنّكم حين تسـمعون أصـوات بوق القرن والنّاي والعود والرباب والقيثارة المثلّثة والزمّارة (المشـروقيثة=المجوز) وكلّ أنواع الموسيقا، تنحنون وتسجدون لتمثال الذهب الذي نصبه نبوخذنصر الملك". إن علم الآثار اكتشف العديد من تماثيل عازفي المجوز في العديد من بلدان المنطقة.



1ـ القصبتان: وهما أنبوبتان من قصب طويلتان منفوختان (كلاهما أو إحداهما) وملتصقتان إحداهما بالأخرى.

2ـ العَزْبَات: وهما أنبوبتان من قصب قصيرتان أرفع من القصبتين، يتراوح طولهما ما بين 6 و 8 سنتمترات، تُثبَّت كلّ منهما في أعلى قصبة من القصبتين، وتسمّى كلّ واحدة منهما عَزَبَة.

3ـ البْنَيَّات: هما زمّارتان رفيعتان أو مصوّتتان من القصب تكون كلّ منهما مغلقة من الأعلى ومفتوحة من الأسفل، وتُشقّ أفقيًّا فيما يشبه اللّسان المتحرّك، وتوضع أحياناً شعرة تحت أعلى هذا اللسان حتى تسمح بمرور الهواء لإخراج الصوت.

ونستنتج تدرّج أسماء الأجزاء بحسب حجم القصب. فالقصب الكبير سُمّي قصبات، والقصب الوسط هو "العزبات" أي البالغات ولكن لم يتزوّجن بعد، والقصب الصغير أُسمي "البنيّات" أي الفتيات الصغيرات.

فالمجوز مصنوع إذًا من قصبتين متساويتي الطول (هناك آلات بطول نحو 30 سنتمترًا، ومنها أكثر طولاً ومنها أقلّ)، توازي إحداهما الأخرى وملتصقتين بوساطة مادة لاصقة أو

بوساطة الزفت. ويمكن أن تكون القصبتان متدرّجتين في الغلظ، أو مؤلَّفتين كلّ منهما من قصبتين متداخلتين ومختلفتي الغلظ، لكي يكون بالإمكان للجسم المصوّت الالتحام بجسم الآلة من دون تهريب الهواء أو تنفيس ضغطه. تُفتح في كلّ من قصبتي جسم الآلة ثقوبٌ يتراوح عددها بين أربعة وستة، وفي الإجمال ستة ثقوب. وقد يقتصر فتح الثقوب في القصبة اليمنى لتأدية اللحن وتظل القصبة اليسرى من دون ثقوب، فتقيم على صوت واحد مصاحبة اللّحن.

إنّ ما يُخرج الصوت (أو المصوّت) في كلّ قصبة من هذه الآلة، مثلها مثل آلة الأرغل، هي الريشة المفردة (أو اللّسان المفرد) المصنوع من القصب والمنفصل عن القصبة التي تشكّل هي ورفيقتها جسم الآلة. والريشتان مربوطتان بجسم الآلة بخيط رفيع. ويتألّف الجسم المصوّت من قصبة بطول نحو خمسة سنتمترات، مقفلة من طرفها الخارجي بعقدة القصب، ومفتوحة من الجهة المقابلة. تُشقّ القصبة، التي هي أرفع من تلك التي تشكّل مع رفيقتها جسم الآلة، بشكل أفقي يسمح بمرور الهواء إلى داخلها، ومع مرور الهواء المضغوط فيهما تتولّد اهتزازات وتردّدات صوتيّة. وعندما يتمّ إدخال ذلك الجسم المصوّت في القصبة الطويلة تخرج الأنغام بحسب طولها أو وضعيّة الأصابع عليها وضغط الهواء الداخل فيها.

إلى جانب ربطهما الريشتين بجسم الآلة لئلاّ تضيعا وتقوية التصاق قصبتي جسم الآلة، فإن لذينك الخيطين دورًا بتسوية نغمتي الريشتين لكي تتوافقا، إذ يُلَف كلّ خيط على طرف ريشة مع إمكانية تعديل مكانه ليزيد أو يخفّف ضغط الهواء الداخل إلى جوف القصبة المصوّتة، وبالتالي يعدّل الصوت المنبثق منها، بزيادة تردّداته أو بخفضها.

وأصل الكلمة هو "زوج" وليس "جوزًا" أي زوج من القصب، فالأصح أن يسمّى "مزوج" بدل "مجوز". ولكن العادة

درجت في اللهجة العاميّة إبدال حرف ال"جيم" بحرف الـ"زاي". فيُقال مثلاً فلان جوز فلانة أي زوجها.

من جهة أخرى، نتساءل: هل تسمية هذه الآلة بال "مجوز" يمكن أن تعني أنه كان يوجد آلة أخرى "مفردة" أي ذات قصبة واحدة، وكانت تسمّى مثلاً مفرد؟

ونظرًا لصناعته اليدويّة وأحيانًا غير المحترفة أو الموفّقة، يمكن أن نجد فرقًا نغميًّا قليلاً ما بين قصبتيه. إذا زاد البعد النغمي يصير نشازًا. وهناك قول شائع في لبنان حينما يغني أحدهم مع فرق نغمي متواصل مع الآلة الموسيقية المصاحبة، فيقال له: أنت تغني مثل المجوز، فوق النوطة.

هناك عدّة أسماء لهذه الآلة حسب البلدان: "سِيفْتا" في تركيا، "زُمّارة" في مصر، "زَمْر" في تونس، "تَزِنمارين" أو "تيزوماغين" في الجزائر، "مقروم" في المغرب العربي، "مجوز" في لبنان وسورية وفلسطين. وإذا كان مخروطي الشكل يسمّى "مقرونة" في ليبيا و"مغرونة" في تونس، و"زمر ريفي" في المغرب، إلخ.

وفي لبنان، يسمّى المجوز في بعض المناطق "المسحورة[48]" و"العنّيز" (نسبة لراعي الماعز الذي كان يعزف عليه)، وفي

48 ـــــ إن إسم "المسحورة" يُطلق أيضًا على عدّد آخر من الآلات الهوائيّة الخشبيّة والقصبيّة، منها المنجيرة والشبّابة.

بعضها الآخر "القصب"، فعندما يُقال العزف على القصب فإن ذلك يعني العزف على المجوز، بينما عندما يُقال عازفٌ على القصبة فتعني العازفَ على النّاي وعائلته.

إن سلّم المجوز الضيّق يدل على قدم الآلة وعلى طابعها التراثي الفولكلوري.

إنّ تقنيّتها العزفية تقوم على العزف المتواصل، وبالتالي هي تستدعي ما يُسمّى بِـ "قلب النفس" لكي يستطيع العازف أن يعزف من دون توقف فترات طويلة قد تصل إلى ساعات. وتقوم هذه التقنية أن يستعمل العازف خدّيه كمخزن للهواء، فيأخذ الهواء من منخريه عندما ينفخ من فمه في الآلة. وكانت العادة أن يتمرّن المبتدئ بالنفخ في الماء بوساطة قشّة لتوليد فقاقيع هواء متواصلة لفترات طويلة.

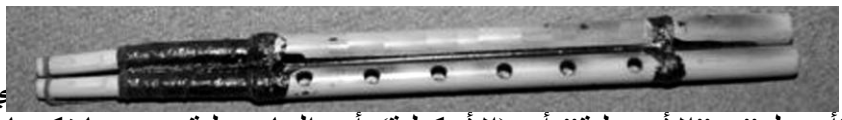
إن المجوز عادة هو آلة منفردة، تترافق بآلة إيقاعية مثل الطبل أو الطبلة. عزفها مزخرف وحيوي. يكثر استعماله في الجبال والقرى وبين الرعاة وفي مرافقة رقصات الدبكة في المناسبات والأعياد.

2/4 ــ الأُرغُل (أو الأَرْغُول)

كان الكثير من الموسيقيين والباحثين اللبنانيين والعرب والأجانب يعتقدون أن الأرغل آلة موسيقية موجودة فقط في مصر، كما أنّها في فلسطين تحمل اسم يرغول[49]. ولكن القول اللبناني "شيل هالأرغل من تمّك" أي "انزع هذا الأرغل من فمك"، هو إثبات على وجود هذه الآلة في لبنان وإن لم تعد منتشرة ومستعملة الآن مثل الماضي. ومن

49 Cf. POCHÉ (Christian), *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, Fayard, Paris, 2005, pp. 43-44.

المعلوم أن عازف الأرغل متمرّس بقلب النَفَس، أي يستطيع أن يعزف فترة طويلة من دون أن يتوقّف عن العزف، فيبقى الأرغل في فمه فترة طويلة تدوم ساعات طوالاً حسب قدرة العازف، ولا يمكن بذلك التواصل والحوار معه. والدعوة إلى نزع الأرغل من الفم هي دعوة للحوار مع الشخص المقابل، كما تُقال للطفل الذي يضع "المصّاصة" دائمًا في فمه.



ي
"أرغل" و"الأرغيلة" أو (الأركيلة) أي النارجيلة. وربما تكونان من أصل واحد يعني النفخ في الأنبوب أو وضع الأنبوب في الفمّ.

الأرغل آلة موسيقية شرقية مؤلّفة من قطعتين من القصب متوازيتين وبطول قد يكون مختلفًا أو متساويًا، مربوطة إحداهما إلى الأخرى وملتصقة بوساطة مادة الغراء أو بوساطة الزّفت. هي تشبه آلة المجوز باستثناء أن قصبتيها يمكن أن تكونا ذات طول مختلف وليستا كلتاهما مثقوبتين. القصبة غير المثقوبة يمكن أن تكون أطول من الأخرى ومؤلّفة من عدّة قصبات متداخلة الواحدة في الأخرى. وفي بعض البلدان يبلغ طول هذه القصبة مترين وأكثر. وهذه القصبة، التي تعطي صوتًا غليظًا ثابتًا، تُدعى "زَنَان". القصبة الأخرى هي القصبة اللحنيّة أي التي يعزف عليها اللحن، وهي مثقوبة بستة ثقوب من ناحية وجهها.

ويمكن أن تكون القصبتان متدرّجتين في الغلظ، أو مؤلَّفتين كلّ منهما من قصبتين متداخلتين ومختلفتي الغلظ، لكي يكون بالإمكان للجسم المصوّت الالتحام بجسم الآلة من دون تهريب الهواء أو تنفيس ضغطه. يُفتح في كلّ من قصبتي جسم الآلة ثقوب يتراوح عددها بين أربعة وستة، وفي الإجمال ستة ثقوب.

إنّ ما يُخرج الصوت (أو المصوّت) في كلّ قصبة من هذه الآلة، مثلها مثل آلة المجوز، هي الريشة المفردة (أو اللسان المفرد)

المصـنوع من القصـب والمنفصـل عن القصـبة التي تشـكّل هي ورفيقتها جسم الآلة.

وهنـاك ثلاثـة أحجـام من الأرغـل بحسـب طولـه: الصـغير، والمتوسـط (أو العادي) والكبير. وبينما يتطلّب الحجم الصـغير من العازف أن يَجمَع أصـابعه على بعضـها ليسـتطيع إغلاق الثقوب المتقاربة، وبالتالي فإن صاحب الأصابع الغليظة لا يستطيع العزف على الآلـة الصـغيرة الحجم، يتطلّب الحجم الكبير من العـازف أن يُبعد أصـابعه عن بعضـها ليتمكّن من سدّ الثقوب المتباعدة، وبالتالي فإن صـاحب اليدين الصـغيرتين والأصـابع القصـيرة من الصـعب عليه العزف على الآلة الكبيرة الحجم.

صـوت الأرغل مخنخن، ولكنه دافىء، مخملي ومتناسـق. يرافق الدبكات والغناء.

يُعرف في فلسـطين والأردن باسـم "يرغول". كما أنّه معروف في مصـر أيضـاً، وقـد تكلّم عنـه فيوتو (G. A. Villoteau) في كتـاب (L'Expédition d'Egypte)[50].

5) الآلات ذات الريشة المزدوجة
(Instruments à anches doubles)

تنتمي هذه الآلات إلى عائلة آلات النفخ ذات الريشـة المزدوجة أو اللّسـان المزدوج، إذ يتولّد الصـوت عندما يمرّ الهواء المضـغوط بين الرّيشـتين اللّتين تهتزّان بتردّدات عالية. ومن بين هذه الآلات، نجد في لبنان المزمار والعنّيز.

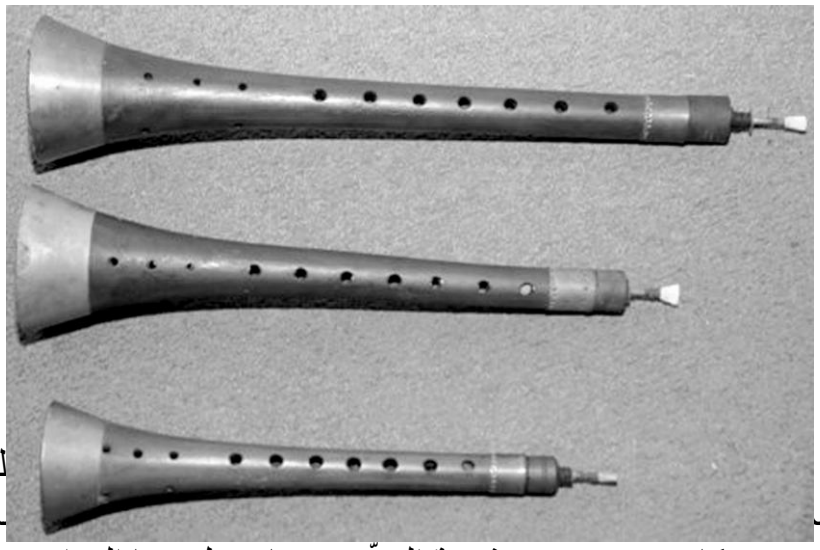
1/5 ــ المزمار

المزمـار من آلات النفخ التراثيّة القديمة التي ذُكرت في مراجع

50 Cf. VILLOTEAU (G. A.), *De l'état actuel de l'art musical en Egypte, Description de l'Egypte : Etat moderne*, i, éd. E. F. Jomard, Paris, 1809, 607-845.

قديمة عديدة.

يشـــتقّ اســـمه من فعل "زْمَرْ" أو "زَمَرْ" الســـريانيين أي غنّى ورتّل. واســـم "مَزْمْرُنُـا" في الســـريانيّة يعني المغنّي أو المرتّل. فالمزمار هو الذي يغنّي بطريقة العزف، وهذا يعني أنّ العزف ليس عمليّة ميكانيكيّة أو تقنيّة وحســـب، بل هو فنّ وغناء. وبالتالي إن كلّ عزف على آلة نفخيّة يقال له في العامّيّة "الزَمْر" أو "التزمير".



ضـان مزدوج) كانت تســـمّى ريشـــة الرزّ، عندما يدخل فيها الهواء وهي طريّة، تهتزّ وتُصدر صوتًا موسيقيًّا، يتغيّر بتغيُّر مواضع أصابع اليدين على ثقوب المزمار. أمّا طرفه الســـفليّ فهو فتحة بشـــكل بوق يُحدث فيها عدّة ثقوب من أجل تحســـين صـــوت المزمار. ويمكن أن يعمد صانع المزمار إلى تطعيمه بالصدف وتزيينّه بأشكال ورسوم.

ويتألّف المزمار من جســـم الآلة أو المطعم، وهو كناية عن أنبوب خشبيّ، والرأس أو الفصل وهو الجسم المصوّت للآلة مؤلّف من قطعة واحدة تركّب فى طرفها العلوي. ويتألّف الرأس من اللوليّة، وهي أنبوب صغير من النحاس يمسك القشّاية، أي الريشة المزدوجة التي ينفخ فيها العازف. ومن الصـــدف المدوّر الذي تتوقّف عنده شـــفتا العازف، والذي تمرّ ضـــمنه اللوليّة. يحوي

المزمار على سطحه سبعة ثقوب لإصدار النغمات، وخمسة ثقوب أو أكثر في طرفه المخروطي من أجل تحسين صوته، وثقبًا واحدًا في أسفله. ويبلغ مداه الصوتيّ نحو الديوانين.

ويمكن أن نجد ثلاثة أحجام من المزمار، الصغير والمتوسّط والطويل. والمزمار الأكثر استعمالاً يبلغ طوله نحو 36 سنتمترًا.

يتطلب العزف على المزمار نَفَسًا قويًّا وقدرة من العازف على الضغط أثناء النفخ لإخراج النغمات ولقلب النفَس ليستطيع العازف أن يلعب فترة طويلة من دون انقطاع للصوت.

ونظرًا لصوته القويّ، لا يُعزف المزمار في الأماكن المغلقة أو الضيّقة، بل في الهواء الطلق ومرافقًا عادة بآلة الطبل الإيقاعيّة.

وللمزمار أسماء عدّة في الدول العربية، فهو الزورنا والصورناي (أو السورناي) وهو الغَيطة والذكرة. وله في مصر أسماء تختلف باختلاف الحجم من الكبير إلى الصغير: الأبا، التلت، الخمسيّة، السبس، السيجة، الشلبيّة والمزمار البلدي.

وفي لبنان يشتهر البدو بالعزف على المزمار مرافقًا بالطبل، ولا يزالون يُحيون الحفلات الاجتماعيّة والأعياد في المناطق الرّيفيّة.

2/5 ــ العنّيز

يشتقّ اسم "عنّيز" من "عنزة"، لأنّ خزّان هواء هذه الآلة مصنوع من جلد الماعز. وكنت أعتقد أنّه لا وجود لهذه الآلة في التراث اللبناني، إلى أن استوقفني مثل لبناني يقول: "لا بينفخ ولا بيعير الضرف"، أي إن حامل ضرف الماعز أي جلد الماعز، لا ينفخ فيه، ولا يعيره لغيره لكي ينفخ فيه. وبذلك تأكّدت من وجود هذه الآلة، فرحت أفتّش عنها، فوجدتها.

وهي آلة استنبطها الإنسان العازف لكي يريح نفَسَه من دون انقطاع النغم الموسيقي. وهي تشبه ما يُعرف الآن بمزمار القِرَب (cornemuse ou bagpipes). وتتألّف من أنبوب موصول بخزّان

هواء ينفخ فيه العازف بفمه، ليملأ الخزّان قبل البدء بالعزف. وهذا الخزّان موصول بأنابيب آلات موسيقيّة مثل المجوز أو المزمار، وبأنابيب من القصب والخشب غير مثقوبين تُصدر أصواتًا ثابتة مرافقة للآلات اللّحنية.

وخلال العزف، يقوم العازف بالنفخ، من فترة لأخرى، في الأنبوب الموصل إلى الخزّان الذي هو ضرف الماعز ليمدّه بالهواء لإتمام عملية العزف، بينما تكون أنامله تتحرّك على ثقوب الأنابيب لإخراج النغمات.

وهناك أنواع متعدّدة من العنّيز، إنْ من حيث شكلها الخارجيّ أو نوعيّة أنابيبها، فهناك "عنّيز" يحوي أنابيب المجوز، وآخر يحوي أنابيب المزمار، وثالث يحوي المجوز والمزمار معًا.

وفي بعض المناطق اللبنانيّة يُطلق اسم "العنّيزة" على هذه الآلة بدلاً من "العنّيز"، لأنّهم يُطلقون اسم "العنّيز" على آلة المجوز.

6) ة

يـة

الحديثة هو هامشيّ. فدورها يقتصر على أداء أو مرافقة الغناء الفولكلوري، أو على أداء موسيقا الرقص التراثي، أو على أداء فقرة موسيقيّة محدّدة في التّسجيل الموسيقي، أو في الحفلات الموسيقيّة. لم تدخل الآلات التراثيّة في صلب المؤلّفات الموسيقيّة الحديثة ولا في أداء الفرق الموسيقيّة من التخت الشرقيّ إلى الأوركسترا العربية الحديثة (باستثناء آلة الناي التي هي أقرب إلى الموسيقا المتقنة منها إلى الموسيقا الفولكلورية كما سبق أن أشرنا)،

ولم تُكتب مقطوعات خاصّة بتلك الآلات.

ودرجت العادة أن يتعلّم بعض عازفي النّاي العزف على المزمار والمجوز، ولو بطريقة غير محترفة، من أجل القيام بتسجيل مقاطع محدّدة في بعض الأعمال، وهكذا تتوسّع أعمالهم أكثر من الذين يعزفون على آلة واحدة.

وعمد بعض العازفين المتمرّسين إلى وضع بعض تسجيلاتهم في الأسواق، مثل ابراهيم عقيل (مزمار)، فرج التنّوري (مجوز)، سمير سبليني (ناي)، إلخ.

ومن اللافت أنّ وجود آلات النفخ التراثيّة بات نادرًا. صناعتها الموسيقيّة شبه معدومة، وتقتصر على بعض الآلات الحرفيّة التي تُعرض للسيّاح والمغتربين. من هنا أهميّة تشجيع صانعي الآلات الموسيقيّة لإعادة العمل على الآلات التراثيّة كما هي أو مطوّرة. وقد باشر البعض بذلك، أذكر على سبيل المثال الفنّان ناصر مخّول من لبنان، الذي يصنع تلك الآلات ويطوّرها إلى جانب إتقانه العزف على عدد كبير من الآلات التراثيّة.

من ناحية أخرى، إنّ غياب إدراج تعليم تلك الآلات في المعاهد الموسيقيّة تجعل تعليمها يقتصر على الممارسة وليس على أصول مبرمجة. وبالتالي، لا يوجد مناهج تعليم لها ولا شهادات تُمنح للعازفين عليها.

من هنا أهميّة إعادة النظر بهذه النّاحية، وتأسيس أقسام للموسيقا التراثيّة في المعاهد الموسيقيّة، فلا تعيش الموسيقا التراثيّة وآلاتها المحنة التي عاشتها الموسيقا العربيّة أمام الموسيقا الغربية من ناحية برامجها واعتبارها.

خاتمــة

مــا أوردتــه في هـذا البحـث هو غيض من فيض. إنّ هـذا الموضــوع لا يمكن إيفاؤه حقّه إلاّ بعد حملة واســعة لجمع للتراث، ترعاها وتموّلها الدولة اللبنانية والمؤسّسات القادرة والمهتمّة. وهذه الحملـة لا بـدّ من أن تكون على صـــعيد التســـجيل الحي ونبش المخطوطات ومراجعة الكتب القديمة ومؤلّفات المستشرقين وتنقيب الحفريات.. إلخ، لكي تأتي شاملة ووافية.

وإنّ هذا النقص الحاصـل في لبنان هو نفســه في معظم الدول العربيّـة، التي تتغنّى بتراثـاتهـا من دون معرفتها أو الحفاظ عليها أو إظهار خصائصها والإضاءة عليها بطريقة علميّة وفنّية في آن.

وهنـا، لا يمكنني إلاّ أنّ أســجّل تقديري لكلّ المبـادرات الفرديّـة التي اتُّخذت في هذا المجـال، ولو كـانـت جزئيّـة، فـإنّهـا حفظـت بعض الفولكلور ووثّقته.

وآلات النفخ التراثيّـة هي إحـدى جوانـب هـذا التراث. ومن المهمّ الحفاظ عليها وإعادة صناعتها وتدريب الأجيال الجديدة على صـناعتها، وتعليمها في المعاهد والكلّيات الموسـيقيّة أو في ورش عمل خـاصـــّة بهـا. وإنّ تطوير هذه الآلات يبدو ممكنًـا وواعـدًا، ولكنّ لا يجب أن يكون التطوير على حسـاب الأصـل، أي نضـحّي بالأصـــل ونهمله وننســـاه لنحتفظ بالنّســـخة المعدّلة. ولا يجب أن توضـــع الآلات التراثيّة في المتـاحف فقط، بـل من المهمّ أن تبقى مســـتعملة إلى جانب الآلات الموســـيقيّة الحديثة. وقد عمد بعض الموســـيقيين إلى إدخـال هـذه الآلات في تســـجيلاتهم وأعمـالهم الموسـيقيّة مظهرين خصـــائصـــها، فأضـــافت إلى أعمالهم ســـحر الماضي ورونقه، وزادت من تجذّر هويّتهم الموسيقيّة.

إنّ إنشـــاء الفرق الموســـيقيّة التراثيّة لمهمّ، إذ يســـاعد هذه الموسـيقا وآلاتها على الاسـتمرار. وإنّ إقامة مهرجانات موسـيقيّة وحفلات للتراثـات الموســـيقيّة ولآلاته الموســـيقيّة، يجعل الأجيال

الطالعة تهتمّ بتراثاتها وتتمرّس به عزفًا وغناءً وبحثًا وصناعة.

المراجـــع

- الكتاب المقدّس.

- الدويهي (البطريرك إســطفان) ،*تاريخ الأزمنة*، نظر فيها وحققها الأباتي بطرس فهد، دار لحد خاطر، بيروت.

- الحلو (سليم)، *الموسيقا النظريّة*، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، من دون تاريخ.

- خاطر (لحد)، *العادات والتقاليد اللبنانية*، الجزء الثاني، حريصا (لبنان)، 1977.

- فارمر (هنري جورج)، *تاريخ الموســيقا العربيّة حتى القرن الثالث عشــر الميلادي*، تعريب وتحقيق جرجيس فتح الله المحامي، منشــورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1972.

- نعمة (جوزف)، *صفحات من لبنان*، الجزء الرابع، دير القمر، 1992.

- BARRES (Maurice), *Une enquête aux pays du Levant*, Librairie Plon, Nourie et Cie Imprimeurs-Editeurs, Paris, 1923.

- BART (F.), *Le Mont Liban, Scènes et Tableaux de la vie actuelle en Orient*, M. Barbou (Limoges), Librairie Générale, Catholique et Classique, Lyon, (S.D.).

- ENAULT (Louis), *La vierge du Liban*, Imprimerie de C.H. Lahure et Cie, Paris, (S.D.).

- GUYS, (Henri), *Beyrouth et le Liban, Relation d'un séjour de plusieurs années dans ce pays*, précédée d'une lettre de M. Poujoulat, Paris, Comon éditeur, 1850.

- JARGY (Simon), *La musique arabe*, Que sais-je? Puf, Paris, 2(1977), p. 38.

- JARGY (Simon), *Musique Populaire du Proche-Orient*, in *Histoire de la Musique, Des Origines à Jean-Sébastien BACH*, T. I, Encyclopédie de la Pléiade, 1960.

- LAMARTINE (Alphonse), *Voyage en Orient*, V. I, Hachette, Paris, 1903.

- MOUBARAC (Youakim), *Pentalogie Antiohienne, Domaine Maronite,* T.I, Vol. 1, Beyrouth, 1984.

- POCHÉ (Christian), *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, Fayard, Paris, 2005.

- VILLOTEAU (G. A.), *De l'état actuel de l'art musical en Egypte, Description de l'Egypte : Etat moderne*, éd. E. F. Jomard, Paris, 1809, 607-845.

اللمسة المصرية في المدرسة الرحبانية

ياسر المالح

منذ بدايات القرن العشرين. والعرب ينظرون إلى مصر على أنها ينبوع الفنون. ولم يكن هذا الينبوع إلا مخزون ما ظهر في القرن التاسع عشر من نشاطات فنية، تجلت في بناء دار الأوبرا في عهد الخديوي إسماعيل، وتقديم أوبرا «عايدة» لفيردي الإيطالي فيها في العام 1871. وفي خطّ موازٍ كان عشاق الموسيقا والغناء يدورون في الحلقة التقليدية للغناء العربي، يؤدون الموشحات والقصائد والأدوار وبعض مشاهد تمثل المسرح الغنائي البدائي. وأشهر هؤلاء محمد عبد الرحيم المسلوب وسلامة حجازي وعبده الحامولي وكامل الخلعي ومحمد عثمان.

ولا عجب أن يجد أحمد أبو خليل القباني ملاذه الأمين في مصر بعد أن أُحرق مسرحه في دمشق. ورأى من خلال بُعد نظره أن مصر سترحب بمسرحه الغنائي العربي الأصيل، وأن دار

الأوبرا المصـــرية التي قدمت أوبرا «عايدة» هي المكان الطبيعي لتقديم الوجـه العربي للأوبرا. وقد كـان ذلـك في الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

وحين ظهر سـيد درويش رحل إلى الشـام رحلتين، الأولى في العام 1909، والثانية في العام 1912 ليطلع على الفن الشامي، ولا سيما في حلب مرافقاً لفرقة سليم عطا الله، في الرحلتين.

وتبـادل الزيـارات بين فنـاني لبنـان وفنـاني مصـــر قـديم. فالمسـرحيون اللبنانيون زاروا الإسكندرية منذ العام 1880 ليعملوا هنـاك. منهم أديب إســحاق وســليم نقاش ومارون نقاش وأنطون خيـاط. وانضـــم إلى الخياط ســـلامة حجازي يغني بين فصـــول المســـرحية. ورحل ســـلامة حجازي إلى بيروت في العام 1906 ولقي من النجاح ما لم يلقه في مصر.

كل هذا يدل دلالة واضـحة على أن الصـلة الفنية بين مصـر وبلاد الشـام ولدت تقارباً فنياً ظهر في الأغنية والمسـرحية الممثلة والغنائية.

واستمر التواصل الفني على صورة انتقال المواهب الشابة في التمثيل والغناء إلى مصـر. فانتقل فريد الأطرش وأخته أسـمهان مع والدتهما الفنانة علياء المنذر إلى القاهرة، ليجدوا الفرصـة المناسـبة للدخول في عالم الغناء. وانتقلت آسـيا داغر من سـورية إلى مصـر للعمل في السينما ولحقت بها من لبنان ماري كويني.

وفي الأربعينيات تطلعت نور الهدى (ألكســندرا بدران) إلى الشـهرة فأتيح لها أن تكون ممثلة ومغنية في فيلمين ليوسـف وهبي هما «جوهرة» و«برلنتي». وتوالى عليها الطلب. ورأت صـــباح (جانيت فغالي) وهي في العشـرين أن القاهرة هي الحضـن الحنون للفن. فذهبت إلى هنـاك وبدأت التمثيل والغنـاء في فيلم «القلب لـه واحد» وكـانت قد ظهرت في فيلم لبنـاني مع زوجهـا الأول جورج

شماس بعنوان «أول نظرة». وأقامت في مصر ومثلت في عدد من الأفلام الغنائية.

وما ذكرناه من تواصل فني بين سورية ولبنان ومصر لا يعدو أن يكون من الأخبار الفنية. أما الأثر الذي تركه هذا التواصل في تطوير الأغنية العربية فهو الأهم.

ومنذ انتشر (الفونوجراف) والأسطوانات السوداء تحمل أغاني المغنين والمغنيات المصرين، ثبت الأسلوب المصري في الغناء في مصر والبلدان العربية، وأصبحت الأغاني يرددها أصحاب المواهب وبعض أبناء الشعب، وغدت اللهجة المصرية محببة إلى كل مستمع.

وساند انتشار الأسطوانات المصرية الأفلام الغنائية التي ظهرت في أوائل الثلاثينيات ولا سيما أفلام محمد عبد الوهاب. وجاءت الإذاعة المصرية في العام 1934 لتأسر المستمع العربي، وصارت الأسطوانات رديفاً للاستماع الشخصي مع الأسرة في المنزل.

المدرسة الرحبانية في لبنان

انتبه الأخوان عاصي ومنصور رحباني إلى أن طغيان الأغنية المصرية في كل مكان يطمس الأغنية المحلية في لبنان وكل بلد عربي فابتكرا خطاً جديداً في التأليف والتلحين والتوزيع والغناء،يختلف اختلافاً واضحاً عما هو سائد في مصر. وقد تأثرا في البداية بالألحان الغربية، ثم عدّلا الاتجاه، فأضافا اللون الريفي إلى ما لحناه لفيروز وغيرها. وانفردا بالتوزيع الهارموني والبوليفوني واستخدام الأوركسترا الكبيرة. وكان فيها كثير من

العازفين الأجانب. وابتكرا الإسكتش الغنائي وما يسمى (ميوزكال) في مشـــاهد تمثيلية غنائية. فأعادا إلى المســـرح الغنائي رونقه بأسلوب مختلف يتناغم مع البيئة اللبنانية.

وبرزت المدرسة الرحبانية في سورية ولبنان. وكانت سورية المهد الأول للانتشـــار من خلال الإذاعة الســـورية ثم التلفزيون العربي السوري في الستينيات من القرن العشرين.

ووصلت أعمال الرحباني وفيروز إلى مصر، وانتبه الملحنون المصريون إلى أن اللبنانيين وجدوا أنفسهم في المدرسة الرحبانية التي لا تمتُّ إلى المدرسة المصرية بصلة.

ووجد محمد عبد الوهاب أن التواصل المصري اللبناني يجب أن يظهر بين حين وآخر. وهو نفسه كان مغرماً بالمصايف اللبنانية وبلودان السورية، فكان يسافر إليها في كل سنة ويلتقي الموسيقيين والشـــعراء والمغنين والمغنيات في كل من القطرين في جلســـات حوار حيناً وجلسات غناء أحياناً.

سيد درويش بصوت فيروز

لم ينكر الأخوان رحباني سبق مصر في الإبداع الغنائي. وكان ســـيد درويش عندهما رمزاً للتجديد في التلحين والتوزيع في مسرحياته الغنائية التي تتضمن الكثير من الأغاني التي تعبر عن روح الشـــعب المصـــري، عدا ما غنى من أدوار مميزة، وأناشـــيد وطنية وسياسية.

وقد اختار الأخوان رحباني من أغاني سيد درويش ثلاث أغانيّ في قالب الطقطوقة[51]. منها: (زوروني كل سنة مرّة) وهي من كلمات سيد درويش وألحانه. مقامها (عجم) أو (جهاركاه) إذا كانت تبدأ من (فا). وهي أغنية مأساوية تعبر عن ألم المحب من فراق أحبائه تقول كلماتها:

زوروني كل سنة مَرَّهْ حَرامْ تِنسوني بالمَرَّهْ
ياخوفي والهوى نظرَهْ تجي وتروح بالمَرَّهْ
حبيبي فُرقتك مَرَّهْ حَرامْ تِنسونا بالمَرَّهْ
حرام زوروني حرام تنسوني حَرامْ تِنسوني بالمَرَّهْ

غناها سيد درويش في الإسكندرية في العام 1917. ثم حامد مرسي. ثم غنتها فتحية أحمد فيما بعد. وكلمات الأغنية في الأصل على لسان شاب يحتضر. يدعو أحباءه لزيارة قبره مرة في السنة. ونسي الناس ذلك، وتحول المعنى عندهم إلى طلب العاشق أن يزوره أحباؤه مرة في السنة على الأقل.

حين اختار الأخوان رحباني هذه الأغنية لتغنيها فيروز، حافظا على اللحن الأساسي (الميلودي)، وتصرفوا في التوزيع على آلة الأكورديون والأوركسترا الكبيرة، وتوزيع أصوات الكورس مواكباً لصوت فيروز. وكانت الخاتمة جميلة متوقعة، لكنها تغري باستعادة الأغنية من جديد.

أما الأغنيتان الأخريان فهما (طلعت يا ما حلى نورها) و(الحلوه دي قامت تعجن في البدرية)، وقد استوحاهما سيد درويش من البيئة الفلاحية الصعيدية.

51 ـــــ الطقطوقة قالب غنائي مصري ظهر في بداية القرن العشرين. تتألف كلماته من مذهب (مطلع) ومقاطع متساوية (كوبليهات) ويردد المذهب الكورس بعد كل مقطع. أو المغني نفسه.

