الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الحياة الموسيقية

مجلـــة فصليـــة

تصـدر عـن وزارة الثقافــة ــ الهيئـة العامــة السـوريـة للكتــاب

العدد /2009/51

رئيس مجلس الإدارة
وزير الثقافة
الدكتور
رياض نعسان آغا

المديـر المسـؤول
المدير العـام
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

سـعر العـدد : 60 ليرة سورية

المحتويات

■ كلمـــة العـدد رئيس التحرير
6

■ تربيــة

ـ حديث في التربية الموسيقية
د. نبيل اللــو 8

■دراسات وأبحاث

ـ الإبداع والأغنية العربية
صميم الشريف 20

ـ الموال ارتجال وتراث: وديع الصافي نموذجاً
أ. د. يوسف طنوس 40

ـ الفلســفة في الأغنيـــــة العربيـــــة
ياسر المالح
53

ـ المســتمع الموهـــــوب، آرون كوبلاند
ترجمة : أبية الحمزاوي 70

■ أعـــلام

ـ ردولف ديرلانجي .. عاشق الموسيقا العربية
أحمد بوبس 87

■ أعمـــال

ـ من قصص الباليهات، غلاديس دافيدسون
ترجمة وإعداد : محمد حنانا 93

■ تـذوق

ـ خواطـر عـن الأغنيـة الوطنيـة
د. غزوان الزركلي 112

ـ تحليل السيمفونية السادسة «المحزنة»

لـ تشايكوفسكي، ليونارد بيرنشتاين ترجمة : ديالى حنانا 119

■ آلات

ـ دراسة تاريخية في تطور آلات الأوركسترا السيمفونية
ترجمة وإعداد: رامي درويش 141

■ كتب

ـ موتسارت في كتاب مينارد سولومون، إدوارد سعيد
ترجمة : أبان الزركلي 161

■ أوبرا

ـ أوبرا «المهرجون» لـ روجييرو ليونكافالو، ميلتون كروس
ترجمة : ريما سكر 172

■ مهرجانات

كلمة العـــدد

الموسيقا السينمائية هي الموسيقا التي تؤلف خصيصاً لمرافقة الأحداث في الأفلام الوثائقية والروائية. في أيام الســينما الصــامتة كان عازف بيانو يقوم بعزف موســيقا ترافق الأحداث التي تجري في الفيلم، وعادة ما تكون هذه الموسيقا مجرد مقاطع، مناسبة إلى حد ما، مختارة من أعمال أوبرالية أو أوركســترالية شــائعة. وفي الأفلام الهامة تضــطلع بالمهمة أوركســترا صــغيرة. وإن أول مقطوعة موســيقية ألفت خصــيصــاً لترافق فيلم «اغتيال الدوق دوغيز» وضعها المؤلف الفرنسي كميل سان ـ ساتز عام 1908.

مع قدوم الفيلم الســينمائي الناطق، وتطور التســجيل الصــوتي على الشــريط الفيلمي، ظهر إلى الوجود فن خاص، هو الموســيقا الســينمائية، وتوفرت الفرص أمام المؤلفين الموســيقيين لوضــع موسيقا خاصــة للأفلام. ففي هوليود عاصــمة الصــناعة السينمائية كُلف العديد من المؤلفين بكتابة موســيقا للعديد من الأفلام، من هؤلاء نذكر: ماكس شــتاينر، وإيريك كورنغولد، وأندريه بريفين، وألفريد نيومان...إلخ. والموسيقا السينمائية الأشهر وضعها المؤلف بيرنارد هيرمان لـ فيلم «المواطن كين» لـ أورسون ويلز، ولسلسلة من أفلام المخرج هيتشكوك، أشهرها فيلم «بسايكو».

ومن المؤلفين المعروفين الذين وضــعوا موسـيقا سـينمائية نذكر: جورج أوريـك، وبنجـامين بريتن، ووليـان والتون، وداريوس ميلو، ودمتري شـوسـتاكوفيتش، وسـرغيه بروكوفييف، وآرام خشـاتوريان، وليونارد بيرنشتاين، ونينو روتا..إلخ.

أحياناً يعمد المخرجون السينمائيون إلى اختيار موسيقا لأفلامهم من الموسيقا الأرشيفية التي تشتمل على الأعمال الكلاسيكية المختلفة وأعمال موسيقا الجاز والبوب والموسيقا الشعبية المتنوعة. وهناك أمثلة على التوظيف الناجح لبعض الأعمال الموسيقية الشهيرة في الأفلام، منها على سبيل المثال، استخدام افتتاح مقطوعة هكذا تكلم زارادشت لـــ ر. شتراوس في فيلم أوديسا الفضاء، والأداجييتو من السيمفونية الخامسة لـــ غ. ماهلر في فيلم الموت في فينيسيا، ومقطع انطلاق الفالكورات في أوبرا الفالكيري لـ ر. فاغنر في فيلم القيامة الآن...إلخ.

إن الموسيقا الموضوعة خصيصاً لفيلم ما هي ذات خصوصية واستقلالية، بالمقارنة مع الموسيقا الموضوعة لأغراض غير سينمائية، فالأخيرة غير خاضعة لضوابط يفرضها العنصر البصري الذي هو الأساس والأقوى في السينما. وعلى الرغم من أن المشاهد العادي لا يدرك المهام العميقة للموسيقا في فيلم ما، لكنها تؤثر فيه على نحو مبهم. من هنا تأتي أهمية الدراسات المكرسة للعنصر الموسيقي في السينما، والتي هي، للأسف، نادرة باللغة العربية. ويهمنا في مجلة «الحياة الموسيقية» مساهمة النقاد والسينمائيين والموسيقيين في طرح ما لديهم من أفكار وآراء وتحليلات حول موضوع الموسيقا السينمائية عبر صفحات هذه المجلة. فالسينما الآن هي الفن الأكثر انتشاراً وتأثيراً ونادراً ما يخلو فيلم من موسيقا تشكل في بعض الأحيان عنصراً هاماً لا يقل أهمية عن عناصر الفيلم الأخرى. وإن إدراك الفيلم بمجمله يأتي نتيجة الثقافة الجمالية العامة، الأدبية والموسيقية والمسرحية والفنية.

رئيس التحرير

في التربيـــة الموســـيقية

الحلقة السادسة

د. نبيل اللّو*

لعل أهم ما يمكن أن نبدأ به في مسـالة التربية الموسـيقية في بلادنـا هو فتح حوار بين أهـل الاختصـــاص الـدقيق وأهـل الاختصـــاصـــات الأخرى التي تتقاطع مع الاختصـــاص الدقيق، للوقوف أولاً على واقع التربيـة الموســـيقيـة في بلادنـا في بحـث ميداني لا يُقصد منه سوى معرفة الواقع دون الدخول في تبريرات معوقـاتـه. وقـد تكون المرحلـة اللاحقـة هي معرفـة واقع التربيـة الموسـيقية في بلاد تجاورنا أوضـاعها قريبة من أوضـاعنا، بدءاً من الوضـع الاجتماعي وانتهاءً بالوضـع الاقتصادي العام، مروراً بواقع التربية العام في البلاد. بعد ذلك ننتقل إلى الوقوف على واقع التربيـة الموســـيقيـة في بلدٍ مشـــهود لـه بنجـاح تجربتـه في هـذا الاختصـاص، نقف على اسـتراتيجياته و أهدافه ومناهجه وأدواته وطرائقه التربوية.

لعل هذا كله يكون قاعدة تفكّر أولية نصنع منها بعد خلاصة الحوار رؤيـة وأهـدافـاً للعمليـة التربويـة الموســـيقيـة في بلادنـا لنخلص إلى مشـــروع منهـاج يُكلّف بصـــنعـه أهـل الخبرة والاختصـــاص. مشـــروع يأخذ بالحســبان، بعد وضـــع أهدافه، مضـــمونه والجمهور المســـتهدف، والأخطر من هذا كله تأهيل

* أستاذ في جامعة دمشق

المدرس وحسن إعداده لمهمة استهان بها الجميع حتى اليوم، فمن لا يمتلك المعرفة لا يمكنه نقلها، وهنا يتصل الأمر بالعلم والإحساس بالجمال، وهي مسألة غاية في التعقيد والصعوبة، تجعل من قضية انتقاء المدرسين أمراً صعباً. وعندما نرى أن هذا النوع من التربية مقصود ومرغوب اليوم عند الأهالي لوعيهم وإدراكهم أن التربية الموسيقية تصقل النفس وتهذبها وتجعل من الطفل حسن التلقي لها ولغيرها من المعارف، ناهيك بالسلوك العام الذي يسلكه الطفل في حياته، وهذا ينعكس كله إيجابياً على شكل المجتمع وعلى شكل أداء أفراده فيه.

ما هو وضع التربية الموسيقية اليوم في مدارسنا؟

هل هناك تقييم شامل لوضع هذه المادة الدرسية "المزعجة" بمتطلباتها وسوء النظرة إليها و"تَرَفيّتها" و"عدم جدواها"... صفات سلبية كثيرة يمكن أن نذكرها إلى جانب صفاتٍ إيجابية قليلة عند كثير من المشتغلين بالشأن التربوي العام تعكس كلها نظرةً اجتماعيةً عامة عن الموسيقا وتعلمها لم تتغير كثيراً. ونحسب أن تقييماً شاملاً لهذه القضية مسألة صعبة غاية في التعقيد، نتائجها عموماً مخيّبة للآمال إن لم تكن محبطة. ومهما يكن من أمر فإن مجرد التفكير بمستقبل التربية الموسيقية في مدارسنا لابد أن يبدأ بالإجابة عن السؤال الذي أبنَّا طرحه عن وضع تدريس الموسيقا في مدارسنا.

يمكن الإجابة عن هذا السؤال البسيط والمعقد بآنٍ معاً عن طريق إعداد استبيان معلوماتي مفصّل، دقيق العبارة والطلب، شامل النظرة، يدرك مُعدّوه ما هو مطلوب، يستشرفون من أسئلتهم تشخيص حالة، ووضع حلول. ولا بأس أن يكون مجيب الاستبيان مُغْفل الاسم، لا مغفل الجغرافيا مناطقياً من أجل مقارنة وضع التربية الموسيقية في المناطق الجغرافية المختلفة في البلاد واستنباط الخلاصات واقتراح مشاريع حلول لها ورؤى مستقبلية استشرافية، بدعم الاستبيان الوطني بمقابلات مسجّلة مع أساتذة من

مناطق مدارس حضرية وريفية وبدوية، تُفرّغ كلها لاستخلاص ما فيها من أفكار.ثم تُدرس المسألة من جوانبها كافة وبموضوعية، هدفها الأوحد إيجاد حلول وتحسين واقع.

تُفرغ المعلومات الواردة في الاستبيان حاسوبياً، وتستخدم في أدق تفاصيلها في أكثر من باب وسياق وعنوان لاستخراج أكبر قدر ممكن من معلومات عن الموضوع بالحد التقاطعي الأعظمي لهذه المعلومات.

عناصر الاستبيان يجب أن تكون شاملة الرؤية يعكف على إعدادها فريق متنوع الاختصاصات، لا تُترك فيه زيادة لمستزيد كي تكون المعلومات المرتدّة مفيدة في حدها الأعظمي لتصبح مادة للتفكر وإعادة النظر، وأيضاً مادة ثمينة لصانع مناهج التربية الموسيقية ولصانع القرار التربوي العام. والتعريج على الأدوات والمستلزمات أمر هام حيوي هنا لا ترفيّ كمالي، كما يجب أن تتضمن عناصر الاستبيان أسئلة كثيرة عن المعلم وتتصل بتأهيله التخصصي.

ويمكننا بعجالة ذكر بعض العناصر التي ترد فوراً إلى الذهن بشأن بعض العناصر التي يجب أن يتضمنها الاستبيان:

ـ ما هو عدد الساعات التدريسية سنوياً؟

ـ ما هو نصاب مادة التربية الموسيقية في ساعات النصاب العام في مراحل التعليم الأساسي؟

ـ ما مدى انتظام تدريسها؟

ـ ما هي النشاطات الموسيقية التي تقوم بها المدرسة؟

ـ ما طبيعة هذه النشاطات إن وجدت (محاضرات، جلسات استماع، غناء جماعي، غناء فردي، عزف جماعي، عزف فردي)؟

ـــ ما هي النشاطات الفنية المصاحبة التي تتقاطع مع الموسيقا؟ (رقص ـ إيقاع ـ استماع...)

ـــــ كم نشاطاً فنياً تنظم المدرسة سنوياً؟ في أي مناسبة؟ ومن يشرف على إعداده وتنظيمه؟

ـ ما هو تأهيل معلمي الموسيقا علمياً وفنياً؟

ـ هل يعزف المعلم آلة موسيقية؟

ـ هل يغني المعلم؟

ـ هل يعزف المعلم ويغني؟

ـ ما هي الآلات الموسيقية التي يعزف عليها المعلمون؟

ـــــ ما هي الأدوات المستخدمة في حصة التربية الموسيقية؟ (مسجلة، تلفزيون، فيديو، DVD، آلات موسيقية..)

ـــــ ما هي طبيعة الفضاء الذي تُدرّس فيه الموسيقا في المدرسة؟ (الصف نفسه، قاعة مخصصة لدرس الموسيقا فيها مستلزمات تدريسها كافةً)

ـــــ ما هي المادة الموسيقية المدرَّسة (موسيقا عالمية، فلكلورية عالمية، فلكلورية محلية، تراثية محلية...)؟

ـــــ ما هي درجة الاستجابة للتربية الموسيقية عند التلاميذ؟ (جيدة جداً، جيدة، متوسطة، ضعيفة، ضعيفة جداً...)

ما هو وضع التربية الموسيقية في مدارسنا اليوم؟ إن الإجابة الموضوعية عن هذا السؤال تمكننا من الوقوف على وضع هذه المادة الدرسية في مدارسنا المتوزعة في مختلف مناطق البلاد جغرافياً. ولا ندّعي ولن ندّعي أن سؤالاً بسيط الطرح كهذا السؤال يمكن الإجابة عنه ببساطة وسهولة، فهذا يحتاج إلى تقصٍّ عميق وزمن طويل وأدوات قياس موثوقة يتطلب إعدادها وحدها كفاءات وهمم وزمن ومتابعة.

المرحلة الأولى في الإجابة هي مرحلة وصـــفية دقيقة لواقع لا نرمي إلى إخفائـه ولا إلى تجميلـه وإيجـاد الأعذار له. هي مســـألة بحثيـة تقنيـة بـامتيـاز هدفهـا رصـــد الواقع ســـعياً إلى إيجاد حلول تتناسـب وهدف مضـمون المادة الدرسـية التي نتكلم عنها حصـرياً، وهي التربية الموسيقية في مدارسنا.

الطريقـة المتبعـة عـادة للإجـابـة عن أســـئلـة من هذا القبيل هي طريقة الاستبيان الشخصي الفردي، ويجب أن يكون إعداد مفرداته دقيقـاً جـداً كي يؤدي الغرض المطلوب منـه. هـذا أولاً، أمـا ثـانيـاً فتتصـل بالمسـتهدَف من الاسـتبيان، ويجب أيضـاً أن يوصـف بدقة كي لا تأتينا إجابات مضـلّلة تحيدنا عن هدفنا أو تضـللنا في النتائج. ويجب ألاّ يغيب عن بالنا هنا رصـــد ما هو مُعلن مقونن في اللوائح الوزاريـة التي توصّـــف مـادة التربيـة الموســـيقيـة وتحـدد أهـدافهـا وطرائق تدريســـها ومفرداتها، وهي نواظم لابد منها لتوحيد طريقة تدريس المادة في مدارس القطر. قلنا بداية هنا رصـــد ما هو مُعلن مقونن، ومـا هو مطبق على الأرض فعليـاً، وهـامش التبـاين بين النظري والتطبيقي أولاً، ثم هـامش التبـاين بين التطبيقي والتطبيقي تبعاً للإمكانات المتاحة في المناطق الجغرافية كافة الحضـــرية منها والريفية.

الدراسـة المكمّلة للتقصـي الميداني هي تلك التي نحصـل عليها من خلال المقـابلات المطوّلـة الموثّقة التي يمكن أن نجريها مع أهل الاختصـاص والخبرة والمعرفة والممارسـة من غير المعلمين ومن غير الأوساط الوزارية الرسمية.

ولن يغفل التقصـــي الميداني جمع آراء معلمي المادة في المدارس الحكومية والخاصـة، ورصـد طرائق تعليمهم وشـرائح جمهورهم من التلاميـذ بين الواقع والطموح. وتُجمع اســـتبيـانـات "الطموح". في جداول خاصـــة تُدرس على حدة كي لا تشـــوّش التقصـــي، للتحليل والدراسة واستخلاص النتائج الضرورية للتقويم.

ومن بين الأفكار المبعثرة التي يمكن أن ندوّنها كمادة أولية تُجمع على غير ناظم أو تنسيق تمهيداً لإدراجها ضمن صيغ سؤالية في الاستبيان الشخصي الفردي الذي نقصد منه رصد واقع تدريس مادة التربية الموسيقية في المدارس يمكننا أن نذكر: حجم الساعات الدرسية المخصصة للتربية الموسيقية مقارنةً مع حجم ساعات بقية المواد (زمنياً وتواترياً وانتظاماً ومتابعةً ونتائج..) على مستوى العام الدراسي كاملاً. وما هي النشاطات الموسيقية المطبقة فعلياً أثناء تعليم هذه المادة (غناء، استماع عادي، استماع منهجي مسبوق بشروح ومتبوع بتعليقات وأسئلة، إيقاع، رقص موقّع يصاحبه موسيقا، غناء إفرادي بمصاحبة آلة موسيقية أو بضع آلات موسيقية، غناء إفرادي أو بمصاحبة الجوق الغنائي، ألعاب موسيقية...)

ولا تُرصد هذه النشاطات لذاتها دون تعليق وملاحظات وشروح تدلّل على قصدية تدريسها الواعية للنتائج من باب الفعل. وفي النهاية يجب أن يتم التقييم بالدقة والموضوعية والحذر العلمي المطلوب والتعليل والشرح والاستنتاج والحلول والاقتراحات، ونبتعد هنا عن ذكر كلمة "توصيات" لتضمينها الدلالي اللساني السيئ عند العامة والخاصة.

بديهي أن نقول إن البنى التحتية المادية والبشرية المؤهلة، ونعني بها جمهور المعلمين والأماكن التي يعلّمون فيها الموسيقا، هما عاملان خطيران يدخلان ضمن مدخلات التقصي والتحليل. وهنا يمكن أن نفتح معترضة هامة تتصل بالتأهيل المستمر الذي من شأنه رفع سوية المعلمين وتحديث معلوماتهم بطرائق تعليم الموسيقا تربوياً.

إن جمع المعلومات عن واقع تدريس المادة وصعوباته وطموحاته من معلمي الموسيقا في بلادنا هو بحد ذاته قاعدة بيانات خطيرة للبحث أولاً، ولإيجاد الحلول الناجعة القابلة للتطبيق ثانياً. وعندما نقول هنا قابلة للتطبيق فنحن نعنيها عن وعي إذ ليس من المفيد اقتراح حل لا يمكن تطبيقه لأسباب موضوعية ومادية على

الأقل في المرحلة الحالية والإصرار على تطبيقه، فالواقعية في الطرح مسألة مهمة.