وقد صـوَّر سـيد درويش في الأولى نهوض الفلاحين مبكرين منـذ بزوغ الفجر ليعمـل كـل منهم مـا اعتـاد عليـه من عمـل: مـلء الجرار مـاءً. حلـب الجـاموسـة. وهناك فلاح أسـمر يتغزل بعوج طـاقيته ليلفت إليه نظر الفلاحات حوله، وهو يجلس قرب السـاقية حيث تملأ الفلاحات جرارهن. بكلمات قليلة صـوّر سـيد درويش أقصوصة ما يجري كل يوم في تلك البيئة. تقول الأغنية الطقطوقة:

طلعت يا ما حلى نورها شمس الشـمّوسِـة
يا لا بنـا نمـلا ونحلب لـبن الجاموسِـة
المذهب
الكورس يردد المذهب

قاعد ع الساقية يا خِلّي أسـمر وحليـوِه
عَـوج الطاقيـة وقال لي غـنّي لي عنـيوِه
قلت له بقلـبي يا خِلّي يا اسمَرْ يا حليوِه
قدّم لي وردة وقـال لي حِلـوِه يـا عروسِـه
المقطع (الكوبليه)
الكورس يردد المذهب

ويبدو من هذه الصـورة أن الغزل العفيف وارد بين الرجـال والنسـاء. وأن المرأة لها أسـلوبها بالغزل بوصـف إعجابها بالرجل والاستجابة لطلبه البريء في تلك البيئة.

مقام الطقطوقة هذه عجم (جهاركاه)، وقد غنتها فتحية أحمد أيضاً، كما غنت (زوروني) وعدداً من أغاني سيد درويش.

وأسلوب الأخوين في تناول هذا اللحن لتغنيه فيروز فيه بساطة ورقة وتوزيع آلي محدود. تختلط فيه الآلات الشـرقية بـالغربية. وتصـور البيئة الفلاحية التي تصـفها الكلمات. فمن الآلات الشـرقية القـانون يتحـاور مع الأكورديون، وهو آلـة غربيـة، في اللوازم الموسـيقية. وقد غدا الأكورديون مع الزمن الآلة الشـعبية المفضـلة في مصر.

والأهم من ذلك كله هذا التوافق بين صـوت فيروز وأصـوات الكورس فيما يسـمى (بوليفوني)[52] اسـتطاعت الأذن العربية أن تستسيغه دون حرج.

أما أغنية (الحلوه دي قامت تعجن في البدرية) فهي الأطول بالقياس إلى (زوروني) و(طلعت يا ما حلى نورها)، وقد أُخذت من المسـرحية الغنائية (وَلَوْ..) لنجيب الريحاني في العام 1918. وسميت (لحن الصنايعية) وهي من كلمات سيد درويش.

وكلمات الأغنية الأصـلية تحتوي على المذهب وثلاثة مقاطع أو أغصـان (كوبليهات). وحين اختارها الأخوان رحباني لتغنيها فيروز حافظا على المذهب وبدّلا في كلمات المقطع الأول والمقطع الثالث. واستغنيا عن المقطع الثاني كله. فجاءت الأغنية على النحو التالي:

المذه
الحلوه دي قامت تعجن في البدريـة
والديك بيدّن[53] كوكوكوكو في الفجريّة
يالاّ[54] بنا على بـاب الله ياصنايعيّـه
يجعل صباحّك صباح الخير يا اسطة[55] عطية

الكورس
صبح الصباح فتّاحْ يا عليم والجيب ما فيهشِ ولا مَلّيمْ
بس المّـزاج رائق وسـليم باب الأمـل بابّك يا رحيمْ
دا الصـبر طيّـب عـالْ وغـيّر الأحـوال
يللي معـاك المـالْ برضه الفقـير له ربّ كريمْ

المقطع الأول

الكورس [يردد المذهب مع فيروز]

---

52 ـ بوليفوني : تعدد الخطوط اللحنية التي تسير بخطوط أفقية متقابلة، وتسمع في وقت واحد.

53 ـ بيدّن : أي يؤذن

54 ـ يالاّ : هي في الأصل يا الله. والقصد يا الله كن معنا. ثم تحوّلت إلى يالاّ، ومنهم من يكتبها (ياللا) بلامين بدلاً من الشدة. وتعني (هيّا) في اللهجة الدارجة.

55 ـ الأسطة : هو المعلم في اللغة التركية محوّلة عن كلمة أستاذ البارع في الحساب.

إيدي في إيدك يا بوصلاحْ ما دام مع الله تعيش مرتاحْ
خلّي اتكالــك ع الفتّــاحْ يالاّ بنا يالاّ الوقت أهو راحء
الشــمس طلعت الكورس: والملك لله إجري لرزقك
ما تشيل قدّومك الكورس: وخليها على الله

المقطع الثاني

الكورس [يردد المذهب مع فيروز]

والأخوان رحباني كعادتهما كانت لمستهما الفنية واضحة في التوزيع الأوركسترالي والتوزيع الأدائي. وكان أداء فيروز متميزاً منفرداً ومتداخلاً. وأهم الآلات البارزة آلة الأكورديون والإيقاع النحاسي الذي يدل على العمل. وكان أداء كلمة (كوكو) معبراً عن صياح الديك. ومقام الأغنية حجاز كار الشرقي الذي يلائم البيئة التي يعيش فيها الصنايعية.

واكتفى الأخوان رحباني بالطقاطيق الثلاث الدرويشية، وتطلعا إلى أشهر أدوار سيد درويش (أنا هويته وانتهيت)[56] فاختارا منه ثلاثة أبيات غنتها فيروز في مسرحية (يعيش، يعيش) دون أي تعديل على اللحن الأصلي. وهذه الأبيات هي المذهب:

أنــا هويتُــه وانتهيــتْ وليــه بقــى لــوم العزولْ
بيحب إني أقــول ياريتْ الحــب دا عــني يــزولْ
ما دمت أنا بهجرُه ارتضيت خلّي بقى اللي يقولْ يقــولْ

وصــوت فيروز في أداء هذا المذهب أقرب إلى أن يكون صوتها العادي منه إلى الصوت المستعار. وهذا ما كان ملاحظاً عموماً في بداية عهدها بالغناء. والدور من مقام حجاز كرد.

56 ـــــ أنا هويته وانتهيت: دور لسيد درويش. والدور قالب غنائي مصري ظهر في أوائل القرن التاسع عشر وكلماته من الزجل. وهو مؤلف من المذهب وبعض الأدوار أو الأغصان. واشتهر دور أنا هويته وانتهيت، بحذف الهاء من هويتّه. لكن سيد درويش وفيروز وغيرهما أثبتا الهاء لأنها الأصل. والصحف المصرية زمن سيد درويش تؤكد هذا في إعلاناتها.

وفي قالب الموشحات اختار الأخوان رحباني موشح (يا شادي الألحان) لسيد درويش واكتفيا بالمطلع فقط. وقد أداه الكورس وأحد المغنين وفيروز في مجموعة (أندلسيات). والموشح من مقام راست. تقول كلمات المطلع:

يا شادي الألحانْ أسمِعنا رنّةَ العيدانْ
واطرب من في الحانْ واحسِبنا من ضِمن الندمانْ
شعرك والجبينْ والوجناتْ كالليل والنهار

هذا ما كان من أمر سيد درويش مع الأخوين رحباني وفيروز.

ومما أثار إعجاب الأخوين رحباني من الموشحات المصرية موشح (لما بدا يتثنى) من ألحان الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب الذي عُمِّر نحو مئة وأربعين عاماً. فاختارا بعضه وغنته المجموعة بأصوات رجال ونساء. ولم تساهم فيروز في أدائه، وعرض الموشح ضمن مجموعة (الموشحات). وهو من مقام نهاوند. وكلمات المطلع هي التالية:

لما بدا يتثنى غضّ الصبا والجَمالْ
حِبّي جمالُه فتنّا أفديه هل من وصالْ
أوما بلحظُه أسرْنا في الروض بين الظلالْ

ولم يتصرف الأخوان باللحن، وكل ما فعلاه توزيع الأداء بين الرجال والنساء.

محمد عبد الوهاب بصوت فيروز

كانت هنالك صلة طيبة بين محمد عبد الوهاب والأخوين رحباني. وكان عبد الوهاب يدرك أن الأخوين رحباني يسيران في اتجاه مختلف عن اتجاه المدرسة المصرية، وهو شيء طبيعي، فالبيئة مختلفة والمخزون الفني مختلف والمبدعون في كل من مصر ولبنان مختلفون. لكن محمد عبد الوهاب الذي يحسب لكل شيء حسابه وجد أن صوت فيروز قد عمَّ الإذاعات العربية، فرأى

أن يوافق على أن تغني فيروز من أغانيه، قصيدة (يا جارة الوادي) من شعر أحمد شوقي، وهي التي كتبها في زحلة ولحنها محمد عبد الوهاب في الفترة نفسها في زحلة. فالقربى حاصلة هنا بين المضمون والبيئة اللبنانية. وإذا كان صوت فيروز هو المؤدي وكان التوزيع هارمونياً جديداً، فإن في ذلك إحياءً لجارة الوادي التي غناها عبد الوهاب بصوته في العام 1928. وسيستدعي هذا لدى المستمعين بالضرورة الموازنة بين الجارتين القديمة والجديدة. وهو واثق بأن الجيل القديم ما زال متعلقاً بالجارة القديمة.

ونجح الأخوان رحباني في الاعتماد على اللحن الأساسي للأغنية (ميلودي) وعملا على توزيعه موسيقياً دون إخلال بالأصل، وتفننا في اللوازم الموسيقية بين الكلام، وأضافا بيتاً من القصيدة الأصلية لم يؤده عبد الوهاب في الجارة القديمة، وهو من تلحينهما، فجاء منسجماً مع ما قبله. والبيت هو:

ضحكتْ إليّ وجوهُها وعيونُها ووجدتُ في أنفاسِها ريّاكِ

وكان البيت الذي قبله:

ولقد مررتُ على الرياض بربوةٍ غنّاءَ كنتُ حيالَها ألْقاكِ

وجميع ما أجراه الأخوان رحباني من تعديلات وتوزيع كان بمعرفة عبد الوهاب وإشرافه فهو الأصل وله الكلمة الأولى والأخيرة.

وجارة الوادي من مقام بياتي (دوكا) ومن المفروض أن يحط اللحن في الختام على المقام نفسه. لكن عبد الوهاب خالف

الأصــوليين في زمنه، وحط على مقام بياتي (حســيني) في الختام، وكسر القاعدة. نورد ما غنته فيروز لجارة الوادي[57]:

يا جـارةَ الــوادي طربتُ وعــادَني ما يشــبهُ الأحــلامَ مِن ذكراكِ

مثّلتُ في الذكرى هواكِ وفي الكـرى والذكرياتُ صدى السنينَ الحاكي

ولقــد مررتُ على الريـاض بربـوةٍ غنّــاءَ كنتُ حِيالَهــا ألقــاكِ

ضَحكتْ إليّ وجوهُهــا وعيـونُهـا ووجدتُ في أنفاسِـــها ريّاكِ

لم أدرِ ما طيبُ العناق على الهوى حتى تَرفَّقَ ســاعدي فطــواكِ

وتأوَّدَتْ أعطــافُ بانــكِ في يــدي واحمَــرّ مِنْ خَفَريْهما خــداكِ

ودخلتُ في ليلَـيْنِ فرعِــكِ والدجى ولثمتُ كالصبــحِ المنـوَّرِ فــاكِ

وتعطَّلتْ لغــةُ الكلامِ وخاطَـــبتْ عَينَّي في لغـةِ الهـوى عينــاكِ

57 ـــــ بعض الباحثين الموسيقيين يرى أن المقصود بجارة الوادي زحلة، وأن أحمد شـوقي يتغزل بها. ومن يتأمل القصـيدة في ديوان شـوقي يجد أنه بدأ قصـيدته الطويلة بالغزل، مطلعها:

شيَّعتُ أحلامي بقلبٍ باكِ ولممتُ من طرق الملاح شباكي

ويســتمر بـالغزل حين يخـاطب جـارة الوادي. ثم ينتقل إلى ذكر لبنـان وزحلـة. ثم إن الأبيات نفسها لا تحتمل بحال إلا الغزل بأنثى.

لا أمسِ من عمرِ الزمــانِ ولا غــدٌ جُمِعَ الزمانُ فكانَ يومَ رِضاكِ

ثم يختار الأخوان رحباني طقطوقة، كان غناها محمد عبد الوهاب في العام 1928 هي (خايف أقول اللي ف قلبي) من كلمات أحمد عبد المجيد. واستأذنا عبد الوهاب في أن يوزعا موسيقاها توزيعاً جديداً، وأن تغنيها فيروز، فوافق مرحباً. واكتفيا من الطقطوقة التي تتألف من مذهب وثلاثة مقاطع (كوبليهات) بالمذهب والمقطع الأول فقط. فالمقاطع الأخرى غناها عبد الوهاب بلحن واحد في الأصل مع شيء من التصرف في المقطع الثاني.

تقول كلمات الأغنية التي غنتها فيروز:

المذهب:
خايف أقول اللي ف قلبي تتقــلْ وتعنــد ويــايَ
ولو داريتْ عنَّــكْ حـبّي تفضحني عيني في هـوايَ

المقطع الأول:
أنا زارني طيفـك بمنـامي قبــــل مــا حِبَّــكْ
طمَّعني بالوصـل وسـابني وانــا مشــــــغول بِكْ

أو:
عايز أعاتبــه لكـنْ خايفْ يروح يقـول إني بحبــكْ
ولو داريتْ عنَّــكْ حـبّي تفضحني عيـني في هـوايَ

يحافظ الأخوان رحباني على اللحن الأســاســي (ميلودي) ويستخدمان الأوركسترا الكبيرة وآلتي البزق والأوكرديون (قبل تعريبه) في أحد الفواصــل. ويبرز دور الكورس في أداء المذهب موزعاً بينه وبين فيروز عند ترديده قبل الدخول في المقطع الأول وفي الختام. والأغنية من مقام حجاز كرد، وفي المقطع من مقام هزام ثم العودة إلى المقام الأول.

آثار اللمسة المصرية في المدرسة الرحبانية

أول ما يتبادر إلى الذهن هو الحس القومي الذي كان سائداً بين مصر وبلاد الشام، فاستقبال الرحبانيَّيْنِ للأغاني المصرية وتطوير بعضها لتلائم العصر ينبع من إحساس قومي ينادي بأن الفن الجيّد ينتقل من قطر إلى قطر بلا جوازات سفر.

ولا بد حينئذٍ من معايير للفن الجيد. ولعل أهمها الجمهور المستمع، فهو الذي يقرر في النهاية ما يستمع إليه.

لكن الأخوين رحباني حرصا منذ البداية على اختيار الأجود لفنانين مصريين شغلوا الناس، ونالوا من القيمة والتقدير ما يستحقون.

وكان من أثر ذلك انتشار ما اختاراه بعد أن ألبساه حلة جديدة. فيها لمسات من الألوان الملائمة لإيقاع العصر.

وقد شجع نجاح الرحبانيَّيْنِ وفيروز الرسولة محمد عبد الوهاب على أن يلحن لفيروز ثلاث أغانيّ. إحداها طقطوقة (سْهار بعد سْهار) من كلمات الأخوين رحباني، والأخريان قصيدتان، إحداهما (سكنَ الليل) من شعر جبران خليل جبران. والثانية (مُرَّ بي) من شعر سعيد عقل. والأغاني الثلاث بتوزيع الأخوين رحباني.

ولم يكتف محمد عبد الوهاب بذلك، بل دفعته ثقته بالرحبانيين إلى أن يستعين بهما في توزيع أنشودة (حيّ على الفلاح)، ومنهم من ينسب تأليف هذه الأنشودة إلى منصور رحباني. والغريب أن مقام المذهب في هذه الأنشودة صَبا، مع العلم أنها أنشودة حماسية، تعزفها أوركسترا كبيرة مع آلات نفخ. وعلى سبيل التذكير نورد المذهب:

الكوطول ما أملي معاي وف إيديَّ سلاحْ
سخ افضل أجاهد وأمشي من كفاح لكفاحْ

طول ما إيدي ف إيدك ح قوم امشي واهتِف واقول
حيّ على الفَلاح

منذ هذا التعاون الوهابي الرحباني في العامين 1967 و 1968، انصرف كل من محمد عبد الوهاب والأخوين رحباني إلى تحقيق مشروعاتهم الفنية الخاصة. وبقيت الصحبة والمودة والاعتزاز بما حققوه من إنجازات فنية كثيرة يذكرها التاريخ، ويعتز بها العرب جيلاً بعد جيل.

شيء ما يقال....

ليونارد بيرنشتاين
ترجمة : محمد حنانا

انتابتني مشاعر الرهبة وأنا في طريقي اليوم إلى هذا المكان، متأملاً هذه المحاضرة. ذلك أني قرأت الكراسة التي تصف طبيعة هذه السلسلة من المحاضرات، والتي تدور حول روح الإبداع والطب النفسي، وحول الشخصية المبدعة، وحول كل الأمور الأخرى الغامضة. عندئذٍ سألت نفسي، بأي حق أسمح لنفسي بالتحدث حول هذا الموضوع؟ ولا ننس أني لا أنفق أربعاً وعشرين ساعة يومياً في التأليف. لذلك أنا لست مبدعاً في جميع الأوقات، وبالتالي لست مؤهلاً، بالمعنى الدقيق، لأناقش هذا. ثم فكرت، حسناً، ربما أنا مؤهل على نحو أفضل لأناقش هذا، فقط لذلك السبب. ولأنني أتوقف عن العمل في الإبداع وأغدو مؤدياً (قائد أوركسترا)، فأنا على الأرجح أتحلّى بشيء من الموضوعية التي قد أفتقر إليها من نواحٍ أخرى. في هذه اللحظة بالذات أنهيت فترة الأداء وبدأت فترة الإبداع ثانية. انتهت فترة قيادة الأوركسترا،

وسيستمر ذلك طوال سبعة أشهر وأنا أكتب موسيقا عرض آخر، ملهاة موسيقية، جدية إلى حد ما ومأسوية، من أجل برودواي[58]. وهكذا، فمنذ أن أجد نفسي في بداية هذه الفترة، تاركاً فترة الأداء الطويلة، أعتقد بأني واقف على عتبة الموضوعية حول عملية الإبداع أو حول شيء من مظهر العملية الإبداعية. لذلك فكرت، وأنا في الطائرة، بأنني كنت على صواب لأقول شيئاً حولها. ومن ناحية أخرى، أنا لست محاضراً بطبيعتي، وحين أدرِّس أسأل طلابي الكثير من الأسئلة حباً في التعلم منهم. والشيء الذي جذبني حول هذه المجموعة التي سأخاطبها، هو حصة الأسئلة التي ستلي المحاضرة، وهذا ما أتطلع إليه بلهفة.

لعل الطريقة المثلى للبدء هي استدعاء السؤال الذي غالباً ما سُئلته حول الجانب العملي للعملية الإبداعية، السؤال الذي قد يكون سطحياً، لكنه يستدعي الكثير من الأسئلة. والسؤال هو «هل تؤلف الموسيقا وأنت جالس إلى البيانو أو أنت جالس على مقعد، أو أين»؟ حسن، الجواب عن ذلك أنني أؤلف أحياناً وأنا جالس إلى البيانو، وأحياناً وأنا جالس على المقعد وأحياناً وأنا في الطائرة، وأحياناً وأنا أمشي وحيداً في الشارع، ولكني غالباً ما أؤلف وأنا في السرير، أو مضطجعاً على الأريكة. وأعتقد أن معظم عملية التأليف، التي يقوم بها، على الأغلب، أي مؤلف، على وجه التقريب، تحدث وهو مضطجع. وكم من مرة دخلت زوجتي مُحترَفي ووجدتني مضطجعاً، وقالت «أوه، اعتقدت بأنك تعمل، اعذرني». كنت أعمل لكن لم يكن بمقدوركِ أن تعلمي.

الآن، أعتقد أن هذا هو نوع من الغيبوبة الذهنية، التي لا تبدو حالة مثالية للعمل، بل حالة تأمل، ولكن ثمة علاقة قوية بين العمل الإبداعي والتأمل. إنه لمن الصعب وصفها. وقد حاول البشر وصفها طيلة قرون. وأعتقد أن الوصف الأقرب لهذه الحالة يمكن إيجاده في الكتابات الصوفية الشرقية. وربما تعرفون الكتاب

58ـ التي غدت قصة الحي الغربي.

الصغير الذي صدر للتو، حول فلسفة زن البوذية ورياضة رمي السهام، الذي يتضمن وصفاً جيداً لتلك الحالة ، بخصوص الشخصية، التماثل بين رامي السهم والهدف، المصوّب والإصابة. إنه نوع من ضياع الأنا. أعتقد أنه شيء حاولَتْ كل مجموعة صوفية وجدت، أو كل مفهوم صوفي، صياغته بطريقة ما. والطريقة الوحيدة التي يمكنكم بها استيعاب هذا التصييغ هي في تجربتها. لأني لم أجد حتى الآن صيغة كلامية قادرة على وصف هذه الحالة.

حين تضطجع في السرير أو على الأرض، وحين يغدو العقل الواعي ضبابياً أكثر فأكثر، يبدأ مستوى الوعي بالانخفاض، وهكذا تجد نفسك في مكان ما في حالة مائعة متوسطة بين حالتين لمنطقة الشفق هذه، التي هي منطقة، لنقل، منطقة تحدث فيها تخيلات جامحة في الليل حين نغفو. كل شخص اختبر ذلك، سواء كان مبدعاً أم لا. أليس من المدهش أن يستطيع كل شخص أن يكون قادراً بوعي على مراقبة ذاته وهي مستغرقة في التخيلات؟ وبكلمات أخرى، إن استطعت منح ذاتك هذه الحرية في الخيال فعندئذٍ أعتقد بأنك بلغت الحالة. تلك هي اللحظة التي تريدها. وإن حدث وغدا الخيال مبدعاً، وإن حدث وحلت محله لغة النوتات، أو لغة الكلمات إن كنت كاتباً، أو لغة التصميم الفني إن كنت رساماً ــ وبكلمات أخرى، إن كانت رؤية إبداعية التقطها وأنت ما تزال يقظاً على نحو كافٍ لتتذكرها وتقدرها وتعرف كيف تجعلها مستمرة، عندئذٍ ستبلغ، على ما أعتقد، الحالة المثالية.

كل هذا يبدو صوفياً وسحرياً وغامضاً، وأنا لا أعني أن أكون أي واحد من هذه الأشياء، لأني أعتقد أنه شكل من أشكال الغرور أن تتحدث بهذه الطريقة. ومن ناحية أخرى ثمة حقيقة، وهي أنه من الصعب التفكير بالعملية الإبداعية دون التفكير بهذا النهج الصوفي، وهكذا يجد المرء نفسه مجبراً على التحدث بهذه

الطريقة، حتى وإن كانت طريقة فيها القليل من الادعاء. أذكر أن (يونغ) حاول مرة شرح ماهية العملية. لا أعلم إن كنت قد استوعبتها، لكني سأحاول نقلها إليكم كما أتذكرها. إنه يصف قشرة البيضة، التي هي قشرة نافذة، ويسمى ما بداخلها ـــــ أي السائل، أو المادة التي بداخلها ـــ اللا وعي. ثم يمضي أبعد، فيبدأ بكلمات مثل روح، وهكذا، لكننا سوف لن نصل إلى الروح الآن، ثم يطرح فكرة مفادها أنه كلما كانت قشرة البيضة هذه أكثر نفاذاً، كان احتمال تسرب ما بداخلها ومن خلالها أكبر. وقد سمى هذه القشرة «بيرسونا*»، يعني، المظهر الخارجي، الدرع، إن أردتم، كما أشار إليه علماء النفس الآخرون ـــــ مظهر شخص يأمل أن يراه عليه العالم الخارجي. بكلمات أخرى، إذا كان لدي صورة عن الكيفية التي أبدو بها، عن الكيفية التي أحب أن أبدو بها، فإن ذلك سيكون قناعي، مقابل ذاتي الداخلية، التي هي داخل قشرة البيضة. الآن، إن الشخص الذي يتمتع بـــ أنا قوية جداً لديه قشرة قاسية جداً، التي هي بالمقابل غير نافذة، وبالعكس، في حال الأنا الأقل قوة، أو الأنا الأضعف، ثمة احتمال أكبر لأن يتسرب منها هذا المحتوى الداخلي.

لنقل إن مؤلفاً مثل شوبرت لديه قشرة رقيقة جداً ونافذة جداً. كانت المادة تتدفق دائماً إلى خارجها. كان يكتب باستمرار ـــ أثناء سيره ونومه وفيما بينهما، كان دائماً، إن جاز القول، في حالة تشبه حالة الغيبوبة الذهنية. قناعه، أي القشرة ذاتها، لم تكن هامة جداً. كان مهملاً في ملبسه، غير مكترث بنظافته، كان خجولاً جداً، لم يستطع إقامة علاقات بسهولة. كان يخاف من النساء، وكان يختبئ

* ـ بيرسونا : قناع. المترجم

في الزوايا لدى رؤيته مشـهداً مزعجاً: لم يسـتطع البقاء طويلاً في الخارج. وبالمطابقة فإن ما يخرج من الداخل يخرج بسـهولة أكبر. الآن، هذا تبسـيط دون شـك، ولا أؤيد هذا على الإطلاق. والسـبب فيما قلته هو أنها طريقة واضحة لإدراك العملية الإبداعية.

بالطبع سـتكون الخطوة التالية باتجاه المناقشـة القديمة التي دارت حول العلاقة بين الموهبة والجنون، لأن صـاحب القشـرة الأرق يجد بطبيعته صـعوبة في العيش في العالم ـــــ صـاحب القشرة الأقسى يندمج في المؤسسة الاجتماعية ـــــ لأن القناع ضروري. يتوجب عليك تمشيط شعرك قبل أن تذهب إلى مكتبك، وأن تكسو جسدك قبل السير في الشارع، وهكذا إن كان أحدهم لا يمشـط شـعره أو لا يكسـو جسـده بملابس لائقة قبل الظهور أمام النـاس، نقول عنـه إنـه بوهيمي؛ وبـدأنـا نتغـاضـــى عن المظـاهر البوهيميـة بسـبب المهـارة الفنيـة، وعن الكثير من الفن الرديء بسبب البوهيمية. خطوة واحدة بعد البوهيمية، قشرة أرق بدرجة من هذه القشـرة، وسـتصـاب بالجنون. الناس الذين يقبعون في المسـتشـفيات ويثرثرون على نحو آلي بجمل رائعة هم مجانين. ولكن كم من المرات سـمعنا عن أناس مهتمين بالفن والشـعر، ينسـخون، في الحقيقة، هذه الأشـياء ويقدمونها كفن حقيقي؟ صـحيح، إنها غير منسـقة للغاية، لكن جوهرها على الأقل، نظراً لأنها آلية، آتٍ من مكان سـحيق جداً، بل إنه آتٍ من مكان سـحيق لشـخص دون قناع ودون تفكير سـليم ودون تحكم. أعتقد أن هذا جزء من النظريـة التي تكمن وراء الكتـابـة الآليـة، تكمن وراء نجـاح غيرترود شـتـاين الكبير، وربمـا ينطبق ذلك على الأدب الأجود، مثـل أدب جويس والعـديـد من الكتـاب التجريبيين. وبكلمات أخرى، في هذه الحالة التي تشـبه الغيبوبة الذهنية، أنا لسـت ببعيد، حين أحققها، حين أكون محظوظـاً لـدرجـة كـافيـة لأحققها، عن الجنون.

لنوافق على أننا بحاجة إلى ما يشبه الغيبوبة الذهنية، حالة الجنون من أجل انبثاق أي شيء «مهم» وحين أقول «مهم» أعني معادلة الكلمة مع كلمة «الداخلي»، مع كلمة «لاوعي». أعتقد أن المظهر الأكثر أهمية في أي فن ـــ هو أنه لم يخرج بتروٍ وتأنٍّ من فكر أحدهم. فأنا إن قررت الجلوس إلى البيانو الآن لأكتب سوناتا على أن أنهيها قبل الساعة الحادية عشرة، وليس لدي أي فكرة في ذهني، ربما أستطيع إنجاز سوناتا أو أي مقطوعة قصيرة ببساطة قبل الحادية عشرة عن طريق الإرادة المحضة. وأشك في أنها ستكون جيدة. وإن كانت جيدة فسيكون ذلك معجزة. لأنها ستكون قد انبثقت ليس من مكان اللا وعي لكنها كانت ثمرة التصميم، التفكير، التحليل الفكري،الرقابة، وجزء من عقلي المراقب. لذلك فالغيبوبة الذهنية ضرورية.

الآن، ما هو المتخيَّل في هذه الغيبوبة الذهنية؟ حسن، في أحسن الأحوال، وأقصى ما يمكن تخيله هو الكُلية، الشكل، العمل ككل. محظوظ جداً من يحصل له ذلك. بكلمات أخرى، ربما لا تعرف حتى النغمة الأولى التي ستبدأ بها. لديك رؤية عن الكُلية، وأنت تعرف ماذا هناك، والشيء الوحيد الذي يتوجب عليك فعله هو تركها تخرج ثم قيادتها. قيادتها على الأرجح هي عملية واعية، لكنك تعرف أنها هناك. لديك الجنين ـــ وذلك هو من أعظم الأمور التي يمكن حدوثها.

الشيء التالي الهام الذي يحدث هو تخيُّل الجو، بكلمات أخرى تخيُّل المناخ العام، الذي يختلف عن كُلية العمل، لأنه لا يتضمن بناءً شكلياً. ومع ذلك فمن الهام جداً تخيله وإن كان آتياً من مكان ما من الداخل. كل عمل، كل عمل فني حقيقي، يتخذ، عالمه الذي يقطنه، حيث ثمة رائحة معينة أو لمسة معينة. حتى الأعمال المتنوعة لذات الفنان تختلف إن كانت في الواقع أعمالاً هامة. إن السيمفونية الثانية لـ براهمز معارضة للسيمفونية الثالثة لـ براهمز ـ فأنا أرى ألواناً مختلفة حالما أنطق الاسمين. في السيمفونية الثانية

أشم شيئاً؛ أحسن نسيجاً؛ أرى ألواناً، أحصل على أجوبة جمالية سيمفونية. كل ذلك يختلف حين أقول السيمفونية الثالثة لـــ براهمز. وهكذا فإن هذا الجو النسيجي، أو المناخ، لهو شيء هام وحيوي. من هذا يمكن البدء، ثم يأتي البناء الشكلي الكلي.

حسن، ذلك هو الشيء الثاني، بالنسبة للأفضلية، الذي يمكنك تخيله. ولكن إن كنت غير محظوظ، يمكنك، مع ذلك، تخيُّل ثيمة يمكن أن تكون أساس. فكرة مثمرة أو موتيف، يعد بنتائج كبيرة، باحتمالات كبيرة للمعالجة. الثيمة الخصبة ستقدم نفسها لك فوراً. أنت تعلم، حتى دون محاولة العبث بها، أنها صالحة للعمل كيفما أدرتها، صالحة لتصنع منها «فيوغات وكانونات*». ربما لا تعرف حول ماذا أتحدث حين أذكر أموراً كهذه «كانونات وفيوغات»، هذا لا يهم، فالشيء الذي أحاول أن أشير إليه هو خصوبة الثيمة وقدرتها الإنشائية واحتمالات معالجتها. ستعلم حالاً حين تحصل على ثيمة كهذه أنك ماضٍ لتخلق منها ما يثير الإعجاب.

هذا يختلف اختلافاً كبيراً حين تتخيل لحناً، وسيكون ذلك كما أعتقد الشيء الرابع الذي يمكنك تخيله ــ إنه أقل أهمية وأقل جاذبية من الثيمة. لأن اللحن، مهما كان جميلاً ينتهي حين تنتهي من وضعه. الألحان لا تُعالج؛ الثيمات تُعالج.

وهكذا لدينا أربع مراحل من الاحتمالات. وأعتقد أن ثمة احتمالاً خامساً أقل جاذبية، التعاقب الهارموني والتخطيط والتركيب الآلي*. ذلك هو القليل مما يأتيك في هذه الغيبوبة الذهنية، لكنه يزودك بنقطة انطلاق من أجل شيء أكبر.

وبالطبع، فإن المرحلة السادسة هي أنك ستنام. هذا يحدث دائماً. أعتقد أن هذا يحدث في معظم الوقت. الآن، واقع أنك استغرقت في النوم لا يعني بالضرورة أن شيئاً لم يحدث، وأن شيئاً

* ــ أشكال موسيقية بوليفونية معقدة. المترجم
* ــ يعني التوزيع الأوركسترالي. المترجم

لم يجر في هذا «العالم الآخر» الذي كنت فيه. ربما كنت تتخيل رؤى رائعة ثم غفوت لأنك لم تبق في الحالة المائعة بين عالم الشفق وعالم اليقظة، أنا متأكد بأنكم خبرتم جميعاً التخيلات حين كنتم تغفون في الليل، وفجأة تكتشفون أنكم وسط مشهد مستحيل تماماً تجرون محادثة مستحيلة، أو تقومون بفعل شيء سخيف دون معنى؛ لكنكم لا تعرفون أن ذلك كان دون معنى في تلك اللحظة إذا لم تصبحوا فجأة أكثر وعياً وتنبهاً وتقولون: إلهي، ما الذي كنا نتحدث عنه؟ وأعود الآن إلى التخيلات، وليس الأحلام؛ ليس حين تكون نائماً بعمق، ولكن حين تكون نائماً تقريباً. في معظم الحالات فإن الخروج من لحظة الشفق تلك هي في حد ذاتها مجفلة وصادمة، وتأثير الصدمة يبدد الخيال كلياً. وهذا ما يحدث لي دائماً، وأقول على نحو اعتيادي، «آه، ماذا كان ذلك؟ ثم يتلاشى كل شيء ولا أعرف ما الذي كان.

هذا ما يحدث لك دائماً مع الموسيقا، وتصلي ـــ جميع المؤلفين يصلُّون ـــ متمنياً ابتكار أية أداة يمكن ربطها برأسك، حين تكون غارقاً في هذه الغيبوبة الذهنية، لتسجل كل ذلك الهُراء الذي يجري حتى لا تكون مضطراً للاحتفاظ بهذا النوع من المراقبة الفُصامية التي تجري: التي بها يتاح لنصفك أن يعمل ما يريد، أما النصف الآخر فينبغي أن يكون في حالة انتباه ليراقب ما يفعله النصف الأول. وفي النهاية سينتهي بك الأمر إلى الصراخ في جناح الفصاميين. وربما لهذا علاقة بالمسافة الضيقة بين الجنون والموهبة.

بعد أن تحدثنا مطولاً حول «الغيبوبة الذهنية» لنتحدث قليلاً حول التخيُّل. ما هو المتخيَّل؟ ما الذي يحكم التخيُل؟ ما الذي يجعلك تتخيل ما هو أنت ماضٍ في تخيُّله؟ قبل كل شيء، ينبغي أن أقول، مركزاً على المواضيع الموسيقية، إنه تذكُّر كل الموسيقا التي سبق أن سمعتها. هذا ليس ذماً. وأنا لا أتحدث عن النقل، أو كوني مقلداً لموسيقا أخرى. جميع الموسيقيين يكتبون موسيقاهم بلغة كل

الموسيقات التي سبقتهم، جميع الفنون تقدر الفنون التي سبقتها، أو تقدر حضور الفن الذي سبقها. وهكذا ليس من المستبعد أن يتعلق تخيلك، الفكرة التي ستأتيك في هذه الغيبوبة الذهنية، بشيء من الموسيقا التي سبقت. وفي الواقع، حتى أولئك المؤلفون الذين يدعون أنفسهم «تجريبيين» يعترفون بتقديرهم لحضور الفن الذي سبق فنهم، لأن فنهم ما يزال يكتب بلغة ذلك الفن السابق. هل ذلك مُشَوش؟ نعم. لنطرح ذلك بطريقة أخرى، حتى المؤلفون التجريبيون، المؤلفون الثوريون، الراديكاليون ذوو الأسلوب الذاتي، يتعرفون، في كتابتهم للموسيقا الثورية، على الموسيقا التي سبقتهم في محاولتهم تجنبها. لذلك فهم يؤلفون الموسيقا، إلى حد ما، بلغة الموسيقا التي سبقتهم.

لكن الأكثر أهمية من هذا هو أن الصورة الذهنية مشروطة بهذا الدافع المجنون الذي لا يقاوم لقول شيء ما ــ «شيء ما يقال» هي عبارة كبيرة سحرية ـــــ والفنان الرديء ليس لديه «شيء ما يقال».

نقرأ في الصحف، «لقد كانت سيمفونية حسنة البناء، ولكن يبدو أنه ليس لدى مؤلفها شيء ما يقوله». لِمَ يرغب مؤلف ما في قول أي شيء؟ لنفترض أن لديه شيء ما يقوله، لم لا يحتفظ به لنفسه؟ ذلك هو الدافع الذي لا يقاوم. هذا هو ما يصنع الفنان. غالباً ما أرى صورة لفنان وعلى ظهره شيء أشبه بالشيطان ينخسه بمذراة. غالباً ما أشعر بهذا حين أهم بالصعود إلى خشبة المسرح لأقود ـــــ ثمة شيء يضغط عليك وأنت على المسرح، إنه عفريت يعتلي ظهرك. يقف الرجل الناضج على منصة ويلوح بذراعيه في كل الاتجاهات: هُراء! لكن شيئاً يدفعني لعمل ذلك. إنه الدافع القاهر الذي لا يقاوم. ليس هناك من شك حوله. إنه الهوس. لا شيء يمكنك فعله إزاءه. وفعل التأليف معادل لذلك القاهر. إن كان لديك شيء ما تقوله يتوجب عليك الإسراع بقوله. وهذا شيء لا يمكنك فعله في الحياة الشخصية، بالطبع، لأنه في الحياة الشخصية ينبغي أن تنتظر

دورك. ينبغي أن تتأكد من أن أحدهم مهتم بســـماع ما تقوله. ينبغي أن تنتظر اللحظة المناســبة في حفلة عشـــاء إذ يمكنك إيجاد طريقة لقولـه. إن كنـت مؤلفـاً أو فنـاناً فأنت تتمتع بســـلطة مطلقة لقوله بأية طريقة ــ هذا لا يعني بالضرورة أن قولك سيسمع.

ما الذي يجعلك حريصـاً على قوله؟ إنه الحاجة إلى التواصـل. جميعكم هنا في شيكاغو مولعون بالقول إنكم وحيدون، نحن «حشد متوحد». أظن أن التواصـــل هو من المواضـــيع التي كتب عنها كثيراً، وهو الكلمــة التي نوقشـــت أكثر من غيرهـا في القرن العشــرين، وأنا لا أعني التلغراف فقط. كل شــخص يريد أن يكون قريبـاً من شـــخص آخر. كتب إيريك فروم الكثير عن عجزنـا عن الحـب، وعن الحـب الـذي هو الســبيـل الوحيـد الـذي يمكِّننـا من الحصـــول على دفء التواصـــل في العـالم: وأعتقد أن ذلك هو الحقيقة. الفن أيضـاً سبيل. التواصل بوساطة الفن. أعتقد أنه يمكنك قول ذلك حين تصـغي إلى عبارة موسيقية من موتسارت، شـيء ما قريب من الحب يصـــل إليك. هل يمكن لأحد أن يوافق على إعادة صـــياغة عبارة ماري بيكر إيد ويقول «الفن هو الحب»؟ أعتقد أن ذلك ممكن. الآن أطرح عليكم واحداً من تلك الأســـئلة المثيرة. هل يعني ذلك أن بيكاسـو هو حب؟ هل جاكسـون بولوك هو الحب؟ هل غيرترود شتاين هي حب؟ إن كان الفن يعادل الدفـء، يعادل الحب، عندئذٍ ينبغي أن يكون بيكاسو حباً.

من الطبيعي أن تحدث هذه الرغبة لقول شـــيء بلغة الشـــخص الذي تتوجه إليه بالقول، الذي هو، في هذه الحالة، الجمهور. أعرف أنني غالباً ما أفكر بالجمهور حين أكتب الموسـيقا ـــــــ ليس أثناء التخطيط لكتابة الموسيقا، وليس وأنا أكتبها في الواقع ـــــ ولكن في مكان ما في فعل الكتابة ثمة إحســـاس، لا يفارق هذا الفعل، بالناس الذين سـيسـمعونها. لدي العديد من المؤلفين الأصـدقاء، وقد قرأت وثـائق مشـــابهـة لمؤلفين من المـاضـــي، يقولون إنهم ليس لـديهم إحســاس بالجمهور. هؤلاء الناس يصــرون على أنهم ماضــون في

قول قولهم غير مبالين بما إذا سمعه احدهم أم لا، ليس في ذهنهم أي صنف من أصناف الجمهور، وهم يشيرون دائماً إلى باخ وبروكنر وآخرين، الذين كرسوا كتاباتهم لتمجيد الله وليس لسبب آخر. بكلمات أخرى، إن تأليف قطعة موسيقية هو نوع من تضحية صوفية. بروكنر وضع جميع مقطوعاته بذلك الاتجاه. هذه كانت طريقته في التضحية من أجل الله. وهكذا فعل باخ. ومن ناحية أخرى، نحن نعرف أن باخ كان مؤلفاً عملياً إلى أبعد حد. نعرف أنه توَّجب على باخ تأليف كانتاتا من أجل الأحد القادم، لأنهم أرادوها. وقد أرادوا أوراتوريو من أجل عيد الفصح، أو غير ذلك، وقد كتب هذه المقطوعات، وألف مقطوعات الكلافير من أجل التدريس، وألف مقطوعات الكمان من أجل عازفي الكمان ومقطوعات الأورغن من أجل عازفي الأورغن. كيف نحل ذلك التعارض؟ سؤال آخر مثير.

هل هذا الـ «شيء ما يقال» مثير للعواطف؟ بكلمات أخرى، لا يمكنك تحديد حقائق بنغمات موسيقية. لا يمكنك كتابة موسيقا هي في طريقها لتبلغ رسالة إلى أي كان وحول شيءٍ ما. وفي الحقيقة لا يمكن حتى كتابة موسيقا تسعى لتصف شيئاً ما، ما لم يقل لك مؤلفها بأنه أراد من خلالها أن يصفه. ولو أن السيمفونية الريفية لـ بيتهوفن دُعيت سيمفونية «تحول كافكا[59]» لـ بيتهوفن، ولكن بنفس نغماتها كلها، لأمكن تفسيرها وفق تلك التسمية. إنها ريفية فقط لأن بيتهوفن قال: «إني أكتب سيمفونية ريفية استلهمتها من الأحاسيس الفرحة في الريف، وهي تبدأ هكذا[60]....» هل يعني ذلك أنها موسيقا ريفية؟ ما هو الريفي فيها؟ إنها ريفية فقط لأنكم أخبرتم بأنها ريفية. الآن، ماذا لو قلت لكم إن هذه بداية تحوُّل كافكا، حين

59 ـ يشير إلى قصة التحول لـ كافكا، والتي ترجمت إلى العربية ونشرت تحت عنوان «المسخ» المترجم.

60 ـ يعزف على البيانو الميزورات الأولى من السيمفونية.

يستيقظ بطلها غريغور سامسا في الصباح[61]؟..... لنقل إنه كان يشعر بشيء غير اعتيادي، يشعر أن ثمة خطأً ما حصل، إنه لا يشعر أنه في حالة طيبة.... ثمة شيء غير عادي.

أود أن أمضي خلال الحركة كلها وأقارن بين سيمفونية بيتهوفن الريفية وبين قصة كافكا «التحوُّل»، لكي تدركوا أنكم لستم بحاجة إلى قيد يقيدكم في هذه الموسيقا بفكرة الأحاسيس السعيدة في الريف حيث يثب الفلاحون السعداء في المروج الخضراء....إلخ حين تثور العاصفة في الحركة الأخيرة ثم تتلاشى، وتسقط قطرات المطر الأخيرة، ويُسمع مزمار الراعي معلناً انتهاء العاصفة وشروق الشمس. كل ذلك يمكن أن يكون ببساطة معادلاً لنهاية التحوُّل. العاصفة هي النقطة الأساسية، ومزمار الراعي هو النتيجة. آمل أنكم التقطتم الفكرة.

لذلك، فالذي يود المؤلف أن يخبركم به ليس واقعياً، ولا يمكن أن يكون حرفياً، لكن ينبغي أن يكون عاطفياً. لكن ينبغي أن يكون تذكُّراً عاطفياً في هدوء، وهذا الهدوء هو بالطبع، حالة الخدر على الأريكة التي سبق أن وصفتها لكم. لا ينبغي أن أقول «أريكة» ـــ لا. ينبغي أن يكون تذكُّراً في هدوء، لتبديد الفكرة الرومانتيكية العامة الغامضة، فالموسيقا المهيجة لا يكتبها مؤلف مهتاج، والموسيقا اليائسة لا يكتبها مؤلف يائس. هل يمكنكم تصوري، بصفتي مؤلفاً، في مزاج يائس، في مزاج انتحاري، جاهز للتخلي عن كل شيء، جالس إلى البيانو أكتب السيمفونية المحزنة «Pathétique» لـ تشايكوفسكي؟ كيف أستطيع؟ إذ سأكون في وضع لا أكون معه قادراً على كتابة اسمي! هذا هراء القرن التاسع عشر الرومانتيكي الذي دائماً ما يصور المبدع يبدع وهو في مزاج القطعة التي يكتبها. نحن نتصور بيتهوفن يتجول في الغابات ثم يجلس على الصخور متأملاً جريان الغدير ويخرج دفتر ملاحظاته

61 ـ يعيد عزف تلك الميزورات.

ليكتب السيمفونية الريفية. لا يمكنك كتابة سيمفونيات وأنت جالس على الصخور. يتوجب عليك الذهاب إلى المنزل والجلوس على كرسيك وإسدال ستارة النافذة لكي لا ترى أحداً في الطبيعة، لأن ذلك يصرف الانتباه، إذ يجب التركيز على كيفية إيجاد صوت ثالث ملائم للفيوغ الذي ستكتبه.

من الممكن تماماً وأنت جالس على الصخور ناظراً إلى الجدول أن يتولد لديك أحاسيس وأفكار يمكن أن تتحول فيما بعد إلى موسيقا، لكنها لا تتحول إلى موسيقا في اللحظة التي تشعر بها بجمال الجدول، مثلما لا يمكنك أن تكتب أداجيو باعثاً على اليأس حينما تشعر أنك بلا أمل. لذلك ينبغي أن تكون العاطفة هادئة، وكما يقول الشاعر ووردزورث، إن كنت ماضٍ للتواصل مع الناس يجب أن تتواصل معهم وأنت في حالةٍ تمكِّنكَ من التواصل، لا في حالة يأسٍ، مستغرق في حالة عاطفية.

الشيء الأخير الذي يجب أن أتناوله حول الفكرة (أعني بالفكرة «شيء ما يقال»، تلك العبارة السحرية) هو: من يهتم إن كان لديك شيء تقوله أم لا؟ هذا مصدر قلق كبير في زمننا، بكلمات أخرى، كم هو عدد الأشخاص في هذه القاعة الذين لا يهتمون على الإطلاق إن كان روي هاريس يكتب سيمفونية أخرى أم لا؟ وأنا لا أعني فقط روي هاريس، أي شخص! قارنوا للحظة بين الإثارة التي يولدها اقتراب عرض جديد لـــ رودجرز وهامر شتاين، وبين الإثارة التي يولدها الإعلان عن رباعية وترية لي أو لأحدٍ ما ستُعزَف لأول مرة في الأسبوع القادم[62].

الآن، هذه الحالة لم تكن هكذا دائماً. في الماضي حين كان براهمز يكتب سيمفونيات في فيينا، كان الفيينويون يقولون «أوه، سيمفونية جديدة لـ براهمز!»، وكانوا يعنون ما يقولون. وحين كان

62 ـــــ يشير هنا إلى الحماسة الكبيرة التي يولدها عرض لموسيقا البوب، بينما لا يولد إعلان للموسيقا الكلاسيكية أية حماسة. المترجم

فيردي أو بوتشـــيني يكتـب أوبرات في ميلانو، كـان الميلانيون يقولون «أوه، أوبرا جديدة لــ بوتشيني أو أوبرا جديدة لــ فيردي!». كان ذلك حدثاً كبيراً، وكان يعنيهم؛ كان لهم. نحن لم نحصـــل على ذلك الاهتمام. وهكذا ربما ينتهي الأمر برمته. ذلك هو سؤال وليس بياناً.

تحدثنا مطولاً فقط حول المظاهر الموســيقية لهذه الفكرة على نحو مجرد. لكن هناك العديد من المظاهر غير الموســيقية المؤثرة التي تقع في هذه الغيبوبة الذهنية. إن ســبب تمســكي بالعناصــر الموسيقية هو لأن الموسيقا تجنح، على نحو أساسي، نحو التجريد، ويجري تأليفها عادة بمعزل عن المواضيع غير الموسيقية. بكلمات أخرى، إنها لا تمثل شــيئاً. النغمة هي النغمة، وليس ثمة الكثير مما يمكن أن تفعله بها. فا دييز هي فا دييز ولا تعني أي شـــيء. إنها ليســت كالكلمة. إنها ليســت ككلمة خبز التي تعني شـيئاً محدداً لأي كان. يمكنك مشاهدة صورة، وكل شخص سيرى شيئاً أكثر أو أقل، من الناحية الفكرية، في ذات الصـورة. لكن فا دييز ليس فيها شـيء فكري على الإطلاق. بكلمات أخرى، إنها مبهمة. الموســيقا مبهمة وليسـت واضـحة. ثمة نغمات، وهذا كل ما في الأمر، لا يمكنكم أن تلمســوا أي معنى وراءها، بينما يختلف الأمر مع الكلمات، إذ ســتزوِّدكم بفكرة. وهكذا ليس وراء النغمات شـــيء إلا إذا أخبركم المؤلف، كما هو الحال في الســيمفونية الريفية لـــــ بيتهوفن، أنه يرغب بأن تفكروا بشيء إلى جانب النغمات المجردة.

الآن ما هي الأشـياء غير الموسـيقية التي تأتي إلى الصــورة؟ حســن، الشـــيء الأول هو قابلية الفكرة للنماء والتطور. حين تكون مضـطجعاً هناك في حالة غيبوبة ذهنية، ثمة شـيء ما، في مكان ما، يحدث ليغدو رقيباً، وإختيارك للفكرة يعتمد على نمط المؤلف الذي تكونـه، ولا يهم كم هي لا واعيـة. لندعوها فكرة قابلـة للتواصـــل، ولنميز بين المؤلفين الذين يهمهم التواصل والذين لا يهمهم التواصل. بكلمات أخرى، هؤلاء الأصـدقاء الذين رجعت إليهم من قبل يقولون:

«نحن لا نهتم أسـمعها (الموسـيقا) أحد أم لم يسـمعها؛ أنا أقبع في برجي العاجي وأكتب». ذلك غير صـحيح. شـيء ما يأتي من العالم الخارجي ويتحكم بفكرتك قليلاً على أسـاس قابلية التواصـل. ثمة العديد من الأمور الأخرى، التي لها علاقة بالعالم الخارجي، تتحكم بهذه الفكرة ـــ على سبيل المثال، القومية. كانت موضوعاً ذا تأثير قوي في القرن التاسـع عشـر، حين كانت موضـوعاً هاماً بالنسـبة للعديد من النـاس، حين كـان ثمـة حركـات كبيرة تـأثرت بهـا جميع الفنون، ففي الموسيقا ظهر مؤلفون مثل ليست الذي كتب رابسوديات هنغارية، وشـوبان الذي كتب البولينيزات والمازوركات البولونية، وسـمعنا فجأة موسـيقا ذات طابع إسـباني لم نعهده من قبل، وسـمعنا موسـيقا نرويجية وضـعها غريغ، وموسـيقا بوهيمية وضـعها دفورجاك، وفجأة أصـبح هناك موسـيقا فرنسـية، وموسـيقا ألمانية فرضـت أسـلوبها. إن جميع المشـاعر القومية هذه ليسـت موضـوعاً موسـيقياً. القومية هي أي شـيء ما عدا كونها موسـيقية؛ وهكذا إن كنت تشعر بقوميتك بطريقة ما، فهذا يعني أن عنصراً غير موسيقي سـيقترب منك وأنت في غيبوبتك الذهنية، ويتحكم بعملك.وأعتقد أنه بالنسـبة لأمريكا سـيتخذ هذا العنصـر سـمة موسـيقا الجاز. هذه هي النقطة الأسـاسـية بالنسـبة لي. إلى أي حد هو واعٍ هذا التأثير، وإلى أي حـد هو لا واعٍ. بكلمـات أخرى، إذا جلسـتُ لأكتـب مقطوعـة موسـيقية أمريكيـة، أعتقد أن من المحتمل أن أكتب مقطوعة رديئة إلى حد مـا. أمـا إذا حدث وتبدى لي بطريقـة لا واعية حس أمريكي، فاسـتعرت شـيئاً من موسـيقا الجاز، عند ذلك ثمة فرصـة لتكون مقطوعتي أفضـل. وهذا ثبتت صـحته، لأن ما تسـتمده من الأمريكانا أو الأمركة سيكون أكثر تكاملاً، سيغدو جزءاً عضـوياً من الموسيقا. أسـتطيع أن أبتكر ثيمة باهتة، أجلس وأكتب لحناً وأقول «ذلك باهت جداً إلى جانـب أنـه لا يبـدو أمريكيـاً. الآن كيف أسـتطيع أمركتـه؟ حسـن، أسـتطيع أن أضـيف إليه القليل من تقنية الجاز. لنقل بدل الإيقاع الرباعي أكتب الشيء ذاته بإيقاع الـ بوغي. ذلك سهل. الآن أكتسب القليل من الشخصية والقليل من التشويق. أستطيع أن أجعله

أكثر جازية؛ ثمة العديد من الأشياء التي أستطيع فعلها. أنا أعمل هذه الأشـــياء على نحو واعٍ جداً بســـبب المعرفة التي تمكنني من عمل ذلك.

لدي بعض الأصـــدقاء في عالم التأليف يؤلفون بهذه الطريقة، وهناك العديد من الكتاب يكتبون بهذه الطريقة، ورسامون يرسمون بهذه الطريقة. وفي النهاية يأتي عملهم مقنعاً. الآن، لأقُلْ ــ مفترضاً أنكم لم تمضوا معي في العملية ـــــــ أدخل صالة كارنيجي لأقدم مقطوعة، مقطوعة جديدة لم تسـمعوها من قبل. أبدأ بمقدمة فيها عظمة على النمط الهوليودي، ويمكن أن تكون مثيرة للإعجاب في صالة كارنيجي، على الأقل بالنسبة لبعض الناس. في الواقع، أنا لم أفعل شـيئاً. لكن هذا النوع من الموسـيقا يظهر طوال الوقت، وهو ليس مقبولاً فقط، بـل يخلق الكثير من الإثـارة. ويمكنـك أن تقول دائماً إن كان آتياً من مكان من الداخل (يقصـد من أعماق الفنان) أو من مكـان خـارجي. والنـاس الـذين يقولون الكلام الأفضـــل، وهو الغريب، ليســوا نقاداً ولا مؤلفين، لكنهم الذين يشـكلون الجمهور. الجمهور، في المدى البعيد، وحش ثابت الخطا، إنـه يعرف ما هو حقيقي، حتى إن سـمع رباعية لـــــ فيبرن وهو لا يحب فيبرن فهو يعرف أن فيبرن مؤلف حقيقي. والسبب في ذلك هو أنه يستطيع أن يشـعر بالتواصـل. يسـتطيع القول إن تلك الموسـيقا قادمة من مكان من الداخل وليست مجرد موسيقا خارجة من رأس أحدهم.

لدي قـائمـة صـــغيرة بـأمور أخرى يمكن أن تؤثر في الغيبوبة الذهنية وعلى الفكرة، وأود أن أمر عليها من دون مناقشـة أي شيء بتفصـيل كبير. أحد هذه الأمور الذي يمكن أن يدخل إلى الصـورة هو الاتجاه نحو موضـة الوقت الحاضـر. وذلك له صـلة إلى حد ما بتجارة الجاز، ولكنه ليس ذات الشـيء تماماً. مرة أخرى، يمكن أن يكون هنـاك تأرجح كبير بعيد عن التونالية أو باتجاه التونالية. يمكن أن يكون تأرجح كبير باتجاه موسيقا الحجرة، باتجاه تراكيب جديدة، باتجاه كتابة مقطوعات للـــــ كورال، أو باتجاه أسـاليب محددة. لا

يمكنني المضي عبر الأمر بكامله، لكن هذا بالتأكيد هو موضوع غير موسيقي. هناك، من ناحية ثانية، اتجاهات حقيقية معارضة لاتجاهات الموضة الحديثة، وهذه الاتجاهات الحقيقية هي جزء من التاريخ الموسيقي. إن التمييز بين الاتجاه الحقيقي واتجاه الموضة هو تمييز معادل لما طرحته سابقاً، بين الداخلي والخارجي.

ثم هناك مراعاة لـ: ما الذي سيقوله النقاد؟ ثم هناك مراعاة لـ: ما الذي سيقوله زملائي المؤلفين؟ ما الذي ينبغي عليَّ فعله لـ أؤثر فيهم؟ هناك مراعاة لـ: ماذا كان عملي الأخير؟ وما هو نوع العمل الذي أكتبه الآن؟ مرة أخرى، هذه مراعاة خارجية. «كانت مقطوعتي الأخيرة كئيبة، صعبة، سيمفونية تراجيدية؛ لذلك ينبغي أن تكون مقطوعتي التالية خفيفة، شيئاً مختلفاً». أو كانت مقطوعتي الأخيرة كئيبة، سيمفونية صعبة، ونالت نجاحاً كبيراً إلى الحد الذي يدفعني إلى كتابة سيمفونية تراجيدية أخرى، بسبب أنني جيدٌ في هذا الصنف. أو «النقاد يثنون علي حين...». أو «الجمهور يحبني حين أكتب هذا النوع». أو ـــ تماماً العكس ـــ لأنهم يريدونني أن أفعل A، سأفعل B، لأنه ينبغي أن أقدم للجمهور شيئاً على الموضة من وجهة نظري؛ قد لا يفهمون...» كل هذه الأمور يمكن أن تتزاحم.

ثم هناك العامل التجاري وإملاءات التركيبة الاجتماعية. وتلك هي قصة طويلة بحد ذاتها ولا نستطيع المضي في الحديث عنها، ولكن يتوجب علينا أن نشير إلى الاتحاد السوفييتي (السابق) حيث تجري إملاءات التركيبة الاجتماعية.

ثم هناك تأثيرات الفنون الأخرى، الاستلهام من أعمال أخرى ـــ الاستلهام من السير الذاتية، اللوحات، الكتب، من قصص الناس الآخرين. كل هذه الأمور يمكن أن تتزاحم في التجربة الفكرية حين يضطجع أحدهم في السرير. ثم هناك أيضاً عامل محاولة مجاراة الفنون الأخرى، فالموسيقا كانت دائماً تأتي متأخرة عن الفنون الأخرى. لذلك فقد وقع على عاتق فن الموسيقا عملٌ إضافي، وهو

محاولة مجاراة حركة مثل الحركة الانطباعية، على سبيل المثال، التي ظهرت في الرسم والشعر قبل أن تظهر في الموسيقا بوقت طويل. والأمر كذلك بالنسبة لمظاهر الرسم المختلفة مثل الفن التكعيبي، والمذهب الوظيفي في فن العمارة. أتت الوظيفة في الموسيقا بعد ربع قرن تقريباً. لكن هذه هي أفكار موسيقية إضافية تؤثر على المؤلف. ثم، إذا كان عليه أن يكتب مقطوعة من أجل مناسبة محددة، على سبيل المثال، فهناك مراعاة أخرى. فإن كُلف بكتابة مقطوعة موسيقية من أجل عرض محدد أو من أجل قائد أوركسترا معين أو من أجل أوركسترا، فإن فكرته ستكون على الأرجح مشروطة بتقييمه لهؤلاء العازفين وقدرتهم على تقديم الأفضل. إن كنت أكتب أغنية لـــ ماريا كالاس، فيجب أن تكون مختلفة عن الأغنية التي سأكتبها من أجل جيني توريل. إضافة إلى ذلك، ثمة العديد من الأمور الصغيرة، على سبيل المثال: «ما هو الوقت المتاح لأكتب هذا؟ أسبوعان فقط؟ حسن، ينبغي أن أكتب مقطوعة قصيرة. إن كان لدي وقت طويل أستطيع أن أكتب مقطوعة أطول».

وأخيراً هناك مظهر أخير وهو النقد الذاتي، ذلك الرقيب الذي يقبع داخل الذهن ويقول... لا تفعل ذلك إنه خارج عن الأسلوب..... لا تفعل ذلك إنه مبتذل. وأياً كان هذا المرافق الصغير فهو يعمل سواء كنت نائماً أم مستيقظاً، إن كنت، لحسن الحظ، مؤلفاً جيداً.

جميع هذه الأمور التي أشرت إليها تؤثر على نحو معقول في كل مؤلف. وإن الفرق بين العملية الإبداعية الجيدة والسيئة يكمن في العلاقة بين نسبة اللا واعي إلى الواعي، وكل ذلك يعتمد على حالة الجذل التي يقرر فيها المؤلف أن يضع مبادئ عمله في حالة حركة. إذا كان لا يقرر أي شيء فهو محظوظ. إذا حدث كل ذلك من تلقاء نفسه فهو محظوظ. إذا كان عليه أن يقرر، فعندئذٍ من المحتمل أنه ليس بمؤلف على الإطلاق.

رواد

الموسيقا التراثية الدمشقية

إعداد : إلهام أبو السعود

إن عملية إحياء التراث تظل ضـرورة علمية قومية حضـارية إنسانية. وكل أمة تحاول أن تفيد من تراثها في حاضرها ومستقبلها تسـتحق التقدير. لذلك تعمل جميع أمم الأرض على صـيانة تراثها وتطويره، لأنها تدرك أن عطاءات الذين أبدعوا هذا التراث هي أحد أهم أسـباب بقائها. وهي التي تمنحها هويتها الحضـارية التي تميزها بين الأمم الأخرى. وأمتنا العربية من الأمم التي تحظى بتراث موسيقي مجيد ومشرق، شكَّل في مرحلة من مراحل التاريخ مركز إشعاع حضاري.

لقد أبدع أجدادنا وقدموا إسـهامات موسـيقية لا تزال تعيش معنا حتى اليوم. كما شـكلت أعمالهم وموسـيقاهم المتميزة اللبنة الأسـاسـية في صـروح الحضـارات. ولا نحتاج إلى دليل يؤكد عظمة تراثنا ودوره الهام في الحياة الإنسـانية. ولا نبالغ إذا قلنا إن أية نهضة موسيقية موعودة لا بد أن تعتمد على جذور راسخة في تربـة التراث تؤكـد على تعميق الوعي بتـاريخ هـذا الفن وإبداعاته المؤسـسـة التي حققت نهضـة موسـيقية ممتدة على من الأجيال.

من أشكال تراثنا السوري القديم ظهرت الأغنية التي تعبر عن الحياة اليومية البسيطة والتي تشكل نسج الحياة العاطفية للأمم . وأصبحت تراثاً شعبياً خاصاً بسورية، وحفلت نصوصها المكتوبة بنماذج من الغناء التي لا يزال بعض مظاهرها حية حتى يومنا هذا. كما ظهرت أنواع أخرى كالطقطوقة والقصيدة والليالي والأغنية الدينية الى جانب الموشحات. وفي مجال الموسيقا الآلية أولى الفنانون السوريون اهتماماً بقوالب التأليف كالدولاب والسماعي واللونغا والبشرف.

ويعود الفضل للنشاط الموسيقي في دمشق بشكل خاص إلى هؤلاء الهواة من محبي الموسيقا الذين ساهموا في تعليم الآلات الموسيقية والغناء التراثي. كما أن النوادي التي أسست منذ عام 1927 حققت أيضاً مجال التعلم والصقل للموسيقيين الهواة.

من رموز النهضة الموسيقية في دمشق المرحوم فخري البارودي الذي أسس أول معهد رسمي للموسيقا في دمشق عام 1947، كما أسس النادي الموسيقي الشرقي في حي العقيبة وحارة ستي زيتونة. ولفخري البارودي الفضل في نقل رقص السماح من حلب إلى دمشق.

كان لظهور الإذاعة في دمشق عام 1943 دور هام في إطلاق الموسيقيين. وكانت الإذاعة تابعة بادئ الأمر لفرنسا، ثم تأسست الإذاعة الوطنية عام 1947. وكان أول المشتغلين بها عدنان قريش وكروان.

شهدت دمشق في تلك الفترة عدداً من الموسيقيين المبدعين من أهمهم الأستاذ مصطفى الصواف الذي تتلمذتُ شخصياً على يديه، وربى أجيالاً من الموسيقيين من خلال عمله في وزارة التربية مدرساً للتربية الموسيقية في ثانويات دمشق ومعاهد المعلمين. أسس نادياً أسماه «النادي الموسيقية العربي»، ضم العديد من طلابه ونخبة من الموسيقيين. درَّس التربية الموسيقية وفق أحدث الطرق الغربية، ولا غرابة في ذلك فقد درس الأستاذ الصواف

الموسـيقا أكاديمياً في ألمانيا. لحن الأسـتاذ مصـطفى العديد من الأناشيد الوطنية المناهضة للاحتلال منها: نشيد الجامعة، رددي يا سهول، نحن أبناء الكماة العربي وغير ذلك من الأناشيد.

ومن مبدعي المسـرح الغنائي في دمشـق المؤلف السـوري الدمشقي، أبو خليل القباني الرائد الأول لهذا الفن ومؤسسه، والذي مهد الطريق لمن جاء بعده من الذي سبق ذكرهم. ولد هذا الفنان في دمشق في حي باب السريجة، ونشأ في البيئة الشامية البسيطة. وعُرفَ منذ صغره بميله إلى حفظ الأغاني والموشحات. لحن قسماً كبيراً من الموشحات والقصائد والأغاني الشعبية. وهو الذي وضع أسس الموسيقا العربية الجديدة التي أخذها عنه المصريون الذين قلدوه في طريقته. وكانوا يعدونه المعلم الأول للفن.

وفي هذه الفترة ازدهر فن المونولوج على يد الفنانين عبد الغني الشـيخ وسـلامة الأغواني. فقدم لنا عبد الغني الشـيخ مونولوجات وأغاني شـعبية منها: يا أمُّ العبايا غنَّتها سـهام رفقي.واستمراراً للمونولوج الذي كان يهدف إلى مقاومة المستعمر والتغني بالاسـتقلال يعد الفنان سـلامة الأغواني خير من غنى في هذا المجال. فقد نظم وغنى واسـتطاع التأثير على الجماهير التي كانت تتلقف وتحفظ أغنياته المعبرة عن عواطف الناس ومشـاعرهم، وكرمته الثورة عندما اختارته عضـواً في مجلس الشعب ممثلاً عن الفنانين.

ومن الموسـيقيين والعازفين المشـهورين الفنان فؤاد محفوظ الذي أحب الموسيقا منذ طفولته. تتلمذ في الثامنة عشرة من عمره على يد الشـيخ عمر البطش وعلي الدرويش. عمل في الإذاعة السورية وكان رئيس قسم الموسيقا. وفي محطة الشرق الأدنى عُين أيضاً رئيساً لقسم الموسيقا. في عام 1960 ألف ميتوداً للعود وبقي يعلم العزف على آلة العود حتى وفاته. له مؤلفات عديدة. دوَّن كثيراً من الأغنيات الشعبية السورية والعراقية والمصرية بعد أن كانت تتناقل بين الناس عن طريق السماع فقط.

ومن الأصـــوات النســـائية التي تركت أثراً فنياً في تلك الفترة صـــوت ماري جبران التي كانت تعدُّ ســـيدة مغنيات بلاد الشـــام حينذاك. فصـوتها الذي اتصـف بالخصـائص الجمالية جعلها تتربع على عرش مغنيـات عصـــرهـا. في اوائـل الثلاثينيـات جـاءت إلى دمشـق الراقصـة المشـهورة بديعة مصـابني، وعندما اسـتمعت إلى ماري جبران في ســهرة خاصــة، أذهلها صــوتها وجمالها فقررت التعاقد معها في صـالتها بالقاهرة لمدة سـنة. وهناك أصـبحت ماري قبلـة الأنظـار يتهـافت عليهـا الفنـانون. وخلال إقـامتهـا تعرفت على محمد القصـــبجي وداود حســـني والشـــيخ زكريا أحمد. فتعلمت من الشيخ زكريا غناء القصائد والأدوار والأغاني الخفيفة حتى أبدعت فيها مثل «ياما أنت واحشـــني»، كما حفظت على يد داود حســـني دور أصل الغرام.

عمر النقشـبندي: صـاحب مدرسـة العزف والتأليف الموسـيقي. قال عنه الموسـيقار محمد عبد الوهاب «النقشـبندي ده سـاحر، ده بيلعب على العود أفضل مني ومن فريد ومن السنباطي» بدأ العزف على آلـة العود وهو في ســـن العـاشـــرة، تنقل بين بيروت وحمـاة ودمشـــق. عيِّن عازفاً في فرقة الإذاعة، وكان من أشـــهر عازفي العود وأبرعهم، بل كـان معلمـاً متميزاً في تـاريخ هذه الآلـة. يروى عنه أنه أدخل تعديلات على قصـيدة «يا جارة الوادي»، وقد أعجب محمد عبد الوهاب بهذه التعديلات وسجلها على أسطوانات.

برع النقشـبندي في عزف التقاسـيم والمقطوعات الموسـيقية ومنهـا معزوفـة «رقصـــة ســـتي» التي شـــغلت الناس والمحافل والأعراس على مدى عدة عقود حتى الآن. واللافت للنظر في هذه المعزوفة أنه حول فيها مقام الصبا الحزين إلى مقام مفرح.

ومن أبرز من أهتم بالأغنية الشـــعبية الفنان مصـــطفى هلال، الذي قبس المهارة في العزف على العود من والدته. بدأ حياته الفنية ممثلاً، إلى جانب ذلك تعلم العزف على الهارمونيكا ثم آلة العود. لم يكن مصـــطفى هلال مغنياً بل ملحناً، لحن القصـــيدة والمونولوج

والطقطوقة والأغنية الشعبية الدارجة. كذلك لحن لكروان وفتى دمشق. تميزت ألحانه بطابعها العربي الذي لا يخلو من تأثيرات المدرسة المصرية، ولكنه تحرر فيما بعد من هذه العبودية واتجه إلى فن مستقل بذاته ينبع من الأرض العربية السورية.

لم تكن الأغنية الشعبية تعني عند مصطفى هلال مدينة دمشق بالذات، بل ديار الشام بأجمعها ولقد بحث ونقب من هذه الأغاني ونقلها من الحفظة من الآباء والأجداد. وبعد أن حصل على الكثير منها عمل على إحيائها وتهذيبها، وقومها على صورتها الأصلية دون تحريف، كما قام بتدوينها موسيقياً كي لا تمتد إليها يد النسيان. تناولت الأغنية الشعبية أغراضاً اجتماعية وعاطفية، وهي كقالب فني لا تختلف عن الأغنية الشعبية المتداولة.

قال هلال: «لكل شعب موسيقاه الخاصة التي يعتز بها ويحافظ عليها... ماذا فعلنا لنحافظ على أغانينا الشعبية التي تعطي فكرة واضحة عن جونا... ريفنا.. طبيعة بلادنا الساحرة؟ ومن المؤسف أن أغانينا الأصلية ضاعت.. لذا... فكرت ببرنامج تراثي نحقق به غرضنا في الحفاظ على تراثنا وهو برنامج «من نشوة الماضي». فرحت أستمع إلى السيدات المسنات اللواتي أسمعتني الأغنية الواحدة في عدة ألحان.

وقد لاقى مصطفى هلال صعوبات كثيرة، لأن هذه الأغاني تكاد تكون منسية إلا من ذاكرة المسنات يرددنها استرجاعاً لأيام الصبا، فكان يستمع إليهن الساعات الطوال ويستمع ويدون حتى قيل عنه مصطفى هلال مطرب العجائز. وهكذا ظهر برنامج من نشوة الماضي في الإذاعة وقد أحدث ضجة كبيرة، فقد كان هم الفنان هلال تعريف الجيل على تراثنا الخالد.

شهدت دمشق في تلك الآونة أيضاً موسيقياً مرموقاً ومعروفاً وصاحب أغنية «دمعة على خد الزمن» ألا وهو محمد محسن. واسمه الحقيقي محمد الناشف، دمشقي الأصل وسبب تغيير اسمه

هو غضب أسرته لامتهانه الموسيقا، فقد أحب هذا الفن وهو في المرحلة الابتدائية، ثم تتلمذ على يدي الفنان صبحي سعيد في مكتبه بسوق الخجا.