عند استخلاص النتائج يمكننا قول ما نريد بنظرةٍ فارابية نتكلم من خلالها عن "المدينة الفاضلة" الموسيقية. ولا ضير في هذا، لكننا في النهاية يجب أن نتكلم عن حلول بعضها قابل للتطبيق الفوري، وبعضها الآخر قابل للتطبيق على المدى المتوسط. ونترك طموحات "المدينة الفاضلة" للمدى الطويل، وهذا يعني السعي للوصول إليها فعلاً على مراحل زمنية معقولة، وهذا هو مفتاح النهضة والتطوّر.

الموسيقا التي يجب أن يطلع عليها الأطفال استماعاً في مدارسنا هي الموسيقا العربية التراثية، أغانينا الفلكلورية، والموسيقا الكلاسيكية الغربية، والموسيقا المعاصرة، وموسيقات العالم، وموسيقا الجاز، وموسيقا الروك. والحديث عن كل واحدة منها في مقدمة مبسّطة لا بد منها، ثم إسماعهم نماذج منها حتى تلك المعقّدة كالموسيقا الإلكترونية. ومن نافلة القول إن مواد الموسيقات التي أسلفنا ذكرها يمكن التعريف بها بالتدريج من الأبسط فالأعقد ومن السنوات الأولى حتى المتقدمة على مقاعد الدراسة، وحسبنا من هذا كله رفع التذوق الموسيقي العام عند أطفالنا.

في كل ما تقدم انفتاح ثقافي موسيقي مذهل في عوالمه ومضامينه وأحاسيسه عند المتلقي، لكننا بدأنا، وهكذا يتطلب الحس المنطقي، بموسيقانا التراثية والشعبية، لغتنا الأم الموسيقية يتعلمها الطفل مع لغته الأم اللسانية. ولو عدنا هنا إلى الدراسات الإحصائية التي تعتمد على استبيانات تقصّي الواقع لأنها تعطينا فكرة عن حقيقة الأمر، قلنا لو عدنا وطرحنا أسئلة على شريحة من الأطفال أنهوا مرحلة التعليم الأساسي، شريحة نختارها من مدارس مختلفة من المدينة والريف وسألنا الأسئلة التالية:

ـ ما هو الخط التربوي الموسيقي الذي تعلمه الطفل في مرحلة التعليم الأساسي؟

ـــــ ما هي النشاطات الموسيقية التي يشارك فيها الطفل في هذه المرحلة (تذوق واستماع، عزف، غناء إفرادي، غناء جماعي)؟

ـــ ما هي المعارف النظرية الموسيقية التي حصّلها الطفل خلال هذه المرحلة؟

ـ هل ترافقت المعارف النظرية بتطبيقاتها العملية؟

وأسئلة أخرى يمكن أن تتفتق عنها أذهان المربين والمختصين بالشأن التربوي الموسيقي للوقوف على واقع الموسيقا تربوياً في مدارسنا. فلو سألنا الآن سؤالاً نوجهه إلى معلمي المادة ومفتشيها في وزارة التربية، بل وإلى الوزارة نفسها صاحبة القرار التربوي العام، مالذي ترمي إليه من تعليم الموسيقا في المدارس؟ نعرف أنها مادة إلزامية إلى جانب مادة الرسم، لكن ماهو واقعهما كمادتين فنيتين؟

فالعلم المتقدم ينظر اليوم إلى تعليم الموسيقا في المدارس وخصوصاً في مراحل التعليم الأولى، على أنها مادة تطور الذكاء والتلقي الواعي عند الطفل، وتصقل حساسيته، وتسهل عليه الانفتاح الثقافي.

للإجابة عن هذه الأسئلة جميعها وغيرها لابد من جمع المعلومات باستبيانات وتحليلها واستخلاص نتائج منها تدفعنا إلى التفكر في تحسين وضع تعليمها بالنظر إلى الأهداف الكبيرة التي نرجوها منها. وقد سبق أن أشرنا إلى أن العمل التربوي في هذا الموضوع معقد جداً إذ إن جميع الأطراف المعنية بالمسألة تنظر إلى الموضوع نظرة استخفاف، وأعني هنا بالأطراف: العائلة، الطفل نفسه، إدارة المدرسة، معلمو المواد الأخرى، معلم المادة نفسه، المحيط الاجتماعي! وهذا يعني أن المعركة تُخاض على الجبهات كافةً لجعل الأهداف المكتوبة، أو فلنقل المشفوفة عن تجارب بلدان أخرى، منسجمة مع التطبيق العملي في الصف المدرسي ضمن السياق التعليمي والاجتماعي العام.

من ضـمن الأسـئلة التي تتضـمن أفكاراً تتوارد إلى أذهاننا: لماذا لا تتعاقد وزارة التربية مثلاً مع عدد من الموسيقيين الخريجين المشهود لهم بالكفاءة العلمية والفنية يستضـافون في المدارس ليشـرحوا للتلاميذ الآلة التي يعزفون عليها (العود مثلاً أو القانون أو الناي أو البزق)، يذكرون لهم تـاريخها وطريقة صـــنعها ومداها الصـــوتي وطبيعتها الصـــوتية ويعزفون لهم عليها بعض الأعمال المعروفة . إن نشـــاطاً فنياً من هذا النوع، وهو غير مكلف بتاتاً، فضـلاً عن أنه يوجد فرص عمل لخريجي المعاهد الموسيقية، من شأنه أن يوقظ أحاسيس الأطفال عامة، ويستقطب بعضـــهم إلى الآلة موضـــوع النشـــاط ويمهد الطريق لمواهب واعدة ما أحوجنا إلى تنميتها سعياً إلى التنمية التربوية الشاملة.

ولو تعاقدت وزارة التربية مثلاً مع عازف عود وقانون وناي وبزق وكمان وتشيلّو وإيقاع، وأرسلتهم ضيوفاً فرادى إلى المدارس يجوبونها ثم يجتمعون ليقدموا في نهاية السـنة الدراسـية حفلاً في المدرسـة أمام التلاميذ الذين تعرفوا على الآلات المكونة لهذا التخت الشـــرقي الجميل الراقي الأصـــيل على مدار العام، يرونها في آخره وهي تعزف معاً برنامجاً من موسـيقانا الأصـيلة. هذه فكرة من بين أفكار كثيرة يمكن أن تضـــطلع بها وزارة التربية لتجعل من المدرســـة مكان المعرفة والمتعة والفائدة والإبداع بتكاليف زهيدة.

بقي أن نقول ضـمن هذه المعترضـة إن المدرسـة لم ولن تدّعي أنها ستؤهل موسيقيين. إن دور المدرسة هو تهيئة التلاميذ كافةً لدخول عالم

الموسـيقا النظري والجمالي، أما تعلم العزف على آلات موسـيقية فهذا شـأن مدارس الموسيقا التي تؤهل عازفين يكتسبون مهاراتهم التقنية من ارتيادهم مدارس تعلم العزف بعد الظهر وفي المسـاء. وهو التزام كبير مكلف مجهد أحياناً تضطلع به عائلة الطفل والطفل معاً.

هذا وكنا قد أشـرنا في غير موضـع من بحثنا الطويل هذا إلى أن المدرسـة التأهيلية الإعدادية الأولية موجودة في بلادنا بشـكليها العام والخاص، وأن الحلقة العليا موجودة أيضاً متمثلة بالمعهد العالي للموسيقا وبكلية التربية الموسـيقية بحمص، لكن المرحلة الوسـطى المفقودة هي الحلقـة الخطرة اللازمـة التي تحـدثنـا فيهـا وهي لا تخفى على أهـل الاختصـاص، لكن البحث العملي الحكومي فيها لم يحصـل بعد: مؤجل إلى حيث تصبح المسـألة على بساط النقاش التربوي الموسيقي، تجعل صـاحب القرار التربوي مقتنعاً بإحداث (المدرسـة الثانوية الموسـيقية)، وهي مسـألة فنية ملحة جداً ولم لا (المدرسـة الثانوية التشـكيلية)، عندئذ ستشـهد البلاد في غضـون سنوات معدودات نهضـة فنية خطيرة الشـأن محلياً وعالمياً.

وبـالعودة إلى العلاقـة التي تربط التربيـة الموسـيقية بباقي مواد التعليم نعود ونصـر على أن العلاقة بينها مذهلة، فكلما ازداد الوعي الفني الجمـالي كـان التلقي في المواد الأخرى أعمق وأجود. ونحن هنا لا نقرر وإنما نكرر ما سـمعناه من تجارب الآخرين الكثيرة في الأنظمة المدرسـية المختلفة في بلدان الاتحاد الأوربي التي تجعل من هذه المعلومة المعممة مسـلّمة تربوية. إذ لا أحد يشـك اليوم في أن للموسـيقا إذا ما أُحسـن اسـتخدامها كأداة تربوية ذوقية، تأثيراً خطير

الشـأن على تطور سـلوك الطفل وعلى أدائه المدرسـي والاجتماعي بآنٍ معاً.

إن الأدوات القياسـية التي يمكن أن نسـتخدمها في عملية تقويم التربية الموسيقية في بلادنا مهمة للغاية، وكلما كانت معايرها دقيقة كانت النتائج أسـلم، وعليها سـتبنى الرؤى والقرارات، والاطلاع على التجارب الميدانية التي نُشرت في التربية الموسيقية، والأسئلة التي نجمت عنها والنتائج التي توصلت إليها والرؤى التي تقدمها.

على التعليم أن يضـمن للأطفال الفرص في التحصـيل الفني والثقافي بمعناه العام الشـامل، ولا نظن أن أحداً يختلف معنا في هذا. قد تختلف الرؤى في مضـمون الثقافة أو الفن، هذه قضـية أخرى، لكنها لن تختلف في المبدأ التحصيلي العام فيها. وهنا لابد من نص واضـح ناظم لا يترك مجالاً للتأويل والتفسير والاجتهاد هدفه تمكين المؤسـسـة التعليمية والمعلمين من تحقيق الهدف العام.

لابد في عملية معقدة كهذه من قياس الكفاءات الموسـيقية التي يحصّـلها الطفل خلال مرحلة التعليم الأسـاسـي أي بواقع سـاعتين أسـبوعياً. إذ إن قياسـاً كمياً معرفياً كهذا يسـمح لنا بتقويم العملية التربوية الفنية برمتها والتحقق من تصـاعدية خطها البياني أو سكونيته أو ربما تقهقره.

وإذا ما عدنا وطرحنا السـؤال: ما هو عدد السـاعات الإجمالية التي تعلم فيها الطفل الموسـيقا خلال مرحلة التعليم الأسـاسـي؟ وما هي مجمل المعارف الموسـيقية التي حصَّـلها الطفل خلال هذه المرحلـة؟ مـا هي المهـارات الفنيـة التي اكتسـبهـا من تعلمـه؟ إن الإجابة عن هذه الأسـئلة بعناوينها العريضـة معقد جداً، إذ إن هذه الإجابة تتم على مستويين اثنين:

المسـتوى الأول نظري محدد في المنهاج التربوي الموسـيقي المعتمد الذي يُحدد وفق تصـميمه المعارف الموسـيقية النظرية

والتطبيقية التي يجب أن يحصلها الطفل بضمانة ساعات التدريس وبضمانة المنهج الذي تعلمه المدرسة.

أما المستوى الثاني فهو المستوى الواقعي الذي يرصد عملياً . والحساب بين المستويين يتفاوت بين مدرسة وأخرى ومنطقة وأخرى ومدينة وأخرى، لكنها جميعها وفي أحسن حالاتها مخيّبة للأمل المرتجى من تعليم المادة.

فالمرجعية النظرية لا تترجم بمرجعية الواقع التربوي الموسيقي لأسباب موضوعية كثيرة تتصل بالبنى التحتية اللازمة وبالموارد البشرية المؤهلة.

الإبداع
والأغنية العربية

صميم الشريف

بدأ عهد الإبداع في الغناء إبان الحرب العالمية الأولى، وظل يتصاعد حتى بلغ الأوج في نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم أخذ بالتأرجح بين صعود وهبوط إلى أن توقف عند منجزاته في سني الستينيات قبل أن يشهد ذلك الهبوط المريع الذي وصل اليه بعد رحيل العمالقة .

والإبداع الموسيقي الغنائي، شمل الآلات الموسيقية والتأليف الآلي والأغنية بأنواعها وأساليب الغناء، وطرق الإلقاء الغنائي، والتأثر بإيقاعات وموسيقا الشرق والغرب والاختراعات الفنية التي لعبت دوراً فاعلاً ومؤثراً فيه مثل "الحاكي ـــ فونوغراف ـــ" والإذاعة والسينما الناطقة، ومضخم الصوت "مايكروفون"، وترافق كل هذا بظهور عدد من شعراء الأغنية والموسيقيين

الملهمين الذين قلما وُجدوا في عصر واحد، ونزوح عدد كبير منهم من ديار الشام ومختلف الأقطار العربية إلى مصر، باعتبارها القطر الوحيد الذي انفتح على الفنون كافة، لاسيما الموسيقا منذ زمن الخديوي إسماعيل، وكان نزوح أغلب هؤلاء قبل الحرب العالمية الأولى وأثناءها، هرباً من الاضطهاد العثماني لحرية الفكر والفنون عامة .

وعصر النهضة الموسيقية بدأ في مصر، ومنها انتقل تدريجياً إلى بعض الأقطار العربية. وفي البدايات، انصب اهتمام الموسيقيين على العناية بالتراث، فاحتلت الموشحات بأنواعها الدور والقصيدة والمواليا والغناء بكلمة "ياليل" جل اهتمام الملحنين وكُتَّاب الأغاني. وساعد المسرح الغنائي على ولادة "الديالوغ" و"المونولوغ" وأغاني المجاميع من خلال الأوبريت. غير أن المونولوغ ظل بعيداً في معالجته كأغنية عاطفية وجدانية ذات رؤى خاصة حتى العام 1928، وأسهمت دور اللهو وشركات الأسطوانات والإذاعات الخاصة وكتاب الأغاني والملحنون في الانحطاط بالأغنية الخفيفة نظماً ولحناً وأداءً، إلى أن قاد سيد درويش حملته الموسيقية التي رفع لواءها على مراحل، وبدأت تثمر منذ العام 1917 بعد وفاة سلامة حجازي تحديداً، وتحول الموسيقا والغناء إلى مسارهما الصحيح، وتخلصهما من ترسبات الماضي والانحطاط الفني الذي سادهما.

يجمع النقاد والمتتبعون والمؤرخون لعصر النهضة الموسيقية، على أن سيد درويش هو الذي حقق أول نقلة إبداعية في الموسيقا عندما طور اللحن وجعله ينتقل من صورة لأخرى بشكل مدروس، بعد أن ظل زمناً يلازم التقليد المتوارث . ويمكن القول إن الشيخ المعلم الذي فهم البعد الانساني للأغنية، عمل على أن تصل هذه الأغنية إلى كل الجماهير، فقد اكتشف خلال عمله الفني الجاد القصير أن الحب ليس وحده الجدير بالغناء له، فالمواضيع الأخرى التي تتناول الحياة اليومية من اجتماعية واقتصادية وسياسية

والقضـــايا الأخرى المصـــيرية يجب أن يكون لها دورها في حياة الأغنيـة. ومن هنـا بـدأ يفكر في تطوير الأغنيـة تطويراً يتفق وحيـاة النـاس ويرتفع بـأذواقهم فنيـاً. ولمـا كـان في انتمـائـه ينتمي إلى طبقـة شـعبية رقيقة الحال، فقد اسـتطاع الوصـول بالأغنية التي أبدع إلى ضـمير الشـعب، فغنى لطوائف الناس جميعاً.. غنى للصـنايعية ـــــ العمال والأجراء والسقايين والصيادين والفلاحين والغلبانين، ورفع صوته عالياً في ألحانه ضد المستثمرين وضد الاستعمار. ولم يكتف بـذلك، إذ خص أهل الطرب والنخبة من المثقفين بروائع أعماله إن في "الموشـــحة" أو في "الدور" الذي قام بتطويره وتخليصـــه من الصـــورة المعروفـة عنـه مذ كتب فيه الشـــيخ "محمد عبد الرحيم المســـلوب" ومن جـاء بعده مئات الأدوار. كذلك عرفت الأوبريت على يديه شكلها الهادف المثير، وانتقلت الطقطوقة من وراء ألحانه من أغنية داعرة تافهة لاتعرف لها قالباً محدداً، إلى أغنية ذات قالب فني متكامل، تحفل باللحن الجميل والمضـمون الخصـب، وكان في اعتمـاده على نـاظم أغـانيـه المفضـــل "بديع خيري" ومن ثم "بيرم التونسـي" واشـتراكه معهما في صـياغة أفكار الأغنية ومضـامينها أثر في الإبداع الذي أثراه في إنتاجه ولاسـيما في السـنوات الخمس الأخيرة التي سبقت وفاته في العام 1923.

بعد رحيل سيد درويش عادت الأغنية تتخبط من جديد وخاصة "الطقطوقة" التي عادت ســـيرتها الأولى فنهلت من الابتذال مادتها الفنية حيناً، وسارت على خطا سيد درويش أحياناً..

أبو العلا محمد

أول من انتبه إلى أهمية النظم والأداء هو الشيخ أبو العلا محمد الذي حافظ على القالب التقليدي للقصـــيدة، وألزم المطربين بالتقيد الكامل بشروطه من خلال ألحانه، ولم يسمح بالتصرف فيها إلا في الحدود الضيقة التي يتطلبها أسلوب الارتجال في العرض الصوتي، فأحل الأداء للشـعر في مخارج الكلمات وحركة الشـكل في المكان الأول. وتخلص مع محمـد القصـــبجي من المطربين والمطربـات

الذين لم يستطيعوا التخلص من سيطرة اللهجات التركية والفارسية والغجرية في الأداء، ومنعا ألحانهما عنهم .

مؤلفات أبي العلا محمد لاتخرج في مجموعها عما ذكرناه، وتعدُّ حتى اليوم صورة ناطقة عن حرصه وحبه للفصحى، كما تعد نموذجاً مثالياً للقصيدة العربية في الغناء الأصولي الكلاسيكي المتأخر لحناً وصياغة وأداء. والإبداع الوحيد الذي قام به، هو اهتمامه بفصاحة اللغة وتخليص الغناء من المطربين الدخلاء عليه، الذين لايجيدون الغناء بالعربية الخالصة.

محمد القصبجي

إذا كان أبو العلا محمد قد توخى إحياء العصر الذهبي للغناء الذي كان سائداً في زمن هارون الرشيد، فإن محمد القصبجي كان يحلم بأن يتكلم من خلال الأغنية بلغة العصر، ومن هنا تباينت طريقتا أبي العلا محمد ومحمد القصبجي في نظرتهما إلى مستقبل الأغنية، فالأول يريد العودة بها إلى العهود السحيقة التي ازدهر خلالها فن غناء الشعر العربي، والثاني يرنو إلى المستقبل المشرق الذي يحلم أن تصير إليه في مستقبل أيامها، ومن هنا بدأ القصبجي محاولاته في تطوير الأغنية قصيدة كانت أم مونولوغاً أو طقطوقة وتطوير الإلقاء الغنائي.