بدأ الفنان محمد محسن نشاطه في الغناء في الحفلات ثم في الإذاعة. وقد لحن له مصطفى هلال بعض أغانيه. وأغنيته «سهرتنا حلوة الليلة» نالت شهرة واسعة، حتى إنها أصبحت شعاراً لسهرة أضواء المدينة في إذاعة صوت العرب.

قرر محسن اعتزال الغناء رغم جمال صوته، وانصرف إلى التلحين، إذ عمل على تثقيف نفسه فنياً، فدرس علم التدوين ليبدأ رحلته في سماء التلحين. غنت من ألحانه سعاد محمد أغنيتها المشهرة «دمعة على خد الزمن» و«مظلومة ياناس» و«جلونا الفاتحين». كذلك لحن لكثير من المغنين والمغنيات منهم: نجاح سلام، وردة، نجاة الصغيرة، فايزة أحمد، نور الهدى، ماري جبران، صباح فخري، فيروز وغيرهم.

ومن الموسيقيين الذين عايشوا تلك الفترة في دمشق رفيق شكري، وهو من مواليد حي الميدان، تعلم العزف على آلة العود، وعمق تدريبه مع الأستاذ صبحي سعيد وهو في الثانية عشرة من عمره. مارس الفنان شكري التلحين مبكراً، وقد اتسمت ألحانه بالبساطة البعيدة عن التزلف.

نجح رفيق شكري إلى حد بعيد في إعطاء الأغنية المحلية الهوُية السورية لحناً وأداءً وطبعها بطابع البيئة العربية السورية. سجل في عام 1944 في إذاعة الشرق الأدنى عدداً من أغانيه، وعاد إلى دمشق ليغني في أحد ملاهيها الراقية، وكفنان مؤدٍ في إذاعة دمشق. كان أول المساهمين بافتتاح الإذاعة السورية بعد الجلاء. غنى في كثير من الدول العربية. سافر إلى مصر ليلتقي الفنان السوري جميل عويس الذي عرفه بالموسيقار رياض السنباطي، فأبدى إعجابه به، كذلك عقد صفقة مع الفنان محمد عبد المطلب.

قدم رفيق شكري وصلات غنائية في إذاعتي القاهرة وصوت العرب بنجاح كبير، ولكنه آثر العودة إلى دمشق حيث شغل منصب مدير مكتب نقابة الموسيقيين، والإشراف على البرامج الموسيقية والغنائية في الإذاعة. لحن رفيق شكري كثيراً من القصائد والأغاني الدارجة وأبرزها «بالفلا جمّال ساري» و«خلي الحبايب يسلموا، كما لحن عدداً من الأغاني الدينية، كذلك دخل مجال الأناشيد ولحن الكثير منها.

ومن الأصوات النسائية التي ظهرت في تلك الآونة صوت طائر يصدح بأعذب النغمات حملت أسمه مطربة كبيرة أمتعتنا وأطربتنا على امتداد نصف قرن... إنها كروان واسمها الحقيقي جميلة نصور، وجد مصطفى هلال في صوتها شدو الكروان فأطلق عليها اسم (كروان). بدأت الغناء صغيرة لا يتعدى عمرها العشر سنوات. عندما سمعها المرحوم فخري البارودي تغني ظن أنه يستمع إلى صوت فتاة في العشرين.

دخلت كروان الإذاعة لتغني مع الأطفال أناشيد وطنية ومدرسية في برنامج إذاعي موجه للأطفال. وبعد سنة على نجاح البرنامج أعطيت نصف ساعة للغناء كمطربة. وكانت البداية في أغنية «قوم با حبيبي قوم» لحن عبد الغني الشيخ. وفي المرحلة الثانية انطلقت كروان وذاع اسمها عندما وجد فيها الفنان عدنان قريش ضالته المنشودة، فلحن لها «زين يا با زين»، و«الهودج»، و«حسين» وغيرها. قال عنها محمد عبد الوهاب عندما سمعها «عندكم كروان دي صوتها هايل».

استقطبت كروان اهتمام الجمهور الذي أحبها وتعاطف معها وبخاصة أنها كانت تغني اللون السوري الأصيل، وكم من مرة أبدت استياءها مما يجري على الساحة الغنائية من إهمال للأصوات القديمة التي سادت عبر تاريخها الطويل. بقيت كروان محافظة على لونها الأصيل حتى آخر لحظة من حياتها.

ذكرت سابقاً بأن أول المشتغلين بالإذاعة الوطنية هو الفنان عدنان قريش، المولود في حي المهاجرين بدمشق. بدأ ميله للموسيقا منذ المرحلة الابتدائية. مارس هوايته في تعلم العزف على آلة العود سراً نظراً لوقوف أسرته المحافظة دونه ودون الفن الموسيقي. انتسب عدنان قريش إلى نادي دار الألحان والتمثيل، ثم نادي الفنون الجميلة، ونادي الفارابي لاكتساب معارف جديدة. واتصل بأعلام الموسيقا من الرواد، وتتلمذ على أيدي كل من فؤاد محفوظ، سعيد فرحات، ومجدي العقيلي وغيرهم.

رسخ عدنان قريش أسس الأغنية الشعبية الشامية التي يعد رائدها. وأفضل أغنياته بشكل خاص ما لحنه لكروان. جاءت ألحانه امتداداً للأغنية الفولكلورية الشامية. لحن أيضاً لياسين محمود أغنية «بيش الغوازي» المشهورة. حققت أغنيات كروان «زين يابا»، «الهودج»، و«يا حسين» شهرة واسعة وقوية على صعيد القطر العربي السوري.

أشهر ألحان عدنان قريش في الأهزوجة كانت (زيِّنو المرجة)، أخذ مطلعها من الأهزوجة الشهيرة التي رددها شهداء السادس من أيار عام 1916 أثناء ذهابهم إلى ساحة المرجة لتنفيذ حكم الإعدام بهم. وقد جعل عدنان قريش هذه الأهزوجة مطلعاً لأغنية قدمها رفيق سبيعي عام 1963 بمناسبة زيارة الرئيس العراقي عبد السلام عارف إلى دمشق (يا شام جاييك سلام، جاية من دار السلام..).

ومن الفنانين الذين اهتموا بالأغنية الشـــعبية الملحن المعروف عبد الفتـاح ســـكّر. ويســـمى بفنـان الأغنية الشـــعبية الدارجة، إذ استطاع، بأغانيه التي أعطاها مطربين سوريين لم يكونوا معروفين قبلاً، أن يجعل منهم نجوماً مرموقين على مستوى الوطن العربي.

إن عام 1946 هو نقطة تحول في حياة عبد الفتاح سكر الفنية، إذ اســـتمع إليه مصـــادفة مطرب الإذاعة الفلســـطينية مصـــطفى المحتسـب وهو يغني لحن محمد القصـبجي ياطيور، فأعجب بأدائه وســـاعده في التقدم إلى لجنة فاحصـــة في القدس مؤلفة من يحيى السـعودي، فاضـل الشـوا، وروحي الخماش. نجح عبد الفتاح بتفوق وأصبح مطرباً في إذاعة القدس.

عاد بعد ذلك إلى دمشـق ليبدأ حياته الفنية في الإذاعة ويصـافح صـــوته من وراء الميكروفون المســـتمعين من خلال أغنيات لحنها بنفسه. أعجب بألحانه الموسيقار شفيق شبيب رئيس دائرة الموسيقا، فاســـتدعاه وعرض عليـه تلحين نص بعنوان (غني لي يـا بلبـل) لكروان. حـاول عبـد الفتـاح الاعتراض لأنـه لم يســـبق لـه أن لحن لغيره، وأخيراً رضـــخ لإلحاح رئيس الدائرة. وغنت كروان ونجح اللحن. وتتـالت الفرص أمامه فشـــارك عام 1951 المطربة فيروز في بعض الاســكتشـــات، وأبرزها أغنية الحصـــاد. ولحن مشـــاهد مسلسل السندباد البحري للفنان الشعبي حكمت محسن، وقدم حفلاً غنـائيـاً كبيراً نـاجحـاً في حلـب أمـام رئيس الجمهوريـة المرحوم شكري القوتلي وراعي الفنانين الوطني الراحل فخري البارودي.

اكتشـــف عبد الفتاح ســـكر بعد هذا الفيض من الألحان بأنه خلق الأغنية الشعبية دون سواها. ومن هنا انصرف إلى معالجتها ليضـعها في المكانة اللائقة بها. واكتشـافه هذا لم يأت عفواً وإنما نتيجـة لمعـايشـــتـه منذ طفولته لألحان ســـيد درويش، والألحان

الشـعبية التي أحياها مصـطفى هلال، ولمراقبته بإحسـاس قوي للألحان الشعبية الدارجة لأعمال الفنان عبد الغني الشيخ.

كان عبد الفتاح سكر يتوق لوضع أغنية جديدة تهز المشاعر والأعماق، فواتته الفرصة عند قيام الوحدة بين مصر وسورية عام 1958، فأعطى لحنه الشهير الجميل (زغرودة الوحدة) وحققت هذه الأغنية شعبية كبيرة في مصر وسورية، مما أدى إلى استضافته في حفلات أضواء المدينة.

لحن عبد الفتاح سكر بعد ذلك أغنيات شعبية ناجحة لفهد بلان منها (لاركب حدَّك يا الموتور، شفتا أنا شفتا، جسَّ الطبيب) وغيرها سجلت على أسطوانات بيضافون. بعد هذا النجاح شكل مع فهد بلان ثنائياً فنياً أخذ يجوب أقطار الوطن العربي ويحصد النجاح تلو النجاح. وخلال هذه الرحلات ولد العديد من الأغنيات منها (يا عين لا تدمعي، يا ساحر العينين، واشرح لها، التي امتازت بالإيقاع الديناميكي الحار.

تابع عبد الفتاح سكر نشاطه الفني، فلحن مسلسلات تلفزيونية موسيقياً وغنائياً أبرزها (صح النوم، وادي المسك، ضيعة تشرين). كما لحن العديد من الأغاني الوطنية منها (ياعمي آذار). تعاقد مع تلفزيون الليبي لوضع موسيقا مسلسل تلفزيوني بعنوان (الشعب المسلح) تم تسجيله موسيقياً في استوديوهات لندن. شغل عبد الفتاح سكر منصب رئيس الدائرة الموسيقية في إذاعة دمشق، وكان خلال منصبه يعمل على تشجيع المواهب الناشئة كبرنامج نجوم الغد الإذاعي ونادي الهواة.

وهكذا نصل إلى نهاية المطاف في سجل بعض هؤلاء الرواد الذين تركوا لنا تراثاً موسيقياً حافلاً وغنياً، وقدموا خدمات جلى للحركتين الموسيقية والغنائية ستبقى بصماتها خالدة على مر الزمن.

ابن عائشة

فاتن أهل الحجاز

«الضيف العادي هو ضيف بيتك، لكن الضيف المغني ضيف القرية كلها، القرية تستقبله وتودّعه أفضل مما تستقبل الوالي، ولهذا السبب لم يكن الولاة يحبون المغنين الجوالين»

كتابة على طنبور

خليل البيطار

مدخـــل

كانت الحجاز معهد الموسيقا، ومعظم محترفي هذه الصناعة كانوا من الموالي الفرس. وما زالت صناعة الغناء تتدرج إلى أن كملت أيام بني العباس عند إبراهيم بن المهدي وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق وحفيده حماد. وهذه الصناعة آخر ما يحصل في العمران من الصنائع على حد تعبير ابن خلدون في مقدمته،لأنها كمالية في غير وظيفة من الوظائف إلا وظيفة الفراغ والفرح، وهي أيضاً أول ما يتقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه.

ونافس المغنون والملحنون والعازفون الشعراء في كسب الحظوة لدى الخلفاء والأمراء والولاة، وفي اصطياد الأعطيات والمكافآت السخية، وقد جرت مفاضلات بين أبرعهم أداء، قرر نتائجها محكمون من أهل الصناعة عارفون لأسرارها.

وروى جحظة المغني والمصنف أن الخليفة الرشيد طلب من مشاهير المغنين أن يختاروا له مئة (صوت) أغنية، فاختاروها، ثم

طلب أن يختاروا عشرة منها فاختاروها، ثم أمرهم أن يختاروا ثلاثة ففعلوا، ومنها لحن ابن محرز في شعر نصيب:

أهاجَ هواكَ المنزلُ المتقادمُ نعْم وبهِ مما شجاكَ معالمُ

وقد أدار أبو الفرج الأصبهاني كتابه الأغاني على هذه الأصوات المئة، وعلى أخيار المغنين والمغنيات والشعراء الذين غُنّي بشعرهم، فجاء الكتاب فكاهة للزاهد، وفائدة للعالم، ورياضة للمضطرب، ولذاذة للملك، على حد تعبير الصاحب بن عباد الذي كان يصطحب الكتاب معه في رحلاته وأسفاره.

وساعد تطور الغناء والموسيقا على تربية الذائقة وتمييز الصوت الجميل والأغنية الذائعة. وأكد ابن خلدون في مقدمته أن التناسب هو الذي يمنح الأغنية وقعاً مؤثراً في السمع،إذ قال: والحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة، وذلك أن الأصوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط وغير ذلك، والتناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن.

وكان الغناء الجميل يحبس الناس، وكان المغنون يرافقون الحجيج ويرتحلون بحثاً عن نغمة شاردة أو شعر رقيق أو أداء عذب، ومن هؤلاء ابن عائشة فاتن الحجاز، إذ أخذ الصنعة عن معبد ومالك مغنيي المدينة، ولم يرحلا عن الدنيا حتى ساواهما، على أنه ظل يقدّمهما ويعترف بفضلهما.

نشأة ابن عائشة

نسب ابن عائشة إلى أمه إذ لم يعرف له أب، واسمه محمد وكنيته أبو جعفر، وكانت أمه مولاة كُثيرِّ بن أبي الصلت الكندي حليف قريش، وكان عازفاً متوسط البراعة. أما ابتداؤه الغناء فكان مضرب المثل، حتى قيل عن الابتداء الحسن كائناً ما كان من قراءة قرآن أو إنشاد شعر أو غناء يبدأ به فيستحسن: كأنه ابتداء ابن عائشة. وقال إسحاق الموصلي: سمعت علماءنا قديماً وحديثاً

يقولون: ابن عائشة أحسن الناس ابتداء، وأنا أقول: إنه أحسن الناس ابتداء وتوسطاً وقطعاً بعد أبي عباد معبد.

وقد شبه ابن أبي عتيق صوت ابن عائشة بمزامير داود، وعاقب رجلاً خدش حلقه،

وقال لمن حضر: هذا الرجل أراد أن يكسر مزامير داود، شد على ابن عائشة فخنقه وخدش حلقه.

وكان ابن عائشة معتدّاً بنفسه تيّاهاً حاد الطبع، فإن قال له إنسان : تغنّ، قال: ألمثلي يقال هذا؟ وإن قيل له وقد ابتدأ بغناء: أحسنت. قال: ألمثلي يقال أحسنت؟ ثم يسكت. ومن أصواته المشهورة التي طلب الحسن بن الحسن بن علي عليهم السلام سماعها وأدهشت الناس، غناؤه بأبيات عمر بن أبي ربيعة:

قلْ للمنازلِ بالظهرانِ قد حانا أن تنطقي فتُبيني القولَ تبيانا

قالت: ومن أنت؟ قل لي، قلت: ذو شَغَفٍ هِجْتِ له منْ دواعي الحبِّ أحزانا

واللحن خفيف ثقيل بالوسطى.

وفتن ابن عائشة الناس بصوته وجمعهم حوله حيث حل، فقد روى أحمد بن جعفر البرمكي الملقب جحظة عن أحمد بن يحيى المكي عن أبيه عن جده أنه قال: ثلاثة من المغنين أحسن الناس حلوقاً (أصواتاً): ابن عائشة، وابن تيزن، وابن أبي الكنّات.

وحدث علي بن الجهم عن رجل قوله: كان ابن عائشة واقفاً بالموسم متحيراً، فمر به بعض أصحابه فقال له: ما يقيمك ها هنا؟ إني أعرف رجلاً لو تكلم لحبس الناس ها هنا، فلم يذهب أحد ولم يجئ، فقال الرجل: ومن ذاك؟ قال: أنا، ثم اندفع يغني من شعر زهير بن أبي سلمى، واللحن خفيف ثقيل بالبنصر:

جرتْ سُنُحاً فقلتُ لها أجيزي نوىً مشمولةً فمتى اللقاءُ

بنفسي مَنْ تذكُّرُهُ سَقامٌ أُعانيهِ ومَطلبُهُ عَناءُ

فحبس الناس واضطربت المحامل، ومدّت الإبل أعناقها، وكادت الفتنة أن تقع، فأتي به هشام بن عبد الملك، فقال له: يا عدو الله أردت أن تفتن الناس! فأمسك عنه، وكان تيّاهاً، فقال له هشام: ارفق بتيهك، فقال: حقّ لمن كانت هذه مقدرته على القلوب أن يكون تياهاً، فضخك منه وخلى سبيله.

وحدّث حماد بن إسحاق بن إبراهيم الموصلي عن الهيثم بن عدي عن حماد الراوية أنه اجتمع في بلاط الوليد بن يزيد معبد ومالك بن أبي السمح وأبو كامل الغزيل موسيقي الوليد الأول، وكان أرسل بطلب ابن عائشة فحضر، وغنى معبد ومالك صوتين، ثم غنى ابن عائشة من شعر امرئ القيس:

عهِدَتْني ناشئاً ذا غُرّةٍ رجِلَ الجُمّةِ ذا بطنٍ أقبْ
وهي إذ ذاكَ عليها مِئْزرٌ ولَها بيتُ جَوارٍ من لُعَبْ

ولحنه ثاني ثقيل بالبنصر، وفيه لحنان لابن سريج وجميلة، وقيل: إن هذا أول شعر شبب فيه بالنساء، فطرب الوليد لغناء ابن عائشة وأهداه ثوبيه، فغضب معبد وقال: يا أمير المؤمنين، إنا مقبلون عليك بأقدارنا وأسناننا، وإنك تركتنا بمزجر الكلب، وأقبلت على هذا الصبي! فقال: والله يا أبا عباد ما جهلت قدرك ولا سنك، ولكن هذا الغلام طرحني في مثل الطناجير من حرارة غنائه.

أصواته المشهورة

غنى ابن عائشة مختارات من شعر امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى وجرير وعمر بن أبي ربيعة وابن رهيمة وأمية بن أبي عائذ الهذلي، والحارث بن خالد المخزومي وجميل بن معمر وعروة بن أذينة وعبد الرحمن بن أرطاة المحاربي.

ومن أصواته المعروفة غناؤه بشعر ابن رهيمة:

طرقَ الخيالُ المعتري وهْناً فؤادَ العاشقِ
طيفٌ ألمَّ فهاجَني للبينِ أمَّنَ مساحقِ
الآن أبصرتُ الهدى وعلاَ المشيبُ مفارقي

وذكر بعضـــهم أن الأبيات للوليد بن يزيد، واللحن فيها رمل بالبنصـــر لابن عائشـــة فيها وفيها لحن لأبي زكار الأعمى خفيف رمل بالوسطى، وفيه خفيف ثقيل لحكم الوادي.

وغنى ابن عائشـــة من شـــعر الحارث بن خالد المخزومي هذا الصوت بطلب من الحسن بن الحسن، وكان معه في البغيبغة:

ألا يا لقومي لطيفُ الخيالِ أرقُّ ومـن نـــازحٍ ذي دلالِ
يثنّي التحيةِ بعـدَ السلامِ ثـم يفـــدّي بعـــمٍّ وخـــالِ
خيـالٌ لجعـدةَ قد هـاج لي نِكاسـاً منَ الحبِّ بعدَ اندمالِ

واللحن في الأبيـات خفيف رمـل بـالخنصـــر في مجرى بالوسطى، فطرب الحسن وأجزل له العطاء.

وحدث عمر بن خليفة أن الشعبي سمع غناء ابن عائشة في هذا الشعر:

قالتْ عُبَيـدُ تجـرُّماً في القـول فعلَ المازحِ
أنجزْ بعمركَ وعدَنـا فأظنُّ حبَّكَ فاضحي
فأجبتُها لـو تعلمينَ بما تُجِـنُّ جـوانحي
فيمـا أرى لرحمتِني من حملِ حبٍّ فادحِ

واللحن خفيف ثقيل بالبنصر، فقال الشعبي: ما سمعت غناء أحسن من هذا.

وكـان ابن عـائشـــة يحســـن اختيار الشـــعر الرقيق والألحان الرائجة، ويشـدو بها فيخلب ألباب سـامعيه. فقد شـدا بشـعر الحارث بن خالد المخزومي من قصيدة كثرت فيها الألحان، وغناها عديدون منهم ابن سريج ومالك ودحمان، وتقول أبياتها:

أَثْـلَ جـودي عـــلى المتـيَّم أثـلا لا تزيـــدي فـــؤادَهُ أثـلَ خَبْـلا
أنعـمَ اللهُ لي بـذا الوجـهِ عينـــاً وبـــهِ مرحبـــاً وأهـــلاً وســـــهلا

حينَ قالتْ لا تُفْشَــينَّ حـديثي يا بنَ عمّي أقسمتُ قلتُ:أجلْ لا
إنّ شــخصاً رأيتُـهُ ليلـة البـدر عليـــه ابتنى الجمـــالَ وحــلاّ
وجهكِ الوجهُ لو سألتِ به المزنَ من الحسنِ والجمـــالِ اســـتهلاّ

فالألفاظ تنسـاب رقيقة متناسـقة، في رشـاقة ووضـوح، يضـفي عليها الحوار وتكرار اسم الحبيبة تشـويقاً وعذوبة، فكيف إذا صـدح بها صوت ابن عائشة؟

وجدد ابن عائشـــة ألحانه لتلائم أذواق ســـامعيه، فقد غنى هذه الأبيات من شعر عروة ابن أذينة :

سليمى أزمعَتْ بينا فأينَ تقولُهـا أينا
وقـد قالَتْ لأتـرابٍ لهـا زهـرٍ تلاقينا
تعالَـيْنَ فقـد طـابَ لنا العيشُ تعالينا
تمنّــينَ منـاهُـــنَّ فكنَّـا مــا تمنّينا

ولابن عـائشـــة لحنـان في هذه الأبيـات أحدهمـا رمل مطلق في مجرى الوسـطى، والآخر ثاني ثقيل بالوسـطى. فأي شـعر أرق من هذا الهزج المرقص؟

ومن شـــعر جميـل بن معمر ولحن الهـذلي من الثـاني الثقيـل بإطلاق الوتر في مجرى البنصر، غنى ابن عائشة هذه الأبيات:

إنّ المنـــازلَ هيّجَتْ أطـرابي واســتعجمَتْ آياتُها بجـوابي
لما وقفتُ بها القلوصَ تبادرتْ مني الدمـوعُ لفرقــةِ الأحبابِ
وذكرتُ عصراً يا بثينةُ شاقني إذ فاتني وذكرتُ عصرَ شبابي

فأطلال المنازل وذكريات الشـــباب وأحزان الفراق والمناجاة التي تحاول كسر الصمت تمنح الغناء شحنة عاطفية مؤثرة.

ومن أطرف حكاياته أنه غنى الوليد بن يزيد قصـــيدة فيها هذا البيت:

أبعدكَ معقلاً أرجو وحصناً قدَ اعيَتْني المعاقلُ والحصونُ

فاستعاده الأغنية مرات وقدم له مكافأة سخية، وحين خرج من عنده لقيه في الطريق رجل من وادي القرى، وعرف منه حكاية المكافأة، وطلب من ابن عائشة أن يسمعه ما أسمع الخليفة، فأبى، وحين ألح في الطلب دعاه لأن يلحق به إلى المنزل، متوقعاً أن يمل فيتركه وشأنه، لكنه وجده يسبقه إلى باب المنزل، فعرض عليه ابن عائشـــة دنانير وكســـوة مما حصـــل عليه من الخليفة، فرفض على عوزه، ثم غناه الصـوت فطرب وخرج من عنده، وبلغ خبر الرجل مع ابن عائشة الوليد فطلبه وكافأه وجعله في ندمائه.

اغتيال ابن عائشة

حدث إســحاق المدائني عن بعض أهل المدينة أن ابن عائشـــة أقبل من عند الوليد بن يزيد، وقد أجازه وأحسن إليه، فجاء من عنده بما لم يأت به أحد، فلما قرب من المدينة قافلاً نزل بذي خشب على مسافة أربعة فراسخ من المدينة، وكان واليها إبراهيم بن هشام بن إسماعيل المخزومي، وكان هشام خاله فولاه عليها، وله فيها قصر منيف،

فقال له رجاله: أصـلح الله الأمير! هذا ابن عائشـــة قد أقبل من عند الوليد بن يزيد، فلو ســـألته أن يقيم عندنا اليوم فيطربنا وينصرف من غد، فدعا به فسأله المقام عنده فأجابه إلى ذلك. فلما أخذوا في شربهم أخرج المخزومي جواريه، فنظر إلى ابن عائشة وهو يغمز جارية منهن، فقال لخادمه: إذا خرج ابن عائشـــة يريد حاجته فارم به. وكانوا يشـــربون فوق ســـطح ليس له إفريز ولا شرفات يشرف على بستان، فلما قام ابن عائشـــة ليبول رمى به الخادم من فوق السطح فمات، فقبره معروف هناك.

ولما مات ابن عائشة قال أشعب: قد قلت لكم: لا يُغْني حذر من قدر، زوّجوا ابن عائشــة ربيحة الشــماســية (وكانت مغنية بارعة) تـخـرج بينهمــا مزامير داود فلم تفعلوا، وجعـل يبكي والنــاس يضحكون منه.

مكانتــه

لازم ابن عائشــة الحســن بن الحســن وانقطع إليه، ورافقه في رحلاته، واســتقدم إلى الشــام أكثر من مرة، ونال مكافآت لم ينلها أحد قبله، واعترف له كبار أهل الصــنعة بالســبق، واختاروا أحد أصـواته ضـمن المئة المختارة، والأبيات من شـعر عبد الرحمن ابن أرطاة المحاربي تقول:

حنَّتْ إلى برقٍ فقلتُ لها قِري بعضَ الحنينِ فإنّ شجوَكِ شائقي
بأبي الوليـدُ وأمِّ نفسـي كلّما بدتِ النجـومُ وذرَّ قـرنُ الشــارقِ
أثوى فأكرمَ في الثواءِ وقُضّيتْ حاجاتُنــا منْ عنــدِ أروعَ باســقِ

واللحن فيـه ثقيل أول بـإطلاق الوتر في مجرى البنصــر. وقال صــالح بن حســان: لم يكن أحد بالمدينة بعد طويس أعلم بالغناء من ابن عائشــة ولا أطرف مجلســاً ولا أكثر طيباً، وكان يصلح أن يكون نديم خليفة أو سمير ملك.

وذكر إسحاق أن جميلة المغنيةً المشـهورة قالت له: وأنت يا أبا جعفر فمع الخلفاء تصــلح أن تكون. ولكن اعتداده بنفســه جلب له المتاعب، وكثر حســاده وكارهوه من فتيان بني أمية الذين تداولوا مقاليد الولايات، وربما أزعج الولاة وخواصــهم حب ابن عائشــة الناس وغناؤه لهم في الأســواق، وصــراحته المفرطة التي أحبها العامة مثلما طربوا لجمال صــوته. فقاده ذلك إلى حتفه، لكنه حقق حضــوراً قوياً وأنعش القلوب ببراعـة أدائـه، وبدد تباريح النفوس المتعبة، فلم يجد النسيان وسيلة لإطفاء ذكره.

مصادر الدراسة

* ابن خلدون: المقدمة ــ دار إحياء التراث العربي ــ بيروت ــ ط3 الكتاب الأول ـ ص 353 – 358
* عمر رضا كحالة: الفنون الجميلة في العصور الإسلامية ــ المكتبة العربية ـ بيروت ـ 1972 – ص 267 – 350
* ابن عبد ربه: العقد الفريد ـ ج4 ص 124
* الأصبهاني: الأغاني ـ الجزء الثاني ـ دار الكتب ـ القاهرة 1976 ص203 – 241
* شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ـ 55 – 62

وداعــاً بــافــــاروتي

ترجمة وإعداد : د. كمال فوزي الشرابي

اســـتهلال

في اليوم الســادس من شــهر أيلول عام 2007 انطفأ مصــباح ســـحري كـان ينير عـالم الغنـاء الأوبرالي. لقد رحل عن دنيانا إلى عالم الخلود أعظم تينور في هذه الدنيا واســمه لوتشــيانو بافاروتي Luciano Pavarotti عن 71 سنة إثر معاناة مع مرض السرطان.

نستعيد فيما يلي قصة قدرٍ خارج عن المألوف، من غلام مدينة مودينا Modena بإيطاليا إلى النجم المتألق في عالم الغناء وقد أصبح عملاق الموسيقات المتنوعة.

«فيل ابتلع عندليباً» هذه الجملة هي للموسيقار الإيطالي روسيني Rossini يصف بها مغنياً فائق الشهرة في عصره، ولكن كيف لا تخطر بالبال ونحن نصغي إلى صوت لوتشيانو بافاروتي، هذا الصوت الذي يمثل العذوبة القصوى في جسد ضخم عملاق؟ بوفاته خسر عشاق الغناء الأوبرالي مغنياً باستطاعته أن يوقظ الملائكة بسحر صوته، وقد يكون أعظم من غنى في القرن العشرين.

بلى، إن كوكبنا بأسره ليبكي شخصية أسطورية نعمت بشهرةٍ شعبية لا تُضاهى. وإذا عدنا إلى حكايات الجن والجنيات رأيناه فيها: جسد غول يُذكرنا بالمواصفات التي كانت لشخصيات الكاتب الفرنسي رابليه Rabelais: كان بافاروتي يتمتع بطولٍ يصل إلى مترين إلا عشرة سنتمترات مع وزن لا يمكن تقديره لفخامته. وكان هذا الطول وهذا الوزن يشكلان معركة خالدة لهذا الإبيقوري Epicurien الذي ولد في منطقة بإيطاليا يكثر فيها الناس الشرهون واسمها Emilia Roumania، لكنه كان، كما وصفته الكاتبة إيف روغييري. Eve Ruggieri، «غولاً له هيئة طفل، وكان طيباً مسالماً، يلتهم أطايب الحياة ومتعها بمنتهى القابلية والشراهة».

ولادته وبداياته

ولد لوتشيانو بافاروتي في 12 تشرين الأول 1935 بمدينة مودينا بإيطاليا كما أسلفنا، من أب خباز. في العشرين من عمره

كانت بنيته المتينة تهيئه ليكون أستاذ رياضة أكثر مما تهيئه ليكون مغني أوبرا.

استقى بافاروتي حبه للغناء وللأصوات العالية من منابع البيل كانتو Bel Canto الإيطالية، وهي طريقة في الغناء يهتم فيها المغني بخاصةٍ بجمال النبرة والمهارة في الأداء. وتروي الكاتبة الإيطالية إيف روغييري: «أن العادة قد درجت على أن يكون في ساعات الغداء، وفي نهاية كل حفلة زواج أو تعميد، مغنٍ أو أحدهم يأخذ بالغناء، ولهذا الغناء لون ودفء يتميزان بالخصوصية». وكان فرناندو بافاروتي، وهو والد لوتشيانو، أحد هؤلاء المغنين في أيام الآحاد، ولقد مُنح هو أيضاً صوتاً سماوياً. يقول ابنه: «لو أني ورثت عن أبي صوته لحققت بالتأكيد مسيرة خارقة...».

تغذى هذا المغني الكبير بالأغاني النابولية وبألحان الأوبرا. ولقد نشأ وكبر بالفعل أيضاً على لبن مرضع هي نفسها مطربة أوبرا شهيرة وناجحة اسمها ميريلا فريني Mirella Freni، وهي أيضاً صديقة وفية وعظيمة ستبقى طوال مسيرته رفيقة دربه الطويل.

والواقع أن منشدنا العظيم إنما انطلق في بداياته معها بأوبرا (كارمن) للموسيقار الفرنسي جورج بيزيه Georges Bizet على مسرح ريجيو إميلا Reggio Emilla وذلك في العام 1961. وفي السادسة والعشرين من عمره ألهب هذا التينور الشاب، صاحب النبرة العامرة بالمرونة والرشاقة والصفاء، جمهوره الكبير في أدائه دور رودلف الباريزي البارد بمسرحية الموسيقار الإيطالي بوتشيني Puccini، وعنوانها (الحياة البوهيمية).

تألقه وظهوره على الشاشة

ثم حدث، كما يحدث في مهن المغنين عادةً، أن حلَّ هذا المغني المتألق مصـــادفةً مكان مغنٍ آخر، الأمر الذي أكســبه تقدير النقاد والجمهور معاً. ففي العام 1963، وفي كوفنت غاردن بلندن، عجز التينور الشـهير جيوسـيبي دي سـتيفانو عن أداء دوره، فحل محله بـافـاروتي وأكمل الـدور على أكمل وجـه، علمـاً بـأن المســرحيـة الغنائية كانت تبث مباشـرةً على شـاشـة التلفزيون... نجاح مسـتمر، وأول ظهور له على الشاشة، وسرعان ما أصبح «رجل صورة». ومن المؤكد أنـه حسَّـــن تقنيتـه كثيراً، وذلك في جولتـه العالمية مع المغنية الأوسترالية جوان سوذرلند Joan Sutherland التي ساعدته خلال عدة أشـــهر على أن يكتســـب «مهـارات مهنيـة»، هو الذي سيعمل، خلال حياته كلها، على القيام بأداء أدوار عديدة فيها يرتكز على السماع والفطرة. ومن المؤكد أن السـهولة في الأداء الصـرف لديـه ومزاجـه في حب الظهور والتألق يجعلان منه رجل مســرح ناجحاً وساعياً على الدوام إلى المهارة والتألق.

في العام 1972 بيعت بسـرعة فائقة تسـع أغانٍ له بعد عرض ناجح لأوبرا (فتاة الفوج) للموسيقار الإيطالي دونيزيتي Donizetti على مســرح المتروبوليتـان بنيويورك. وكـان الجمهور قد تملكتـه نشـــوة كبرى فطـالب بالمزيد من العرض والغناء، تماماً كما حدث معه في باريس عام 1987 إذ اضـطر قائد الأوركسترا أن يعيد عدة مرات عزف لحن La Lagrima Furtiva من (أكسـير الحب). على أن بافاروتي كان قد أدرك في نهاية تلك السـنة من السـتينيات، حين بدأ الفن الغنائي بالانحدار، أن بإمكان المســؤولين عن دار الأوبرا غارينيه Garnier أن يفكروا في إغلاقها.

كيف كان يواجه الجمهور

كان في الشتاء يرتدي قبعة من الجوخ، وفي الصيف قبعة من القش، وحول عنقه شالات ملونة لتحمي حنجرته الثمينة. وبيده اليسرى يمسك منديلاً أبيض لا غنى عنه إطلاقاً يضعه ويحركه على هواه في أثناء قيامه بالغناء، ويسميه «منديل النجاة» حيث يتركز من دون شك انفعاله وخوفه من هذه اللحظات التي يجب عليه فيها أن «يعطي الجمهور كل شيء».

وهكذا نجد أن ما يسمى بالشخصية البافاروتية قد ولدت وراحت تتسلق بمهارة وإصرار مرتفعات القنوات التلفزيونية، تماماً كما دعا فيما بعد الكاميرات المختلفة لتصور حفلاته الموسيقية الغنائية سواء منها المدنية أو الدينية. فمن السنترال بارك، حيث تجمع مئة وخمسون ألف متفرج في العام 1993، إلى ملاعب كرة القدم، إذ لا مكان يعدُّ فسيحاً جداً لاستقبال الجمهور الذي يريد أن يحضر بخشوعٍ ومتعةٍ هذا التينور الأعجوبة، الذي يشبه بملامحه الجميلة وحركاته المبدعة «مسيحاً» كما سبق أن وصفه ابنه الروحي المغني روبرتو ألاغنا Roberto Alagna .