أولى محاولات القصبجي الإبداعية تركزت على تخليص الأغنية من الدولاب الموسيقي التقليدي ـــ الاستهلال ـــ الذي دأب الملحنون على استخدامه في الأغنية موسيقياً، وتمكن من ذلك في العام 1928، عندما لحن لأم كلثوم منولوغ "إن كنت أسامح وأنسى الأسية" مستبدلاً "بالدولاب" مقدمةً موسيقية تعبر عن مضمون المونولوغ الشاعري الذي نظمه أحمد رامي. وفي هذا المونولوغ لم يكتف باستبدال "الدولاب" بصورة نهائية في أعماله، وإنما لجأ إلى تحقيق هدفه الإبداعي الثاني في الإلقاء الغنائي الذي أضحى مثلاً يحتذى في التلحين. ففي هذه الأغنية، أعطى القصبجي الصوت الإنساني للمرة الأولى أبعاده الدرامية في التعبير، ولم يعد

المطرب مجرد آلـة يؤدي ألحـاناً لكلمـات خـاليـة من المشـــاعر والأحاســيس، بل أضـــحى يكرس ما يعرف في علم الغناء لخدمة الغناء نفســه . ونلمس إصــرار القصــبجي على المضـــي قدماً في إصـلاحاته بما أعطاه لاحقاً، وبالتحديد في مستهل الثلاثينيات عندما لحن قصـــيدة "خاصـــمتني" مؤكداً الاتجاه الجديد الذي جاء به في الإلقـاء الغنـائي والتخلص من الـدولاب نهـائيـاً . وهو الأمر الـذي لم يعمل به كل الملحنين وفيهم محمد عبد الوهاب إلا بعد ســنوات من إقدام القصبجي عليه.

المحـاولـة الإبـداعيـة الثـالثـة، تجســدت في المونولوغ الزجلي والفصـيح، وقد توصـل إلى ذلك بعد دراسـة معمقة مع أحمد رامي للأغنيـة التي يتطلبهـا عقـد الثلاثينيـات. ولمـا كـان رامي متـأثراً بالرومانسـية الفرنسـية، فقد عرض أفكاره على القصـبجي بالنسـبة للنظم، فتجاوب معها مشترطاً أن تكون تفعيلات وقوافي الزجلية أو القصيدة متعددة لتساعد التلحين على التنويع والتلوين في الإيقاعات والمقامات. وهكذا ولدت الأغنية المونولوغ التي عرفت في مصـــر منذ العام 1917 وغنـاهـا ســـلامة حجازي دون أن يتوصـــل إلى الهدف الرومانســي المقصــود من وراء ذلك، وولدت معها بفضــل القصـبجي ورامي المرحلة الرومانسية في الغناء التي كان من أول ضـــحـايـاهـا فن "الـدور". ويقوم تلحين المونولوغ كمـا وضـــعـه القصـبجي على سـرد موسـيقي غنائي لايتكرر، خلافاً لأنواع الغناء الأخرى التي تعتمد على إعادة للمذهب أو اللوازم الموســيقية وما إليهـا . وقـد يعود الملحن في المونولوغ إلى المـذهـب أحيـانـاً للضرورة.

لم يقتصـر فن المونولوغ على القصبجي ورامي، إذ سرعان ما انبرى "أحمد شـــوقي" ليكتب فيه أجمل ماغنى محمد عبد الوهاب، وليسـهم رياض السـنباطي الذي سـحره أسـلوب القصـبجي في إغناء المونولوغ أيضـــاً، بعد أن تعلما على يدي القصـــبجي كيف يلحنان المونولوغ .

لقد أعطى القصبجي ورامي فيضاً من المونولوغ الرومانسي الذي سيطر تماماً على كل سني الثلاثينيات والأربعينيات.

الإبداع الرابع الذي جاء به القصبجي وسبق فيه غيره، تجلى في العلوم الموسيقية الغربية التي كرسها لخدمة الأغنية، وخاصة المونولوغ. فطبق الهارموني ـــ التوافق الآلي ـــ على المقامات الشرقية ونجح في ذلك نجاحاً محدوداً، ثم طبقه على المقامات الشرقية التي لاتتعارض أبعادها مع المقامات الغربية فكان نجاحه كاملاً، واستخدمه في الكورال على صوتين . والذي يستمع إلى أغاني أم كلثوم التي لحنها في فيلم نشيد الأمل، وإلى أغاني ليلى مراد في العديد من أفلامها التي لحنها يكتشف ذلك البريق الوهاج الذي أضفاه على الغناء العربي.

لم يتوقف القصبجي عن متابعة إبداعاته الفنية، إذ بعد استخدامه للهارموني لجأ إلى استخدام البوليفونية الغربية، فنجح في محاولته، وخير دليل على ما أوردناه أغنيتا "يامجد" لأم كلثوم و"ياطيور" لأسمهان. والفكر الإبداعي، كان يدفعه إلى قبس العلوم الموسيقية أيا كان مصدرها ليطبقه في الغناء العربي. وكانت محاولته الأخيرة قبل أن يتوقف نهائياً عن العطاء في مونولوغ "ياطيور" في العام 1942. وفي هذه الأغنية حلق إلى آفاق وأساليب الغناء العربي من وراء نكهة شرقية لم تتكرر في تاريخ الغناء العربي، فشدت أسمهان بالآهات التي تضمنتها الأغنية بأسلوب الغناء الغربي، وهي اليوم من الروائع التي لاتنسى.

محمد عبد الوهاب والسنباطي وزكريا

أما محمد عبد الوهاب فعلى الرغم من معايشته زمناً لسيد درويش وفنه، واقتباسه لبعض ألحانه، إلا أنه كان في أعماله كافة على النقيض منه، فأرستقراطية الألحان وحداثتها وأناقة الإلقاء الغنائي، والإلحاح على الكمال في العمل الفني، خصائص لم تعرفها الأغنية الدرويشية قبل محمد عبد الوهاب، وهو لم يكتسب هذه الخصائص عفواً، أو من حي باب الشعرية الذي ولد ونشأ فيه،

أو من المسارح التي عمل فيها في بداياته، وإنما من بيوت وقصور الأمراء والباشـــاوات وكبار الأثرياء التي قاده إليها ولي أمره الفني "أحمد شوقي" منذ منتصف العشرينيات. ففي هذه البيوت والقصور تعرَّف كبار الكتاب والشعراء والوزراء والسياسيين، وفي أجواء هذه البيوت والقصور وروادها من الأدباء والفنانين تلقى التأثيرات التي صنعت فنه الأرستقراطي، إذ فيها صافحت عيناه للمرة الأولى روائع فن التصـــوير الزيتي في لوحات مشـــاهير الفنانين، ولمس جماليات الزجاج والخزف، وتعرَّف مختلف أنواع الفنون اليدوية في الطنافس والمنمنات، واحتك بالثقافات المختلفة، وتذوق الموسيقا الغربية من أربابها والأناقة المترفة التي لم يكن له عهد بها. وكان شوقي يمده بالمعارف التي يحتاج إليها ليستطيع التعايش والتكيف مع تلك الأجواء التي أضـــحى جزءاً منها ولايســـتطيع الفكاك من سحرها.

إن التعايش اليومي في وسط يختلف في كل شيء عن الوسط الذي نشـــأ فيه، جعله يغرف من هذا الوســـط مادته اللحنية التي انعكست على أعماله الفنية شيئاً فشيئاً منذ أواخر العشرينيات، لاســـيما في القصـــيدة والمونولوغ والدور.. لقد أراد لعمله الفني التطابق في حده الأدنى مع تلك الأجواء الأرســـتقراطية التي عششت في ذاته، وخلقت عنده روح الثورة الهادئة على الوضع الفني الذي يسود الشارع الموسيقي. ومن هنا أراد أن يتجاوز بما تلقاه من تأثيرات عشـــقها، إلى غيرها أبعد غوراً. أملاً في أن يجد من خلالها طريقه إلى هدفه الأمثل الذي يستطيع من ورائه أن يقود الشارع ويرتفع به إلى المستوى الفني الذي يرجو. وإذا نحن قارنا في هذه العجالة بينه وبين سيد درويش في موضـــوع واحد تطرقا

إليه في عملهما الموسيقي، وجدنا البون شاسعاً، فطقطوقة "طلعت يامحلا نورها" لسيد درويش، وطقطوقة "محلاها عيشة الفلاح" على الرغم من إيجابيات المضمون في أغنية سيد درويش، وسلبياته في أغنية محمد عبد الوهاب، نلمس الفرق الكبير على الرغم من جمال اللحنين، في اللقاء الغنائي الذي أجادته أسمهان والترف الموسيقي الذي تميز به محمد عبد الوهاب، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على طقطوقة "ياورد مين يشتريك" لمحمد عبد الوهاب، وطقطوقة "مين يشتري الورد مني" للسنباطي وليلى مراد . فاللحنان رائعان، والأداء في الغناء يكاد يكون واحداً في روعته، ولكن الأرستقراطية التي أضفاها محمد عبد الوهاب على موسيقاه وأدائه، أحلتها منزلة خاصة.

السنباطي الذي شوهد مع زكريا أحمد والشيخ أمين حسنين في ملهى كوكب الشرق في بيروت عام 1927 يستمعون إلى المطربة الشابة "ماري جبران" أراد أن يغزو الحياة الموسيقية في أعقاب عودته إلى القاهرة، ولكنه وجد كل شيء قد غدا في يمين محمد عبد الوهاب الذي يلهث الشعب وراء صوته وموسيقاه، وفي أحضان أم كلثوم وألحان الشيخ أبي العلا محمد والنجريدي وداود حسني والقصبجي، بعد أن تراجعت مكانة منيرة المهدية وفتحية أحمد ونادرة الشامية بعض الشيء.

كان فقيراً مثله مثل الشيخ سيد درويش، وكان يحمل في رأسه أحلاماً كبيرة، وكان يحتك بالوسط الفني على مضض، فطبيعته الانعزالية فرضت عليه الاقتصار على بعض المعارف.

وكان في عرف الثقافة المدرسية أمياً، فهو لم ينل حتى الشهادة الابتدائية، ولكن حافظته تنوء بعشرات القصائد للشريف الرضي

والبوصيري وشوقي وإسماعيل صبري، وبمئات الأدوار والمدائح النبوية التي ساعدت كلها على تكوين فكرة الدين الصوفي، وكنموذج على هذا التوجيه المبكر نجده في عمليه الدينيين الرائعين "قيام الحجاج" و"عودة الحجاج" اللذين غناهما المطرب أحمد عبد القادر في مستهل الثلاثينيات. ومع ذلك فإنه عندما وجد ألا مناص من أجل الوصول إلى أحلامه من الاحتكاك بهذا الوسط، جازف بعض الشيء واتخذ من المطرب "محمد صادق" صديقاً ومن المعلم "مدحة عاصم" رفيقاً يجود عليه بعلمه ومعرفته . غير أنه عندما فاز بمنحة معهد فؤاد الأول الموسيقي طالباً ومدرساً في آن واحد، مال إلى طبيعته الانعزالية، وقصر عمله الفني على من يحتك به، وإن آثر بفنه بعض الأصوات الجميلة القادرة كعبده السروجي وأحمد عبد القادر وعبد الغني السيد. وهؤلاء استطاعوا جره شيئاً فشيئاً إلى وسط أرقى قليلاً من وسط شارع محمد علي، بعد أن اقتنع بأن على الموسيقي المحترف، ألا يقبع في بيته منتظراً من يسعى إليه، بل أن يسعى هو إلى من يريد التعرف على موسيقاه.

وهكذا أخذت دائرة أصدقائه تتسع، فتتجاوز الموسيقيين والعازفين والزجالين، وأن يتحرر نوعاً ما من طبيعته الانعزالية التي فرضتها عليه تقاليد أسرته الدينية الريفية، ليجد نفسه شهيراً بعد ذيوع وانتشار لحنه الشعبي المعروف "على بلدي المحبوب وديني" عام 1935.

إن بذور العزلة وترسباتها المغروسة في فكره ووجدانه، نامت إلى حين في ذاته، ولم تستيقظ إلا على فترات، ولم تنعكس على أخلاقه وعلاقاته إلا في سني الأربعينيات من وراء الشوقيات الدينية ورباعيات الخيام الصوفية، وحملات الصحافة المأجورة التي دأبت على مهاجمته والنيل منه بعد كل لحن جديد يظهر له، وهي لم تدفعه للالتزام بها، والانصراف إلى فنه من خلالها ضمن

أربعة جدران إلا في نهاية الخمسينيات، ليظل منذ ذلك التاريخ أسير هذه العزلة لغاية وفاته في أيلول ـ سبتمبر عام 1981.

تأثيرات هذه العزلة تدلنا عليها آثاره الدينية والصوفية، وحتى بعض غزلياته في المونولوغات المبكرة التي لحنها في الثلاثينيات من مثل "غاب بدري عن عيوني" لعبد الغني السيد، "النوم يداعب عيون حبيبي" و"قضيت حياتي" لأم كلثوم.

هذه الخصوصية المتفردة، هي مثل خصوصيتي سيد درويش ومحمد عبد الوهاب المتفردتين، إذ لكل واحدة منها، خصائص وميزات وسلبيات وإيجابيات. ميزة بعض ألحان سيد درويش(الطقطوقة) تكمن في قدرتها في الحفاظ بمعانيها وألحانها على المعاصرة، فأغنية "زوروني كل سنة مرة" مثلاً، التي لحنها عام 1917 عن قصة شاب يطلب من أصدقائه وهو في النزع الأخير زيارة قبره ولو مرة واحدة في السنة، أسقطتها الأجيال المتعاقبة جيلاً بعد جيل من خلال مضامينها، بعد أن أسقطت القصة التي كانت سبباً في تلحينها على معاناتهم العاطفية، لأنها وجدت فيها تعبيراً عن تلك المعاناة.

وميزة محمد عبد الوهاب تكمن في تحويل ما هو غير أرستقراطي وفوقي، إلى أرستقراطي نبيل،وتسخير أي لحن يراه خليقاً بالصفة الفنية الأرستقراطية، إلى عطاء جديد يتسم بها، فهو عندما أخذ لحن "العربجية" من سيد درويش ووضعه في ديالوغ "يادي النعيم" إنما وضعه في إطار فني بعيد عن جوه الشعبي الذي رتع فيه طويلاً، وحفظه الناس في صورته الأنيقة التي قدمه فيها كمضمون فني يرتفع بأذواق الناس إليه، اعترافاً منه بعبقرية الفنان الذي أخذ عنه . كذلك الأمر بالنسبة للحن السنباطي الشعبي الشهير" على بلدي المحبوب وديني" الذي أخذه محمد عبد الوهاب وغناه بأناقة شعبية مفرطة في أغنيته "هليت ياربيع هل هلالك" التي غناها في فيلم ممنوع الحب عام 1940. ويستطيع أي قارئ أو أي مستمع يحفظ لحن

الأغنيتين أن يردد وحده الشطر الأول أي المذهب ـــ من "على بلدي المحبوب" والشـــطر الأول من "هليت يا ربيع" ليجد أن لحني الأغنيتين واحـد، وإن محمـد عبـد الوهـاب رفع لحن السـنباطي بأدائه الراقي إلى مسـتوى التأثيرات التي نهل منها، والتي يجب أن يكون عليها اللحن الشعبي .

غير أن الجماهير ظلت تفضـــل لحن الســـنباطي في شـــعبيته الشبيهة بالشعبية الدرويشية على أناقة أداء محمد عبد الوهاب، ولا أدري ما إذا كان السنباطي قد استقى مادة لحنه من مصدر شعبي أم لا، وما إذا كان محمد عبد الوهاب قد لجأ إلى المصـــدر نفســـه، وأغلب الظن أنه استقاه من السنباطي .

ميزة محمد عبد الوهاب في تســـخير ألحـان غيره من غربيـة وشـــرقيـة إلى عبقريتـه بـاتـت معروفـة، والألحـان على الرغم من اختلاف آراء النقاد حولها تحسب له، وهي تقدم لنا صـورة مشـرفة عن روح تلك التأثيرات التي دفعت بالموســـيقا وفن الغناء خطوات إلى الأمام، فتوجت محمد عبد الوهاب أميراً وسـيداً للتحديث قبل أن تتوجه ملكاً للحداثة.

أرسـتقراطية محمد عبد الوهاب ليسـت تطبعاً يمكن الرجوع عنه، بل اكتســاباً، لأن الاندماج الكلي في تلك القصــور والبيوتات من فنون ومقتنيات، وأرســتقراطية ألحانه لم تنبع من تلك القصــور والبيوتات، وإنمـا من روادهـا من محبي الفن مثلـه. فـإذا علمنـا بـأن أول من غنى "الجندول" هو"مكرم عبيد بـاشـــا" الـذي كـان يجيد العزف بـالعود، أدركنـا مـدى قوة التلقي عنـد المتلقي، صـــاحب المقتنيـات الفنيـة التي يضـج بها قصـره. وعندما غنى مكرم عبيد باشـا "الجندول" لمصـطفى النحاس باشـــا، وجد فيها هذا، خروجاً على المألوف والتقليد المتبع في الغنـاء، فلم يتوان عن تـأنيب محمـد عبـد الوهـاب دون أن يـدري بـأن محمـد عبـد الوهـاب يثور على واقع فني طـال أمـده،ويجـب أن يخرج عليه بجديد ينسـف فيه ترسـبات الموروث، رضـي الشـارع عنه أم لم يرض . وعندما أدرك "النحاس باشـا" هذه الحقيقة سارع إلى الاعتذار

من محمد عبد الوهاب، وإلى تهنئته أسوة بالدكتور طه حسين الذي زها إعجاباً بالجندول، وعدَّها حدثاً يطمح إليه فن الغناء.

الأرستقراطية المصرية ـــ أرستقراطية الباشوات والأمراء والبكوات ـــ التي احتضنت محمد عبد الوهاب حولت المسار الشعبي الذي اعتنقه إبان معايشته لسيد درويش، لتجعل منه صوتها الفني المدوي، وكانت في تكريمها الظاهري الدائم له، تكرم نفسها وتدافع عن ذاتها ضد كل ماهو شعبي وثائر، فجعلته يسهم مع السلطة دون أن يدري، بالتعتيم على تراث سيد درويش، ليحل تراثه الغزلي المعاصر الحديث محل التراث الدرويشي الوطني والاجتماعي والسياسي، ليغدو تراثه هو التراث الأمثل لكل طامح إلى المجد. ومانقوله عن تراث محمد عبد لوهاب ينسحب على تراث محمد القصبجي، وإلى حد بعيد على تراث السنباطي، فجميعهم وحتى زكريا أحمد، أسهموا بطريقة ما، بإقصاء تراث سيد درويش عن الساحة الفنية، دون أن يستطيعوا حجبه وإقصاءه عن الشعب الذي ظل يحفظه ويردده في مجالسه ويورثه للأجيال الجديدة .

يقولون، من شعبية سيد درويش وأرستقراطية محمد عبد الوهاب وعزلة وصوفية السنباطي قامت الحياة الموسيقية العربية المعاصرة. فأين موضع زكريا أحمد الذي يقولون عنه، إنه تابع طريق سيد درويش الجماهيري؟ ولكن سيد درويش كان مجدداً ومبدعاً لفن الطقطوقة، ومخلصاً للموسيقا والغناء من التبعية العثمانية والفارسية والغجرية، بينما لا نلمح في تراث زكريا أحمد بارقة تدل على ذلك، إذ ظل طوال حياته ملحناً كبيراً يدور في إطار تجديدات سيد درويش ويخلص للتطريب والإبداع فيه، دون أن يهتم بالزمن الذي سبقه والاختراعات التي غيرت مجرى حياة الناس لاسيما في وسائل الاتصال وطبعتها بطابعها الجديد، فهو بألحانه يستطيع أن ينتزع أي مستمع عن مقعده بالتطريب الذي يجيده دون أن يقدم له جديداً. بخلاف القصبجي ومحمد عبد الوهاب

والســـنباطي الذين فهموا الرســـالة الدرويشـــية، وانطلقوا منها وتجاوزوها بالعطاءات التي متحت منها الأجيال مسرتها .

أما محمد القصبجي ــ وللإنصاف ــ فلم يكن في يوم من الأيام درويشياً، مع أنه ولد في العام نفسه الذي ولد فيه سيد درويش.. كان في كل أعماله على النقيض من ذلك الفنان الثائر.. كان فناناً ملتزماً ومؤمناً برسالة الفن للفن، لا نعرف له في كل مسيرته الفنية سوى ثلاثة ألحان وطنية، والقصـبجي أسـتاذ محمد عبد الوهاب وزكريا أحمد، وهو أستاذ فن المنولوغ الذي سار على هديه جميع الملحنين، وفيهم محمد عبد الوهاب وزكريا والسنباطي، وهو أستاذ المجددين على الإطلاق، وتراثـه الـذي أعطـاه لغـايـة توقفـه عن التلحين عـام 1952 هو مدرسة فنية قائمة بذاتها لم يتطاول إليها أحد .

من هذا كلـه يتبين لنـا أن صـــانعي الحياة الموســـيقية العربية المعاصـرة هم: سـيد دروش والقصـبجي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهـاب والســـنبـاطي، وذلـك الرتـل الطويـل من المبـدعين الـذين عاصروهم.

وسيد درويش عرف بدايات السينما الصـامتة، ولكن الموت لم يمهله ليتعرف عليها ناطقة .

كانت أعماله تنصـــب بالدرجة الأولى على المســـرح، بينما لم يسـهم محمد عبد الوهاب والسنباطي سوى إسـهامات ضـئيلة لا تعد شـيئاً في المسـرح الغنائي ولا تحسـب لهما . وكما كان اهتمام سـيد درويش بالمســرح كبيراً وعاصــفاً، كان اهتمام محمد عبد الوهاب والسنباطي جاداً في مواكبة الوسيلة الحضارية الجديدة ـــــ السينما الناطقة ـــــ وفاعلاً وقوياً. فالسينما التي دخلت الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية دون اسـتئذان، قضـت شـيئاً فشـيئاً على المسـرح الغنائي الذي لم يوله اهتماماً خاصـــاً بعد وفاة الشـيخ سـيد ســوى زكريا أحمد. وإذا كان الشـيخ سـيد قد لحن ثلاثين مسـرحية، فإن محمد عبد الوهاب مثل ولحن وغنى في ســبعة أفلام، وثامن قام بتلحينه وشـارك فيه بالغناء بأغنية واحدة، وخمسـة أخرى لحن فيها

عـدداً لا بـأس بـه من الأغنيـات لعـدد من المطربـات والمطربين المفضـلين عنده . بينما لم يلحن السـنباطي ويمثل ويغني إلا في فيلم واحد، وهو الـذي ســـاهم قبـل ذلك بتلحين مـا يزيد عن مئتي أغنية لمشاهير المطربين والمطربات في نحو خمسين فيلماً.

سـيد درويش عرف كيف يحرك الجماهير في مسـرحياته نحو أهدافها، بخلاف محمد عبد الوهاب الذي تقرب في مواضـيع أفلامه وأغنياته من الطبقة الأرســتقراطية التي تدعمه، وقد اســتطاع من وراء ألحـانه التي بلغت حد الكمال في مادتها اللحنية الجديدة في كل شـيء، ومن وراء صـوته الرائع وأدائه الأنيق المتفوق، أن يسـيطر على الجمـاهير على الرغم من ابتعـاد أغـانيـة في مضـــامينهـا عن أهداف تلك الجمـاهير، وتجـاوبها مع أهداف الطبقة المتســلطة في إلهاء الناس عن مطالبها الأساسية.

السنباطي لم يخرج هو الآخر في الخمسين فيلماً التي شارك أو انفرد في تلحينهـا عمـا فعلـه محمد عبد الوهـاب، ولكنـه لم يكن مثل محمد عبد الوهاب صـــاحب الرأي في موضـــوعات تلك الأفلام، وإنما مجرد ملحن لأغانٍ تتطلبها مشـاهد سـينمائية معينة . وفي كل الأغـاني التي لحنهـا في هذه الأفلام، لانجد أثراً لعزلته وصـــوفيته اللهم إلا في بعض القصـــائد المتناثرة هنا وهناك.. كان مجرد ملحن محترف يعيش أجواء الألحـان المطلوبة منه، وإذا اســتثنيا من هذه الأفلام فيلم "حبيب قلبي" الـذي مثله ولحنه وغناه، فإننا نلمس روح تلك العزلة في مونولوغ "على عودي" على الأقل، وومضـــات من تلك العزلة في القصـيدة السينمائية التي أبدعها، كما في قصـائد "أنا وحدي" لســعاد محمد، و"وقالوا أَحبَّ القس ســلامة" و"أصـــون كرامتي" لأم كلثوم و"أيهـا النـائم" لأســمهـان، التي يروي "أحمد رامي" أن أسـمهان التي كانت تحفظ القصـيدة من السـنباطي ظلت تغنيهـا طوال الليـل و هي تبكي دون أن تـدري لمـاذا حتى مطلع الفجر.

و بعيداً عن السينما، فإن روح التصوف تفجرت عنده إبان المرحلة السينمائية في الأعمال الكلثومية الكبيرة، ويتبدى هذا في الشوقيات الدينية "سلوا قلبي" و"نهج البردة" "ولد الهدى" إلى "عرفات"، وغير الدينية في "سلو كؤوس الطلا" و"النيل" و"الشامخة" التي ظهرت كلها ما بين عام 1945 وعام 1949، ومن ثم في رباعيات الخيام عام 1952. وفي كل هذه الأعمال خاطب السنباطي الجماهير من وراء صوت أم كلثوم بلغة جديدة، وهي اللغة التي تقرب فيها من الله، ففجرت في نفوسهم ما كان يفجره سيد درويش في طقاطيقه الشعبية الخفيفة.

كانت شخصية محمد عبد الوهاب الفنية قد استقرت بإبداعاتها منذ الأربعينيات بألحانها المتجددة المتطرفة بالحداثة، فحددت لها مساراً واضحاً خاطبت به كل الأجيال، وهذا المسار انبثق من تأثيرات الطبقة العليا والأخرى المثقفة، وانصهرت فيها طبقات الشعب كافة، وبذلك حقق هدفاً سامياً، وهو الارتفاع بمستوى الجماهير إلى مستواه الفني، وهذا الأمر لم يقتصر على الشعب في مصر، وإنما على الشعب العربي في أرجاء الوطن العربي. كذلك الأمر بالنسبة لشخصية السنباطي الفنية التي تبلورت في خطوطها الرئيسية بفلسفة خاصة عمادها عزلته وتصوفه وفنه الكلاسيكي الإبداعي.. كان يريد من وراء عزلته الاندماج الكامل بذاته الموسيقية، إن لم نقل بالذات الإلهية، التي أمدته بالإعجاز الذي صنع، وكان يريد للجماهير التي التفت حول ألحانه من وراء صوت أم كلثوم، أن تندمج أيضاً اندماجاً كاملاً بفكره الموسيقي الذي يحمل إليها النقاء والصفاء. وعندما تحقق له ذلك بدءًا من منتصف الأربعينيات، التقى مع محمد عبد الوهاب على اختلاف مساريهما في الهدف، فارتقى بالجماهير إلى مستواه الفني، وإلى مستوى آخر يرقى إلى فكره الصوفي التأملي، ومن ثم تابعا الطريق، كل واحد في المسار الذي اختطه لنفسه، إلى أن توقف إبداعهما في نهاية الستينيات، ليكررا نفسيهما بعد ذلك في كل ما أعطياه، على روعة ما أعطياه.

وعلى الرغم من هذا كله، ظلت شـــخصـــية الدرويشـــي هي المهيمنة داخل القطر المصـري، لأنها ذات خصـوصـية مصـرية بحتـة، تفوقت في حدود معارفها الموســيقية، وفي تـأثيرها على الجماهير، على شخصية الأرستقراطي والآخر المتصوف اللذين تفوقا أيضـــاً بقوة انتشـــارهما في الســـاحة العربية، وفي تطويرهما لأشـــكال الأغنية، وفي الصـــياغة اللحنية وفي فكرهما الموســـيقي الإبداعي الخلاق. ومهما تحمس المتحمسـون، وغالوا في تحمسـهم، فإن قراءة بســـيطـة في أعمال هذا الثلاثي الكبير على مســـتويات الأغنية كافة، تكشـف البون الشـاسـع بين عطاء السـنباطي ومحمد عبد الوهاب المتميزين في كل شـيء وعطاء سيد درويش. والتفوق الوحيد للشيخ سيد يكمن في صياغته لفن الطقطوقة وفي مضامينها، وفي ترجمته لحياة الشعب في عصره بلغة جديدة على ذلك العصر. ومع ذلك فهناك اعتراف أخلاقي للسـنباطي كله تواضـع يقول فيه: "كلنـا خرجنـا من جبـة الشـــيخ ســـيد.... أنـا وزكريـا ومحمد عبد الوهاب".

لقد قال كلنا خرجنا ولم يقل "وتفوقنا"، إنه اعتراف بفضـــل معلم كبير على معلمين كبار صـــنعوا الحياة الموســـيقية العربية المعاصرة بأناة وصبر.

إن إبداع هؤلاء يقودنا إلى مسألة شائكة نعانيها في سورية، فالفنان السوري وبالتحديد الملحن السوري، ولاسيما الذي يتقن عمله، تـائـه بين موهبتـه والإبداع، فالموهبة في اعتقاده تقود إلى الإبداع، دون أن يعرف ماهية الموهبة و ماهية الإبداع.

الموهبـــة و الإبـداع

الفنان الموهوب كاتباً كان أم شاعراً أم موسيقياً أم مصوراً، أم غير ذلك هو غير الفنـان المبـدع، فـالأول يتـدفق بـالعطـاء منقـاداً لموهبتـه، تضـــمن هذا العطـاء إبداعاً أم لم يتضـــمن، بينما الثاني المبدع، يبحث دائماً عن مجالات لإبداعه، و هو يتصـف إلى جانب

موهبته وقدراته الفنية بالخيال، فيحلل ما يحيط به، وتفسير ما يعجز الإنسان العادي عن تفسيره وينظر إلى الحياة نظرة شمولية تتيح له أن يوضح الفكرة أو الأفكار المهيمنة على أحاسيسه ومشاعره، ويعبر عن كل ذلك بالوسيلة التي يملك في عمله الإبداعي الذي يهدف إليه .

والفنان المبدع لاينتظر الوحي أو الإلهام ليفجر إبداعه،لأن الإبداع إذا عددناه تجاوزاً عملية خلق، يدفعه شاء أم أبى إلى إنجاز عمله الإبداعي.

و الإبداع لا بأتي من فراغ، وإنما من موهبة متسلحة بالعلم، ومن محصلة ثقافية وفنية ومن تعايش حقيقي مع الحياة و الناس، ومن تأثيرات العصر والأحداث، ومن دراسة التاريخ وتتبع أعمال المبدعين في العلوم الإنسانية، والاختراعات التي تحدث شرخاً وتحولاً حضارياً، ومن الرؤى المستقبلية للفن والحياة، فهل نجد بين شعراء الأغنية والملحنين السوريين مبدعين تحلوا بالخصائص التي يحب أن يتصف بها المبدعون؟

إن التراث... تراث الأغنية العربية السورية الذي بين أيدينا لاسيما في الخمسين سنة الأخيرة يقول غير ذلك، ولا يمكن اعتبار قصائد وأغنيات حققت نجاحاً جماهيرياً من مثل "من قاسيون أطل يا وطني" لخليل خوري وسهيل عرفة ودلال الشمالي، وأغنية "لاركب حدك يا الموتور" لعمر الحلبي وعبد الفتاح سكر وفهد بلان، أو طقطوقة "كتير علينا لو حبينا" لفوزي المغربي وزهير عيساوي ومها الجابري أعمالاً إبداعية، لأن التفاوت الكبير لشعراء الأغنية والملحنين بين ما أعطوا قبلها وبعدها يبرهن على أن التدفق في العطاء، لا تكمن وراءه حتى الموهبة التي تجلت في أغنيات وقصرت في عشرات الأغنيات، ناهيك بالإبداع الذي لم بفكر فيه المحترفون من شعراء الأغنية والملحنين، لأنهم ينطلقون من فراغ ثقافي باعد بينهم وبين الإبداع . بخلاف أقرانهم في لبنان ومصر والعراق وأقطار المغرب العربي الذين كرسوا الموهبة

للفكر الإبداعي ولعملية الإبداع. مثال ذلك أعمال الأخوين رحباني في لبنان، وعبد السلام عامر في المغرب، وحليم الرومي الفلسطيني، وناظم الغزالي العراقي، والسنباطي ومحمد عبد الوهاب وكمال الطويل ومحمد فوزي وبليغ حمدي ومحمد الموجي وسلطان والمكاوي في مصر، ومن سار على خطا هؤلاء جميعاً في سائر الأقطار العربية، الذين كلما أعطوا عملاً رائعاً أتبعوه بعمل أروع لأن هدفهم الإبداع وليس التدفق في العطاء.

ويكفي أن نعرف أن جل هؤلاء، ولاسيما الأخوين رحباني كانوا يعيشون في قلق وتوتر وإرهاص فكري في انتظار ردود فعل الجماهير لأعمالهم، لندرك الفرق بين المبدعين وبين الذين يملكون الموهبة ولا يفكرون في الإبداع .

الرحبانية كانت تغوص في أعماق التاريخ لتختار مواضيع أعمالها في المسرح الغنائي لتسقط عليها الأحداث المعيشة في وهج حار ولاهب من الألحان والغناء. وكان السنباطي يجلس مترقباً خائفاً من ألا تؤدي أم كلثوم أعماله وفق رؤيته للكلمة التي حملت لحنه المعبر عنها. وكان يقول: "ليس المهم استعمال آلات موسيقية جديدة في الفرقة، لأن هذا يدخل في عملية إبهار أكثر منها إبداع، المهم أن تخلق لحناً.. أن تعطي لحناً يستطيع أن يعيش أبداً". وعندما يقول الراسخون في العلم من موسيقيين ونقاد، إن أعمال القصبجي سبقت زمنها بمئة عام على الأقل، فهذا يعني أن القصبجي في سبيل إبداعه اللا متناهي عاش صراعاً نفسياً مع الزمن ومع رؤيته لواقع الغناء والأغنية، وعندما وجد نفسه لا يستطيع تقديم الجديد الذي يريد، توقف عن التلحين واكتفى بالعزف .

وفي سورية بعيداً عن الرواد الذين أبدعوا في قوالب التراث، وعن ورثة الرواد الذين أعطوا واستطاعوا الوقوف عند المستوى الذي وصلت إليه الأغنية العربية في منتصف الستينيات،فإن جيل الموسيقيين الذي جاء بعدهم قصَّر في عطائه، ولم يستطع أن

يحاكي جهود الموسيقيين الآخرين الذين تابعوا الطريق الذي شقته العمالقة فانكفؤوا على أنفسهم عدا قلة بسبب الضحالة الثقافية التي يملكون، فرفعوا شعاراً غربياً ينادي بالأغنية السورية، أسوة بالشعارات المماثلة التي رفعت في عدد من الأقطار العربية.

المـــوّال

ارتجال وتراث

وديع الصافي نموذجًا

أ.الدكتور يوسف طنوس

الارتجال من الخصائص الأساسية للموسيقا العربية والتركية والفارسية وللموسيقات الشعبية في المنطقة. فالتفريد والارتجال أساسيان في الغناء العربي، خاصّة الكلاسيكي منه. فيه يُظهر المطرب والعازف ما تعلّمه وما ابتكره من ضروب الغناء العربيّ والمقامات. فهما مقياسان لثقافة الموسيقي وفنّه.

والارتجال في الموسيقا العربية، الفولكلوريّة منها والكلاسيكية، إمّا يكون عزفًا من خلال التقاسيم، وإمّا يكون غناء من خلال الأُوف، واللّيالي، والمواويل، والقصائد.

والارتجال، الذي هو في الأساس، تأليف موسيقيّ آنيّ ومباشر، يتأثّر، كما التأليف العادي، بثقافة وموهبة وقدرة المؤدّي، وكذلك بتراثه الموسيقي الذي هو من مقوّمات شخصيّته الأساسيّة (personnalité de base).

ويقول المثل:"كلٌ يغني على مواله"، أو "كلّ يغنّي على ليلاه"، كما تقول ماجدة الرّومي في أغنيتها. وهذا المثل يُقال أصلاً لمن تشغله قضية معينة، فلا ينظر إليها إلاّ من منظاره الخاص، ممّا يعني استحالة إمكان التفاهم والتلاقي بين المتحاورين. كما يمكن أن

يشير، بالمعنى الإيجابي، أن لكلّ واحد موّالاً خاصاً به، وبالتالي لكلّ بلد موّاله المتأثّر بتراثه الثقافي والفنّي والاجتماعي.

والموال هو تجسيد للارتجال الغنائي. وهو من ثوابت أغنية وديع الصافي، كما كان ولا يزال من العناصر الأساسيّة للغناء الفولكلوري اللبناني. وقد طوّر الصافي الموّال اللبناني وفتح له آفاقًا جديدة من خلال صوته الفريد، وفنّه المميّز الذي أوجد مدرسة يُحتذى بها في الغناء والتأليف.

1) ماهيّة الارتجال

الارتجال هو عمل خلاّق وديناميّ، يضمّ، في الوقت عينه، تأليفًا وأداءً آنيَين ومتداخلَين. فالمرتجِل هو المؤلّف والمؤدّي. والارتجال الناجح والمبدع يتطلّب موهبة موسيقية مميّزة وتقنية صوتيّة أو عزفيّة عالية. إن ذوي المواهب المحدودة يسقطون في تجربة نقل ما ارتجله الآخرون وترداده.

ويقوم الارتجال الغنائي في الغناء الطويل والحرّ. فالغناء السريع لا يسمح كثيرًا بالارتجال. والغناء الموقّع يحدّ من قدرة المطرب على الارتجال. فالغناء الحرّ وغير الموقّع هو الذي يسمح بالارتجال ويدعو إليه.