السر في شعبيته

ونتساءل: ما هو السر في شعبيته الخارقة؟ «الأمر الذي لا شك فيه إطلاقاً أن صوته قد صيغ من الذهب الخالص المرنان، وإنه يعرب عن غنائه بنبرة مشرقة ترتكز بارتياح على أبهة الألحان، وإنه يقدر على الدخول إلى الحاد منها بدون ما انزعاج، ترفده في ذلك قدرة استثنائية على حسن اللفظ، وامتداد في الصوت لا مثيل له»، كما يشرح ذلك برتراند ديرمونكور Bertrand Dermoncour، مدير تحرير مجلة كلاسيكا Classica.

ولكن ألا يمكن بالأحرى أن يعود الأمر بمجمله إلى البساطة في الأداء لدى هذا المغني الفريد، صاحب الوجه الذي يشبه وجه إلهٍ للغابات، والذي يذكرنا بأقنعة الآلهة في روما القديمة، وجه قادر على أن يحيا ويشرق ويتألق على إيقاع الأعمال الدرامية التي

عاشتها الشخصيات في تجسيده لها، ثم في قدرته على استعادة هدوئه الشبيه بهدوء غلام سعيد ينهي أعماله المجيدة بحركة انفتاح واسعة من ذراعيه تعانق جماهير قلبه وصوته؟

ولأنه يتسم بالكرم ومن طبيعته المسايرة والتواضع فإنه كان لا يريد بخاصةٍ أبداً أن يحتفظ بكنزي الغناء والشهرة لنفسه وحدها. ومن هنا ولدت لديه هذه الحفلات الغنائية الأسطورية لثلاثة مغنين معاً، إذ استطاع مع بلاسيدو دومينغو Placido Domingo وخوسيه كارِّيراس José Carreras أن يلهب الجمهور على إيقاع كؤوس العالم لكرة القدم من روما عام 1990 إلى باريس عام 1998، كما استطاع أن يستقطب معهما مليارين من مشاهدي التلفاز في العالم وذلك بلقائهم هم الثلاثة مجتمعين. ولقد تجاوز ما باعوه من اسطوانات هذه الحفلات الغنائية الأسطورية مقدار ما باعته من أسطوانات المغنية العالمية مادونا Madonna.

تعاونه مع موسيقيين آخرين

اشتهر عن بافاروتي أنه كان لايبالي بالتصانيف الموسيقية وتدرجاتها، مع أنها تؤخذ في عالم الغناء بالحسبان. وهكذا انطلق على سجيته في التعاون بلا تعقيد مع المغنين الذين يمارسون موسيقا البوب، من بونو Bono إلى فلورنت باغني Florent Pagni مروراً بالمغنية الفرنسية الشهيرة سيلين ديون Céline Dion. وهكذا كان يُحيي في كل عالم سلسلة من الحفلات تحت عنوان «بافاروتي وأصدقاؤه» في مسقط رأسه مدينة Modena الإيطالية. وكانت هذه الحفلات تثير الغيظ والإزعاج لدى المتعصبين والمتزمتين، ولكنها كانت تجمع ألوف المشاهدين،

ويرصد ريعها لصالح الأعمال الإنسانية. وهكذا بقيت سلطته على الجماهير قوية لا يؤثر فيها شيء.

أنوار وظلال على حياته الخاصة

كان بافاروتي يتمتع بالسحر بصفته إنساناً وفناناً معاً. تقول الكاتبة إيف روغييري: «يشيرون دوماً إلى زيادة وزنه، لكنه كان جميلاً وجميلاً جداً. وكان يشع منه على الدوام شيء لا يقاوم». وكانت أمه وشقيقته تدللانه بحيث بقي طوال حياته محاطاً بالنساء: الأولى منهن كان اسمها آدوا Aduau، وقد منحته ثلاث بنات. وكانت تهيئ له على الدوام الجو الملائم لبلوغ المرتبة العالمية التي بلغها، وذلك برعايتها المحبة وإخلاصها لحياتهما الزوجية. لكن التينور، ذا اللقب الكبير، لم يستطع مقاومة السحر والإغراء في عيني أمينة سره الحسناء نيكوليتا Nicoletta، فما لبث أن تزوجها في العام 2003 لتمنحه ابنته الأخيرة أليس Alice.

في الماضي كان الطلاق، وبشكل إجباري على الطريقة الإيطالية، يشغل الصفحات الأولى في الصحف. ولقد كلف بافاروتي طلاقه من زوجته الأولى أنباء وشائعات عديدة، أضف إليها ما تكبده من أموال فاقت ما كان يدفعه في نزاعاته مع الدوائر المالية حول الضرائب المستحقة عليه. وكان يردد بروحه المرحة: «إني لأشعر بأنني قد أصبحت أخف وزناً» وذلك بعد أن دفع إلى مصلحة الضرائب غرامة مقدارها 25 ملياراً من الليرات الإيطالية.

تلك هي بعض الأنوار والظلال عن حياة هذه الشخصية الشهيرة والرائعة. ولا يفوتنا في هذا المجال أن نشير إلى بعض نزواته في أثناء قيامه بجولاته في أنحاء العالم، ولا سيما ما تعلق منها بمادة الغذاء، وإلغائه حفلات في آخر دقيقة وخصوصاً خلال جولته الوداعية الأخيرة التي توقفت عام 2005 بسبب المرض. ولكن هل بإمكاننا أن لا نصفح عن كل ما أقدم عليه بافاروتي

العظيم؟ ذلك أن هذا النابغة الفريد كان على الدوام يحتفظ بروح فتى صغير، كما كان يتميز بوفائه لأصدقائه ففي العام الماضي. وقد أجريت له عملية جراحية استئصال سرطان في الكبد. قص ببساطة على أحد الصحفيين كيف أن جيوسيبي دي ستيفانو، زميله الذي يكبره، يداوم على الاتصال به هاتفياً ليحصل على أخباره: «أن صوته بالنسبة إليَّ موسيقا، بل هو الموسيقا. لقد كان ملهمنا». وحين يستذكر مشاركات الثلاثي الخالد من المغنين: «أتى بلاسيدو دومينغو ليراني عدة مرات. أما خوسيه كاريراس فكان يهتف لي يومياً عدة مرات... لقد كان موسماً طيباً جميلاً... أما أنا فلم أعد أرغب في الغناء. على أنك إذا دعوتني إلى العشاء، ولكي تسعدني تسمعني صوتي في إحدى اسطواناتي فإني أكون لك ممتناً. وإذا أردتني أن أبقى فأسمعني صوت بلاسيدو». يا للتواضع الجمّ الجميل! ولمن لاموه لأنه لا يعرف قراءة النوطة الموسيقية يعترف بطيبة خاطر: «لست موسيقياً مثل بلاسيدو الذي يستطيع حتى أن يقود فرقة موسيقية».

وفاته في مسقط رأسه

في اليوم السادس من شهر أيلول عام 2007، وفي مسقط رأسه، مدينة مودينا بإيطاليا، وبينما كان الفجر يتحفز مع ذلك للشروق، انطفأت شمسٌ إيطالية مشعة إلى الأبد.

شهادات وتعليقات

1ـــــ قال عنه كارلوس كلايبر Carlos Kleiber، قائد الأوركسترا العظيم: «عندما يبدأ لوتشيانو بافاروتي بالغناء فإن الشمس تشرق على العالم».

2 ـــ وقال عنه بونو Bono، مغني الفرقة الغنائية يوم /U2، وكان صديقاً له، وقد وقع على صك زواجه الثاني بسكرتيرته: «يعرف البعض كيف يغنون الأوبرا، أما لوتشيانو بافاروتي فهو الأوبرا ذاتها. كان يعيش الأغاني، وكانت أوبراه في الوقت ذاته مزيجاً من الفرح والحزن، من السريالية والشراسة. كانت له صفات البركان الهائل، يغني كالنار ولكنه يفيض في الوقت ذاته بحب الحياة. تحدثت معه في الأسبوع الذي سبق وفاته ولكن صوته الذي يكسف كل أصوات مغني الروك، كان قد تحول إلى مجرد همس».

3 ـــــ وقال باسكال نيغر Pascal Nègre، وهو رئيس الكونية الموسيقية بفرنسا: «إنه أول فنان كلاسيكي يكتسب صفة مغني الروك».

4 ـــ وقال بلاسيدو دومينغو، وهو أحد منشدي الأوبرا الثلاثة الذين عملوا معاً، وهم بافاروتي وكاريراس ودومينغو: «لقد أعجبت على الدوام بالمجد الإلهي لصوته: هذه النبرة الخاصة به المميزة بين جميع النبرات وبين جميع الأصوات المغنية».

5 ـــــ أما خوسيه كاريراس فلقد شهد بأنه كان إنساناً في منتهى الجودة والطيبة مع أصدقائه، كما كان لاعب بوكر كبيراً... وكانت له شخصية تتميز بروح التسلية والفكاهة وتتمتع بالجاذبية.

6 ـ وتقول إيف روغييري، وهي تمثل مؤسسة «موسيقات للقلب»: «إنه لتينور بامتياز على الطريقة الإيطالية، تحركه حميةٌ لا حدود لها تظهر في ثنايا صوته. يشع أداؤه الشخصي نوراً على وجهه وعلى شخصيته كلها. إنه لأغنية نابولية، وإنه للحن منسق من أجمل الألحان في تاريخ الموسيقا... كان الغناء لديه شيئاً

حتمياً فلقد خلق ليغني، ولقد قاد مهنته ومارسها بذكاء فانتقل من الـ Bel Canto مع الموسيقار الإيطالي دونيزيني إلى الواقعية Verismo. كان شخصية خارقة، وكان شرهاً ملهماً لكل مفاتن الحياة وأطايبها: الطعام، النساء، الموسيقا بجميع أنواعها... وكان يشكل، كمغنية الأوبرا الشهيرة ماريا كالاس Maria Callas، واحداً من هؤلاء الفنانين الذين لا تمكن الاستعاضة عنهم بسواهم. وسنظل نذكر على الدوام هذا الغول الرائع الذي كان يقضم النوتات ومباهج الحياة ولذائذها وهو يبتسم ابتسامته المحببة الفريدة».

7 ـ وتشهد مونتسيرا كاباليه Montseraat Caballé، وهي مغنية أوبرا إسبانية: «لقد كان روحاً عطوفاً كأخت، وكان إنساناً رائعاً».

8 ـ وقال روبيرتو ألاغنا Roberto Alagna، وهو تينور فرنسي: «سالت دموعي بغزارة حين تلقيت نبأ وفاته. فالعلاقة المتبادلة بين المغنين التينور لها خصوصيتها الحميمة. كان لنا مسيحاً، وكان نبياً. وكانت لديه ثلاث نوتات أو علامات متكاملة في صوته وهي أصعب النوتات التي يغنيها تينور: مي ـ فا ـ صول. ومن أسبوعين فقط قال لي: «لا تنس النوتات الثلاث. كان لي أباً روحياً. وسيكون عملي المسرحي المقبل وهو (ماريوس وفانيMarius et Fanny) مهدىً إليه.

9 ـ ستيفان ليسنر Stéphane Lissner، المدير الفني لمسرح سكالا ميلانو: كان لوتشيانو بافاروتي يتميز على المسرح بإعطائك شعوراً بأنه لا يغني إلاَّ لك، كان يشبه تماماً أباً يغني فوق سرير طفله لحناً جميلاً.وكان المتزمتون يأخذون عليه أنه يتدنى بالغناء الصافي إلى المرتبة الشعبية، وأنه يتعامل مع مغنين يمارسون جميع أصناف الغناء... والواقع أنه كان بصيراً بالأمور فكان يتجاوب مع روح عصره ومع الجماهير من جميع الطبقات، وكان يتمتع بمساندة الشعب الذي يقدسه على الدوام».

10 ـــــــ نيكولاس جويل Nicolas Joël، المدير المنتدب لأوبرا باريس: «صوت طبيعي ذو جمال استثنائي، مفطور على الغناء. لديه إحساس بالنطق السليم لا يُضاهى».

11 ــ فرانكو زيفيرلي Franco Zeffirelli، مخرج سينمائي: «كان يعبد الموسيقا مع شعور حاد بأنه يحتفل بعيد كلما غنى. بفضله استطاعت الأوبرا أن تتسرب إلى الأجيال الجديدة».

12 ـــــــ هوغ غال Hugues Gall، المدير السابق لأوبرا باريس: «أرجح أن يخلد تاريخ القرن العشرين اسمي مغنيين إيطاليين: «كاروزو Caruso[63] وبافاروتي. في أوبرا (الحياة البوهيمية) لبوتشيني كان أفضل من أدى دور رودولف».

بعض معلومات عنه

* كان يتميز بصوته وبابتسامته. واشتهر بحبه للحياة وفرحه لوجوده فيها. وكان محاطاً على الدوام بالنساء وبالصبايا الجميلات المعجبات به وبفنه. وكان يسعده أن يغني في أوقات متقاربة، فكان ينتقل من دار أوبرا إلى أخرى. وبين العامين 1966و1992 غنى مئة وأربعين مرة على مسرح سكالا ميلانو الشهير. ويعد هذا المسرح أشهر المسارح في العالم لتقديم الفن الغنائي الراقي. ومن الجدير بالذكر أن دارَيْ الأوبرا في فيينا وفينيسيا (البندقية) قد نكستا أعلامهما إثر وفاته حداداً عليه.
* في آذار 2004 أدى بافاروتي بشكل استثنائي آخر عرض لأوبرا (توسكا) من تأليف بوتشيني وذلك على مسرح المتروبوليتان.
* سيبقى هذا المغني العظيم حياً في القلوب والأذهان، وسيبقى أروع صوت في القرن العشرين إلى جانب كاروزو الذي سبقه، وسيظل أحد أندر المغنين الذين جعلوا أجمل الأنغام وأروعها في عدة أوبرات مألوفة لدى مليارات الأشخاص في العالم.

63 ــ كاروزو (إنريكو) (Enrico) Caruso (1873–1921) مغنٍ إيطالي كبير. جنى من مهنته الغنائية تسعة ملايين دولار بسعر تلك الأيام.

* تحتفظ أسرة بافاروتي بصور لا تحصى له في عدة البومات كبيرة، منذ ولادته حتى وفاته، وذلك في شتى المناسبات التي مر بها: صور لحياته الشخصية الحميمة، وصور مختارة وهو يغني على المسارح، وأخرى للقاءاته مع الأصدقاء، ومع القنوات التلفازية، ومع الكتاب والصحفيين إلخ...
* كان بافاروتي مغنياً عالمياً كما أسلفنا، ولذلك استطاع أن يعقد صداقات مع بعض الملوك والملكات في العالم بأسره. في عام 1990 التقطت له عدة صور مع ملكة بريطانيا الأم وذلك في كواليس دار الأوبرا بلندن. كما التقطت له صور مع الليدي ديانا، ويطلق عليها أميرة بلاد الغال، بميلانو عام 1995. كما سبق أن التقطت لهما صور معاً في حديقة الهايدبارك عام 1991. وكانت الأميرة ديانا غالية جداً على قلبه. وحين ألح عليه الأمير تشارلس، زوجها السابق لكي ينشد في مأتمها أناشيد دينية أجاب، والدموع في عينيه، بأن تأثره وحزنه الشديدين لا يسمحان له بذلك.
* وهذه آخر تحية تزجيها له الكاتبة الموسيقية بياتريس براسور Béatrice Brasseur: «كان موسيقياً مميزاً وكان يردد مقولته الشهيرة: «ما يلزم هو أن تكون الموسيقا في الرأس، وأن يغني المغني بجسده كله». وكان يعشق البساطة في كل شيء، ومن هنا لربما عشقته الجماهير وكرهه المتزمتون في الموسيقا. وكان يُطرِب الحضور لا في سكالا ميلانو فحسب بل في كل قاعات الغناء ونواديه في العالم بدءاً من الموسيقا الكلاسيكية حتى موسيقات الروك والبوب مع ملوكها المشهورين. وكان في غنائه رسول سلام وداعية محبة بين الأمم».

أعماله في عشر أسطوانات CD

أوبرات كاملة لدى شركة ديكا DECCA

فيردي

ـــــــــ أوبرا ريغوليتو (بقيادة ريكاردو شـــايي Chailly) إحدى المســـرحيات الغنـائيـة التي يظهر فيهـا غنـاء بـافـاروتي في أوج اكتماله.

ـــــــــ أوبرا دون كارلو (بقيادة ريكاردو موتي Muti) إلى جانب صـــامويل رامي Ramey من الدرجة العالية. لا يظهر بافاروتي مغنياً أول لكن صوته المخملي يظل يحرك مشاعرنا على الدوام.

ـــــــــ أوبرا عطيل (بقيادة جورج شـولتي Solti). انتظر بافاروتي مرحلة النضـج لكي يؤدي هذا الدور الشاق قليلاً لديه من دون أن يتخطى به مهارته في أداء بقية أدواره.

ـــــــــ الشـاعر الغنائي الجوال Le Trouvère (بقيادة ريتشـارد بونينج Bounynge) مع مغنين آخرين هم ســوذرلند وميلنز وغيوروف. ويعد هذا العمل أحد النجاحات الكبرى لبافاروتي.

ـــــــــ قداس لراحة الموتى Requiem (بقيادة جورج شولتز) مع جوان سوذرلند ومارلين هورن ومارتي تالفيلا. يتميز بعرضه وبما يحرك فينا من مشاعر.

بوتشيني

ـــــــــ الحياة البوهيمية (بقيادة هربرت فون كارايان): مما لا شك فيه أن هذه الأوبرا هي من أجمل تسـجيلات بافاروتي في الدور الذي بدأ فيه مهنتـه على المســرح، وذلك في عام 1961 مع ميريلا فريني Mirella Freni.

ـــــــــ توراندوت (بقيادة زوبين ميتا Zubin Mehta): يرافق بافاروتي مغنون ممتـازون: ســوذرلند، كـابـاليـه، كراوس، غيوروف. هنا يظهر بافاروتي في ذروة شبابه وحماسته.

ـــــــــ توســكا (بقيادة نيكــولا ريتشــيوني Nicolas Resciuni): مع المغنيـة ميريلا فريني في أوج نجاحها. ويظهر بافاروتي بدور

كافارادوســـي وهو يتألق شـــباباً وســـحراً، وفي إحدى أغانيه الملأى بالعاطفية والشاعرية يستدر منا الدموع.

دونيزيتي

ـــ فتاة الفوج (بقيادة ريتشرد بوننج Ponynge): هنا يبدع بافاروتي في غنـائـه إلى حـد لا يصـــدق وينـافس زميلتـه الســـيـدة جوان سوذرلند.

بيلّيني

ـ المسرنمة[64] La Sonnambula (بقيادة ريتشرد بوننج) هنا أيضاً يغني بافاروتي بسهولة وسلاسة تثيران الإعجاب بمرافقة زميلته البارعة جوان سوذرلند.

أعمالـــــــه

في 8 دي في دي DVD

فيردي

ـــ قداس لراحة الموتى (بقيادة كارايان) على مسرح سكالا ميلانو. يظهر الشاب بافاروتي أعجوبة طرب وغوى.

ـــ حفلة رقص تنكرية (بقيادة جورج شولتي) مع مرغريت برايس Price ورينـاتو بروســـون Bruson. التوزيع في منتهى الجودة. يعدّل بافاروتي بصـوته المميز طريقة ظهوره أمام الجماهير نحو الأفضل.

دونيزيتي

ـــ إكسير الحب (بقيادة ريتشرد بوننج) مع جوان سوذرلند وسبيرو مالاس Malas.

وهنالك أيضاً الأعمال التالية

64 ـ المسرنمة : هي التي تمشي في نومها.

ـــــ حفلة عيد الميلاد: وقد سجلت في كنيسة نوتردام بباريس عام 1978. غنى فيها بافاروتي بصوت خاشع ومؤثر على تألق في الوقت ذاته.

ـ بافاروتي في السنترال بارك بتاريخ 26 حزيران 1993: عرض كبير على الطريقة الأمريكية أمام أكثر من مليون مشاهد، مع ألحان من أوبرات إيطالية، وأناشيد دينية من الإنجيل، وهي أناشيد يختص بها السود في أمريكا الشمالية.

ـــــ بافاروتي في عيد ميلاد غنائه الثلاثين، احتفال رسمي كبير: التينور يدعو المختصين الكبار بالغناء ومنهم جون أندرسون، شيرلي فيريت، بييرو كابوتشيلي، رينا كاباي فانسكا...

ـــ أفضل ما غناه المغنون الثلاثة: الحفل الموسيقي الغنائي الشهير بروما في شهر تموز 1990 مع خوسيه كاريراس، فقد قدموا أعمالاً لبوتشيني وفيردي وبونكييلي... إلخ. كما قدموا أغاني البرودواي وإضافة إليها أغنيات إيطالية ومعروفة...

ـــــ بافاروتي: التينور الأخير. صور متكاملة له في المدينة وعلى المسرح مع مختارات من مشاهده الأوبرالية ولقاءاته مع الأصدقاء، ومقابلاته مع الكتاب والصحفيين... إلخ.

المصدر

* مقالة ترجمناها عن المجلة الفرنسية (وجهة نظر Point de vue) العدد رقم 3086 وتاريخ 12 أيلول 2007.

موتسارت
الذي لا يشيخ

محاضرة بثت تلفزيونياً حين كانت فرقة نيويورك
الفلهارمونيـــة بقيـادة ل. بيرنشـــتاين في فينيســـيا.

ترجمة : ريما ســكر

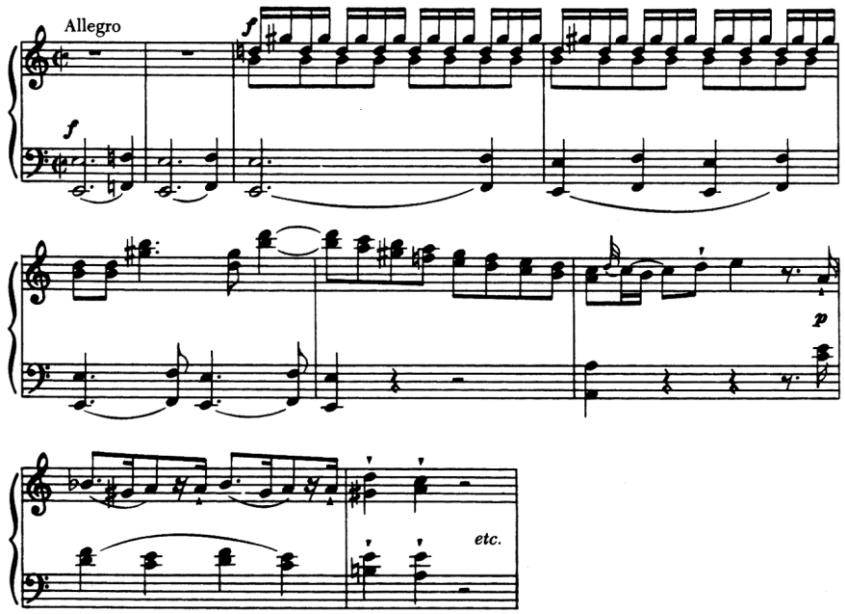
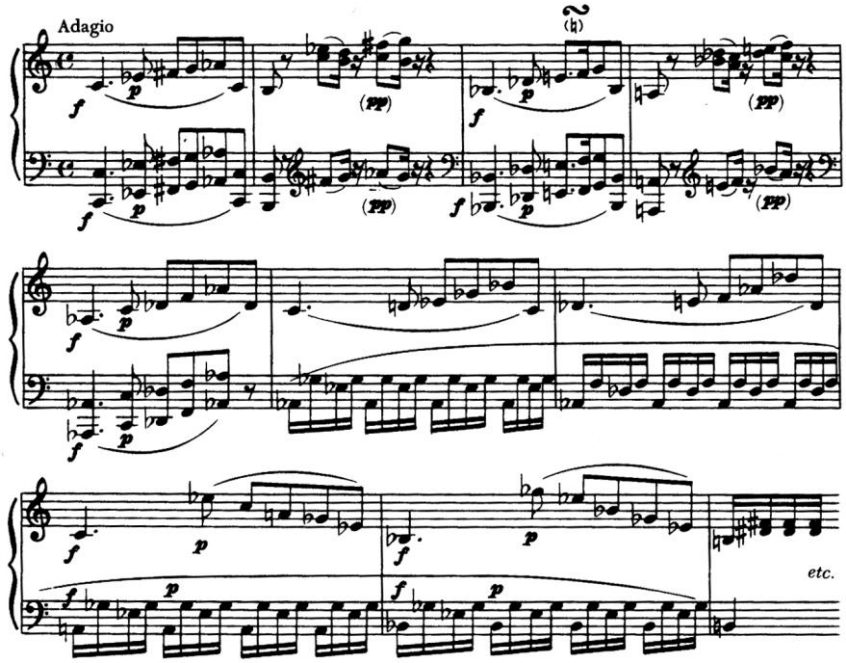
تعزف الأوركسترا افتتاحية أوبرا «زواج فيغارو» لـ موتسارت.
ل. بيرنشتاين

هذا التقديم لافتتاحية أوبرا زواج فيغارو لــ موتسارت هو بطاقة بريـديـة رقيقـة من مـدينـة فينيســيـا المتـألقـة إلى جميع أصـــدقـائنـا الأمريكيين. إننـا نقضـــي أوقـاتـاً رائعـة، ونرغـب أن تكونوا معنـا، تحيـاتنـا إلى الجميع. ولكن لمـاذا موتســـارت؟ لِمَ نعزف، نحن الموسـيقيين الأمريكيين، موسـيقا نمسـوية في مسـرح إيطالي؟ أظن أنكم ســتعرفون على الفور لمـاذا، إن رأيتم فقد هـذه الجوهرة التي تحبس الأنفاس، والتي تدعى دار أوبرا «لافينيس». إنها تجســد ما نعتقـد أنــه جمـال القرن الثـامن عشـــر. انظروا فقط إلى الأنـاقـة الأرسـتقراطية لهذه التناسـبات؛ إلى حميمية الفخامة، التي هي بالطبع العنصـر الأكثر أرسـتقراطية؛ إلى إضـاءة البناء ورقته؛ إلى اللوحات الزيتية المبهجة؛ إلى الزخرفة اللولبية المصقولة؛ إلى دقة التفاصيل؛ وإلى الذوق الرفيع في كل شيء.

ترى، حين نرى كل ذلك، ما الذي يتناهى إلى ســـمعنا؟ ما هو الصــوت الأول الذي نســمعه في آذاننا الداخلية؟ إنه بالطبع موتســـارت الذي يمثل، بـالنســـبـة لمعظمنـا، الأنـاقـة والـذكاء والحميميـة. إنــه، إن كـان يمثـل كـل هـذا، عنـدئـذٍ ينبغي أن يظـل دائماً فنان عصـــره، عبقري عصـــر الروكوكو الذي عكســـه بـالنغمـات. لكن ثمـة عـديـداً من المؤلفين مثـل شـــتـاميتس وديترســـدورف فعلوا ذلك. كذلك فعلتْ أســـماء أخرى ربما

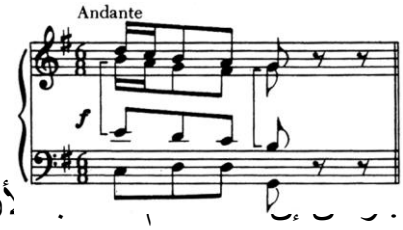
تجهلونها وبضـــمنهم العديد من أولاد جوهان ســـيباســـتيان باخ الذين تخلَّوا عن أسلوب والدهم الذي وصفوه بأنه ممل ومتجهم وجاف. هؤلاء المؤلفون ساروا على النهج الذي شاع في أواخر القرن الثامن عشـــر، النهج الذي اتصـــف بالملاحة والســـهولة والصـقل والعذوبة. لكنهم اليوم على الأغلب مجرد أسـماء تثير الإعجاب، في حين سيكون موتسارت دائماً إلهياً، ليس اسماً، بل روحـاً ســـماوية قدمت إلى هذا العالم، ثم غادرته بعد أن أَثْرَتْه وبـاركتـه بزيارتها. ما الذي يُحدث الفارق؟ هو فقط لأن عبقرية موتسـارت كانت عالمية، مَثَلُها مثل عبقرية الفنانين العظام. إنه لم يعكس فقط إحساس عصره ورائحته وروحه، بل عكس أيضاً روح الإنســـان، إنســـان كل العصـــور بصـــراعاته ورغباته وتناقضـــاته. حينما كنا في موســكو قبل شــهر ســمعت بوريس باســترناك يقول: «على الرغم من كل شــيء أنا ممتلئ بالفرح، فقد بقي فني سجلاً لمأساة الوجود الإنسان، سجلاً تغذيه المأساة، وفني هو كل فرحي». وهكذا هي الحـال مع أرواحنـا المبدعـة الأعظم، وهكذا مع موتسـارت. ربما يفاجئ هذا بعضـكم، الذين يسـاوون بين موتسـارت وبين الرهافة الأرستقراطية، ولا شـيء أكثر من ذلك. كم من النـاس الـذين ســـمعتهم يقولون عنـه بـأنـه مؤلف علب الســـعوط الرنـانـة(*)! أمثال هؤلاء الناس يقولون: «أعطنا قوة في الموسيقا ـــــــــ بيتهوفن، براهمز، المأسوي، الضـــخم....». هذا النوع من الكلام يعني شـــيئاً واحداً: إنهم

* ـ يشير هنا إلى العلب التي تنبعث منها موسيقا بسيطة لدى فتحها. المترجمة

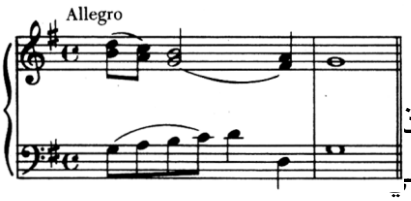
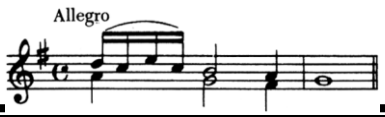
يجهلون موتسارت. لا أحد يستطيع الاستماع لـــــــ موتسارت، استماعاً جدياً بكلتا أذنيه من دون اختبار ما دعاه باسترناك بـ «مأساة الوجود الإنساني». استمعوا فقط إلى هذه الميزورات من الـ فانتازيا في دو ماجور:

و
ا
هجوم عملاق. في هذه الفانتازيا ثمة غموض بيتهوفني، دهشة محجوبة ورهبة، هي واحدة من أكثر خصائص موتسارت المؤثرة:

هل تشعرون بتلك السوداوية، بذلك الجوهر المأسوي؟ هل تبدو أنها موضوعة في إطار القرن الثامن عشر؟ إن موسيقا موتسارت تفر بشكل دائم من إطارها، بسبب عدم إمكان حصرها فيه. ليس مهماً كم هي واضحة وسمة 1779 أو 1784 في كل ميزور فيها، فالموسيقا لا تتأثر بمرور الزمن. إنها موسيقا كلاسيكية وضعها رومانتيكي عظيم. إنها موسيقا حديثة وضعها كلاسيكي عظيم.

الآن، لكي ندرك كيفية هروب موسيقا موتسارت من إطارها، ينبغي أولاً أن نفهم ما هو ذلك «الإطار»، إطار القرن الثامن عشر الذي احتوى هذه الموسيقا. حاولوا التفكير بفترة القرن الثامن عشر كما عرفتموها من القراءة والرسوم، حتى من الأفلام. إننا نعرفها بصفتها حقبة سلوك اجتماعي، حقبة الامتثال للأعراف (على الأقل وسط الخاصة من الناس)، حقبة الشكلانية، مع الأخذ بالحسبان الأسلوب، الإيماءة المتأدبة، موضة الثياب، الأناقة، وهذا لم يكن حقيقياً فقط في الأنماط الاجتماعية، بل في الأنماط الموسيقية، ذلك أن الموسيقا تعكس دائماً زمنها. وهذا ما يفسر كون موسيقا القرن الثامن عشر متخمة بالأنماط والصيغ لدرجة بلوغها ما يدعى بـ «الكليشيهات».

خذوا على سبيل المثال عبارات القفلات الموسيقية. فعبارات القفلات كما تعرفون هي تعاقبات هارمونية تُقاد بوساطتها العبارات الموسيقية إلى قفلة ما، مثل الفاصلة، النقطتان، النقطة، كلها تستخدم لإحلال شيء يشبه نقطة راحة. الآن إذا درستم بدقة أعمال موتسارت الكاملة فستجدون أشكال القفل ذاتها مستخدمة على نحو متكرر في عمل بعد عمل، وفي حركة بعد حركة، حتى في عبارة بعد عبارة. هذه القفلات ليست موسيقا، إنها تبدو وكأنها نقاط ترقيم

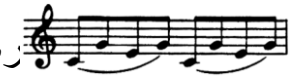
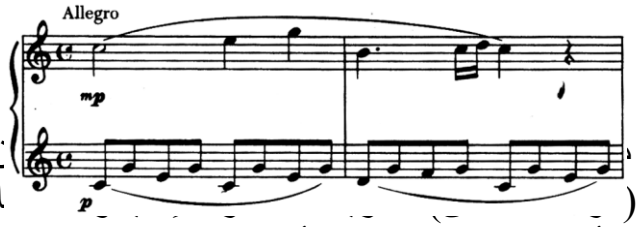
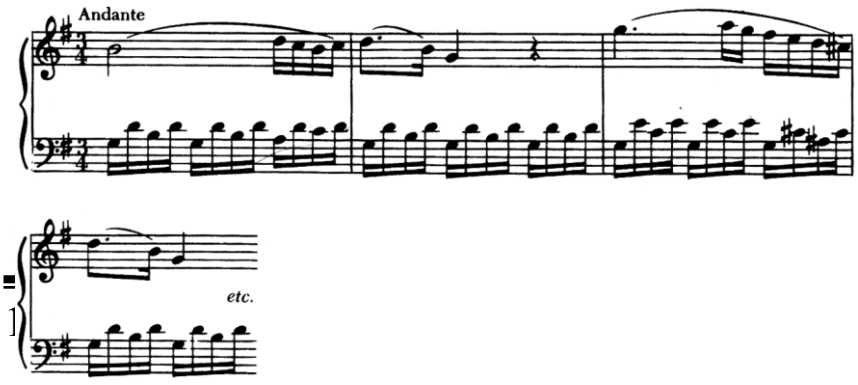
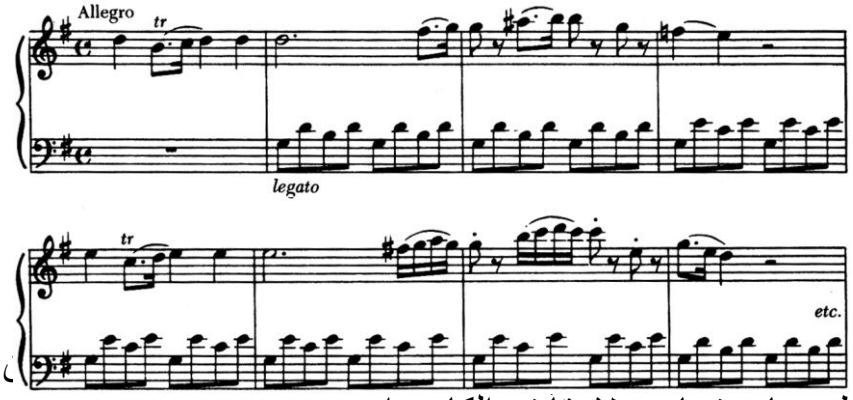
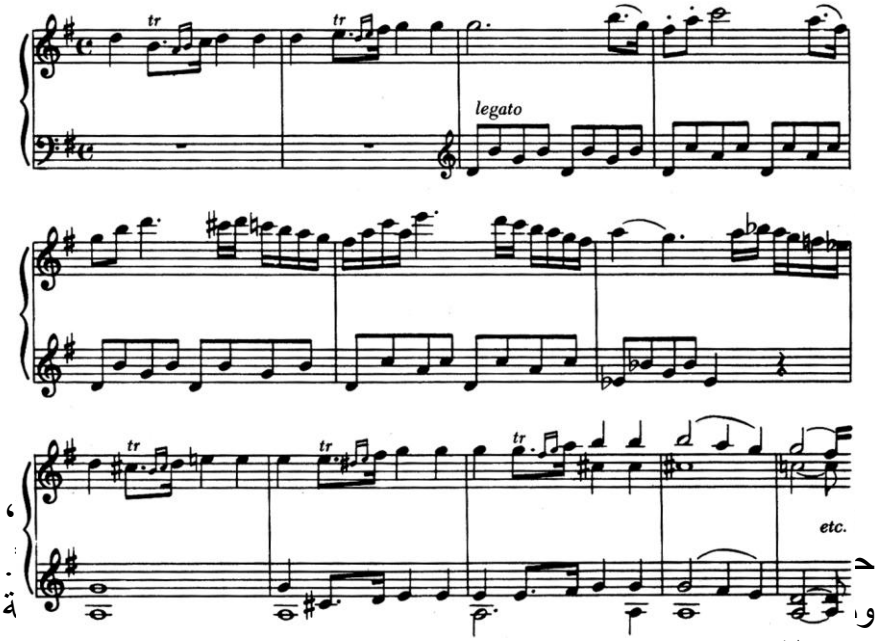
(كاســتخدام النقطة والفاصــلة....إلخ في الكتابة). هنا على ســبيل المثال قفلة موتســارتية نموذجية من الحركة البطيئة من ســيمفونية براغ.