يتطلّب الارتجال الناجح "السلطنة"، فينتقل المؤدّي في ارتجاله بين المقامات وأجناسها الموسيقية، لكي يصل هو وسامعيه إلى "الطرب".

والارتجال لا يأتي من العدم، بل من مخزون الذاكرة الواعي واللاّواعي (Le Conscient et l'Inconscient) وهذا المخزون هو من مقوّمات الشخصية الأساسية لكلّ إنسان.

2) الموسيقا العربية والارتجال

أعطت الموسيقا العربية التقليدية، التي كانت تُنقل بالتقليد الشفهي، حرّيّة للمؤدّي بإضافات من عنده، على صعيد الزخرفات

والتلاوين والعِرب وكلّ الحليات الممكنة في سبيل أداء التراث، وإعادة إحيائه بأسلوب خلاّق ومتجدّد يتوافق مع قدرة وشخصيّة المؤدّي. ولم يتوقّف هذا النمط في الأداء، حتّى مع اعتماد الموسيقا العربية التدوين. فالمؤدّي العربي يعدُّ نفسه، مؤلّفًا مع المؤلّف.

وتطوّرت الموسيقا العربية، التي هي موسيقا مقاميّة، بطريقة أفقيّة، فطوّرت ألحانها وسلالمها ومقاماتها وإيقاعاتها، وسمحت بالارتجال بكلّ أنواعه من التلاوين اللّحنية وصولاً إلى حرّيّة مطلقة في التقاسيم والمواويل. وبات الارتجال إحدى خصائص هويّة الموسيقا العربيّة، مثلها مثل الموسيقا التركيّة والإيرانيّة.

3) أشكال الارتجال

الارتجال في الموسيقا العربية يمكن أن يكون في الغناء (أوف، ليالي، مواويل، قصائد) ويسمّيه البعض تفريدًا، كما يمكن أن يكون في العزف (تقاسيم حرّة أو تقاسيم مقيّدة ضمن قالب التحميلة). وفي المغرب العربي نجد الارتجال في "الاستخبارات" (من استخبار) و"العروبيات" (من عروبي).

والارتجال، الغنائي والآلي على حدّ سواء، إمّا يكون حرًّا، من دون إيقاع أو من دون مرافقة إيقاعيّة، ويسمّى "صعبًا" (سماع نموذج رقم 1 من وديع الصافي "بعدن ببالي أهل هاك الدار")، وإمّا يكون مقيّدًا، أي مع مرافقة إيقاعيّة، ويسمّى "موزونًا" (سماع نموذج رقم 2 "الليله ما برضى بكرا" أو نموذج رقم 3 "جايين يا أرز الجبل"). فبينما نرى، في الشكل الأوّل، الآلات الموسيقية تعطي أحيانًا نغمة القرار فقط، نراها في الشكل الثاني تعيد حركة لحنيّة ـ إيقاعيّة طوال مدّة الارتجال.

إنّ أهمّ الإيقاعات المستعملة للارتجال المقيّد هي: الوحدة الصغيرة (4/2)، السماعي الطائر (8/3)، الدارج السريع (8/6)، الدارج البطيء (4/3)، السماعي الثقيل (8/10)، النوخت (4/7)، الدور الهندي (8/7) والأقصق (8/9).

الارتجال الحرّ في الغناء يكون عندما يختار المطرب موضعًا معيّنًا في الأغنية التي يؤدّيها أو قبل البدء بها، لينطلق في تفريده أو ارتجاله إلى المقامات البعيدة والقريبة على حدّ سواء، وفي مختلف ضروب فنّ الغناء، قبل أن يعود إلى المقام الأصليّ الذي انطلق منه. أمّا الغناء المقيّد فهو يتبع تلحينًا سبق وضعه، يُظهر فيه الملحّن براعته الموسيقيّة والغنائيّة وثقافته الفنّيّة.

وقد لجأ كبار الملحّنين إلى كتابة التفريد الغنائي المقيّد، خوفًا من "ابتكارات" المطربين، المنبثقة من كفاءتهم الموسيقيّة، التي قد لا تكون في صالح الأغنيّة أو ملحنها، إذ يفوق الارتجال موسيقيًّا لحن الأغنية أحيانًا، أو تحاشيًا ل "تقليد" تفريد غيرهم من المطربين. وقلّة هم الملحّنون الذين أعطوا المطربين حرّيّة مطلقة في التفريد والارتجال، باستثناء كبار المطربين الذين كانوا "يتصرّفون" باللّحن المكتوب و"يجمّلوه" ويعطونه من فنّهم.

ومع تراجع مساحاتهم الصوتيّة مع تقدّمهم في العمر، مثل أم كلثوم قبل وفاتها بعشر سنوات، عمد المطربون إلى تقديم التفريد الصوتيّ المقيّد باللّحن. وكذلك أسمهان التي برعت بالتفريد الصوتيّ الحرّ بفنّ الموليّا الجبليّ، غنّت عددًا من القصائد التي تخلّلها التفريد الصوتيّ المقيّد بالتلحين. ومن المطربين الآخرين الذين اشتهروا بالتفريد الصوتيّ، نذكر على سبيل المثال: محمد عبد الوهاب ومحمّد عبد المطلب وفريد الأطرش ونور الهدى وسعاد محمّد وصباح فخري ووديع الصافي.

4) أنواع الارتجال

إلى جانب أشكال الارتجال الإيقاعيّة من حرّ من الإيقاع أو مقيّد به، هناك درجات في الارتجال، منها ما يكون مقيّدًا بلحن ما أو مقام ما، ومنها ما يعطي المطرب حرّيّة اختيار اللحن والمقام. سنتناول نوعين من الارتجال:

1.4ـــــــ الارتجال حول لحن معروف: ويمكن أن يكون هذا اللّحن مقيّدًا بإيقاع أو حرًّا منه، ولكنّ معالمه اللّحنيّة الأساسيّة واضحة ومعروفة. فيكون الارتجال مقيّدًا بالهيكليّة الموسيقيّة لهذا اللحن، مثلاً "هيهات يا بو الزلف" في الفولكلور اللبناني (سماع نموذج رقم 4 "يا مهاجرين رجعوا")، أو يكون كناية عن زخرفات وتلاوين موسيقية تتناول لحنًا موقّعًا، على سبيل المثال لحن "الشروقي" (سماع نموذج رقم 5 "لبنان عرس الدني"). وهذا يتطلّب أداء وزخرفات صوتية ولحنيّة خاصّة بكل مطرب ناجمة عن قدرته الصوتيّة والفنّية.

2.4ـــــــــ الارتجال الحرّ: وهو القائم على نغمة يختارها المرتجِل، أو ينطلق من لحن سابق ليؤسّس مقام أدائه، وبالتالي هو ليس مقيّدًا بأي نغمة أو لحن. وهذا يتطلّب مهارة صوتيّة ومهارة فنّيّة في اختيار النغمات والمقامات. (سماع نموذج رقم 6 "جبلنا + يا قلبي كلما جفني"). القسم الأول من هذا النموذج هو ارتجال حول لحن تراثي معروف، أمّا القسم الثاني فهو ارتجال حرّ مبتكر من وديع الصافي، ولكنّه ينبثق من روحيّة التراث اللبناني والموّال الجبلي.

إنه لحن مرتجل شكلاً ومضمونًا، ولا يتوافق اثنان على مبدأ أدائه ولحنه، كما أنّ المؤدّي نفسه لا يُعيد ارتجال نص محدّد بالطريقة نفسها وباللّحن عينه. وهذا إنما يدل على حرّية فنّ الارتجال في الشرق.

5) الموّال

هناك نظريات كثيرة حول معنى كلمة "موّال" ونشأة الموّال بحدّ ذاته. وإلى الآن، لا يوجد حقيقة تاريخيّة أكيدة حيال هذا الأمر. فمنهم من يرجع أصل الموّال إلى نكبة البرامكة، فيقول السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر (ت 910 هـ) إن الموال يعود إلى العهد العباسي، إذ أنشدته لأول مرة إحدى جواري جعفر بن يحيى

البرمكي (ت 187 هـــ) بعد ما رأت بطش هارون العباسـي (ت 193 هـــ) بمولاها في "نكبة البرامكة"[1]. بينما يُرجع صفي الدين الحلي عبد العزيز بن السرايا الطائي المتوفى عام 750 هـــ، نشأة الموال إلى مدينة واسط، إذ كان أهل المدينة يتغنون به أثناء العمل، ويقولون في آخر كل صـوت مع الترنم "يا مواليا"، في أواخر عهد الأمويين، ومنـه جـاء الموّال[2]. وآخرون يرجعونـه إلى عصـــر الأنباط، أي بين عامي 400 و500 م[3].

ولكن، هل يمكن الجزم أن هذا النوع من الغناء، أي الموّال، لم يكن موجودًا قبل هذه التواريخ المذكورة أعلاه؟ وهل من إثباتـات أنّه لم يكن موجودًا في حضـــارات ســـابقة أو مجاورة؟ وما دام لا يوجد إجماع، فهذا يؤكّد أنّنـا لا نزال بعيدين عن معرفـة أصـــل الموال وتاريخه وظروف نشأته.

الموّال موجود في كلّ الأقطار العربيّة، ولكلّ بلد منها أســلوبه الأدبي واللّغوي والموسـيقي الغنائي. ويؤكّد البعض أن الموّال نُظم بـاللغـة الفصـــحى أوّلاً، ومن ثمّ نُظم بـاللهجـات العـامّيّة. فنقول، إذا كـانـت اللغـة الفصـــحى قد ســـبقت اللغة العاميّة في تأليف الموّال، فيكون هناك تراجع في المسـيرة الأدبيّة واللغويّة العربيّة. ألا يمكن لقائل أن يفترض أن الموّال كان بالعامّيّة أوّلاً وانتقل إلى الفصـحى، أو أقلّه وُجد بالطريقتين معًا؟

وهنـاك أنواع متعـدّدة من الموّالات في الـدول العربيـة، وقـدّ صُـنّف بحسب تقطيعاته الشعريّة المؤلّفة من أربعة أبيات شعر، أو خمســة (يســمّى "الموّال المصــري" أو "الأعرج")، أو ســبعة (ويســمّى "الشـرقاوي" أو "البغدادي")، أو من ثمانية، مع انتهائها بقوافٍ تعاد كلّ مرّة بمعنى مختلف.

---

1 ـ راجع عبد الكريم العلاف، *الموال البغدادي*، ص 7 وما بعدها.
2 ـ راجع صفي الدين الحلي، العاطل الحالب والمرخص الغالي، ص 106-107.
3 ـ راجع رضا محسن حمود القريشي، *الفنون الشعرية غير المعربة*، ص 53.

ويقول من يُرجع الموال إلى نكبة البرامكة، إنّه ذو طابع حزين، بينما نرى الموّال في لبنان يتطرّق إلى مواضيع متنوّعة، فيها الفراق ولوعته، وفيها الفرح واللّقاء، وفيها الغزل وحبّ الوطن.

ويرى "الأخوان رحباني" أن الموال اللبناني الشعبي بصيغه المختلفة وأدائه المتنوّع، هو أساس الغناء الحرّ في لبنان، وهو أساس صحيح للانطلاق منه وتطويره. ويجسّد وديع الصافي بغنائه الموّال اللبناني بجميع ألوانه وصيغه.

6) وديع الصافي والارتجال الغنائي

ترافق اسم وديع الصافي مع الارتجال الغنائي في لبنان، من "الأوف"، و"يا ليل يا عين"، والموّال، والقصائد. فقلّما خلت أغنية لوديع الصافي من موال وارتجالات. ارتجالاته فيها ألوان تراثية عدّة: الجبلي اللبناني، البدوي، الجنوبي، الشمالي، البغدادي، إلخ. وهو طالمّا غنّى التراث اللبناني بكل لهجاته وفروقه اللّحنيّة والأدائيّة.

ارتجالاته تجمع بين صوته القوي الهادر مثل الرعد، وبين كلمات وأشعار تغنّي الحب والحنيّة والطبيعة والوطن، فيصوّر بالطرب الطبيعة اللبنانيّة والأحاسيس. وقد وضع الله على دربه شعراء كباراً، أمثال أسعد السبعلي، أسعد سابا، مارون كرم، عبد الجليل وهبي، يونس الابن، صوّروا الطبيعة والتراث والعادات اللبنانيّة والعربيّة، ممّا أكسب غناءه ومواويله، في الوقت ذاته،

طابع الشـموليّة والشـخصـانيّة، وكأنّ الموّال موجّه لكلّ واحد من سامعيه.

مواويل وديع الصـافي قصيرة في الإجمال. ومع وجود بعضها في بدايـات أغـانيـه، إلاّ أن أغلبهـا تتوسّـط أغـانيـه، وكـأنّه يريد أن "يسـلطن" قبل أن يبدأ بالموّال، من دون أن يعني هذا أنّه لا يسـلطن في بدايـة أغانيه أو نهايتها (سـماع نموذج رقم 7 "بداية لا عيوني غريبة"، إذ يبدأ الصـافي الأغنية بموّال الأوف؛ وسماع نموذج رقم 8 "لا تسلنا"، ثم يُنهي الصافي الأغنية بموّال). ومع كثرة مواويله، فلا تجد واحدًا يشـبه الآخر، حتّى ولو غنّى الموّال ذاته، فإنّه يغنّيه كلّ مرّة بصورة متجدّدة.

قـال عنـه محمـد عبـد الوهـاب عنـدمـا سـمعـه يغني أوائل الخمسينيات أغنية «ولو» المأخوذة من أحد أفلامه السينمائية، وكـان وديع يومئذ في ريعـان الشـباب:"من غير المعقول أن يملك أحد مثل هذا الصوت". فشكّلت هذه الأغنية علامة فارقة في مشـواره الفني، لأنها كلّها غناء حر مرتجل في الأسـاس، وتربع من خلالها على عرش الغناء العربي، فلُقب بصـاحب الحنجرة الذهبية، وقيل عنه في مصـر إنّه مبتكر «المدرسـة الصـافية» (نسـبة إلى وديع الصـافي) في الأغنية الشـرقية. (سماع نموذج رقم 9 "ولو")

ووديع الصـافي، ذو الصـوت الاستثنائي الذي ظهر في أواخر الثلاثينيات من القرن العشـرين، واشـتهر بالغناء البلديّ والمواويل على طريقـة الأداء النغميّ اللبنانيّ المشـتقّ من الفولكلور والزجل اللبنانيَّين، ظهرت لديه مقدرة مهمّة في التفريد الصوتي والارتجال.

وقد نجح وديع الصافي في التفريد الصوتيّ بنوعيه مفضّلاً، في الغالب، التفريد الحرّ. فبدا صوتًا متطوّرًا في هذا النوع من التفريد، إذ إنّه بمساحته الواسعة، تمكّن من غناء عقود مقاميّة غير مسبوقة في الموّال، وباحترافه التفريد الصوتيّ أظهر إلمامه الفطري بالمقامات الشرقيّة، عبر مزج جميع العقود الصاعدة والهابطة بعضها ببعض، مضيفًا إليها الزخارف والتواشيح الصوتيّة.

ونقل عبد الرحمن سلام عن الحاج هاشم محمد الرجب، أحد أكبر العاملين في فنّ المقامات، خاصّة المقامات العراقيّة، قوله "إنّ في صوت وديع الصافي إمكانات مقاميّة لم تتوافر لدى أيّ مطرب، منذ مئة سنة حتّى يومنا هذا، وأنّه قد يكون الوحيد من مطربي هذا العصر القادر على أداء كلّ المقامات الغنائيّة"[4].

7) الموّال في الأغنية الوديعيّة

إذا كان محمّد عبد الوهّاب قد صنع للموّال المصري قالبًا جديدًا، فإنّ وديع الصافي قد طوّر الموّال اللبناني بأسلوب مبتكر في الأداء واللّحن. يُظهر الموّال، عمومًا، جوهر الصوت وقماشته وإمكاناته. موّال الصافي يتطلّب إمكانات صوتيّة هامّة، لأنّه يغطّي مساحة صوتيّة واسعة، ويتضمّن تسلسلاً مقاميًّا وحليات زخرفيّة أدائيّة صعبة. (سماع نموذج رقم 10 موّال "يا ليل يا ما فيك غنّينا")

يتألّف موّال وديع الصافي من ثلاثة عناصر غنائيّة أساسيّة:

ـــ النمط التطريبي العربي في الغناء
ـــ النمط الغنائي السرياني والفولكلوري
ـــ النمط الغنائي البيزنطي والقرآني

4ـ سلام (عبد الرحمن)، في الكفاح العربي، 1987/6/1.

وديع الصـــافي محكوم بصـــوتـه القادر. وجـاء جديده طبقًـا لإمكـانـاتـه الصـــوتيّـة التي أوجدت أســـلوبًـا جديدًا فريدًا في غناء المواويل على اختلاف أنواعها، مطوّرًا في شـــكلها ومضـــمونها ونغمـاتهـا، ومـدخلاً إيّـاهـا تقريبًـا في جميع ألحـانـه. صـــوت وديع الصـــافي صـــوت متكـامـل يجمع بين القرار والجواب، والأداء ومخارج الحروف، والطرب والغناء والفولكلور والترتيل والتجويد والألوان العربيّة واللبنانيّة، في قماشـــة صـــوتيّة بلّوريّة نادرة. وهذا ما جعل ارتجالاته ومواويله "كاملة متكاملة" بصـــوته وأدائه، وهي لن تبقى هكذا بأدائها من أي مطرب آخر.

فأتى الموّال الجديد مزيجًا من الموّال البغدادي والشـــروقي والقصـــيد والموشـــّح والقرّادي والمعنّى والعتابا والميجانا وأبو الزلف والليـالي، إلخ، وكلّهـا ألوان تراثيّـة، مفرغًـا كلّ ذلك في قالب واحد، عنوانه الموّال اللبناني الصافي الذي أضحى علامة خاصّة، تميّز أغانيه وتشكّل أحد عوامل نجاحها.

إنّ هذا الإخراج الموســـيقي للألوان الزجليّـة التراثيّـة اللبنانيّة غير الفولكلوريّـة، من مواويـل حرّة وموقّعـة، مطعّم بنفس تطريبي عربيّ، ديني وفولكلوري. ويكشـــف التحليل الموســـيقي عن عقود مقاميّة فريدة من حيث امتدادها النغميّ وأسلوب أدائها.

إن ارتجال المواويل في أغنيات الصـــافي اتّخذ شـــكلاً مســـتقلاً، تطوّر في فرعين:

ـــ الأغنية الموّال، مثل "طلّ الصباح"، "يا أختي نجوم اللّيل"، "ناطرك ســـهران"، "مرّيت عالدّار"، "لبنان يا قطعة ســـما"، "صـــرخة بطل"، "لوين يا مروان"، "غابت الشـــمس"، إلخ. (سماع نموذج رقم 11" لبنان يا قطعة سما"، إذ تشكّل الأغنية بكاملها الموّال).

ـــ الموّال الذي يشكّل جزءًا من بنية أغنية، مثل "يا بو الغرّة"، "صـورة بصـدر الدار"، "لا إنت راضـي"، "ندم"، "شـو عاد

بدي فيك يا قلبي"، إلخ. (سماع نموذج رقم 12 موّال "شو عاد بدي فيك"، إذ يأتي الموّال في منتصف الأغنية).

{ خاتمة |

الموّال هو غناء طويل، إنه غناء مرتجل. والارتجال وليد التربية والثقافة والدراسة، وبالأخص الموهبة. فكلّ موسيقي يخزّن في ذاكرته الموسيقا التي أحب والتي طبعته، وخاصّة موسيقا بلاده التراثيّة والشعبيّة. وعندما يؤلّف أو يرتجل، يظهر تأثيرها في نتاجه وأدائه.

ووديع الصافي طوّر بارتجالاته، الأغنية والموّال اللبناني، فصارت أغانيه لوحات تراثيّة وجديدة في آن، تصف طبيعة القرية اللبنانيّة وعاداتها وأناسها وأحاسيسهم وحياتهم، مع الاستعانة بالفولكلور الموسيقي المتنوّع. وإن أغانيه غير الموقّعة والتي يتخلّلها الكثير من الارتجالات والمواويل أطلقت شهرته وأوجدت طابعًا خاصًّا بالأغنية اللبنانيّة.

وعرف وديع الصافي أن يغرف من التراث في أغانيه ومواويله، فجمع بين الفولكلور اللبناني، والترتيل السرياني والبيزنطي، والتجويد القرآني، والطرب العربي، في بوتقة واحدة، لم يكن بقادر أن يطوّعها لولا صوته المتميّز والقادر على أداء كلّ الألوان.

لقد اختطّ وديع الصافي لنفسه نهجًا غنائيًّا، شكّل مدرسة في الصوت والأداء والتلحين والارتجال. ولكن، لا شكّ في أن كثيرين سيسعون للغَرْف من تراثاتهم من أجل تطوير الغناء العربي بجميع أشكاله الارتجاليّة والتأليفيّة، الغنائيّة والآليّة.

إنّ الأغنية العربية الجديدة لا تعير الارتجال الأهميّة التي يستحقّ، ولا تعدُّه مقياسًا لمقدرة المطرب الفنّيّة والصوتيّة. هل هو بسبب تغيّر الأذواق من الطرب والسّماع إلى الرقص، أو بسبب تبدّل الأوَّليات من الصوت الجميل والقدرة الفنّيّة إلى جمال المؤدّي

الخارجي ومظهره الجذّاب وغنائه الاستعراضي أي الانتقال من إمتاع الأذن إلى إبهار العين، أم بسبب عدم قدرة المؤدّين الحاليين على الارتجال؟ لا شكّ في أن الموسيقا العربيّة ستفقد، مع غياب الارتجال فيها، واحدة من أهمّ ميزاتها الأساسيّة. (سماع نموذج رقم 13 "أنا وهالبير").

المراجع

ـــــ طنوس (يوسف)، الموسيقا المقدسة المارونية الحديثة، دراسة منشورة في الليتورجيا والموسيقا المقدسة، منشورات جامعة الروح القدس ـ الكسليك، معهد الليتورجيا، 41، 2008، ص 147 – 180.

ـــــ طنوس (يوسف)، وديع الصافي، حديث إذاعي لبرنامج السجل الذهبي في إذاعة صوت لبنان، بيروت، 2000.

ـــــــ طنوس (يوسف)، وديع الصافي، صفحة إنترنت في www.onefineart.com

ـــ إلياس (عفاف) و نصرالله (كارول)، وديع الصافي، سلسلة أعلام الموسيقا والغناء في لبنان، 4، جامعة الروح القدس في الكسليك (لبنان)، 2008.

ـــــ خليفة (ربيع محمد)، وديع الصافي، حياته وأعماله، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس (لبنان)، 2002.

- Tannous (Youssef), *L'improvisation dans la musique arabe et dans la musique populaire du Proche et du Moyen-Orient*, dans L'improvisation dans le chant sacré du Christianisme et de l'Islam, Faculté de Musique de l'USEK, Etudes-3, Kaslik-Liban, 2000, pp.93-108.

-Tannous (Youssef), *La musique libanaise, tradition millénaire*, dans Mélanges offerts au Prof. P. Louis Hage, Université Saint-Esprit de Kaslik, Faculté de Musique, Etudes, 9, 2008, pp. 255-272.

- Tannous (Youssef), *Le folklore libanais*, Etude musicologique, (en manuscrit).

الفلســـــفة في الأغنية العربيـــة

ياســر المالح

مدخـــل

لو أردنـا أن نصـــنف الأغـاني العربيـة تحت عناوين تدل على مضـــامينهـا واتجـاهاتها لرأينا العجب. وأعجب العناوين ما اخترته لهذه المقالة «الفلسفة[5]». فهل هنالك من يتفلسف في الأغنية؟ وهل هنالك ملحن قادر على تلحين الفلسفة؟

في الحق إن الـدخول في هـذا الموضـــوع المتشـــعـب ليس كـالخروج منـه، فـالفلســـفـة تعبير شـــامخ شـــموخ العقل الواعي. والفلاســـفة منذ أرســـطو[6] وأفلاطون[7] يملؤون الدنيا بنظرياتهم. وظهر من الفلاســـفـة العرب من تأثر بالفلســـفة الإغريقية، وأبدع

5 ـ الفلسفة Philosophy هي الحكمة في معناها الأصلي.

6 ـــ أرسطو أو أرسطوطاليس (284ـــ322ق.م) فيلسوف يوناني، مربي الإسكندر. أهم مؤلفاته (الجدل).

7 ـ أفلاطون (427–347ق.م) فيلسوف يوناني تلميذ سقراط. أهم مؤلفاته (الجمهورية).

فلسفته الخاصة، كالفارابي[8] الذي لقب بالمعلم الثاني بعد أرسطو المعلم الأول، وكان ضليعاً من الموسيقا، وله فيها «كتاب الموسيقا الكبير» وهو متضلع من الرياضيات أيضاً. واشتهر من الفلاسفة العرب الكندي[9]، وكان عالماً أيضاً بالموسيقا والرياضيات، ولقب بفيلسوف العرب. والجمع بين الموسيقا والرياضيات عند الفلاسفة أمر مألوف. فالموسيقا في موازين جملها تعتمد على الرياضيات فلا يكون فيها خلل.

الفلسفة في جوهرها رؤية وفكر وموقف. وقد يظهر ذلك في شعر شاعر أو نثر ناثر، وقد تكون حكمة أو مثلاً دارجاً أو تمثالاً يحمل حكمة، كتمثال القرود الثلاثة الذي يقول: لا أسمع، لا أرى، لا أتكلم، في بيئة لا تسمح بالحرية.

والأغاني العربية في مجملها تعبر عن العواطف وهي الأغزر، أو تعبر عن الفكر في حدود ضيقة. وقد يكون من الشعراء من يتصف بالفلسفة في بعض شعره. فتتجلى فلسفته في موقف ذاتي مما يحيط به، ومن الحياة والموت، ومن الماضي والحاضر والغد.

والشعراء العرب يكتبون الشعر والزجل، وهما وجهان لعملة واحدة، هي عملة التعبير عن عاطفة أو موقف أو عنهما معاً. ولا يوصف الشاعر هنا، فيما كتب، بأنه فيلسوف كأصحاب النظريات الفلسفية، بل هو شاعر ليس غير.

نماذج من الأغاني الشعرية الفلسفية.

النموذج الأول: قصيدة لست أدري

8 ـ الفارابي (ـ 950م) ولد في فاراب بتركستان وتوفي بدمشق. أقام في حلب في بلاط سيف الدولة.

9 ـ الكندي (769–873م) مارس نشاطه في عهد المأمون ببغداد.

لســت أدري عنوان قصــيدة من شــعر إيليا أبي ماضــي[10]. اختارها محمد عبد الوهاب ولحنها وغناها في فيلم «رصــاصــة في القلب» المنتج في العام 1944. وكانت تشــاركه البطولة راقية إبراهيم. وقصـــة الفيلم لتوفيق الحكيم والإخراج لمحمد كريم. وسنعرض أولاً للنص الشعري وعناصره المكوّنة والمفهوم الفلسفي.

1 ـ النص الشعري:

جئتُ لا أعــلمُ مِــن أينَ ولكنّي أتيـــــتُ
ولقــدْ أبصرتُ قُــدّامي[11] طريقــاً فمَشــيتُ
وســـأبقى ســائراً إن شـــئتُ هـذا أم أبيتُ
كيف جئتُ[12]؟ كيف أبصرتُ طريقي؟ لستُ أدري

أنـــا لا أذكـرُ شـيئاً مِـن حيـاتي الماضيَـــةْ
أنا لا أعـــلمُ شـــيئاً عن[13] حيــاتي الآتيَــةْ
لِيَ ذاتٌ غــيَر أنيّ لســت أدري ماهيَـــةْ
فمتى تعرِفُ ذاتي كُنــهَ ذاتي؟ لســتُ أدري

أينَ ضِحـكي وبُكائي وأنـــا طفــلٌ صغـيرْ؟
أين جَهــلي ومَــراحي وأنــا غَضٌّ غَريـــرْ؟
أين أحـــلامي وكانتْ كيفَما سِـرتُ تسـيرْ؟
كلُّها ضاعتْ ولكن كيفَ ضاعتْ؟ لستُ أدري

---

10 ـ إيليا أبو ماضي (1889–1957م) شاعر لبناني من أدباء المهجر. له «الخمائل» و«الجداول».

11 ـــــ قّدامي : أمامي وهي من الفصيح. بدّلها عبد الوهاب حين أداها بكلمة (أمامي)، فانكســر وزن البيت وهو يعلم ذلك، لأنه لم يســتســغ كلمة (قدّامي). وحين غنى عبد الحليم حافظ القصــيدة مختصــرة في فيلم «الخطايا» في العام 1962، وضــعوا كلمة (للدّنيا) بدلاً من أمامي. فاستقام الوزن.

12 ـ جئتُ: يشبع الشاعر الضمة في التاء ليستقيم الوزن. وهذا جائز في الشعر.

13 ـ عن حياتي : يبدّل عبد الوهاب (عن) فيجعلها (من) وهذا خطأ.

2ــ الوزن العروضي: القصيدة من مجزوء الرمل ووزنه (فاعلاتن فاعلاتن) في كل شـطر. وقد وصـلنا بين الشـطرين لأن معظم الأبيات مدوّرة، أي أن الكلمة الواحدة تمتد من الشطر الأول إلى الثـاني. وهذا غـالب في المقطع الأول عدا البيت الثالث. ودرجنا على وصـل الأشـطار في المقطعين الثاني والثالث على سـبيل التناسق الجمالي. والقصيدة تقع في ثلاثة مقاطع مختلفة القوافي: فالقافية[14] في المقطع الأول التاء المضـمومة المشـبعة، وفي المقطع الثـاني اليـاء المفتوحـة مع الهـاء السـاكنـة. وفي المقطع الثالث الراء السـاكنة المسـبوقة بياء المد. وكان كل مقطع ينتهي بجملـة (لسـت أدري) على وزن (فـاعلاتن) كمـا هي الحال في الدور الزجلي.

3ــــــ موسـيقا الحروف: القصـيدة حافلة بالحروف ذات الجرس الموسـيقي كالسـين والشـين. وما يسـاعد الحروف على الظهور حرفا المد الألف والياء. و(لسـت أدري) التي يُقفل بها كل مقطع هي المثـال على مـا نـذهـب إليـه، ومعظم الملحنين يختـارون من القصـــائد ما هو حافل بحروف المد، وحروف الهمس، وحرف النون.

4ــ النظرة الفلسفية في القصيدة : يمكن تلخيص هذه الفلسفة بإيمان إيليا أبي ماضـي بما يسمى الجبرية، وهو مذهب ظهر في القرن الأول للهجرة. ومفاده أن الإنسـان مسيّرٌ لا مخيّر. ورأس مذهب الجبرية جهم بن صـفوان. وكان أتباع الجبرية على خلاف كبير مع المعتزلة الذين يعتقدون بأن الإنسان حر في اختياره.

[14] ـ القافية : يقصد بها حرف الرويّ في آخر الكلمة التي ينتهي بها البيت.

فالشعر في المقطع الأول يعترف بوجوده. لكنه لا يعلم ما أصل وجوده كإنسان. فهو وجد دون إرادته، وعاش دون أن يستشار في عيشه، وهو مستمر على هذا النهج دون أن يدري الغاية من وجوده وعيشه.

وهو في المقطع الثاني يشير إلى الماضي المنسيّ والمستقبل المجهول وإلى غموض تركيبته النفسية وكأنما يقول: حياتنا لا معنى لها. والحقيقة لا وجود لها. وإنما هي تقديرات وهواجس.

وفي المقطع الثالث يتذكر طفولته وما كانت عليه من التناقض، وأن أحلام الفتى قلما تتحقق، إن هي إلا أمل يرافق من يحيا دون جدوى.

ما يلاحظ أن الشاعر متشائم، تساوره الشكوك في سبب وجوده، ويعتقد بأن إرادة الإنسان في التصرف لا وجود لها. ويعبر عن ذلك كله بجملة (لست أدري).

اللحن والتوزيع والأداء

بدأت المقدمة الموسيقية بالقانون يعزف مدخلاً مرسلاً قصيراً تختمه الأوركسترا بتكرار آخر جملة عزفها القانون. ويبدأ الغناء المرسل للأبيات الأربعة من مقام عجم منطلقاً من العلامة (دو). ويلاحظ التلوين الموسيقي في الأداء للتعبير عن الكلمات في المقطع الأول، وينتهي المقطع الأول بفاصلة موسيقية مرسلة تعزفها الأوركسترا، شبيهة بالمقدمة.

في المقطع الثاني يبدأ الأداء الموقّع ترافقه الأوركسترا مع لوازم موسيقية في البيتين الأول والثاني وجزء من الثالث. ثم يعود الأداء مرسلاً معبّراً عن معاني الذات وحقيقة الذات المجهولة، وينتهي المقطع بمد أداء (لست أدري) من الجواب النغمي الحاد للتعبير عن الإخفاق في معرفة الحقيقة. وتكمّل الأوركسترا هذا المد بموسيقا عاصفة ثم تهدأ.

ويأتي الأداء في المقطع الثالث مرسلاً معبراً ملوناً، ويحط على (لست أدري) في القرار مكررة. وتختم الأوركسترا الأغنية بموسيقا عاصفة بالقرع على الطبول، ثم تعود هادئة جداً يبرز فيها صوت (الأوبوا)، ويتلاشى الصوت ليعلن الختام.

ما يبدو، من خلال الاستماع إلى الأغنية، أن محمد عبد الوهاب قد تشرب الموضوع العام للقصيدة والكلمات الشاعرية التي عبرت عنه. فكان اللحن متوافقاً ومكمّلاً لمعاني الكلمات، وكان الأداء حافلاً بالإحساس، يعبر عن مأساة الإنسان. والأداء المرسل، كما هو معروف، هو الأكثر تعبيراً من الأداء الموقّع. وكان هذا الأداء هو السائد في القصيدة. أما الأداء الموقع فكان محدوداً في المقطع الثاني على سبيل التلوين وكسر الرتابة.

النموذج الثاني: رباعيات الخيام

رباعيات الخيام قصيدة مؤلفة من مقاطع شعرية. كل مقطع منها في بيتين اثنين، وحرف الروي في كل مقطع منسجم في الأشطار الأول والثاني والرابع، مخالف في الشطر الثالث. وعلى هذا، فإن كل مقطع مؤلف من أربعة أشطار يسمى رباعية.

وصاحب الرباعيات هو أبو الفتح عمر الخيام، أشهر شعراء الفرس (؟ ــ 1132م). وهو عالم بالرياضيات وله فيها نظريات وطرائق لحل المعادلات، وهو كذلك عالم فلك، وهو من أصلح التقويم الفارسي.

أول من ترجم رباعيات الخيام من الغربيين (فيتزجيرالد) البريطاني، ترجمها إلى الإنكليزية في العام 1859، وتأثر خطاه في ترجمتها كثير من الغربيين.

وللرباعيات ترجمات عربية، ترجمها وديع البستاني في العام 1932. ثم ترجمها أحمد الصافي النجفي، وأحمد الصراف وعبد الحق فاضل وإبراهيم العريض وأحمد رامي.

تقع رباعيات أحمد رامي في ثلاثين بيتاً، فهي خمس عشرة رباعية. وقد اخترنا منها خمس رباعيات مما تغنيه أم كلثوم بلحن رياض السنباطي. ومما يجدر أن يذكر أن أحمد رامي ترجم الرباعيات في العام 1923، واقترح على أم كلثوم أن تغنيها في العام 1949. فكان ذلك.

في عرضنا سنتبع الخطوات نفسها التي اتبعناها في عرض قصيدة (لست أدري).

1ـ النص الشعري:

سمعتُ صوتاً هاتفاً في السحَرْ نادى من الغيب غفاة[15] البشرْ
هُبّوا املؤوا كأس المنى قبل أن تملأَ كاسَ العمرِ كفُّ القّدّرْ

لا تَشغلِ البالَ بماضي الزمانْ ولا بِآتي العيشِ قبلَ الأوانْ
واغنَمْ من الحاضرِ لذّاتِهِ فليسَ في طبعِ الليالي الأمانْ

أَطفئْ لظى القلبِ بشَهدِ الرضابْ[16] فإنّما الأيّامُ مثلُ السَّحابْ
وعيشُنا طيفُ خيالٍ فَنَلْ حظَّكَ منهُ قبلَ فوتِ الشبابْ
لبِسْتُ ثوبَ العيشِ لم أُسْتَشَرْ وحِرتُ فيهِ بين شتّى الفِكَرْ
وسوفَ أنضو[17] الثوبَ عنّي ولمْ أدرِكْ لَماذا جئتُ؟ وأينَ المفَرْ؟

يا عالِمِ الأسرارِ عِلمَ اليقينْ يا كاشف الضُّرِّ عَنِ البائسينْ
يا قابِلَ الأعذارِ عُدنا إلى ظِلِّكَ فا قبلْ توبةَ التائبينْ

2 ـــ الوزن العروضي : الرباعيات كلها من البحر السريع، ووزنه (مستفعلن مستفعلن فاعلن). والمقاطع التي اخترناها خمسة. والمقطع الشعري هنا هو الرباعية. والقافية يختلف فيها حرف

15 ـ غُفاة : جمع غافٍ. وهو النعسان أو النائم نوماً عميقاً.
16 ـ الرضُّاب: الريق المرشوف، أو رغوة العسل. والشهد العسل في شمعه.
17 ـ أنضو : أخلع.

الروي في كل مقطع؛ ففي الرباعية الأولى تبدو الراء الساكنة في الأشطار الثلاثة هي حرف الروي. وفي الرباعية الثانية تبدو النون الساكنة، وفي الثالثة الباء الساكنة، وفي الرابعة الراء الساكنة، وفي الخامسة النون الساكنة. أما حرف الروي في صدر البيت الثاني من كل رباعية فمتنوع غير ملتزم.