إنها قفلة فاتنة. [illegible] أزمنة فستجدون أن موتسارت يوظف ذات النغمات المتوالية:

قد تنتابكم الرغبة في إدانته بسبب تكراره ذاته.

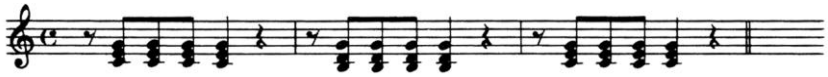
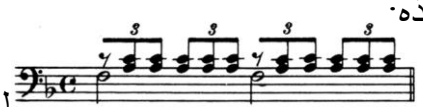
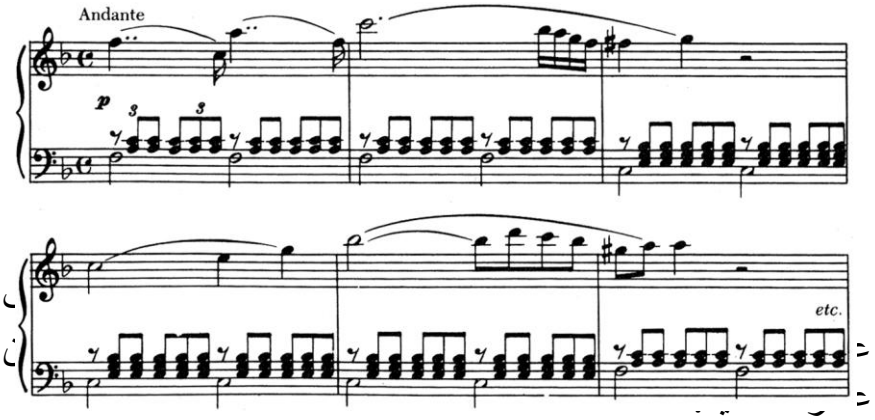
إن أي مؤلف حديث لا يبيح لنفســه اســتخدام مثل هذا التكرار (باستثناء المؤلف السيِّئ، خاصــة الحديث جداً). ما معنى ذلك؟ هل اســتنفد موتســارت طاقته؟ وهل لم يعد لديه قدرة على الابتكار؟ بالتأكيد لا. إن الإبداع هو الاســم الثاني لموتســارت. ذلك يعني فقط أنه كان مؤلف عصــره، يســتخدم المفردات التي حددتها ابتكارات عصره. المدهش ليس لأنه استخدم صيغاً تقليدية، ولكنه باستخدامه لها كان قادراً على خلق تنوع مدهش. اســتمعوا إلى صــيغة القفلة ذاتها كما ظهرت في إيقاع آخر في كونشــرتو البيانو في صــول ماجور:

ـــ النغمات ذ[illegible]، بعد ذلك في ذات الكونشرتو لا يكتف[illegible] بهذه الطريقة:

وفي جميع أعمالـه يمكننـا إيجـاد ذات القفلـة في تقنيعـات (من القناع) مختلفة، مثل هذه على سبيل المثال:

أو هــذه:

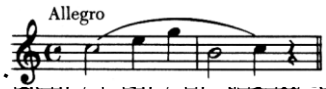
هل ترون؟ إنها دائما ذات القفلـه، لكنها متنوعـة في كل مرة ليحصـــل على معنى مختلف، الذي هو صـــحيح تماماً من أجل ما دعوناه بالترقيم. تلك هي قوة موتسارت.

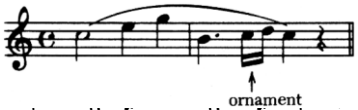
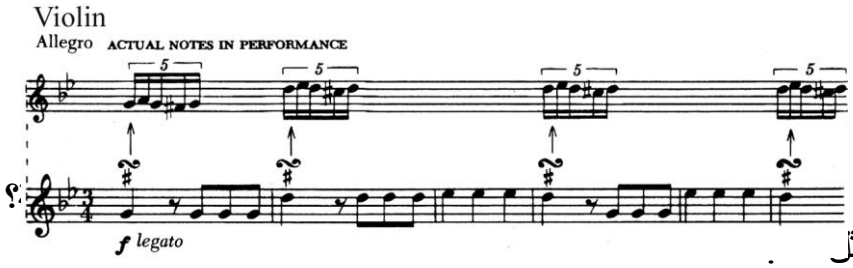
الآن، إليكم حـالـة أخرى من حـالات صـــيغ التـأليف. إننـا إذا تفحصنا أشكال المرافقة عند موتسارت ــ دعائم ألحانه ــ نجد مرة أخرى سلسلة من الكليشيهات المكررة. هذه على سبيل المثال:

ـــــ التي تُعرف بـ (باص ألبرتي)، رة في موسيقا القرن الثامن عشر. وعادة ما ترتبط بذهننا بـــ علبة السعوط الرنانة التي تحدَّثنا عنها سابقاً:

ولكن ن أشكال المرافقـة (ال الخط اللحني في الأعلى تلك المرافقة «الألبرتيـة» إلى مرافقة تبدو جميلة وفاتنة، كما هو واضح في هذا المثال:

أو استمعوا إلى هذه الثيمة الرومانتيكية المدهشة من كونشرتو البيانو في صول ماجور الطافحة بالتنهدات التشايكوفسكية. إنها أيضاً تحلق فوق نفس باص ألبرتي البسيط:

يطورها موتسارت لاحقا في الكادينزا:

بوساطة عمق ابتكاره وقوته.

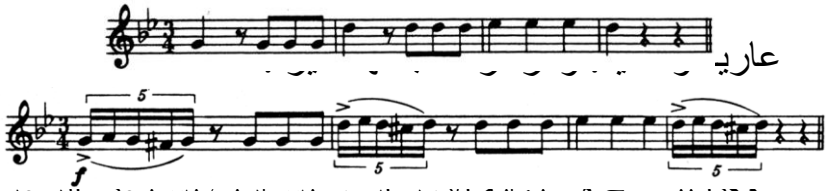
* ـ تقوم اليد اليسرى عادة بعزف خط مرافقة اللحن. المحرر

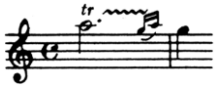
وهكذا بدأنا نتبين مِمَ يتشـكل إطار القرن الثامن عشـر: صـيغ القفلات، صـيغ المرافقة مثل خطوط باص ألبرتي، أو التشـكيلات المكررة مثل هذه:

أو أشكال الثلاثيات مثل هذه:

وهذا الشـكل الأخير هو ما يهمنا. لا أدري ما إذا كنتم اطلعتم إطلاعاً كافياً على كونشـرتو البيانو الرائع في دو ماجور، الذي تبدأ حركته الثانية بهذه الثلاثيات. ولكن حين يبدأ الخط اللحني، الذي لا يصـدق، بالتحليق فوقها، فإن المرافقة البسيطة المكانيكية تغدو بحد ذاتها جمالاً نادراً، خصـوصـاً وهي موزعة أوركسـترالياً مع البيتزيكانو في الباص وآلات النفخ الخشـبية المدعمة. إنها بالنسـبة لي واحدة من الكنوز في تاريخ الموسيقا:

ولكن ربمـا كـان العنصـر الأكثر تميزاً من الكـل في فترة الأسـلوبية هذه هو التزيين والزخرفة اللتين شـاعتا كثيراً في القرن الثامن عشـر؛ التريلات (الزغردات) والحليات التي تزخرف ألحان هذه الفترة. لم يكن بمسـتطـاع مؤلف القرن الثـامن عشـر، ممثل الظرف والأناقة الأرسـتقراطية المتكلفة، كتابة لحن وتركه وحيداً.

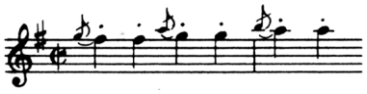
كان عليه أن يزخرفه بالعناصر الزخرفية. تصوروا كيف سيبدو اللحن الرنان الشهير الذي سمعناه سابقاً من دون زخرفة:



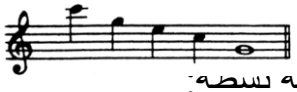
ولكن مع الزخرف سيصير إلى القرن الثامن عشر:

الآن يستطيع موسارت، الصوت السماوي، أخذ ثيمة بسيطة وجعلها موسيقا عظيمة مؤثرة. هنا ثيمة من إحدى سوناتات الكمان (K.379)، إنها عاطفية وقوية وديناميكية وفيها الكثير من الزخرفة:

مثل .

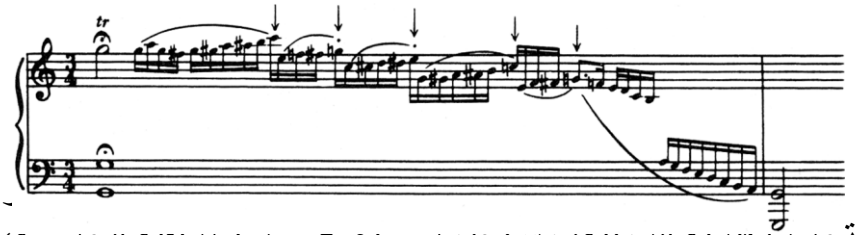
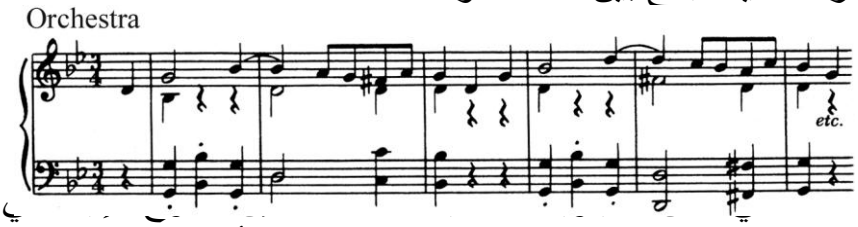
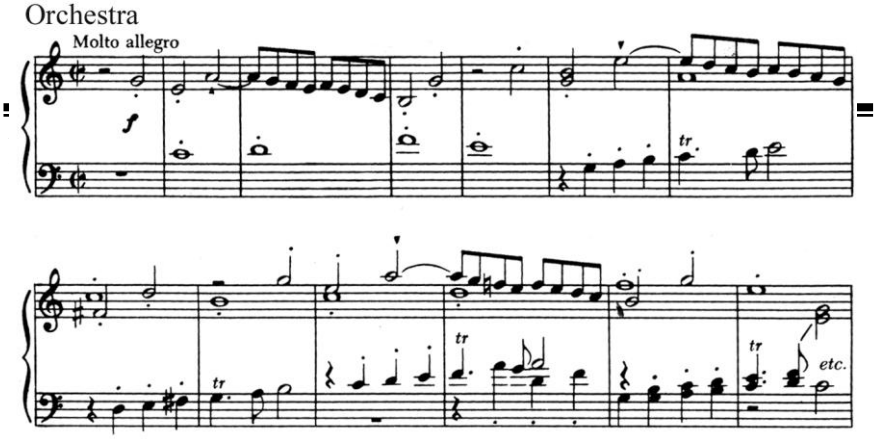
عاري

وهذا يتضح في نهاية الأمر أن موسارت يستخدم الزخرفة نفسها لأهميتها الموسيقية وليس لأنها مزيج القرن الثامن عشر السكري.

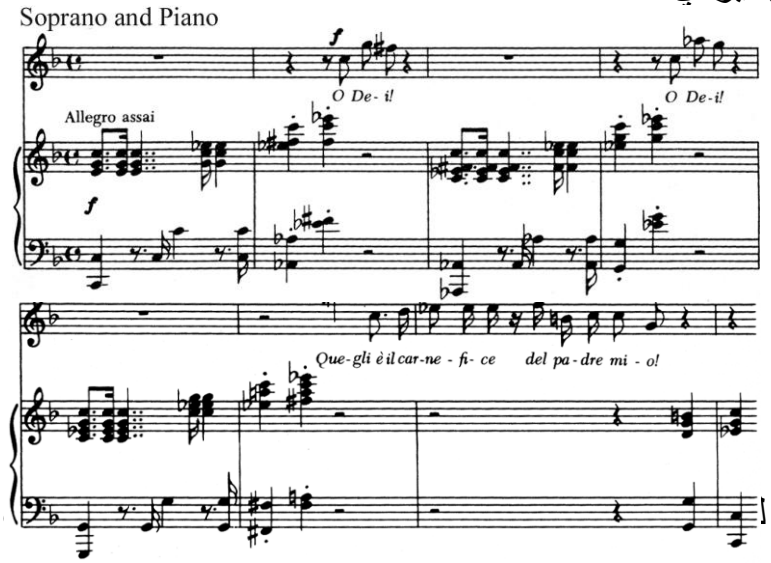
ولكن هذه الزخارف ليست مقيدة فقط بالحليات والتريلات:

أو نغمات رشيقة:

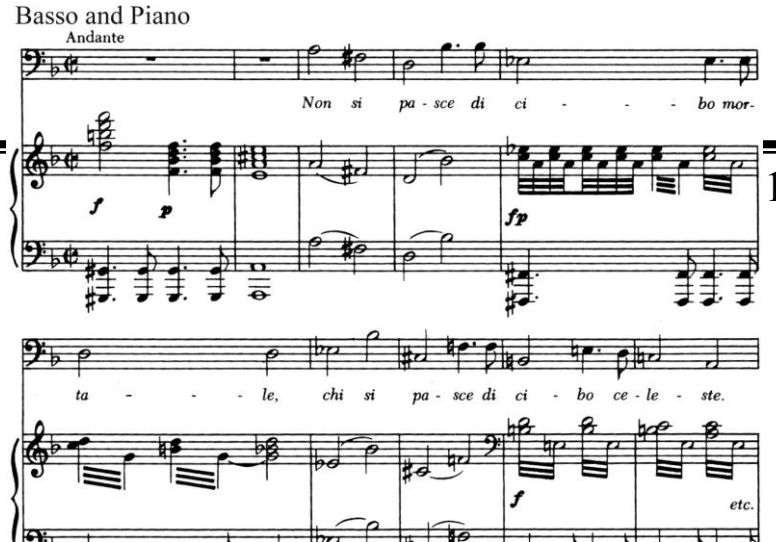


إنها تجري على مقاطع كامل السلم. ربما يكتب موتسارت على سبيل المثال هذه النغمات الأساسية للكادينزا:



لكنه يزخرفها بطريقته نسصه:

متجاوزا قدرته الرمنيه، مستخدما صيغ عصر بطريقته الخاصه، ليقدم موسيقا أصيلة وقوية تثير الدهشة. إنها القوة التي مكنته من تقديم أعمال شامخة بعيدة كل البعد عن علبة السعوط الموسيقية التي درج الناس على حبسه فيها. خذوا على سبيل المثال واحدة من مينويتاته؛ ما الذي يمكن أن يكون نقيض القوة إن لم تكن المينويت الرقيقة؟ ومع ذلك تقف تلك المينويت العضلية من سيمفونيته في صول ماجور وقد تحولت من خلال قوة إيقاعاتها وبراعتها إلى حركة غنية تجمع بين العاطفة والفخامة:

والمباغتات في هذه الميزورات القليلة يمكن أن تكون نموذجية بالنسبة لمؤلف القرن العشرين، فهي تبدو جريئة وجديدة. وفيما يتعلق بالقوة فكروا بـ سيمفونية «جوبيتر»، فكروا بالقوة الكونتربنتية للحركة الأخيرة، التي تبدو كأنها تتطلع إلى الخلف، إلى باخ، بسبب تعقيدها الفوغي المتماسك، بسبب بنائها الرجولي المندفع:

قوة هائلة! أو فكروا بالقوة الدراماتيكية التي أحدثها موتسارت «الأوبرالي»، الذي استطاع أن يظهر الشخصية الإنسانية من خلال الموسيقا لدرجة خارقة ـــــــ مثل جيشان دونا آنا العاطفي المفاجئ في أوبرا «دون جيوفاني»، الذي يسبق عصره بقرن كامل حتى فيردي!



إن زخمه الدراماتيكي قوي جدا. او استمعوا إلى هذا المقطع من اوبرا دون جيوفاني، حين يظهر تمثال الحاكم الشبحي في مشهد تناول طعام العشاء. إن موسيقا بهذا العمق وهذه القوة هي فاغنرية في طابعها:

إن تفحصتم هذا المقطع عن كثب، تجدون موسيقاه تبتعد عن التونالية، وقد وصفها بعض النقاد بأنها «أول موسيقا اثني عشرية كتبت». والمعروف أن الموسيقا الإثني عشرية ظهرت في القرن العشرين. ما أغرب موسيقا موتسارت هذه التي أتت من القرن الثامن عشر! ولكن تذكروا أن هذا ليس ديترسدورف؛ بل هذا موتسارت. وموسيقا موتسارت تجاوزت فترته. إنها تتطلع إلى الخلف، إلى باخ، وإلى الأمام، إلى بيتهوفن وشوبان وشوبرت وفيردي حتى إلى فاغنر.

موتسارت هو كل الموسيقا. كنت أتمنى أن أقدم لكم ما يكفي من موسيقا موتسارت لأزودكم بمجموعة من ألوانه العاطفية ـــــ أعمال مثل القداس في دو مينور، الركويام، كلهن هكذا، سيمفوني في مي بيمول ماجور، الخماسي في صول مينور، وهلم جرا. لكن هذا يبدو مستحيلاً، لذا سنعزف لكم مقطعاً من واحد من كونشرتواته العظيمة لآلة البيانو. وأعتقد أنكم ستجدون جميع الميزات التي كنا تحدثنا عنها مركزة في هذا العمل الواحد. سنعزف حركتين، الثانية والثالثة، من كونشرتو البيانو في صول ماجور المدهش. إن كان عليَّ أن أسمي على نحو جازم المقطوعة الموسيقية المفضلة لدي في جميع الأوقات، أعتقد أني سأختار حركة الأنداته هذه التي سنسمعكم إياها. إنها موتسارت في قمة قدراته الغنائية، فهي تتضمن السكون والسوداوية والحدة المأسوية في ارتجال غنائي رائع. ستسمعون هدوء أغنية شوبرت وزخرفة شوبان واكتئاب ماهلر. وارجو منكم أن تنتبهوا، بوجه خاص، إلى جمال التوزيع

الأوركسترالي. إن التوزيع هنا متواضع إلى حد ما وضمن حدود أوركسترا القرن الثامن عشر. إنه لا يتضمن، على سبيل المثال، ترومبيتات ولا طبول ولا كلارينيتات؛ ومع ذلك انتظروا لتسمعوا ما يقدمه موتسارت بـــ ثلاث آلات خشبية منفردة من مزيج يشبه ثلاثياً غنائياً أوبرالياً، أو رثاء غني يبتكره بوساطة لحن داخلي تعزفه آلات الفيولا. مرة أخرى يتجاوز موتســـارت، حتى في توزيعه هذا، زمنه.

(تعزف الأوركســترا الحركة الثانية، ويعزف دور البيانو ل. بيرنشتاين)

والآن نخرج من هذه الحركة المتأملة والغامضـــة إلى نور الختام اللامع. لامع ـــــــ تلك هي الكلمة المناسبة لوصف حركة الروكوكو الرائعة هذه. إن الحركة مغســولة بكاملها بالألق الذي لا يمكن أن يأتي إلا من القرن الثامن عشر، من عصر النور والرشاقة والتنوير. إنها منتوج مثالي لعصر العقل ـــــــ ذكية وموضوعية ورشــيقة وممتعة. علاوة على ذلك، فإن روح موتســارت ترفرف فوقها ـــ روح التعاطف والحب الشامل، وحتى روح المقاساة ـــ تلـك الروح التي لا تعرف الشــيخوخــة، والتي تنتمي إلى كـل العصور.

(تعزف الأوركسترا هذه الحركة)

محمد عبد الوهاب :

الإتقـــــان

كـان صـــاحبي يعرف مزاجي جيداً، ولذلك فما إن قعدت على الكرسي بجانبه في السيارة، حتى تناول شريط كاسيت فوضعه في آلة التسجيل وقال:

ــ هذه الأغنية أعرف أنك تحبها كثيراً، ولذلك هيأتها لك.

الوقت بعد العشــاء، وقد أخذتْ نسـمات لطيفة تلامس وجوهنا عبر نوافذ السـيارة المفتوحة جميعاً، فتخفف من وطأة الحر الشـديد مازالت الطبيعة محافظة على شـــيء منه، وقد لفح الوجوه والناس طوال ذلك النهار.

والواقع أن الأغنيـة وحدها كانت قمينة أن تطرب الروح، وإن لم تستطع أنسام الليل ذلك: «ياما أرق النسيم».

تذكرت المشهد بكامله، ذاك أني شاهدت الفيلم الذي عرض في دمشـق عام 1938 عدة مرات... ولكن بعد عشـر سـنوات، ورأيته مرتين في السنوات الماضية القليلة على الشاشة الصغيرة.

يومذاك كان الموسـيقار محمد عبد الوهاب في أوج عبقريته وتألقه، فهو ذلك الشـــاب الوســيم الأنيق ابن الأربعين، مالئ الدنيا العربية غناءً وموســيقا وطرباً من محيطها إلى خليجها تتخاطف الأيدي أســطواناته، كـأنها الخبز عزَّ وجوده، ملَكَ الحنجرة الجميلة باعثة الصـــوت الرخيم، وامتلك زمام فنه وناصيته معرفةً وعِلْماً وممارسة، وأحبه الجمهور حتى إنـه جعلـه يفتح بـاباً، ولجـه من بعده كثير من المطربين: الفيلم الغنائي... فقد صـــور قبل هذا الفيلم «يحيا الحب» فيلمين اثنين حملا له مزيداً من الشـهرة والإعجاب: «الوردة البيضـاء».. عام 1933 و«دموع الحب» عام 1935.

كانت ليلى مراد واقفة على شـاطئ البحر في الإسكندرية، وفي يدها منديل، يداعبه النسيم فيكاد يطير من يدها، وهي تغني.

انتبهتُ وأنـا أتـابع الأغنيـة إلى مســألـة لا يرقى إليهـا ســوى المبدعين العظام، لا في الموسـيقا فحسـب، بل في مختلف مجالات

الإبداع: أن تعرف صاحب النص، سواء كان قصة أم شعراً.. أم موسيقا، بمجرد أن تقرأه أو تسمعه.

إن المقدمة الموسيقية للأغنية ـــــ وكانت تقليداً هاماً يلتزم به الملحنون ـــ تقول: عبد الوهاب. وأسلوب التأليف الموسيقي يعلن: عبد الوهاب، وتشكيل الفرقة الموسيقية كماً وكيفاً يؤكد أن هذا عبد الوهاب، أضف إلى هذا وذاك نوعاً من الأناقة في صوغ «الكوبليهات» الموسيقية زركشةً وزخرفة ونمنمة تذكرنا بالأسلوب المعروف باسم Rococo.

كان هذا الفنان العظيم يعرف جيداً المرتبة الحقيقية التي بلغها في الموسيقا، بعيداً عن المظاهر والشكليات كافة... وكان رجالات ذلك الزمان في مصر والأقطار العربية، من رسميين وغير رسميين يدعونه إليهم أجمل الدعوات وأكرمها. وفي إحدى المرات كان مصطفى النحاس «باشا» رئيس وزراء مصر بين المردِّدين مع عبد الوهاب في جلسة استماع مغلقة. وهذا مثال صغير ـــ وكان يعلم أيضاً أنه نجم ذلك الزمان الساطع.. مع ذلك فإنه لم يكن ليدخر وسيلة في اكتساب قلوب الناس.. من ذلك مثلاً ما فعله ليلة افتتاح فيلم «يحيا الحب»، ذاك أنه خبأ مفاجأة للجمهور لم تكن عادية، ولم يفعلها أحد سواه في أي فيلم غنائي.

في إحدى مشاهد «يحيا الحب» يستقل عبد الوهاب القطار تعيساً حزيناً من خيبته في الحب، فلا يجد أمامه مجالاً للترويح عن نفسه والتسلي عن البؤس الروحي الذي احتواه، سوى أن يغني: «يا وابور قل لي رايح على فين».

فجأة أسدل الستار، وأظلمت الصالة ووقف عرض الفيلم، ثم أضيئت الأنوار وانفرج الستار عن الموسيقار، وسط فرقته الموسيقية، يبدأ الأغنية من أولها في أداء مباشر حي.

وقت أداء هذه الأغنية في الفيلم ســت دقائق لكنه أمســى على المســرح فيما عبد الوهاب بين الناس الذين يحبونه على نحو غير عادي، ساعة كاملة.

وأذكر أنه فعل شيئاً آخر، على سبيل المثال الدعاية للفيلم في حركة ذكية مدهشــة، لا بد من أن تذهلنا، حين ننتبه إلى أنها حدثت قبل سبعين سنة تماماً.

لقد صورت مشاهد «يحيا الحب» كافة في مصر، بناء على إصرار منتجه الاقتصادي الشهير طلعت حرب، وكان عبد الوهاب ينوي تصويره، في باريس كما صور فيلميه السابقين هناك. وقد ســافر مع المخرج محمد كريم إلى هناك.. ليرتبا اســتعدادات التصــوير. وخلال ذلك خطرت لعبد الوهاب فكرة «البطاقة المعطرة» فطبع عشرين ألف بطاقة معطرة برائحة كانت معروفة تلك الأيام باسم «سأعود»، وطلب أن يكتب عليها اسما بطلي الفيلم: هو وليلى مراد.. ويقول المؤرخ الفني المصــري عبد الله أحمد عبد الله: إنه لا تزال لديه واحدة من هذه البطاقات التي وزعت على جمهور مشاهدي الفيلم سنة 1938، وقد أهداه إياها المخرج: محمد كريم، ومازالت محتفظة برائحتها.. والكلام عام 1991، بمناســبة رحيل محمد عبد الوهاب.

كان هاجس الإتقان القريب من الكمال في الأغنية التي يقدمها هذا الفنان يتداخل مع وسواس حقيقي يكاد يشكل همّاً مقيماً في روح الفنان العظيم، وإذا كان الكلام كثيراً بين المطربين والملحنين عن أهمية الكلمات في الأغنية: الصــياغة المحكمة، الأفكار الجديدة الجميلة، الصور والرؤى المبتكرة.. فإن عبد الوهاب كان من أوائل الذين فكروا بهذه المســألة، فقَبل وضــع الموســيقا والتفكير بها، والاقتراب إلى هذه الدرجة أو تلك، من الصــيغة المثلى للّحن المنشــود كما يتصــوره، فيجد ويســعى لذلك، كان اختيار الكلمات والشاعر، في المرتبة الأولى من اهتمامه.

في الفلمين السابقين لعب الشاعر الكبير أحمد رامي دوراً كبيراً في كتابة الأغنيات.. لكنه وهو يستعد للبدء بالعمل في «يحيا الحب» تعرّف إلى شاعر غنائي شاب، سيكتب فيما بعد أكثر من سبعين بالمئة من أغنياته هو حسين السيد، فما إن سمع أشعاره حتى راق له أسلوبه في التأليف وطريقته في اختيار مفرداته الشعرية. وينبغي أن نتذكر هنا أن محمد عبد الوهاب هو تلميذ أمير الشعراء أحمد شوقي وخدينه وحبيبه، وهو الوحيد الذي كتب له زجلاً ومواويل للغناء.. وهكذا كلف حسين السيد كتابة أغنيات الفيلم الجديد جميعاً. وكان له مزاج خاص بشأن الكلمات التي سيغنيها، سمعته مرة وهو يتحدث عن الأغنية التي اختارها من ديوان «الجداول» للشاعر الكبير «إيليا أبي ماضي» وهي جزء من القصيدة الطويلة «الطلاسم» وفيها يقول الشاعر:

جئتُ لا أعلمُ من أينَ ولكنّي أتيتُ
ولقد أبصرتُ قُدَّامي طريقاً فمشيتُ

قال محمد عبد الوهاب: إن كلمة «قدامي» لم ترق له، لأنها ذكّرته باستعمالات كثيرة لها غير مستحبة عنده، منها قول الخفير للشخص الذي يعتقله «امش جدامي» و«انجرّ جدامي» إلخ... فسمح لنفسه أن يستبدل بها «أمامي» رغم أنه عارف أن هذه الحركة تكسر الوزن الشعري.

كان مفتوناً بكل ما هو جديد وجميل وأصيل ومبتكر.. ولذلك فإنه غنى من أزجال حسين السيد ومرسي جميل عزيز وبيرم التونسي ومأمون الشناوي، مثلما غنى لعمالقة الشعر العربي: أحمد شوقي، الأخطل الصغير، عزيز أباظة، نزار قباني، علي محمود طه وسواهم.

لم تثر هذه الذكريات والخواطر في نفسي، أغنية ليلى مراد فحسب، بل هذا الفراغ الرهيب الذي أشعر به صباح مساء، وأنا أتصور الكارثة التي حلت بالموسيقا والغناء العربيين، بعد اكتمال

رحيل جيل العمالقة: زكريا أحمد ورياض السنباطي ومحمد القصبجي.. ومحمد عبد الوهاب.

وأرى أن المايسترو سليم سحاب، لم يكن ليبالغ على الإطلاق عندما قال: إن غياب هؤلاء الكبار أحدث عملية جزر وتراجع في حركة التواصل الحضاري والموسيقي.

وهذا صحيح، فقد انفسح المجال رحباً أمام الأصوات المستنكرة المستقبحة، تؤدي الألحان الهجينة المستكرهة، ولا ندري متى تنجلي هذه الغمة.

C.D

لـ عازف التشيلو مهند الذهبي

أصدرت شركة MBI الأمريكية C.D لعازف التشيلو السوري مهند الذهبي، ترافقه عازفة البيانو تاتيانا ستيبانوفا. ويتضمن هذا الـ C.D سوناتتين لآلة التشيلو مع البيانو: الأولى ليوهانيس براهمز، والثانية لديمتري شوستاكوفيتش. وقد لاقى هذا الـ C.D استحساناً في الأوساط الموسيقية في مدينة شيكاغو حيث يقيم مهند الذهبي ويعمل.

ولد مهند الذهبي في دمشق. بدأ دراسة التشيلو في المعهد العربي للموسيقا (الآن معهد صلحي الوادي) على يد أولغا يعقوبيان وراسيم عبد اللاييف.

أوفد عام 1990 إلى الاتحاد السوفييتي لمتابعة دراسته الموسيقية، أولاً في معهد تحضيري، ثم في كونسرفاتوار تشايكوفسكي بموسكو.

سافر بعد تخرجه إلى أمريكا، وانتسب إلى فرقة شيكاغو السيمفونية. ثم انتقل إلى أوركسترا إلينويز السيمفونية بصفة عازف تشيلو أول. وهو يستعد الآن لإصدار C.D آخر.

"الموسيقا على الحدود"

لإدوارد سعيد

أ.د. عبد النبي اصطيف[65]

علاقة إدوارد سعيد (1935 ــ 2003) بالموسيقا علاقة حميمة وممتدة بدأت منذ طفولته عندما كان يستكشفها من خلال مجموعة أسطوانات أبويه أو من خلال برنامج ليالٍ في الأوبرا (Nights at the Opera) الذي كانت تبثه هيئة الإذاعة البريطانية BBC مساء كل يوم أحد، واستمر حتى مماته، إلى درجة أنه نظم جلسات علاجه الكيماوي عام 1998 على نحو لا تفوته فيه حفلات كريستوفر هيريك (Christopher Herrick) الأربع عشرة، التي

[65] ـ أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث والترجمة في جامعة دمشق.

قدّم فيها أعمال باخ الكاملة الخاصة بآلة الأورغ. بل إنه أعرب عن قلقه من أن زوجه السيدة مريم قرطاس سعيد قد لا تعرف الموسيقا التي يرغب في أن تُعزَف في جنازته، وذلك قبل وفاته بثلاثة أشهر. وقد سبق لصاحب هذه السطور[66] أن عرض في مقالة موسعة علاقة سعيد بالموسيقا، بيّن فيها كيف أنها حددت مقاربته للأدب وقراءاته الطباقية له.

وقد ظهر مؤخراً كتاب جمعت فيه زوجه السيدة مريم قرطاس سعيد كتاباته عن الموسيقا، وحمل عنوان "الموسيقا على الحدود" نشرته مطبعة جامعة كولومبيا في نيويورك قبل أشهر. وهو يضم مقالات سعيد التي كتبها على مدى ثلاثة عقود، والتي يتدبّر فيها أعمال مجموعة من المؤلفين، والموسيقيين، والمؤدين الكلاسيكيين، واضعاً إياها في سياقاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويقدّم، بوصفه عازفاً بارعاً على آلة البيانو، تقويمات مختلفة لأعمال موسيقية وأوبرالية تتسم بالتميز والعمق والأصالة ونفاذ البصيرة.

قدم للكتاب كل من صديق سعيد الموسيقار العالمي المعروف دانييل بارنبويم، وزوجه مريم سعيد، وقد تمت ترجمة مقدمة بارنبويم التي تعرض بإيجاز شديد أهمية عمل سعيد

66 ـــــ انظر: د. عبد النبي اصطيف،«بين النقد والموسيقا: طريق إدوارد سعيد إلى القراءة الطباقية»،(مجلة الحياة الموسيقية، العدد 45، 2007)، ص ص 9، 29

بوصفه عازفاً خبيراً وناقداً موسيقياً مثقفاً يصدر في نقده عن ثقافة واسعة في الأدب والفلسفة والموسيقا والعلوم الإنسانية، على أمل تقديم عرض أوفى للكتاب في مقالة قادمة.

"الموسيقا على الحدود" لإدوارد سعيد

تقديم: دانييل بارنبويم[67]

نقله إلى العربية
أ. د. عبد النبي اصطيف

"كان إدوارد سعيد باحثاً ذا اهتمامات واسعة سعة ملحوظة. فإضافة إلى كونه متمكناً تمكناً جيداً من الموسيقا والأدب والفلسفة، وفهم السياسة، فإنه كان من أولئك الناس النادرين الذين بحثوا عن الصلات ما بين المعارف المختلفة والمتباعدة ظاهرياً. وربما كان فهمه غير العادي للروح الإنسانية والكائن البشري ناجماً عن أن بناءه هو الكاشف الذي يوازي ما بين الأفكار والموضوعات والثقافات، كان ذا طبيعة تتّسم بالمفارقة،(إذ) لا تُناقِض واحدة منها الأخرى وإنما تُغنيها. وهذه هي واحدة من الأفكار التي أعتقد أنها جعلت سعيداً شخصية مهمة غاية الأهمية. ورحلته في هذا العالم أخذت مكانها تماماً في وقت بدأت فيه قيمة الموسيقا في المجتمع في الانحدار. إن إنسانية الموسيقا، وقيمة التأمل والفكر الموسيقيين، وتجاوز الفكرة إذ يُعبَّر عنها بالأصوات، جميعها مفاهيم، تستمر، وللأسف، في الانحدار حتى إلى أبعد من هذا في عالمنا الحديث. لقد غدت الموسيقا معزولة عن مناطق الحياة الأخرى،

67 ــ انظر: Edward W. Said, ***Music at the Limits*** (Columbia University Press, New York, 2008), pp. vii-x.