3ـــ موسيقا الحروف : في الرباعيات الخمس يشبع حرفا السين والشين المهموسين وحرفا المد الألف والياء يحطان على النون الساكنة أو الباء الساكنة في القوافي. والألف الممدودة أكثر شيوعاً في الكلمات، وهذا ما يساعد الملحن على التلحين والمؤدِّي على الأداء المطرب.

4ـــ النظرة الفلسفية : استخدم الشاعر أسلوب الخطاب. مرّةً يتوجه إلى البشر، ومرّةً يخاطب نفسه، ومرّةً يخاطب الله. وتتلخص فلسفته في أن يعيش الإنسان اللحظة ويستمتع بها، فالماضي مضى والمستقبل مجهول. ويلتقي الشاعر مع إيليا أبي ماضي في فلسفة الجبرية، فالحياة والموت مفروضان، ويستحيل على الإنسان تغيير ما هو مقدّر عليه. ويعود الشاعر بعد هذه الجولة الفكرية إلى الله الذي خلق وقدّر، يعلن إيمانه ويرجو أن يتوب الله عليه إن بدر منه جنوح في الفكر.

اللحن والتوزيع والأداء

اختار رياض السنباطي تلحين رباعيات الخيام على الرغم من طولها. وأم كلثوم هي المؤهلة الوحيدة لكي تغني القصائد الطويلة مع إعادة المقاطع التي يصفق لها الجمهور. وكان هذا من المألوف في حفلاتها الشهرية (أول خميس من كل الشهر). وفي كل حفلة ثلاث (وصلات) تستغرق الليل حتى الفجر.

ورياض السنباطي اشتهر بتلحين القصائد الشعرية، وغالباً ما يكون لحنه تقليدياً يلتزم بالأصول التي استمدت من التجويد

والترتيل. لكن هذا الالتزام لا يعني عدم الإبداع، فالسنباطي يعبر بالموسيقا والغناء المرسل والموقّع عن المعاني المتجسدة في الكلمات، ويأتي أداء أم كلثوم ليزيدها وضوحاً في هدوئها أو انفعالها. ويلتقي المبدعون في عمل واحد؛ كاتب الكلمات والملحن والموزع والعازفون والمؤدي، فيكون عملاً فنياً خالداً على الدهر.

المقام النغمي للرباعيات هو (راست)، يتناوب بين القرار والجواب (الماهور) والوسط. والإيقاع هو (الواحدة الكبيرة)، ومعظم الأداء موقّع، تتخلله اللوازم الموسيقية المكررة. أما المقدمة الموسيقية فكانت مقدمة موقّعة بإيقاع بطيء، ثم سريع وفيها تشكيل لحني منوّع ينتهي إلى لحن معتمد، تمهيداً للدخول في الغناء. وهذه المقدمة تتكرر بين الرباعيات لأنها معتمدة أصلاً، وخلالها يصفق الجمهور طرباً.

النموذج الثالث : قصيدة سوف أحيا

سوف أحيا قصيدة للشاعر المصري مرسي جميل عزيز كما جاء في كتاب (فيروز، حياتها وأغانيها) لمجيد طراد وربيع محمد خليفة. ونسبة القصيدة إلى هذا الشاعر يحتاج إلى تحقيق. ومنهم من ينسبها إلى جبران خليل جبران دون دليل. وما يهمنا هو القصيدة نفسها، فهي نموذج للأغنية الفلسفية العربية الحافلة بالتأمل في الكون أرضاً وسماء، وفي أصل الخلق وطبيعة الحياة.

والقصيدة لحنها الأخوان رحباني وغنتها فيروز في خمسينيات القرن الماضي.

1ـ النص الشعري :

لِمَ لا أحيا وظلُّ الوردِ يحيا في الشفاهْ
ونشيدُ البلبلِ الشادي حياةٌ لِهواهْ
لِمَ لا أحيا وفي قلبي وفي عيني الحياةْ

سوفَ أحيا سوف أحيا (هكذا قال الإلهْ(*))

يارفيقي نحـنُ مِن نورٍ إلى نـورٍ مَضيْنا
ومــع النجـم ذهبْنــا وَمعَ الشمِس أتيْنا
أين مـا يـدعى ظلاماً يا رفيقَ الليـل أيْنا؟
إنّ نـور اللهِ في القلبِ وهـذا مـــا أراهْ
سوفَ أحيا سوف أحيا (هكذا قال الإلهْ)(*)

ليسَ سـرّاً يا رفيـقي أنَّ أيّــامي قليلَــةْ
ليس ســـراً إنمـا الأيّـامُ بسْـــماتٌ طويلـهْ
إنْ أردتَ السرَّ فاسألْ عنه أزهارَ الخميلّهْ
عمرُهـــا يومٌ وتحيـــا اليـومَ حتى منتهــاهْ
سوفَ أحيا سوف أحيا (هكذا قال الإلهْ)(*)

2ـــــــ الوزن العروضـــي : القصـيدة من مجزوء الرمل ووزنه (فاعلاتن فاعلاتن). والغريب أن الصـياغة الشـعرية لا تختلف عن قصـيدة (لسـت أدري) لإيليا أبي ماضـي إلا قليلاً. فالمقاطع الشـــعرية ثلاثـة. والمقطع الأول في أربعـة أبيـات، منهـا ثلاثـة أبيـات تلتزم حرف روي واحـد في القـافيـة، أمـا البيـت الرابع فمختلف حرف الروي فيه عن الأبيات الســابقة. وفي المقطعين الثـاني والثـالـث، يضـــاف إلى الأبيـات الثلاثة الأولى بيت رابع تنتهي قافيته بحرف الروي الهاء الســاكنة لتناســب القافية في المقطع الأول. فالزيادة هنا مقصـودة ضـمن التركيبة الشـعرية للقصـــيدة، وملاحظة الشـــطر الأخير من المقاطع الثلاثة الذي ينتهي بحرف الهاء الساكنة أيضاً.

* ـ هذا الشطر محذوف من الأغنية.

3 ـــــــ موسيقا الحروف : تحفل القصيدة بالحروف ذات الجرس الموسيقي، منها حرفا الهمس السين والشين. ومنها الحروف الشفوية كالباء والفاء والميم. ومنها حرف النون الذي يعبر عن الظهور. أما حرف الهاء فهو الحرف الذي يعبر عن التنهّد، والوقوف عليه يستهلك النفس موسيقياً. ثم تلتصق حروف المد الألف والواو والياء بكل كلمة في القافية وأكثر كلمات الأبيات، فتكون موسيقا وحدها تغري بتلحينها.

4 ـ النظرة الفلسفية: تتلخص الفلسفة في هذه القصيدة بجملة وردت فيها هي (سوف أحيا) وهي تعبر عن الرغبة في الحياة كالكائنات الحية. وهذه الرؤية الشاملة لما على الأرض وما في الكون تبدو أكثر عمقاً في وصف الخالق بالنور والمخلوق من نور، فالنور هو الناظم للكون، وهو الروح الإلهية الساكنة في المخلوقات. وعلى هذا فالحياة مستمرة ما دامت الطاقة تحرك الكائنات وتضيئها، غير أن هذه الطاقة تغادر الكائن الحي إلى الطاقة الكبرى فيكون الموت. وما دامت الحياة قصيرة فلنتمتع بها ما أمكننا ذلك.

اللحن والتوزيع والأداء

اللحن في هذه القصيدة شرقي محض. يعود إلى بدايات العناية باللحن الشرقي لدى الأخوين رحباني، حين اكتشفا فيروز في بداية الخمسينيات. وقد مالا في تلك الفترة إلى التنويع في الألحان، فغنت فيروز الألحان الغربية الجاهزة بكلمات شعرية أو زجلية، وغنت أغاني الضيعة اللبنانية، وغنت القصائد التي كتبها الرحبانيان وغيرهما من الشعراء. تلك الفترة كانت تمثل الإقلاع الحقيقي من مطار الفن الرحباني.

بعد مقدمة قصيرة من مقام (سيكاه) ينشد الكورس البيتين الأولين من المقطع الأول ويمكن تشبيه هذه البداية بما يسمى

(المذهب) في قالب (الطقطوقة). ثم تدخل فيروز وتؤدي البيتين الأخيرين من هذا المقطع.

وتأتي الوصلة الموسيقية بعد ذلك من مقام (راست) وتؤدي فيروز المقطع على هذا المقام ثم تعود إلى مقام (سيكاه، هزام) كما هي العادة في عودة التقليديين إلى ما بدؤوا به.

وفي المقطع الثالث تأتي الوصلة الموسيقية من مقام (بياتي)، وتؤدي فيروز المقطع على هذا المقام، ثم تعود إلى مقام (سيكاه، هزام) لتحط فيه وفق القاعدة المتبعة.

والانتقال بين هذه المقامات الشرقية الثلاثة مألوف عند العازفين الارتجاليين في التقاسيم والملحنين لاحتوائها على ربع الصوت، وقد تحقق ذلك في هذه الأغنية بآلات التخت الشرقي.

أما الأداء فكان يعبر عن المعاني بجلاء. وكان صوت فيروز في تلك المرحلة المبكرة صوتاً طبيعياً غير مستعار، كما صار فيما بعد. والكورس يشارك بالأداء بين المقاطع بما شبهناه بالمذهب. وتشاركه فيروز، وبه تختم الأغنية.

النموذج الرابع : أغنية يا دنيا يا غرامي

في الأغنية الفلسفية يبدو الشعر أكثر وقاراً من الزجل في التعبير عن الفكر والموقف. لكن هذا لم يمنع أحمد رامي من أن يكتب زجلاً فيه فلسفة، غناه محمد عبد الوهاب في فيلم (يحيا الحب) المنتج في العام 1937، وقد شاركته البطولة ليلى مراد.

1 ـ النص الزجلي

يا دُنيا يا غَرامي يا دَمْعي يا ابْتسامي
مَهْما كانِتْ آلامي قلبي يْحبِّكْ يا دُنيا
يا دُنيا إيه جَرى لي وانا اللي كنتِ خالي
مَهْما غيَّرتِ حالي قلبي يْحبِّكْ يا دُنيا

زَهْرَه وتدبَلْ على أَغصانْها وتــروحْ، في الحــالْ
يا لاّ اقطُفْها قبلِ أوانْها دا العمـــرِ خَيـــالْ

اِنسَ همومَـكْ وخـلِّ قلبَــك خـــالي
واحِبسْ دَمعِكْ دا دَمْعِ عينَك غالي
اشــربْ كاس التهاني وارقصْ على الأغاني
دا بكــرَه كَلُّــه فـــاني يــا دُنيـا كلُّــه فـاني
حِـلِمِ وصحيتْ مِنّـــه لقيتْني هايمْ في بحرِ الشوقْ وَحدي
حبّيــتْ ظـــــالمْ يـا ريتُــه كانْ هنّاني
ضَيَّـــــــعْ وِدّي وصُنتُه بينْ أجفـاني
هَجَــرْ فـــــؤادي وكانْ مُرادي يصـــــونْ وِدادي
كــذِّبْ(*) ظـــــنّي وبِـعِـــدْ(*) عَـنّي
مِـن غيـرْ ما أعـرَفْ إيــه كـــانْ ذنبي
مَســكينْ في هـواكْ واللـــه يـــا قلبي

يصــنف نص الأغنية في قالب (المونولوج)، ويقع في عشــرة مقاطع متنوعة حرف الروي في القافية، ومتنوعة في طول الشـطر وقصـــره، ومتنوعـة في الوزن الزجلي. وهـذا التنوع يتيح للملحن قدراً أكبر من الحرية، مما يســاعده على الإبداع وكســر القواعد المألوفة.

وأحمد رامي في هذه الأغنية هو الفيلسـوف. وعبد الوهاب هو من ترجم فلســفتـه لحنـاً وأداءً. وأحمـد رامي هو الأول في تـأليف الأغنية شــعراً أو زجلاً لكبار المغنين والمغنيات، ويعرف بحسّــه

* ـ كذِّبْ وبِـعِدْ : الفاعل فيهما هو. أي حبيبه الظالم. وفي الفصيح كذَّبَ ظنَّهُ، وبَعَدَ عنه.

المرهف وللعب بموسيقا الحروف وبخاصة حروف المد. فما يكتبه يغنى بلا لحن.

2ـــ النظرة الفلسفية: تتلخص بحب الحياة بما فيها من فرح وحزن وسعادة وشقاء. فالإنسان يعيش حياته ويتقدم في العمر فيما يشبه الحلم. والاستمتاع باللحظة في تألقها هو ما يحبب الإنسان بالحياة، فالفناء قادم لكل كائن حي.

وهذه الفلسفة ما هي إلا تعزية لإخفاق في علاقة حب فالمحبوب هجر وابتعد، وخيّب أمل العاشق من غير سبب. وما زالت الحيرة تسكن نفس العاشق مما حدث، ولا يجد تعليلاً لانصراف المحبوب عنه، فينثني على نفسه يحدثها حديثاً خافتاً، ويسلّم أمره إلى الله.

لكن ما حدث للعاشق هو الذي دفعه إلى أن يحب الدنيا في أحوالها كلها، فكانت فلسفته في الحياة التي عرضهافي النصف الأول من الأغنية.

اللحن التوزيع والأداء

تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية قصيرة من مقام نهاوند تعزفها أوركسترا، وهي شبيهة بما سيؤديه المغني في المقطع الأول، ثم تعاد المقدمة نفسها بعد المقطع الأول، ويأتي المقطع الثاني يؤدى على لحن المقطع الأول على سبيل التكرار. وتعاد المقدمة ثانية وتنتهي بإيقاع آلي كخلفية للأداء المرسل في المقطع الثالث. وينتقل الأداء إلى السرعة على لحن سريع في المقطع الرابع، ثم تؤدى كلمة (اشرب) و(ارقص) في المقطع الخامس بما يشبه الأمر، ويحط على جوهر الفلسفة في نهاية هذا المقطع بقوله (دا بكره كله فاني) وينتهي عرض القسم الفلسفي بأداء مرسل.

أما مقدمة القسم الثاني من الأغنية، فكان فيها تصوير للحالة النفسية للعاشق التي تراوح بين الثورة والهدوء من خلال أداء

الأوركســـترا وأداء القانون. ويأتي الغناء المرســـل ليعبر عن هذه الحالة العاطفية بالكلمة حتى يصـل إلى قوله (يصـون ودادي) وهو محطّ من مقام راست.

وتعود مقدمة القسم الثاني العنيفة مع بعض التعديل في نهايتها، ويعود المؤدي إلى الغنـاء الموقع (كذب ظني وبعد عني) من مقام نهاوند، ثم يحط على مقام راست بأداء مرسل وتنتهي الأغنية به.

كـان لحن الأغنيـة معبراً عن الفكر والعـاطفـة، وكـان التوزيع الموســـيقي متـأثراً في مقدمـة القســـم الثـاني العنيفـة بمـا يكون في الموســـيقا الغربية، لكنه لا ينتمي إليها، بل يؤكد على عروبة اللحن من خلال القانون. وكـان أداء محمد عبد الوهـاب متوافقاً مع معنى الكلمات جملة وتفصـيلاً. يفصـل بين أدائه بعض اللوازم الموسـيقية الجميلة.

وهذه الأغنية السـينمائية قصـيرة المدّة، ليس فيها تكرار كثير. ويمكن تصـــنيفها في خانة الأغنية الفلســـفية التي تعبر عن موقف الإنسان من الحياة.

نهاية المطاف

ما عرضـنـاه من أغانيّ فلسـفية في إطار محكمة الفن، شـعرية كانت أم زجلاً تجعلنا نصدر القرار التالي:

إن قلة الظهور الفلسـفي في الأغاني العربية تجعلنا نكبر من عـالج هذا الجـانـب الفكري بـالكلمـة واللحن والأداء. وتـدفعنـا إلى

البحث عن أغاني فلسفية أخرى. قد تبلغ عشراً في أحسن الأحوال. وربما أثرت هذه الأغاني في نفوس من يستمع إليها، فيكون من ذلك قبول أو رفض للفلسفة المطروحة. لكن اللحن الجميل والأداء الأجمل للكلمات هو ما يسكن النفس فلا يبرح.

المستمع الموهوب

آرون كوبلاند
ترجمة: أبية الحمزاوي

مع استمرار انشغالي بعالم الموسيقا أزداد قناعة بأن الخيال الحر يكمن في لب التأليف والاستماع الموسيقيين. عندما كتب كولريدج جملته الشهيرة: "إن الإحساس بالبهجة الموسيقية والمقدرة على إنتاجها هما موهبة تخص الخيال". كان يشير طبعاً إلى بهجة التمتع بموسيقا الشعر. ولكن يبدو لي أن هذا يصح بشكل أكثر دقة على الموسيقا. إن الخيال هو أمر أساسي في الإبداع الفني بكل أشكاله، ولكنه أكثر حسماً وضرورة في الموسيقا تحديداً، فالموسيقا هي المجال الأوسع للخيال بما أنها الأكثر حرية وتجريداً والأقل تقيداً من جميع الفنون الأخرى: فليس هناك مضمون

قصصي يعيق العملية الإبداعية للمخيلة، ولا شكل تصويري، ولا إيقاع محدد في النظم، ولا أطر ملزمة. وعندما أقول هذا، لا أنسى طبعاً أن للموسيقا أنظمتها الخاصة بها كذلك: الشكل الموسيقي المحدد، والإيقاع المنتظم وحتى في بعض الحالات المضمون المبرمج*. لقد تمكنت الموسيقا مَثَّلُها مثل الرياضيات والعمارة أو الصورة من التأثير على الناس العاديين دائماً. ولكن ما يدهشني بصفتي موسيقياً هو فكرة أن الموسيقا بحكم طبيعتها تتطلب لفهمها معالجة تخيلية، وأن تفاصيل الموسيقا تكتسب معنى فقط عندما تنطلق المخيلة حرة. لهذا السبب بالذات أرغب في التركيز على النقاط المتعلقة بالتأثير الإبداعي للخيال في الموسيقا.

إن المخيلة لدى المستمع ــ المستمع الموهوب ــ هي ما يهمنا هنا. غالباً ما عُد المستمع العادي حجر العثرة الأساسي في وجه الموسيقا، وذلك الاعتبار قد يكون مرشداً لنا لنتأمل، على سبيل التغيير، صفات المستمع المتذوق.

إن الاستماع موهبة، وكأي موهبة أو مقدرة أخرى، يمتلكها الناس بدرجات متفاوتة. لقد لاحظت وجود ميل واضح بين محبي الموسيقا إلى التقليل من أهمية ملكتهم هذه، وعدم الثقة بموهبتهم أكثر من ميلهم إلى التركيز عليها. يصعب تحديد الأسباب في هذا الشعور بالدونية، إذ لا يوجد طريقة معتمدة لقياس موهبة المستمع، وبالتالي ليس هناك من برهان أستطيع تقديمه يؤكد وجودها.