فهي لم تَعُدْ تُعَدُّ وجهاً ضـــرورياً من وجوه التطور الفكري. لقد تطور عـالم الموســيقـا، كمـا في الطـب تمـامـاً، إلى مجتمع من المختصين الذين يعرفون الأكثر والأكثر عن الأقل والأقل.

إن معاداته الشــديدة للتخصــص قادته إلى أن ينتقد بشــديد القوة، وبغـايـة العـدل في رأيي، حقيقـة أن التربيـة الموســيقيـة أصبحت، وعلى نحو متزايد، متواضعة، لا في الولايات المتحدة ـ التي استوردت الموسيقا بعد كل شيء من أوربة القديمة، ولكن كذلك في الأقطار التي أنجبت أعظم شخصيات الموسيقا. إن كلاً من ألمانية التي هي مهد الإبداع الموسـيقي الذي أنجب بيتهوفن، وبرامز، وفاغنر، وشــومان، وآخرين كثيرين. وفرنســة موطن ديبوســي ورافيل، تبعاً لســعيد، كانتا تســمحان لنوعية التربية الموســيقية وتوافرها لديهما أن يتدهورا. وأكثر من هذا، فإنه أدرك اتجـاهاً قَلْقَلَهُ إلى أبعد حدّ (وهي ملاحظة وحّدتنا بســرعة كبيرة) مفـاده أن التعليم الموســيقي غـدا، وعلى نحو متزايـد، متخصصاً ومحدوداً، حتى عندما كان متوافراً بيسر. وفي أحسن الحـالات، فـإن هـذا النوع من التربيــة ينتج عــازفين أكفــاء competent instrumentalists لا يملكون غير معرفــة قليلــة بـالنظريـة وعلم الموســيقـا، ولكنهم متقدمون على نحو رفيع في التنفيذ التقني الضـروري للموسيقي المهني. ولكن ما تبيّنه سـعيد هو النقص لدى الموسيقي في القابلية الأساسية على الغوص في المادة الجوهرية للموسيقا، وعلى فهمها والتعبير عنها. وعلى أية حال، فإن طبيعة الموسيقا هي أن مضمونها غير قابل للتعبير إلاّ

من خلال الصوت. لقد مضت التربية الموسيقية إلى أبعد وأبعد من الغموض العميق والمركّب لهذه الحقيقة الجوهرية. وهي تركّز الآن، وعلى نحو متزايد، على الفصل ما بين البراعة الفيزيقية المتطلبة من أجل إنتاج الصوت على الآلة، والعلم العقيم لتشريح الموسيقا بنيوياً وهارمونياً دون أي مشاركة فاعلة أو خبرة بقوتها. إن سعيداً يستنكر هذا التطور في المهنة الموسيقية ومراجعاته للحفلات الموسيقية مفعمة بالدليل على هذه الكراهية.

ما من أحد تمكن من تمثيل نقيض هذا التركيز المجهري على نحو أكثر اكتمالاً من إدوارد سعيد، وهذا لا يعني القول بأنه لم يكن معنياً بالتفاصيل. بل إنه، على العكس من ذلك، فهم على نحو كامل أن العبقرية الموسيقية أو الموهبة الموسيقية تتطلب عناية هائلة بالتفاصيل، فالعبقري يُعنى بالتفاصيل وكأنها أكثر الأشياء أهمية، ولا يغضي بصره، بفعله هذا، عن الصورة الكبرى. فالصورة الكبرى في الموسيقا، كما هي في الفكر، ينبغي أن تكون نتيجة التنسيق الدقيق للتفاصيل الصغيرة. وعندما كان يحضر حفلاً موسيقياً، أو أداءً، فإنه كان يُركّز انتباهه على هذه التفاصيل، التي فاتت ملاحظةُ بعضها الكثيرين من المهنيّين. وبوصفه ناقداً، ميّز نفسه بطرق عديدة عن زملائه، الذين يمكن أن يقال عن بعضهم بأنه كانت تعوزه المعرفة حتى يكتب عن موضوعه بذكاء، وعن بعضهم الآخر بأنه كانت تنقصه القدرة على أن يستمع دون تصورات مسبقة. ومن الواضح أن نقاداً كهؤلاء من الزمرة الثانية قد كوّنوا لأنفسهم، على أحسن تقدير، فكرة عن التفسير "الصحيح" لعمل معين، وأنهم قادرون من ثَمَّ على إجراء مقارنات، مفضّلة أو غير مفضّلة، بين الأداء الراهن، وبين التصورات المسبقة الخاصة بهم، والتي غدوا أسرى لها. ولكن سعيداً من جهة أخرى كان يستمع بآذان مفتوحة وبعمق في المعرفة الموسيقية يسمحان له

بسماع قصد المؤدي ومقاربته للموسيقا، ومحاولة فهمهما. وهكذا فإنه عندما يراجع حفلاً موسيقياً لـــ شيليبيداتشه (Celibidache) وفرقة ميونيخ الفلهارمونية يتيه في المملكة الفلسفية لطبيعة العرض العام، ملاحظاً، ومقارناً المؤدين الذين كان لديهم الخيال ليسائلوا تقليد الحفلة الموسيقية ذات الساعتين. وملاحظاته عن سرعات شيليبيداتشه البطيئة على نحو مسيء للسمعة، وعن الوقفات المسرحية بين الحركات، تأملية، ونافذة، وعادلة، وهي لا تمثل ردة فعل شخصية على انحراف عن المعيار، ولكنها محاولة للدخول إلى عقل المؤدي وفهم دوافعه.

لقد كان لسعيد معرفة راقية بفن التأليف الموسيقي، والتوزيع الأوركسترالي. فقد كان يعرف على سبيل المثال أن الأبواق في لحظة معينة من الفصل الثاني من أوبرا تريستان وإيزولده تنسحب إلى ما وراء المنصة. وبعد عدة مقاييس bars، تنبثق النغمة note ذاتها، التي عزفتها، مجدداً من آلات الكلارينيت في أوركسترا مقدمة المسرح. لقد تشرّفت وسعدت بالتعاون على تلك القطعة مع عدد كبير من المغنيين اللامعين الذين لم يكونوا واعين بهذا التفصيل وكانوا دائماً ينظرون إلى الخلف ليروا من أين كان يأتي الصوت. فهم لم يعرفوا أن النغمة note لم تعد تأتي من وراء المنصة، وإنما من مقدمة المسرح. لقد كان سعيد مهتماً بأشياء كهذه، وكان ذلك جزءاً من عنايته المدققة بالتفاصيل، التي أسبغت على فهمه للكلّ عظمة لا يمكن تخيُّلها دون ذلك. لقد جعل فهم إدوارد سعيد للعالم من المستحيل عليه أن لا يرى إلا البيِّنَ، والحَرْفيَّ، والمستوعَب بِيُسر، ففي كتابته وفي حياته كان يكتشف باستمرار، ويبرز، الطبيعة التواصلية للأشياء، وهي فكرة استمدها على الأرجح من الموسيقا. ففي الموسيقا ليس ثمة عناصر مستقلة. إن المرء ليودّ أن يؤمن أن من الممكن القيام بعمل مستقل في العوالم الشخصية، أو الاجتماعية، أو السياسية، لا يكون له عواقب بعيدة، ولكنه يواجَهُ دائماً بدليل على النقيض من ذلك. فعلى سبيل

المثال، لقد عرض لسعيد بشكل طبيعي أن يستشهد بـــ كيتس (Keats) عندما كان يحلل أداءً لباخ أو أن يقارن أداءً لفاغنر في إسرائيل مع قراءة إفريقي معاصر لرواية جوزيف كونراد «قلب الظلام». فليس ثمة، بالنسبة لسعيد، أي وجهين من وجوه الكائن البشري ليسا على صلة أحدهما بالآخر.

وبوصف سعيد موسيقياً، فإنه عرف وآمن، كما أعرف وأومن، أن المنطق لا ينفصل عن الحدس، وأن الفكر العقلاني لا ينفصل عن العاطفة. كم نستسلم في الغالب إلى غواية هجرة المنطق كلِّه في سبيل إرضاء حاجة عاطفية أو نزوة؟ إن هذا في الموسيقا مستحيل، لأن الموسيقا لا يمكن أن تصنع بالعقل وحده، ولا بالعاطفة وحدها. والحقيقة أنه إذا ما فصلت هذه العناصر (بعضها عن بعض)، فإننا لا نبقى مع الموسيقا، وإنما مع مجموعة من الأصوات. إن إيمانه بمفهوم الاحتواء inclusion نقيضاً لمفهوم الاستبعاد exclusion هو مستمد كذلك من فهمه للموسيقا. وكما أن توكيد صوت واحد واستبعاد أصوات أخرى يخرق مبدأ النظير الطباقي counterpoint، فإنه آمن بأن من المستحيل تسوية نزاع سواء أكان هذا النزاع سياسياً أم غير سياسي، دون أن تنخرط جميع الأطراف المعنية في مناقشة الحل. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن مبدأ الدمج integration، بوصفه قابلاً للتطبيق على جميع أنواع المشكلات من توازن الأصداء في فرقة موسيقية أو أوركسترا إلى محادثات سلام في الشرق الأوسط.

إن هذه الصلات الرائعة والبعيدة الاحتمال مسؤولة عن سمعة سعيد بوصفه مفكراً عظيماً. لقد كان مقاتلاً من أجل حقوق شعبه ومثقفاً لا يقارن، وموسيقياً بالمعنى العميق للكلمة، استخدم خبرته ومعرفته الموسيقيتين قاعدة لقناعاته في السياسة، والأخلاق، والفكر العقلاني. إن كتاباته عن الموسيقا، والأداء الموسيقي ممتعة، على الأقل، ومُعَلِّمَةً، وإن كانت مشتطة في مجال الارتباطات التي يستحضرها. و يعبَّر عنها دائماً بأناقة لغوية عظيمة. وهي في

أفضلها، رائعة، وأصيلة، وساحرة، ومفعمة بالإيحاءات التي يستطيع وحدَهُ أن يُظهرها.

الجميـل في فن النغم

إدوارد هانسليك

ترجمة: د. غزوان الزركلي

الفصل السابع

مفهوما "الشكل" و "المضمون" في فن الموسـيقا

هل تملك الموسيقا مضموناً؟(68)

كان هذا موضـوع النقاش الأسـخن، مذ وجد المرء نفسـه يفكر حول الفن، دون أن يحسـم الأمر. بعض الأصـوات المهمة تعتقد أنه لا مضـمون للموسـيقا، وينتمي هؤلاء تقريباً إلى حلقة الفلاسـفة: روسّـو Rousseau، كانت Kant، هيغل Hegel، هربارت Herbart،

68ـ نريد أن نلتزم هنا بترجمة المفاهيم الواردة، التي تخص المضمون، في حرفيتها وفي ترتيبها: المضمون Inhalt، الموضوع Gegenstand، المحتوى Gehalt، المادة Stoff. المترجم

كـالرت Kahlert، وغيرهم[69]. ويـدعم هـذه الفكرة فيزيولوجيون كثيرون نجـد أهمهم لوتس وهيلم هولتس، المفكرَين اللـذين يبرزان بما يملكانه من ثقافة موسيقية. أما الأغلبية الكبيرة فتناضل في سبيل مضـمون الموسيقا ! والموسيقيون الفعليون من بين الكتّاب هم الذين يقودون كتيبـة أنصـــار الرأي العـام. وإنـه من الغريـب أن يرتكـب هؤلاء غلط الانتماء إلى الرأي المذكور ولا يســتطيعون منه فكاكاً، الشـــيء الذي نعذره عند الفلاســفة المنظّرين، غير المطلعين على القواعد الموســيقية التقنية. وســبب ذلك يكمن في أن الكثيرين من الكتاب الموســيقيين يتصــرفون هنا كمدافعين عما يظنّونه شــرف فنِّهم، أكثر منهم كباحثين عن الحقيقة. إنهم يديرون الخلاف ضـــد "لا مضـمون" الفن لا بطريقة الرأي والرأي الآخر، إنما بوضـعهم معتقدَهم مواجه كُفر الآخرين. لا يشـرّفهم رأي الخصـم الذي يرونه سـوء تفاهم مشـين ومادية فظة مسـيئة. "كيف يمكن أن تلحق اللعنة [لا مضـــمون الفن] بذلك الذي رفعنا عالياً وحمّســـنا، وبذلك الذي وقفت أذهـان نبيلـةٌ حيـاتهـا من أجلـه، بـذلـك الفنّ الـذي يخـدم أرقى المثُل؟ هل هو مجرد لعبة للحواس، مجرد طنين فارغ؟".

إن هذه الصـيحات المتكررة التي أطلقها كل من هبَّ ودب والتي لا رابط بين جملهـا، لا تنقض شـــيئـاً ولا تبرهن على شـــيء. ليس الموضـوع هنا موضـوع شـرفٍ أو تحزّبٍ، إنه يدور ببسـاطة حول معرفة الحقيقة ومحاولة الوصول إليها، الأمر الذي يستدعي وضوحاً في [تـعريـف] المفـاهيم المختلَف عليهـا. وإن اختلاط المفـاهيم: المضـمون، الموضـوع، المادة وغيرها، هو ما يثير في هذا المجال، الكثيرَ من عدم الوضـوح الحاصـل والذي ما زال يحصـل، لأن كل

69ـ كتب روبرت تسمّرمان Robert Zimmerann منذ فترة وجيزة، مستنداً إلى القواعد التي أسسها هيربارت، كتابه "علم الجمال العام بوصفه علماً للشكل" <فيينا 1865>. وقد التزم فيه التزاماً شديداً بالمبدأ الشكلي وطبّقه على الفنون كلها بما فيها الموسيقا. المؤلف

امرئ يستعمل أكثر من كلمةٍ لمفهومٍ واحد، أو يستعمل كلمةً واحدةً لربط أكثر مفهوم.

"المضمون" هو في الأصل و على صعيد الواقع، الأمرُ الموجود في الشيء، ماذا يحتويه [ذلك] الشيء. بهذا المعنى تكون الأنغام هي مضمون الموسيقا، فهي الأجزاء التي تشكل مقطوعةً موسيقية وتصل بها إلى وحدة واحدة. وإذا كان هذا الجواب لا يُرضي أحداً، بوصفه شيئاً بديهياً، فهذا يتأتى من أن الأكثرية تخلط ما بين "المضمون" و"الموضوع"!

الموضوع هو ما يتخيله المرء حينما يتحدث عن الفكرة وعن المثل الأعلى، هو الذي يقف مواجه "المادة المكوِّنة" ويشكل فعلياً نقيضاً لها. وبهذا المعنى لا يمتلك الفنّ موضوعاً. ويصدق كالرت عندما يستند بإصرار على مقولة إن الموسيقا، بعكس اللوحة، لا يمكن "وصفها بالكلمات" <علم الجمال، صفحة 380>. ولكنه يخطئ فيما بعد حينما يرى أن هذا الوصف [بالنسبة للموسيقا] هو "بديلٌ لما هو غير موجودٍ في إطار التذوق الفني [الموسيقي]". [هذا ليس بديلاً، ولكننا رغم ذلك] نستطيع أن نشرح بالكلمات، عن ماذا تتحدث الموسيقا. هذه الـ "ماذا" يجب بالضرورة أن تصاغ بالكلمات إذا ما كان للموسيقا موضوع، لأن الموضوع غير المحدد والذي يستطيع كلّ واحد أن يفسّره على هواه، هو نفي لوجود موضوعٍ من الأساس.

تتكون الموسيقا من مجموعة أصوات وأشكال نغمية، وهذا هو موضوعها. كم من المرات نربطها مع فن العمارة والرقص اللذين يقدمان لنا أيضاً نسباً جميلةً دون موضوع محدد. وإذا كانت مقطوعة موسيقية تؤثر في ذات [المتلقي] بحيث يتأثر بها ليسمّيها [كما يشاء]، فهذا لا يغير أن موضوعها لا يتعدى الأشكال النغمية

المسموعة. إن الموسيقا لا تتحدث حصراً من خلال الأنغام، إنها تتحدث بالأنغام فقط.

ويدَّعي كروغر Krueger، وهو أكثر خصوم هيغل وكالرت عِلماً، بأنه يوجد مضمون للموسيقا، يأخذ "الجانبَ الآخر" من مضامين الفنون الأخرى مثل الرسم. يقول كروغر <في "مشاركات"، صفحة 131>: "إن كلّ شكل مجسّد هو قوةٌ كامنة، لا يعطي الفعل إنما يظهر المفعول، أو يعطي الموجود. [فإذا كان أبولّو Apollo مجسَّماً في لوحةٍ] فهو لا يعطي فعل النصر إنما يظهر المنتصر، يظهر المقاتل المقدام..إلخ. وبالمقابل تعطي الموسيقا الأفعال لتلك الأسماء المجسَّدة في اللوحات الساكنة، تعطي الموجة الداخلية. وحين نتعرف هناك المضمون الكامن: الغاضب، المحب، نتعرف هنا المضمون المتحرك المُقام: الذي يغضب، الذي يحب، الذي يصدر حفيف الورق وهزيم الريح وقصيف الموج". وهذا صحيح جزئياً، لأن الموسيقا تستطيع أن تنقل الحفيف والهزيم والقصيف، إنما لا تستطيع أن تغضب وأن تحب. هذه عواطف مؤوّلةٌ نردّ شرحها إلى الفصل الثاني [من هذا الكتاب]. ويستطرد كروغر مفسراً "الجانب الآخر" للمضمون الموسيقي، واضعاً له مقابل المضمون المحدد المرسوم [بالريشة]: "يجسد الرسام (أورست) Orestes ملاحَقاً من قِبل ربّات الانتقام: تسيطر مجسِّمات اللعنة على أورست و تحيط به من علٍ رهيب متجمدات بأشكالهن وبملامحهن وبأماكنهن، ويظهر أورست ملتفتاً إلى الخلف، يرتسم

في عيونـه وعلى فمـه وجبينـه وفي وقفتـه منظر الهـارب والمتجهم والمضـــطرب. أما الموســيقي [فبإمكانه أن] لا يمثل الملاحَق بهيئته الجـامدة، وإنمـا بوجهـه الآخر الذي ينقص الرّســـام: أن يغنّي فظائع روحه ولواعجها، ويغني اضـطرابه أثناء مقاومته وهروبه"إلخ . إني أعدُّ هذا أمراً خاطئاً تماماً لأن الموسيقي الفنان لا يستطيع "تجسيد" أورست إن كان من هذا الجانب أو من ذاك.

ويجب ألاّ يعترض أحدٌ على أن الفنون التشـكيلية لا تسـتطيع أيضـــاً أن تقدم لنا الشـــخصـــية التاريخية المحددة [بعينها]، بحيث نتعرف في هذا الرســـم تلك الذات [(أورســـت)] دون أن نعرف الوقـائع التـاريخية [اللازمة]. إنه ليس أورســـت إياه، ذا التجارب والسيرة الذاتية التاريخية الذي لا يقدر إلا الشاعر ـــــ ولأنه فقط يستطيع التحدث ـ أن يصوره. إنما تستطيع اللوحة إظهار أورست ـــــ بشكل لا يقبل الخطأ ـــــ أنه شاب ذو ملامح نبيلةٍ وفي ثيابٍ إغريقيـةٍ، مثقـلٌ في تعبير وجهـه وفي حركـاتـه بـالخوف وبـالألم الداخلي، وتستطيع أظهار الأشكال الرهيبة لآلهات الانتقام اللواتي [يردْن] ملاحقته وتعذيبه. هذا كله واضـــحٌ ولا يقبل الشـــك، يمكن حكايته عبر الصورة ـــــ بغض النظر عن تسمية البطل، إن كان أورسـت أم لم يكن (ولكن ما لا يمكن هنا هو اسـتشـفاف الأسـباب التي دعت هذا الشـــاب إلى قتل أمه). وماذا بإمكان الموســيقي أن يضيف إلى المضمون المحدد لهذه الصورة المرئية <المعممة من حـادثـة تـاريخيـة>، [ومـا هو"الجـانـب الآخر" هنا]؟ هل تضـــيف الموســيقا (أكوردات) ســباعية ناقصـــة، ألحاناً في مقام المينور، أدوار الأصـوات المنخفضـة وما شـابه؟ وباختصـار، وعندما نريد تأويل الموسيقا، فستخدم الأشكال الموسيقية في التعبير عن امرأة بـدلاً من شـــاب، وعن ملاحقةٍ من قبل موظفي المحكمـة بدلاً من

ربّات الانتقام، وعن [شـــاب] غيور أو غادر أو متألمٍ جســـمانياً، ستخدم في التعبير عن كل ما يخطر في البال.

ولســـنا في حاجة هنا أن نكرر تأكيد مقولتنا التي أســـســـنا لها ســابقاً، والقائلة بأن الموسـيقا الآلية الصـرفة هي منطلقنا في كلّ ما نبحـث فيـه عن المضـــمون الموســـيقي وعن قـدرة فن النغم على التصـــوير. وبهذا لن يعارضـــنا أحد جالباً مثال أورســـت في أوبرا غلوك "يفجينيا Iphgenia". إن أورســـت [غلوك] لا يصـــوره لنا المؤلف الموسـيقي، إنما تصـوره لنا كلمات الشـاعر ووقفة الممثلين وتعبيراتهم، وديكورات الرسـام [المسـرحي] ومصـمم الأزياء. وما يعطيه الموسيقي زيادة على هذا التصوير الكامل هو ربما أجمل ما في الأمر ـــ ولكنه الشيء الوحيد الذي ليس له علاقة مع أورست: هو الغناء.

بحث ليسّـــينغ Lessing مقارِناً بخصـــوص تجســـيد لاوكون Laokoon [الكـاهن في الميثولوجيـا الإغريقيـة] مـا بين الفنـان التشكيلي والشاعر، دون أن يتعرض للموسيقا ـ وهذا مفهوم، إذ إنه لا توجد للموسـيقي فرصـةٌ للاشـتراك معهما. يقول ليسّـينغ: يعطي الشاعر ـــ عبر وسيلة اللغة ـــ الشخصية التاريخية، الذات المحددة للاوكون، أما الرسام والنحات، فيجسدان بالمقابل شيخاً مع غلامين <بسنّ، ومُحيّا، وأزياء محددة>، تحيط بهم الثعابين وتعبّر ملامحهم وقاماتهم وحركاتهم عن عذاب الموت القريب المقبل.

لقد لمّحنا في مـا ســـبق ذكره إلى أهميـة العلاقـة القوية ما بين مضـــمون فن النغم والجميل في الطبيعة، فلا يجد الموســـيقي هناك

نموذجاً جاهزاً يستخدمه في فنه، بينما تُعطي الطبيعة الفنون الأخرى الوضوح والمعرفةَ لتحديد مضموناتها. إن الفن الذي لا يجد قدوته في جميل الطبيعة سيبقى على الصعيد الفعلي بلا جسد. ولا يظهر النموذج الأصلي [لفن الموسيقا] لنا ولا في أي مكان، ومن ثَمّ تفتقده الدائرة التي تجمع مفاهيمنا. إن الموسيقا لا تُعيد [صياغة] أشياء معروفةٍ ومسماة، لذلك ليس لها مضمون يقدر تفكيرنا، المركب من مفاهيم محددة، على تعريفه.

لا نستطيع في الحقيقة التحدث عن مضمون عملٍ فني إلا إذا كان هناك شكلٌ يتضمنه، إذ إن مفهومَي الشكل والمضمون يقعان في علاقةٍ تبادلية وتكاملية. وعندما لا نستطيع الفصل بين الشكل وبين المضمون، فليس عندنا هنا مضمون مستقل. ونرى في الموسيقا وحدةً واحدة تذوب فيها الفروق ما بين المضمون والشكل، المادة والتشكيل، الفكرة و الصورة، وتتماهى. وبسبب هذه الخصوصية التي يملك عبرها فنُّ النغم شكلاً ومضموناً غير قابلين للفصل، تقف الموسيقا على الضفة المقابلة لفنون الشعر والرسم والنحت التي تستطيع تصوير فكرةٍ واحدة أو حدثاً واحداً بأشكال مختلفة. إن حكاية وليام تلّ Wilhelm Tell أصبحت موضوعاً لروايةٍ تاريخية (فلوريان Florian) ودراما (شيلّر Schiller) وبدايةً لملحمة (غوته). بقي المضمون [الموضوع] نفسُه واحداً، مسموعاً ومقروءاً ومشاهَداً، واختلفت الصور. وها هي ذي أفروديت Aphrodite الغائصة في مياه البحر تصبح موضوعاً واحداً لعدد

غير محدودٍ من الأعمال المرسومة والمنحوتة، والتي تحوي أشكالاً متباينةً غير قابلةٍ للاستبدال. أما في الموسيقا فلا يوجد مضمون يقابله شكل، لأن شكلها غير موجودٍ إلا في مضمونها. وسنتأمل هذه [المقولة] عن قرب.

إن اللحن هو وحدة قياس الأفكار الموسيقية التي لا تقبل جمالياً القسمة، والتي توجد مستقلةً بذاتها في العمل الموسيقي. [وتبعاً لذلك] فإن الأهداف التي نصنفها موسيقيةً يجب أن تبرهن على نفسها آخذةً مثال اللحن الذي هو العالَم الموسيقي المصغر. ولنأخذ مثلاً اللحن الأساسي [للحركة الأولى] من سينفونية بيتهوفن مقام سي بيمول ماجور [الرابعة]: ما هو مضمون هذا اللحن، وما هو شكله؟ أين يبدأ هذا، وأين يتوقف ذاك؟ ونرجو أن نكون قد بيّنا بأن مضمون الحركة [الأولى في السينفونية المذكورة، وأي حركة أخرى] لا يمكن أن يكون إحساساً بعينه، الشيء الذي يظهر مرةً بعد أخرى بشكل أكثر إقناعاً، في هذا المثال كما في غيره.

ما هو إذاً المضمون؟ الأنغام ذاتها؟ نعم بكل تأكيد، إنها الأنغام المُشكَّلة. وما هو الشكل؟ الأنغام ذاتها مرةً أخرى ـ ولكن هذا المرة أشكالٌ نغمية ذات محتوى. وإن كلّ محاولةٍ لفصل الشكل عن المضمون في لحن ما ستؤدي إلى التناقض وإلى التعسف. على سبيل المثال: ماذا يختلف حينما ينتقل مقطعٌ لحني من (أوكتاف) إلى آخر أو من آلةٍ إلى أخرى؟ هل يختلف المضمون أم يختلف الشكل؟ وإذا ما زعم المرء ـ كما يحدث غالباً ـ أن الشكل هو الذي يتغير، نستخلص أن مضمون المقطع اللحني [يبقى] مجرد مجموعة مسافات، شكلاً بيانياً للنوتات الموسيقية كما هي مرسومةٌ للعين في المدوَّن الموسيقي. وهذا لم يصبح شيئاً موسيقياً محدداً

وإنما أمســـى أمراً مجرداً، مَثَله مثل الزجاج الملون لنافذة شـــرفةٍ، تطلّ على منظرٍ نراه بالأحمر وبالأزرق وبالأصـفر، الشـيء الذي لا يغير لا من الشكل ولا من المضمون، إنما يغير اللون فقط. وهذا التلوين يمثل صـفةً جدَّ خصـوصـيةٍ للموسـيقا، ويصـنع أحد أكثر جوانبها غنىً وحبكةً ضـــمن قوة تأثيرها التي تتبهرج بطريقةٍ لا محدودة، متبدلةً من التناقض العنيف إلى الظل الناعم للأشـــكال ذاتها.

إن اللحن المكتوب لآلة البيانو الذي يوزَّع بعد ذلك إلى آلةٍ أخرى يحصل عبر هذا التوزيع على شكل جديد، ولكن ليس لأول مرة، لأن ذلك اللحن هو فكرةً مبنية أصـــلاً. وأصـــعب من ذلك أن يزعم أحدٌ أن التحويل المقامي للحن ما يبدّل مضـــمونه ويبقي على شكله، لأن التناقضات هنا تتضاعف: سيقول المستمع فوراً إنه يتعرف على مضمون معلومٍ بالنسبة له، إنما "يرنّ بشكل مختلف".

[على صـــعيد الأداء الموســـيقي و] عندما يتعرض المرء إلى أعمالٍ كاملة ـــ وخاصةً الأعمال الأكبر ـــ، يتكلّم عادةً عن شكلها ومضمونها. ويكون استعمال هذه المفاهيم بالمعنى الموسيقي ـــــ العملي وليس بالمعنى العلمي الأصـــلي. إن شـكل (سـينفونية) ما، افتتاحية، (ســـوناتا)، (آريا)، (كورال)..إلخ يتعلق هنا بالبناء الموســـيقي [المعماري]، بربط الأجزاء والمجموعات التي تشـــكل العمل برمته بعضـــها ببعض، بتناظر أقســـامه وتتاليها، باختلافاتها وإعاداتها وتفاعلاتها. أما المضـــمون فيكون [عند الموســـيقيين] ما هو موجودٌ في إطار هذا العمار من ألحان [من أنغام]. إذاً لا يُفيد المضمون هنا "موضوعاً"، وإنما شيئاً [محتوى] موسيقياً بحتاً. ولا يخضـــع اســـتعمال مفهومَي"الشـــكل" و"المضـــمون" في [تحليل] الأعمال الموسيقية إلى المعنى المنطقي للكلمتين، وإنما يمشـي في مسارٍ تنفيذي فنّي.

وإذا أردنا استعمال المفهومَين الجماليَين [علمياً]، فلا يجب علينا أن نأخذ عملاً موسيقياً كاملاً، إنما علينا أن نقتصر على النواة الجمالية غير القابلة للقسمة وهي اللحن أو الألحان. هنا لا يوجد أي فاصل ما بين الشكل والمضمون، فإذا أحببنا أن نعرف مضمون مقطع لحني ما فسنضطر إلى عزفه [عزف "الشكل" النغمي]. وبذلك لن يكون لمضمون أي عمل موسيقي أبداً "موضوعٌ"، إنما سيُؤخذ نفسه، الشيء المحدد المسموع في أية مقطوعة موسيقية، ويُفهم بطريقةٍ موسيقيةٍ حصراً. ولأن المؤلَّف الموسيقي محكوم بقواعد جمالية شكلية، لذلك لا تُرتجل سيرورته كما اتفق ولا يمرُّ دون أية خطة، إنما يتطور بصورةٍ تدريجية، متكاملةٍ ومفهومة، كما تتفتح الزهور من البراعم.

نتحدّث عن اللحن الأساسي ـــ المادة الحقيقية وموضوع كامل النسيج النغمي. كلُّ شيءٍ [في هذا الموضوع] هو نتيجةٌ حرةٌ وتأثيرٌ يجيء من اللحن، يأخذ منه شروطه وتشكيلاته، يقبع تحت سلطته وتدب فيه، عن طريق اللحن، الحياة.

إن اللحن هو المقولة المستقلة التي لا تحتاج إلى برهان والتي نكتفي بها في اللحظة الآنية، إنما يُريدها ذهننا متحركةً ومتطورة،الشيء الذي يحصل، بشكل مواز للعقلية المنطقية، في مقطع التفاعل[70]. وكالبطل في رواية ما، يأتي المؤلِّف الموسيقي باللحن ليعرضه في أوضاع وأمزجة متعددة، في سياقٍ وأجواء مختلفة ـ وكل ما عدا ذلك، وبألوان متباينة، ينطلق منه وإليه.

ونقول [على الصعيد العملي وعن مقطوعة ما] بأنها خالية من المضمون حينما يتعلق الأمر باسترسال بالغ الحرية وبتشكيل بعيدٍ عن الإبداع يسيل عبر (الأكوردات) و(الأربيجات) [الشلالات

[70] ـ يعتبر التحليل الموسيقي"الشكل" مجالاً له، ويفهمه تقسيماً للأجزاء المكوِّنة لمقطوعةٍ أو حركةٍ موسيقية. ضمن هذا التقسيم تقع مفاهيم: "العرض"، "الإعادة"، "التفاعل"، وماذا يحصل في كلّ منها على حدة. المترجم

النغمية] و(التزيينات)، يمشي بشكل سطحي دون أن يرتدي ثوباً نغمياً واضح الشخصية. إن هذا المقدمات الحرة لا تعبّر عن ذات مختلفة عن غيرها، ولا يمكن التعرف عليها دون غيرها. وسنسمح هنا لأنفسنا بأن نصفها بالخلو من المضمون <بالمعنى الواسع> لأنها تخلو من اللحن. إذاً، فاللحن أو الألحان هي المضمون الجوهري لمقطوعة موسيقية ما.

في علم الجمال وفي النقد [الموسيقي] لا يأخذ اللحن حقه ولا يتم الانتباه إلى اللحن الأساسي لمقطوعة موسيقية بشكل كاف. إن اللحن وحده يفتح عالم الروح، المبدعة للعمل بمجمله. ولنأخذ بدايةً افتتاحية "ليونورا Leonore" [افتتاحية أوبراه الوحيدة فيديليو Fidelio] لبيتهوفن، أو بداية افتتاحية "مغارة الفينغال Fingalshoehe" لمندلسون: سيحس كل موسيقي ـــ وحتى دون أن يسمع نغمة واحدة مما سيأتي بعدها ـــــ بأنه على عتبة قصر [من قصور الفن]. ولنأخذ ـــــ في المقابل ـــــ بداية افتتاحية "فاوستا Fausta" لدونيتسيتي، أو بداية افتتاحية "لويزا ميلّر Louise Miller" لفيردي: سيحس كلٌّ منا ـــ دون أن يذهب أكثر في العمق ويقتنع تماماً ـ بأنه يجلس في خمارةٍ [وليس في دار أوبرا]. وفي ألمانية يشغل التفاعل الموسيقي مركزاً أكثر أهمية ـــــ في النظرية والتطبيق ـــــ من المحتوى النغمي، ولكن هذا الذي يقبع <ظاهراً أو متخفياً> في اللحن، هو الذي يمكن تطويره بشكل عضوي. وسبب عدم وجود أعمال أوركسترالية شبيهة [بجودتها] بأعمال بيتهوفن في وقتنا هذا يكمن في عدم وجود ألحان خصبة

وذات قدرة سـينفونية، أكثر ممّا يكمن في [تراجع تقنية] التفاعل الموسيقي.

وعندما نتحدث عن "مضمونٍ" للموسيقا يجب خصوصاً أن نحذر من أن نأخذ هذا بمعنى المديح. فإن قلنا إنه لا يوجد موضوع لها، فهذا لا يعني أنها من غير محتوى[71]. إن الذين يكافحون باندفاعٍ حزبي في سبيل "مضمون" للموسيقا يشعرون كما يظهر بوجود "محتوى ذهني" لها. (نشير هنا إلى فصلنا الثالث).

وإن الموسيقا هي لعبةٌ [فنية]، ولكنها ليست مجرد لعب. فالأفكار والمشاعر تسري كالدم في عروق جسم النغم المتناسق الجميل، إنها ليست هذا الجسم ـــ إنها غير مرئيةٍ ـــ ولكنها تحييه. يتخيل المؤلف الموسيقي ويفكر في أنغامٍ بعيداً عن واقع الأشياء. ونكرر هذه البديهية لأن من يعترف بها من حيث المبدأ، هو الذي يتنصّل منها غالباً فيما بعد ويسيء إلى معناها. مثل هؤلاء يرون التأليف الموسيقي ترجمةً نغمية لموضوعٍ وهمي، بينما التأليف هو الأنغام التي تمثل لغة البداية، لغةً لا يمكن ترجمتها. وبما أن المؤلِّف الموسيقي يُجبَر على التفكير من خلال الأنغام، ينتج عن ذلك أصلاً أنه لا مضمون للموسيقا، إذ إن في مقدور كلّ مضمونٍ مفهوم، التعبير باللغة عن نفسه.

عندما نبحث عن المضمون يجب أن نكون متزمتين في قصر دراستنا على الموسيقا الآلية الخالصة وإقصاء كل موسيقا تحتوي على نص [أدبي]. أما حين نبحث في "الموضوع" فتصبح أعمال الموسيقا الغنائية العظيمة ضروريةً، لا يمكن الاستغناء عنها في إعطاء موضوع فن النغم قيمته. لم يتوقف فن الموسيقا أبداً عن مرافقة أغلى التيارات [الأدبية] وأهمها للذهن البشري وعن

71ـ نرى أن هانسليك يعتقد بوجود مضمونٍ لفن الموسيقا / مضمون موسيقي خاص، ويعتقد بوجود محتوى له / محتوى ذهني. و لكن لا وجود للموضوع [في الموسيقا الآلية]. المترجم

تمجيدها بشـــكل غير مباشـــر، وهذا بدءاً من الأغنية البســـيطة ووصـولاً إلى شكل الأوبرا الغني وإلى الاحتفالات الطقسية القديمة المبجلة للموسيقا الكنسية.

وإلى جانب حق [الموسيقا في] المحتوى الذهنـــي، يجـــب أن نُبرز بصـورة خاصـة نتيجة أخرى. إن الشـكل الجميل للموسـيقا، الخـالية من وجود الموضـــوع، لا يقف في وجـه إعطـاء منتجـاتهـا الفنية طابعاً ذاتياً [شـــخصـــياً، غير متكرر]. وإن طريقة الصـــنعة الفنية واختراع لحن ما هما شـيء أصـيل، يحتفظ بشـخصـية ذاتية لا تقبل الذوبان مع العموميات. يقف لحنٌ ما لموتســـارت أو لبيتهوفن صـــلباً على رجليه صـــافياً، كما يفعل بيت شـــعر لغوته أو تعبير لليسّـــينغ أو منحوتـة لتورفالدزن Thorwaldsen أو لوحة لأوفربك Overbeck. إن الثقـة التي تمتلكهـا الأفكـار الموســـيقيـة المســـتقلـة <الألحان> تُقارن باســـتشـــهاد ما أو برؤية لوحة، وهي ثقةٌ بأفكار أصيلة وشخصية وأبدية.

لا نســـتطيع لذلك أن نوافق هيغل على رؤيتـه المتعلقة بفقدان المحتوى بالنسبة لفن النغم، بل ونرى أن الأنكى من ذلك أن يضيف هيغل أن هذا الفن هو التعبير عن العالم الداخلي [الذاتي] الخالي من الشخصية الفردية. بينما لا يستنتج موقف هيغل الموسيقي نفسهُ خلوّ الموسيقا من الشـخصـية الفردية، لأن الروح الذاتية المنتِجة هي في جوهرها ذات شخصية فردية.

ويتلخص موقف هيغل الموســـيقي بالتغاضـــي عن الفعل ذي الجوهر التشكيلي الموضوعي للمؤلف الموسيقي، واعتبار الموسيقا مجرد تعبير حر عن العالم الذاتي. وعن دور الشـخصـية الفردية في اختيار العناصـر الموسـيقية المختلفة ومعالجتها تحدثنا في الفصـل الثالث.

مقابل تهمة خلوّ [فن الموسيقا] من المضمون، تقف رؤية تقول بوجوده . إنما هو مضمون موسيقي [صرف]، وهو شرارة النار [الإلهام] الإلهية، مَثَله كمثل الجميل في أي فن. وننقذ "محتوى" الموسيقا فقط من خلال نفي قاطع لأي "مضمون" لها غير المضمون الموسيقي. وإن الإحساس غير المحدد [المضمون الوصفي] الذي يُفترض أن يكون في أحسن الأحوال بديلاً عن المضمون الموسيقي، لا يدع مجالاً لظهور الأهمية الفكرية للموسيقا. فالأهمية الفكرية لها تنبع من التشكيل النغمي الجميل والمحدد، الذي هو ـ عبر مادة ذهنية ـ إبداعٌ فكري حر.

بوريس غودونوف
«Boris Godunov»

للمؤلف موديست موسورسكي، وضع نصها، المأخوذ عن دراما «بوريس غودونوف» لـ بوشكين، المؤلف نفسه.

ميلتون كروس
ترجمة ديالى حنانا

الشخصيات

ضابط شرطة	باص
ميتيوخا، فلاح روسي	باص
الأمير شويسكي، مستشار بوريس غودونوف	تينور
أندريه شيلكالوف، سكرتير مجلس الدوما	باريتون
	باص
	تينور
	باص
	ميتسو ـ سوبرانو
	تينور وباص
	سوبرانو
	ميتسو ـ سوبرانو
	كونترالتو

بيمن، راهب ومؤرخ
غريغوري، راهب مبتدئ (بعد ذلك المدعي ديمتري)
بوريس غودونوف
مضيفة في حانة
فاسيل وفارلام
كسينيا، ابنة بوريس
فيودور، ابن بوريس
مربية كسينيا
مارينا منيشك، ابنة إقطاعي بولوني
رانغوني، كاهن جزويتي — باص
كراشكوف، بويار — باص
المعتوه — تينور
لافيتسكي } كاهنان جزويتيان — تينور
شيرنوكوفسكي } — باريتون
روسيون من الشعب، جنود، حراس، بويار، حجاج، أطفال، سيدات وسادة البلاط البولوني
المكان: روسيا وبولونيا
الزمن : 1598 – 1605
التقديم الأول : مسرح مارينسكي في بطرسبورغ في 24 كانون الأول عام 1874
اللغة الأصلية: الروسية

تدور أوبرا بوريس غودونوف أساساً حول الشعب الروسي. وعلى الرغم من أن محاور العمل تدور حول شخصيات محددة، إلا أن روح الشعب المكافح هي التي تهيمن على خشبة المسرح. وقد انعكست هذه الروح دراماياً في مواكب الأوبرا اللامعة وفي الجوقات الرائعة. ثمة في الأوبرا بعض الآريات بالشكل التقليدي

الأوبرالي. ويتطور العمل من خلال الريسيتاتيف والحوار الموسيقي تدعمهما مرافقة أوركسترالية معقدة.

الأوبرا مبنية على حدث حقيقي جرى في التاريخ الروسي. فقد كان بوريس غودونوف وزيراً في بلاط القيصر فيودور، ابن إيفان الرهيب. وطبقاً لحبكة موسورسكي، يدبر بوريس جريمة اغتيال ديمتري، الأخ الأصغر لـ فيودور ووريث العرش، وحين يموت فيودور يجبر بوريس الناس على المطالبة بتنصيبه قيصراً، ثم يعتلي العرش زاعماً أنه يستجيب لإرادة الشعب الروسي.

في تلك الأثناء يفر شاب روسي طموح يدعى غريغوري إلى بولونيا ويعلن أنه ديمتري ابن القيصر إيفان الرهيب، ويتزعم حركة ثورية تسِّرع في سقوط بوريس وموته. ومن الهام ملاحظة أن المؤرخين لم يحمِّلوا بوريس مسؤولية موت الغلام ديمتري.

تُقدم الأوبرا عادة من المدونة الموسيقية التي كان أعدها ريمسكي ـــ كورساكوف، والتي عدلها عام 1896، وعدلها ثانية عام 1908. وقد نُشرت مدونة الأوبرا التي وضعها موسورسكي في العهد السوفييتي عام 1928.

الفصل الأول

المشهد الأول: فِناء أمام دير نوفوديفتشكي قرب موسكو. في هذا الوقت يكون بوريس قد انسحب من الدولة إثر موت القيصر فيودور. حشود من الناس تتحرك في الفِناء مذعنة لأوامر ضابط شرطة فظ. يسمع ميتيوخا وسط الحشد وهو يحاول تفسير السبب الذي من أجله أُجبروا على الاستغاثة بـ بوريس. يقول ميتيوخا إن الشعب الروسي بلا قائد، وأن بوريس وحده يستطيع حماية روسيا من الدمار. يعبر البويار* الفِناء، يتقدمهم الأمير شويسكي، ويدخلون الدير. تركع الحشود، مهدَّدةً بهراوة رجل الشرطة، في حالة توسل.

* البويار : أفراد من طبقة النبلاء.

يخرج شـــيلكـالوف من الـدير ويُعلم الحشـــد رفض بوريس للعرش، ثم يضيف قائلاً روسيا هالكة، ويتلو صلاة يتوسل فيها إلى الســماء لكي تنير روح بوريس. يُســمع من خلف المشــهد إنشــاد الحجاج القادمون إلى الدير. يدخلون في موكب بطيء وهم يحضُّون الحشـود على أن ينادوا بـــ بوريس قائداً لهم، ويقدمون التذكارات المقدسـة. وحين يختفون، يأمر الشـرطي الناس بخشـونة أن يعيدوا تجميع أنفســهم في ســاحة الكريملين في تظاهرات أخرى. يتحرك الحشد، بينما تسدل الستارة.

المشـهد الثاني: صـومعة الراهب بيمن في دير تشـودوف. بيمن جـالس إلى الطـاولـة يكتب، بينما ينام على ســرير صـــغير بجانبه الراهـب المبتـدئ غريغوري. يســـرد الراهـب بيمن قـائلاً إنـه عمـا قريب سـينهي تسـجيل تاريخ روسـيا. تبدو المرافقة الخفيفة وكأنها تتابع حركة ريشـته وهو يكتب، من الخلف تُسـمع أصـوات الرهبان الناعمة وهم ينشدون.

فجأة يسـتيقظ غريغوري. ينهض ويقول «دائماً ذلك الحلم»، ثم يردف إنَّ كابوســاً يلازمه باســتمرار. يحدِّق إلى بيمن ويقص عليه حلمه ــ كيف تسلَّق سلماً إلى برج عالٍ ونظر إلى الأسفل وأومأ إلى حشد كبير. وقد لعنه الشعب وسخر منه، ثم تهاوى رعباً. واستيقظ إثر ذلك الرعب.

يخبره بيمن بـأن حلمـه مـا هو إلا تعبير عن فورة الشـــباب، ثم يهدئه ناصـحاً إياه بالصـلاة والتأمل. لكن غريغوري يجيب قائلاً إن حياة الرهبنة تغيظه، وإنه يحنُّ إلى الفرار إلى العالم في الخارج ـــ ليتذوق رعشـــة المعارك ومباهج الأعياد. يجيبه الراهب قائلاً إن العـالم يهب الأفراح الضـــحلة والخادعة فقط، التي لا تقارن بهدوء الصـومعة المقدس. وبعد تفكير عميق يتذكر بيمن أيام القيصر إيفان الرهيب وابنه فيودور ـــ كيف عاشا وحكما بسلام. لكن روسيا الآن تئن تحت كعب قاتل لا يرحم.

يقول غريغوري، وقد فتنته كلمات بيمن، إنه علم أن الراهب شهد جريمة قتل ديمتري ابن القيصر. إثر ذلك يصف بيمن كيف ذبح المتآمرون الثلاثة الصبي بتحريض من بوريس. يسأله غريغوري كم كان عمر الصبي حين وقوع الجريمة، يتأمل الراهب قليلاً ثم يجيب قائلاً إنه لو قُيِّض للصبي أن يعيش حتى اليوم لكان عمره يقارب عمر غريغوري ـــــ ولكان على عرش روسيا. يقفز غريغوري عند سماعه هذه الكلمات وهو في حالة اهتياج، لكنه سرعان ما يسيطر على نفسه متخذاً مظهر الراهب المتواضع.

يتابع بيمن الكتابة، ثم يغادر الصومعة ببطء. تُقرع أجراس الدير داعية الرهبان إلى صلاة الفجر. يسير غريغوري نحو الباب ثم يتوقف لحظة ويصرخ «بوريس، بوريس»، إن ما سُجِّل من أخبار في هذه الصومعة المنعزلة سيعرِّض الطاغية المجرم لحساب رهيب. وتسدل الستارة.

المشهد الثالث: ساحة أمام الكريملين في موسكو. إلى الجانب كاتدرائية الصعود، وفي الجانب الآخر كاتدرائية الملائكة العليا. في الخلف واجهة القصر الإمبراطوري. نشهد الآن مشهد التتويج الشهير الذي يتوج فيه بوريس قيصراً على روسيا. تمتزج المرافقة الأوركسترالية المتدفقة بأصداء الأجراس الكبيرة حين يخرج الموكب متجهاً نحو كاتدرائية الصعود (صعود العذراء).

يُرى الأمير شويسكي وشيلكالوف في طليعة الموكب الذي يضم البويار والحرس الإمبراطوري وأصحاب المقامات الرفيعة في الكنيسة والدولة. يتوقف الأمير شويسكي على درج الكاتدرائية ويدعو الحشد إلى الهتاف للقيصر الجديد. يرد الحشد في كورس راعد مُحيِّياً بوريس. وحين تصل الموسيقا إلى قمة متألقة، يخرج بوريس من الكاتدرائية مع ولديه. يعبر بوريس دون أن يسمعه أحد عن الخوف الذي يعذب ضميره ويصلّي باضطراب طالباً من الله المعونة والهداية. يسترد رباطة جأشه ويحث الناس على إجلال ذكرى القياصرة الروس، ويدعو الجميع إلى وليمة التتويج الملكية.

يتحرك الموكب خلف بوريس ويعبر الساحة إلى كاتدرائية الملائكة العليا، ثم يواصل سيره إلى القصر. يصل هتاف الكورس إلى ذرا عالية قوية أثناء انسدال الستارة.

الفصل الثاني

المشهد الأول: حانة قرب الحدود الليتوانية*. بعد مقدمة قصيرة وحيوية ترفع الستارة. ثمة مضيفة منشغلة بمهام مألوفة. إنها تغني لنفسها أغنية صغيرة مرحة وساخرة تدور حول بطة صغيرة. يقاطع غناءها صوت ضحك آت من الخارج. تصغي إلى الصوت فتسمع صوتين ينشدان مستجدين الصدقات لبناء كنيسة. تنظر المضيفة من النافذة فترى رجلين من رجال الدين يقتربان من الحانة. تفتح الباب وتنحني أثناء دخول فارلام وميسائيل. إثرهما يدخل غريغوري المتنكر بثياب فلاح. إنه هارب من روسيا بسبب صدور مذكرة باعتقاله. فقد علمت الشرطة بنشاطاته في نشر شائعة تقول: إن ديمتري المقتول مازال حياً وينبغي أن يعتلي عرش روسيا بدلاً من بوريس.

يطلب رجلا الدين من المضيفة بتواضع بعض الخمر، فتذهب مسرعة لإحضاره. يجلس غريغوري إلى طاولة ويحدق إلى الفضاء بقلق. يحاول فارلام أن يبهجه، لكن غريغوري يبادر قائلاً: إنه يود الوصول إلى الحدود الليتوانية. تعود المضيفة ومعها الخمر، فيملأ فارلام وميسائيل كأسيهما بجشع، ويتجاهل غريغوري الدعوة للانضمام إليهما.

بعد عدة دقائق من الشرب يحرك فارلام الزجاجة ويغني الأغنية الشهيرة التي تدور حول مدينة كازان. إنه يروي حكاية القيصر إيفان حين حاصر قلعة التتار في كازان، وكيف حفر مهندسوه نفقاً تحت أسوارها ونجح في دخولها ودحر التتار. وحين يلاحظ فارلام أن غريغوري لا يشرب يُعيِّره لأنه ظل صاحياً. يتابع فارلام الشرب حتى يسقط على الطاولة وقد أنهكه السكر، ثم يغفو.

* المشهد الثاني من الفصل الأول في المدونة الأصلية.

يقترب غريغوري من المضيفة ويسألها، مشيراً من النافذة، إلى أين تؤدي هذه الطريق، فتجيبه، إلى ليتوانيا. الحدود ليست بعيدة، ولكن ينبغي على المرء أن يكون حذراً من حرس الحدود فهم يستجوبون كل من يعبرها، لأنهم يفتشون عن هارب. يحاول فارلام متابعة الغناء. يسأل غريغوري وقد ذعر من الخوف، ترى من هو الذي تبحث عنه السلطات؟ تجيبه المضيفة، ربما لص وتضيف لكنهم لن يتمكنوا من القبض عليه لأنه سيختار ممراً سرياً يهرب منه. ثم تصف المضيفة بلطف الممر بتفصيل كبير.

يقاطعها قرع على الباب، فتذهب لفتح الباب متذمرة من عودة الجنود للتفتيش ثانية. تفتح الباب فيدخل الجنود ويحدقون إلى الزوار الثلاثة. وفي الحال يقدم فارلام وميسائيل، وقد روعهما الذعر، معلومات حول شخصيتهما قائلين نحن رجلا دين فقيرين مسكينين، وهذا الفلاح ــ مشيرين إلى غريغوري ـ هو بصحبتهما. ويشرح غريغوري قائلاً إنه قاد الرجلين المؤمنين إلى الحانة وهو الآن ماضٍ في سبيله.

يتحول الضابط، متصنعاً العاطفة، إلى فارلام ويسأله عن أحواله، فيجيبه بأنها سيئة إلى أبعد حد. وفجأة يعرض المستجوب وثيقة رسمية ويقرأ فيها؛ أن القيصر أمر بالبحث عن راهب مرتد يدعى غريشكا أوتريبييف هرب من موسكو، وفي حال القبض عليه فمصيره الشنق. يكفُّ عن القراءة ويسأل فارلام «هل تعرف ذلك الرجل؟». يجيبه فارلام متلعثماً أنه لا يعرفه.

يلتفت الضابط، ذو القدرة المحدودة على القراءة، ويسأل الحاضرين؛ من باستطاعته قراءة تفاصيل التفويض. يتطوع غريغوري. وبعد لحظة تردُّد يبدأ قراءة الوثيقة التي تقول إن خائناً يدعى غريشكا أو غريغوري أوتريبييف استسلم لاغراءات الشيطان وفر من دير تشودوف، وهو الآن في طريقه إلى ليتوانيا. وحين يصل غريغوري إلى أوصاف الهارب المدونة في الوثيقة يرمق فارلام بنظرة سريعة. ومتظاهاً بالقراءة يصف فارلام

بالتفصيل. وبسرعة يأمر الضابط الذي يراقب فارلام عن قرب بالقبض عليه. يقاوم فارلام، الذي شعر أنه خُدع، الجنود وينتزع الوثيقة من يد غريغوري ويقول؛ مع أني لا أجيد القراءة إلا أني استطيع تهجئة الكلمات حرفاً حرفاً.

وبجهد كبير يقرأ أوصاف غريغوري الذي تحرك أثناء ذلك نحو النافذة. وحين ينتهي فارلام يحدِّق إلى غريغوري صائحاً إنه الرجل المطلوب. يستل غريغوري سكينه ويفر من النافذة. يقف الجنود برهة مذهولين ثم يخرجون لمطاردته. وتسدل الستارة.

المشهد الثاني: جناح القيصر بوريس في الكريميلن بموسكو*. كسينيا جالسة إلى طاولة تنظر إلى صورة شاب وبجانبها مربيتها. وإلى طاولة أخرى يجلس شقيقها فيودور ينظر باستغراق في كتاب جغرافي. تغنِّي كسينيا بحرقة نادبة محبوبها الميت. يمتزج صوت فيودور بنُواحها حين يسرد بصوت عالٍ أسماء البلدان والمدن والبحار التي يتعلم شيئاً حولها. تحاول المربية مواساة كسينيا قائلة لها: إنها ستجد عما قريب السعادة مع محبوب جديد. وحين لا تستجيب الفتاة تحاول المربية إدخال البهجة إلى نفس الفتاة بغناء أغنية البرغوث. إنها حكاية حول البعوضة صديقة البرغوث التي كدحت في مزرعة القندلفت. فذات يوم اجتاح جدجد جشع المزرعة وأتلف قش الحقل. وحين حاولت البعوضة صدَّ الجدجد بعصا المِدْمَة نجحت فقط في جرح نفسها جرحاً مميتاً. حاول البرغوث حملها إلى البيت فمات من الجهد ـــ وهكذا هلك الاثنان.

يعترض فيودور على النهاية الحزينة للأغنية ويقول إنه سوف يغني أغنية أبهج منها تدور حول وزةٍ. ثم يلاطف المربية لتنضم إليه في اللعبة، ويرقص الاثنان ويصفقان ويغنيان قصائد حضانة مقفَّاة. يتوقف اللعب حين يدخل بوريس. وعندما يلاحظ حزن ابنته يحاول مواساتها حاثاً إياها على نسيان حزنها برفقة أصدقائها

* الفصل الثاني في المدونة الأصلية.

الشبان. تخرج كسينيا والمربية. يقترب فيودور من بوريس ويخبره كيف درس خريطة روسيا.

وبكل فخر يُكبر القيصر ابنه على تعلمه الدروس بشكل جيد، ويحثُّه على الاجتهاد، لأنه سوف يحكم في يوم من الأيام هذا البلد العظيم. يعود فيودور إلى كتابه. وفي مناجاة دراماتيكية يستسلم بوريس لهواجسه الكئيبة. لقد حكم طوال خمس سنوات بجدارة، لكن النجاح الذي تكهَّن به العرافون ما هو إلا زيف. كل من حوله خونة متآمرون. الناس في حقدهم الأعمى يثقلونه باللوم، وكأنه سبب كل الشرور في المملكة. إن الندم والإثم يمزقان روحه، إنه ــ وهو القيصر القوي ــ يتذلل إلى الله من أجل الرحمة، ويبحث عن لحظة سلام لروحه. إنه يغني بشرود قائلاً: إن المشهد الرهيب للمقتول ديمتري يلازم أحلامه بقسوة. إن هذا المشهد المثير يقويه في هذه اللحظة إلحاح الإيقاع المهدِّد في الأوركسترا. وفي نوبة ألم يقف على قدميه ثم يسقط بتثاقل على مقعد،متمتماً صلاة طلباً للرحمة.

في الخارج ثمة هرج ومرج وأصوات نساء حادة. إثر ذلك يدخل أحد البويار معلناً وصول الأمير شويسكي للقاء بوريس. يهمس البويار قائلاً لبوريس إن الأمير شويسكي ومعه آخرون قد خططوا لشيء ما، وقد وصل رسول من كراكاو. يأمر بوريس بالقبض على الرسول. يهرع البويار إلى الخارج، ويقترب فيودور من أبيه وينظر إليه بخجل. ينسى بوريس غضبه حين يفسر الولد البريء سبب الضجة في الخارج قائلاً إن السبب في ذلك أن إحدى المربيات أغاظت الببغاء بولي، فطار غاضباً وحاول أن يعضَّها. يعانق بوريس ولده ويشكره على قصته، وينبِّهه بقسوة قائلاً إنه في حال حكم البلاد ينبغي عليه أن يحمي نفسه من المتآمرين الماكرين أمثال شويسكي.

يدخل شويسكي وينحني بتذلل. يلتفت إليه بوريس بازدراء. يتجاوز شويسكي الإهانة ويخبره أن ثمة متآمر يخطط لثورة ضده،

وقد ساند هذا المرتد الكنيسة والشعب. يسأله بوريس عن اسم الخائن. وحين يقترب فيودور أكثر ليصغي، يجيب شويسكي بقلق زائف أن الخائن استخدم اسم ديمتري، ويضيف قائلاً إن الناس يعرفون ذلك الاسم جيداً. يُخرج بوريس، وقد اشتد غضبه، فيودور من الغرفة.

يطلب بوريس من شويسكي إغلاق حدود روسيا استعداداً للحرب، ثم يسأل الأمير باهتياج إن كان من الممكن أن يخرج الأطفالُ المقتولون من القبور لتلازم أشباحهم القيصر، ويضيف بضحكة مسعورة، القيصر الذي اختارته السماء، ثم يندفع نحو شويسكي ويُكرِهه على أن يروي كيف شاهد جسد ابن القيصر المقتول في أوغليش. وبارتياح شيطاني يصف شويسكي تفاصيل المشهد. يأمره بوريس، وقد فقد السيطرة على نفسه بالخروج. يتبع ذلك مشهد دراماتيكي يبدي فيه بوريس ندمه وشعوره بالذنب الذي يمزقه. ويتخيل بوريس، وكأنه مخبول، شبح ديمتري المقتول يقترب منه. وبوحشية ينكر إثمه ويناشد الطفل أن يجنِّبه هذا الرعب. وبوضاعة يصلِّي طالباً الرحمة. وتسدل الستارة.

الفصل الثالث

المشهد الأول: مخدع مارينا منيشك في قلعة ساندومير ببولونيا. مارينا جالسة تنظر في المرآة، والخادمة تمشط لها شعرها. في حين تغني وصيفاتها جمالها الذي يفتن جميع معجبيها. توقفهم مارينا بنفاد صبر وتقول: إنها ضجرة من أغاني العشاق المضنية وتتوق فقط إلى سماع أبطال بولونيا الشجعان وأخبار فتوحاتهم.

تصرف مارينا مرافقيها، ثم يبدأ مقطع لحني في صورة إيقاع مازوكا بولونية. تعبر مارينا عن تذمرها من كثرة الخطاب المداهنين الأبديين. لكن ثمة واحداً أحدث في حياتها تأثيراً جديداً ومثيراً ــ إنه الشاب ديمتري من موسكو الذي يُتوقع أن يلعب دوراً في تحقيق طموحاتها. سوف تسلب منه إرادته بإغراءات الأنثى،

وتدفعه إلى الإطاحة ببوريس وإعلان نفسه قيصراً. عندئذٍ ستشاركه، بصفتها قيصرة، العرش محققة بذلك القوة والمجد اللذين تتوق إليهما. وتنهي مارينا أغنيتها بضحكة انتصار مجلجلة.

في تلك اللحظة، ترى القس الجزويتي رانغوني واقفاً في المدخل. تطلب منه بتذلُّل أن يتحدث معها. يتبع ذلك حديث طويل ودراماتيكي، يخبرها فيه الجزويتي أن من واجبها المقدس الذهاب إلى موسكو مع ديمتري ومساعدته في تقوية وضع الكنيسة البابوية. ويضيف قائلاً إنه ينبغي عليها استخدام فتنتها الأنثوية لكي تجعل من ديمتري عبداً لهواها. وحين يصبح عاجزاً أمام قوتها، ينبغي عليها أن تنتزع منه ضمان الولاء للكنيسة البابوية. وحين تتراجع مارينا أمام مخطط الجزويتي التآمري، يهددها القس باللعنة الأبدية. عند ذلك تذعن مارينا للأمر برعب. وفي حين يقف رانغوني مبتهجاً بانجازه، تسدل الستارة.

المشهد الثاني: نافورة في حديقة قلعة منيشك. الليلة مقمرة. يدخل الراهب غريغوري المنتحل شخصية ديمتري. يتمتم بنشوة «في منتصف الليل بالحديقة أمام النافورة»، مردِّداً كلمات مارينا التي عينَّت بها مكان اللقاء. يغني بشغف توقه إليها. وبينما هو ينظر نحو القلعة مردداً اسم مارينا، يخرج رانغوني من الظل ويقترب منه. يعنفه ديمتري بسبب مطاردته له، فيقول رانغوني إنه يحمل رسالة من مارينا ـــــ إنها تشتعل حباً، وإنها ستأتي للقائه. يغني ديمتري قائلاً إنها سترافقه إلى موسكو ساعة انتصاره. وفجأة يساوره الشك في رانغوني، فيحذره من مغبة الكذب حول مارينا. يؤكد له الجزويتي إخلاصه، ثم يقول بخبث إن مارينا مخلصة في حبها على الرغم من الشائعات التي تدور بين النبلاء وزوجاتهم الغيورات. يقر ديمتري بعزمه على جعل مارينا ملكته متحدياً بذلك أفراد الحاشية وألسنتهم المفترية. ويطلب من رانغوني مساعدته لكسب ودِّ مارينا، واعداً الجزويتي بتحقيق ما يطلبه منه لقاء هذه

الخدمة. يجيب رانغوني قائلاً إن كل ما يرغب فيه هو أن يظل إلى جانب ديمتري كصديق وناصح. يوافق ديمتري على ذلك باندفاع.

يقاطعه رانغوني طالباً منه الحذر من بعض المدعوِّين الذين دخلوا الحديقة، وينصحه بالاختباء للحظة. تظهر مارينا يرافقها نبيل عجوز تردُّ على مداعباته بمزاج ساخر. ثمة فاصل لامع من الموسيقا البولونية ومن عبارات الكورال أثناء رقص المدعوين، التي تتحول إلى غناء حول المعركة المجيدة التي سيخلع بعدها الأبطال البولونيون بوريس مغتصب العرش.

تعود مارينا إلى القلعة تتبعها الحاشية، فيهرع نحوها ديمتري باهتياج كبير. ثم يعبر عن سخطه حيال مكيدة رانغوني، وينفِّس عن غضبه حين يشاهد مارينا تحدق بولع في عيني نبيل مسنّ. ثم يعود إلى تأكيد حبه، ويقسم على بذل جهوده للسير نحو موسكو كفاتح.

في تلك اللحظة تتقدم مارينا وتهتف باسمه. يندفع ديمتري نحوها بعاطفة مشبوبة. يتبع ذلك ثنائي حب متقد. في البداية تسخر مارينا بترفٍ من اندفاعات حبه، وتوبخه لأنه يضع عواطفه فوق طموحه. يصرخ ديمتري قائلاً، وقد أحس أنه طُعن في الصميم، إنه سيخوض المعركة وحده، وعندئذٍ سيضحك العالم أجمع ساخراً من المرأة التي ازدرت قيصر روسيا الجديد.

وعلى الفور تغيِّر مارينا سلوكها، وتتصرف برقة وإغراء. ثم تؤكد لديمتري حبها وإخلاصها الأبديين. يمتزج صوتاهما في ثنائي غنائي جذل. وبينما هما يتعانقان يخرج رانغوني من مخبئه ليضم صوته إلى صوتهما في عبارة نصر شرير. وتسدل الستارة.

الفصل الرابع

المشهد الأول: رقعة من الأرض في غابة كرومي القريبة من موسكو*. الوقت ليلاً. بعد مقدمة قصيرة نسمع أصوات حشد من

* المشهد الثاني للفصل الرابع في المدونة الأصلية، والمشهد الأخير في الأوبرا.

الناس. ثم يندفع فلاحون يسحبون البويار خروشوف مقيد اليدين وملابسه ممزقة. يعذبه الفلاحون دون رحمة وهم يغنُّون «بوريس اغتصب العرش». ثم يدفعون عجوزاً شمطاء نحوه قائلين من غير اللائق أن يكون النبيل دون عشيقة، ويرحبون به بسخرية وهم يرقصون حوله.

يجذب انتباه الحشد ظهور المعتوه واضعاً على رأسه قِدْراً من التنك كخوذة. يتخلص من الأطفال ويجلس على صخرة ويبدأ بغناء مقطع حزين كلماته دون معنى تدور حول القمر والقطة الباكية. يُخرج من جيبه قطعة نقد، فينتزعها منه الأطفال ويهربون. يبكي المعتوه ضياع كنزه ويصرخ. تمتزج صرخاته بصوت فارلام وميسائيل وهما ينشدان مدائح للقيصر بوريس لأنه خرَّب روسيا وظلم الناس. وبتشجيع من الرهبان يضم الفلاحون أصواتهم مشكِّلين كورساً قوياً يتعهدون فيه بالولاء لديمتري، ويُقسمون على الانتقام من بوريس.

الآن يُسمع صوتان ينشدان باللغة اللاتينية، ويظهر الجزويتيان لافيتسكي وتشيرنوكوفسكي. يلتفُّ الفلاحون حولهما ويوثقون أيديهم بالحبال. وبتحريض من فارلام وميسائيل يطالب الفلاحون بشنق الجزويتيين، ويُجرُّ الاثنان إلى داخل الغابة.

يسمع من بعيد صوت آلات الترومبيت. تظهر فرقة من الجنود الذين يهتفون بحياة ديمتري ابن القيصر. وبعد لحظات يظهر ديمتري نفسه. يتوقف ويخاطب الناس طالباً منهم السير معه إلى موسكو، إلى النصر، وبينما هو يبتعد مع جنوده يتبعهم الحشد، تقرع الأجراس. يخلو المكان ويبقى المعتوه وحده. يقف على قدميه ويلتفت محدقاً إلى توهج نار عظيمة في الأفق، ويغني منتحباً الرعب والموت اللذين سيحلان على روسيا في ليل هذا القدر المشؤوم. وتسدل الستارة.

المشـــهد الثاني: قاعة مجلس البويار في الكريملين بموســكو*. جلســـة طارئة لمجلس الدوما أو مجلس البويار. يدخل شـــيلكالوف ويقرأ رسـالة القيصـر للبويار. تقول الرسـالة إن خائناً يدَّعي أنه ابن القيصـر إيفان يقود تمرُّداً ضـد بوريس بمسـاعدة خونة من البويار. يشـجب أعضـاء المجلس ديمتري المزيف ويطالبون بإعدامه فوراً. يقول البعض مهلاً ليقبض عليه أولاً.

يدخل شويسكي. وخانعاً كعادته يعتذر عن تأخره قائلاً إنه قلق بشأن القيصـر، ويخبر الأعضـاء أنه رأى في القاعة الملكية القيصـر وهو في حالة خوف رهيب. لقد بدا وكأنه يرى شبح ديمتري المقتول، وأنه توسل مراراً إلى الشبح أن يبتعد عنه.

وبينما يعبر أعضـاء المجلس عن دهشـتهم يدخل بوريس، وفي صوت واجف يؤكد للسادة أنه غير مذنب. ثم يتمتم «ديمتري حي»، وينبغي أن يعاقب شويسكي لنشره أكاذيب خسيسة حول جريمته.

وفجأة يعود إلى نفســه ويحيي أعضــاء المجلس بجلال وثقة ثم يعتلي العرش. يقترب منـه شـــويســـكي بتردد ويخبره أن الراهب الموقر ينتظر ليتحدث إلى القيصـــر في موضـــوع هام جداً. يأمر بوريس بالســـماح له بالدخول قائلاً: ربما يجلب هذا الرجل المقدس بعض السلام إلى روحه المضطربة.

يدخل الراهب بيمن. ينتظر لحظة قرب الباب، ثم يقترب ببطء من بوريس الـذي يـدعوه إلى الكلام. وفي آريـا مؤثرة يروي بيمن قصـته. يقول إن راعياً مسـناً زاره وأخبره عن معجزة. وقد شـرح

* المشهد الأول من الفصل الرابع في المدونة الأصلية.

الراعي قائلاً: إنه فقد البصـــر في طفولته، وفشـــلت جميع الأدوية لاسترداده، فاستسلم للظلام الدائم. ثم سمع في الحلم صوت شاب صغير يطلب منه الذهاب إلى كاتدرائية في أوغليش ويركع مصلياً إلى جانب قبره. وفي الحال ذهب الراعي إلى أوغليش، وبالكاد انهى صلاته حتى رُد إليه بصره. وهناك رأى ديمتري واقفاً أمامه.

فجأة يضـــع بوريس يده على قلبه ويصـــرخ طالباً العون. يلتفُّ حوله أعضاء المجلس دهشين. يستعيد بوريس شيئاً من حيويته ثم يأمر بإحضـــار ابنه فيودور. يدخل فيودور ويهرع نحو ذراعي والده. يأمر بوريس الجميع بالخروج. يتبع ذلك مشهد الوداع المؤثر حين يغني بوريس «وداعاً يابني».

وبمرافقة ثيمة كئيبة تعزفها الأوركسترا، يقول بوريس لابنه إنه سيأخذ مكانه قريباً ويتربع على عرش روسيا، وينبغي عليه ألا يسأل عن الطريقة التي نال بها والده السـلطة، وأن يحمي نفســه جيداً من المتآمرين. ثم ينصـــح الولد بمراعاة إرادة الشـــعب، والحكم بالحق والعدل. وبلطف يطلب منه رعاية كسينيا. ثم يضـــع يده على رأس الغلام ويصلي متوسلاً إلى الله أن يحفظ ابنه.

تأتي من بعيد أصـــوات الأجراس وتراتيل الشـــعب وهو يقيم الصلاة على ملكه المحتضر. يصيح بوريس وهو في النزع الأخير طالباً من الســماء الرحمة، بينما يدخل أعضـــاء المجلس والرهبان القاعة بوقار. وفي جهد يائس ينهض القيصـــر المحتضـــر ويأمرهم بالوقوف. ثم مشيراً إلى ابنه يلفظ لاهثاً «هذا قيصركم»، ثم يسقط ميتاً. وتسدل الستارة.