ولكن لا بد أن أذكر أنَّ هناك مقدرتين ضروريتين لا بد من توافرهما لدى المستمع الموهوب: أولاً المقدرة على فتح الذات نحو التجربة الموسيقية، وثانياً المقدرة على تقييم تلك التجربة بشكل ناقد، وهي فطرية تولد مع أشخاص دون آخرين. إن الاستماع يتطلب حداً من الموهبة الطبيعية التي هي، شأنها شأن أي موهبة أخرى، قابلة للتدريب والتطوير. ولهذه الموهبة نقاء خاص، فنحن

* يقصد المقطوعات ذات البرنامج الوصفي، مثل السيمفونية الخيالية لـ بيرليوز على سبيل المثال (المترجمة)

نمارسها من أجل أنفسنا فقط، ولا شيء يمكن أن نكسبه منها بالمعنى المادي. الاستماع هو جزاؤها الوحيد، وليس هناك جوائز نربحها ولا مسابقات للمستمعين الموهوبين نخوضها. ولكني أؤكد أن من يمتلك هذه الموهبة هو محظوظ لأن هناك القليل من المتع في الفن تفوق متعة الإحساس بالجمال حين نصادفه.

حين أتكلم عن المستمع الموهوب فإني أقصد المستمع غير المحترف أساساً، المستمع الذي ينوي الإبقاء على موهبته على حالها. إن مجرد فكرة وجود مثل هذا المستمع هي التي تحرض المؤلف بداخلي. أعرف، أو أعتقد أني أعرف، كيف يستجيب الموسيقي المحترف للموسيقا. ولكن الأمر يختلف مع الهاوي، إذ لا يمكن للمرء أبداً أن يكون واثقاً من طريقة استجابته. فهو ليس لديه ما يخبره ما الذي عليه أن يسمع، كما أنه ليس هناك من بحث أو مخطط أو دليل يمكنه أن يجمع من خلاله مختلف خيوط قطعة موسيقية معقدة ـــــ كل ما لديه هو تدفق بريق الخيال. إن التعرف على الجميل في فن تجريدي كالموسيقا هو بشكل من الأشكال نوع من معجزة، وفي كل مرة يحدث ذلك أبقى محتاراً.

إن موقع الموسيقي المحترف، وعلى نحو خاص المؤلف كمستمع، يختلف تماماً. فهو صاحب المبادرة شأنه شأن الراهب أمام المذبح. يتيح له اتصاله بالمنبع فهماً عميقاً لغموض الموسيقا، وتآلفاً أكبر معها. إنه يمتلك وعياً مزدوجاً: فهو يعي من جهة ماهية الغموض المبهم الذي يعطي بعض الألحان صفتها المألوفة، ومن جهة أخرى، وعلى صعيد المعاناة البشرية التي تلازم أي عملية إبداعية، فإنه يمتلك وعياً لا يأمل الشخص العادي بمشاركته به.. هناك إتقان ودقة في توازن وعي الموسيقي المحترف لا يتمتع به الهاوي. فالهاوي إما شديد التبجيل أو شديد التأثر، سواء عندما يغوص بحب مقاطع مختلفة أو عندما يكون منحصراً في حماسته لمدرسة أو مؤلف محددين. ولكن وفي الوقت نفسه فإن مجرد الاحترافية لا تمنح صاحبها ميزة الاستماع الذكي على الإطلاق.

إن إمكانية العمل بالموسيقا حتى على أعلى المستويات ليست ضماناً لسلامة الحدس في الحكم عليها. والهاوي الحساس، لأنه لا يمتلك أحكاماً ولا تصورات مسبقة كالتي يملكها الموسيقي المحترف، يكون أحياناً مرشداً موثوقاً إلى الجوهر الحقيقي لعمل موسيقي. ويبدو لي أن المستمع المثالي يجمع ما بين الاستعداد الموسيقي الذي يتمتع به المتدرب المحترف، وبراءة الحدس.

جميع الموسيقيين، المبدع منهم والمؤدي على السواء، يعدون المستمع الموهوب وجهاً هاماً في الموسيقا العالمية. وأنا شخصياً أرغب، لو كنت أستطيع، في تتبع آثار مصدر هذه الموهبة، وأن أفهم ذلك النوع من التجربة الموسيقية الخاصة به تماماً.

يمتلك المستمع المثالي قبل كل شيء القدرة على أن يهب نفسه لسلطة الموسيقا. إن ما يحدث عندما تهزنا هذه السلطة هو شيء استثنائي جداً كظاهرة فنية. وأنا لا أنوي هنا التنقيب في أصولها الفيزيائية ـــــ فتجهيزاتي العلمية أكثر بدائية من أن أقوم بمثل هذا العمل ـــ وإنما أنوي التركيز على أثرها الانفعالي. وعلى عكس ما يمكن أن تتوقعه، فأنا لا أؤمن أن للموسيقا قوة تهزنا أكثر من الفنون الأخرى. بالنسبة لي كان للمسرح قوته التي ربما كانت كبيرة جداً. عندما أكون مأخوذاً بالأحداث التي تتتالى على المسرح يترافق ذلك مع نوع من الاستياء من السهولة التي يعبث بها المؤلف بعواطفي. أشعر وكأني آلة كيبورد* يستطيع أن يرتجل عليها أي لحن يريده. دون أي مقاومة من عواطفي، يظل ذهني محتجاً: بأي حق يفعل كاتب المسرحية هذا بي؟ كثيراً ما تأثرت لدرجة ذرف الدموع في المسرح، ولكن هذا لم يحدث لي مع الموسيقا أبداً. لماذا؟ لأن هناك شيئاً ما يتعلق بالموسيقا يجعلها تحتفظ بمسافة تبقيها بعيدة عنا، حتى في اللحظة التي تحتوينا فيها. إنها بعيدة خارجنا، وداخلنا تشكل جزءاً منا في الوقت نفسه. بمعنى ما، تُتزِّمنا، وبمعنى آخر تسيطر علينا. فنحن ننجرف أكثر وأكثر

* أي آلة ذات لوحة ملامس (المترجمة)

ومع ذلك لا نفقد السيطرة أبداً. إنها طبيعة الموسيقا.تولّد لدينا نقاء المشاعر وجوهر التجربة وروحها، تنتقل إلينا وتتصاعد وتعبر عن نفسها بطريقة نستطيع فيها أن نتأملها في اللحظة نفسها التي نكون فيها مترنحين بتأثيرها.عندما يستسلم المستمع الموهوب إلى سلطة الموسيقا فإنه يحصل على "الحدث" والقيمة المثالية. إنه داخل الحدث إذا جاز التعبير، على الرغم من أن الموسيقا تحافظ على ما قال عنه إدوارد بولّو بحق "المسافة النفسية".

يبدو لي أن ما كتبه بول كلوديل عن المستمع العادي كان قد خضع لما يكفي من البحث، يقول كلوديل: "نحن نمتص المستمع إلى داخل الحفل الموسيقي، ويتحول إلى مجرد توقع وانتباه..." يعجبني هذا لأن التوقع يفصح عن إمكانية أن يهب المرء نفسه، أن يهب نفسه بحماسة إلى الشيء الذي يسمعه، بينما يدل الانتباه على الاهتمام بما يسمع، إنشغال عن طريق العقل. لقد راقبت المستمع المأخوذ في صالات الحفلات عدة مرات وكنت أنا نفسي نصف مأخوذ وأنا أحاول أن أسبر غور طبيعة هذه الاستجابة بالتحديد. إنها تمضية رائعة للوقت عندما تكون الموسيقا التي يستمع إليها من تأليفك أنت. في مثل تلك الأوقات لا أهتم كثيراً بالمتعة التي يمكن أن تعطيه إياها الموسيقا، وإنما بالسؤال ما إذا كانت مفهومة.

وأود أن ألفت الانتباه ولو بشكل عرضي إلى ناحية سيكولوجية هامة: وهي أنه سواء منحت موسيقاي المتعة لعدد كبير من المستمعين من محبي الموسيقا أم لم تفعل فهذا أمر لا يهزني أبداً.

أحياناً كنت أسمع همساً أثناء عزف موسيقاي، وأحياناً أخرى تصفيقاً حاداً. وفي كلتا الحالتين كنت أبقى غير متأثر نسبياً. لماذا؟ ربما لأنني أشعر بشكل من الأشكال أني منفصل عن النتيجة النهائية.

إن كتابة الموسيقا تمنحني سعادة خاصة عندما تنتهي، ولكن ما إن أنتهي من كتابتها فإن العمل يكتسب حياة خاصة به. بالطريقة

نفسها يمكنني أن أتخيل أباً لا يشعر بأنه جنى أي مكسب لأن ابنته جميلة. لا بد أن هذا يعني أن الفنان (أو الأب) يعد نفسه مجرد أداة لا يقوم إرضاؤها على خلق الجمال وإنما على الخلق وحسب.

ولكن لنعد إلى مستعمنا المأخوذ. إن السؤال الهام هو ليس ما إذا كان يستمتع وإنما ما إذا كان يفهم الموسيقا. و إذا كان قد فهم لا بد أن أسأل: ما الذي فهمه؟

كما ترون، أنا أقترب بحذر من إحدى المشاكل الأكثر تعقيداً في علم الجمال، وتحديداً: معنى الموسيقا. إن بحث علماء اللغة عن معنى الكلمات أو حتى معنى المعنى، هو عملية سهلة بالمقارنة مع الروح الشجاعة التي تغامر في الغوص في مجال معاني الموسيقا. ويحق للمؤلف بسهولة أن يقف جانباً وألا يتدخل في هذه المسألة، فعلم الجمال ليس من اختصاصه، وموهبته تتعلق بالتعبير لا بالتنظير. ما زالت المشكلة موجودة، والممارس الموسيقي لا بد أن يكون لديه شيء ذو أهمية ليقوله للعقل الذي يفلسف الفن.

نادراً ما قرأت شهادة حول معنى الموسيقا ـــ إذا كانت مكتوبة بجدية ـــ لم ألمس فيها شيئاً من الحقيقة. من هنا نستنتج أن الموسيقا فن متعدد الجوانب، ويمكن تناوله من زوايا عديدة. هناك بشكل أساسي نظريتان متناقضتان قدمهما علماء الجمال حول دلالات الموسيقا. الأولى هي أنه يجب البحث عن معنى الموسيقا، إذا كان هناك أي معنى، في الموسيقا نفسها لأن الموسيقا ليس لها معنى متضمناً خارجها. والثانية هي أن الموسيقا لغة لا قاموس لها، يمكن للمستمتع أن يفسر معانيها بلغة عواطف عالمية غير مكتوبة. كلما تمعنت في هاتين النظريتين تأكد لي أنهما مرتبطتان أكثر مما ينبغي. ولهذا السبب: أرى أن الموسيقا بوصفها لغة رمزية ذات قيمة سيكولوجية وتعبيرية يمكن أن تكون واضحة فقط من خلال الموسيقا نفسها. والموسيقا التي كتبت لأجل الموسيقا والتي لا تتضمن معانيها الخاصة أكثر من نماذج من الأصوات تترك بلا مفر معاني في عقل المستمع حتى لو كانت لا تتعدى متعة صنع

الموسيقا من أجل ذاتها. ومهما يكن الأمر سواء كانت الموسيقا فناً لذاته أم لا، وسواء كانت شيئاً أو لغة، فأنا لا أستطيع أن أنزع من رأسي فكرة أن كل المؤلفين يستقون نبضهم من الحافز نفسه. لا يمكن إقناعي أن باخ عندما ألف كتاب الأورغن الصغير "orgelbuchlein"* كان يعتقد بأنه يخلق "شيئاً" يتكون من مجرد نغمات، أو أن تشايكوفسكي وهو يؤلف بحيرة التم لم يكن منغمساً إلا في الانفعالات الجامحة.

يمكن للمؤلف أن يتلاعب بالنغمات كما لو كانت أشياء، ومن المؤكد أنه يكتبها حينذاك كتدريبات كما يتدرب الراقص. وتتحول تلك النماذج التدريبية للصوت إلى موسيقا فقط حين تكتسب معنى. هناك مسوغ تاريخي للتأكيد المركز أحياناً لجانب دون آخر من هذا التباين. ففي الفترات التي تصبح فيها الموسيقا باردة جداً وبعيدة عن الناس وتتخذ شكلاً إصطلاحياً، يفترض أن يتذكر المؤلف أصولها باعتبارها لغة العواطف. وخلال القرن الفائت عندما أصبحت تحمل أعراض *"sturm und drang" في العواطف المشخصة ترتب على المؤلفين ألا ينسوا أن الموسيقا هي فن نقي يحتض جماله ذاتياً. هذا الفصل الدائم لخصه بدقة إدوارد هانسليك المدافع النموذجي عن "الموسيقا الصرفة"، المدافع عن موسيقا القرن التاسع عشر، عندما كتب: "إن غناءً داخلياً وليس مشاعر

* «كتاب الأورغن الصغير»، مجموعة قطع صغيرة ألفها باخ لتعليم العزف على آلة الأورغن. (المحرر)

* Sturm und drang «العاصفة والشدة» حركة أدبية ألمانية (نحو عامي 1765ـــــ1785) أثرت في الفنون الأخرى، نشأت كرد فعل على سيطرة التقليدي وعلى الشكلانية السائدة في أسلوب الأدب الألماني. وقد حفزتها أفكار الفيلسوف الفرنسي، المعاصر لها، جان جاك روسو. وتحت قيادة جوهان غوتفريد فون هيردر وتأثيره، بدأ بعض الشباب من الكُتّاب الألمان بتأكيد العاطفة الذاتية وعفوية الفعل الخلاق, ويمكن إيجاد عناصر هذه الحركة في مسرحية أوثان من بيرليشينغن ورواية آلام فيرتر لـــ غوته، وفي مسرحيات شيلر، خصوصاً مسرحية اللصوص. ويمكن النظر إلى هذه الحركة كتمهيد للحركة الرومانسية. (المترجمة)

داخلية هي التي تحث شخصاً موهوباً على تأليف عمل موسيقي". ولكن ما أريد أن أوضحه هو أن هذا الفصل ليس له علاقة بالواقع بالنسبة إلى المؤلف الذي يحقق هدفاً. الغناء هو شعور بالنسبة للمؤلف، وكلما كان شعوره أقوى بالغناء كان تعبيره أنقى.

إن السؤال عن المعنى الدقيق للموسيقا ما كان يجب أن يسأل أبداً، وبأي حال لن نصل إلى إجابة دقيقة. والعقل الأدبي المثقف هو الذي يعاني عدم الدقة هذه. ليس هناك محب للموسيقا عانى الصفة الرمزية للغة الموسيقا. على العكس، إن عدم الدقة هذه هي التي تحرض وتضفي حيوية على الخيال. ومهما يكن ما وصل إليه علماء اللغة المعنيين بالموسيقا فسيستمر المؤلفون غير مكترثين بوضع "تركيبات معقدة ومنمقة للعاطفة لا تستطيع اللغة حتى أن تطلق عليها اسماً، ولكن لندعهم يعملون كما يشاؤون".

هذه جملة مقنعة قرأتها في فصل من كتاب سوزان لانجر: "حول المعنى في الموسيقا". بعد مراجعة النظريات المختلفة حول المعنى الموسيقي من أفلاطون إلى شوبنهاور ومن روجر فراي إلى آخر نظريات التحليل النفسي، تتوصل السيدة لانجر إلى أن:"الموسيقا هي أسطورة حياتنا الداخلية ـــ أسطورةٌ شابة حيوية ومليئة بالمعاني، إلهام جديد ما يزال في طوره النمائي". إن الأساطير الموسيقية ـ وأكثر حتى من الأسطورة الفولكلورية ـ هي موضوع تفسير يتطلب خصوصية عالية. وليس هناك من طريقة معروفة تضمن أن تفسيري أصدق من تفسير أي شخص آخر. أستطيع فقط أن أنصح باعتماد المرء على حدسه لفهم رموز أصوات الموسيقا اللا كلامية.

كل هذا قليل الأهمية بالنسبة للمستمع الموهوب ـــ الذي يسعى بشكل أساسي وكما هو مفترض ـــــ إلى الحصول على المتعة الموسيقية. دون نظريات ودون مفاهيم جاهزة لماهية الموسيقا، إنه يمنح نفسه كإنسان حساس وواع لسلطة الموسيقا. ما يفاجئني أحياناً هو تلك الطبيعة البدائية أصلاً لهذه العلاقة مع الموسيقا. من خلال

ملاحظاتي الذاتية ومن خلال مراقبة رد فعل الجمهور فإنني أميل لأن أقول إننا جميعاً نستمع وبذهننا مخطط مبدئي لوعي موسيقي.

أدهشني أن أعثر على هذه الجملة الغريبة عند سانتيانا فيما يتعلق بالموسيقا: "الفن الأكثر تجريداً يلبي حاجات العواطف الأكثر بدائية". نعم أنا أحب هذه الفكرة. إننا نستجيب للموسيقا من خلال سوية بدائية خام ـــــ بكل بداهة، لأننا على هذا المستوى نقف على الأرض بقوة. على هذا المستوى، ومهما كانت الموسيقا فإننا نختبر ردود أفعال أساسية مثل التوتر والاسترخاء، التركيز الشديد والشفافية، الرقة والغضب، أُبَّهة الموسيقا وهمودها، دفعها وترددها، طولها وسرعتها،عنفها وهمسها ـــــــ وألف أخرى من الانعكاسات السايكولوجية لحياتنا الفيزيائية من حركة وإيماءة، لا وعينا الداخلي لما يجري في عقلنا.

تلك هي الطريقة المبدئية التي نسمع فيها الموسيقا جميعاً. ـــ الموهوبون أو غير الموهوبين على السواء ـــ وكل المواد التحليلية والتاريخية والمكتوبة حول أو عن الموسيقا ومهما كانت مثيرة للاهتمام، لا تستطيع، وأجرؤ على القول لن تتمكن من تغيير هذه العلاقة.

أؤكد هذه النقطة، ولا أركز كثيراً عليها لأن الرجل العادي غالباً سينساها والموسيقي المختص يميل إلى تجاهلها. وهذا لا يعني بأي شكل من الأشكال أني لا أؤمن بإمكانية ترقية الذوق الموسيقي. بل على العكس تماماً، أنا مقتنع أن أعلى أشكال الموسيقا تتطلب مستمعاً يكون ذوقه الموسيقي قد نمى وتهذب إما عن طريق الاستماع أو عن طريق التدريب أو كليهما. وعلى صعيد أكثر تواضعاً فإن تهذيب الذوق الموسيقي يبدأ مع الاستعداد للتمييز الدقيق بين درجات المشاعر المختلفة. أي كأن يستطيع المستمع أن يدرك الفرق بين قطعة موسيقية حزينة وأخرى فرحة. لكن المستمع الموهوب لا يدرك فقط العناصر الفرحة في العمل الموسيقي وإنما كذلك الظلال المتنوعة للفرح. إنه يدرك ما إذا كان فرحاً يشوبه

الاضـــطراب، أو فرحـاً نـاعمـاً رقيقـاً، أو فرحـاً غير مكترث بـأي شـيء، أو فرحاً هستيرياً وإلى آخر ما هنالك. وأضيف "إلى آخر ما هنـالـك" لأن هـذه الكلمـات تعني أن هنـاك ظلالاً لا نهـائيـة لمعـاني الموسيقا يصعب تسميتها بسبب عدم تناسب لغتها مع اللغة المحكية.

كذلك يشـترط في الاسـتماع الدقيق، الفهم الناضـج للاختلافات الطبيعية في التعبير الموسيقي من عصر إلى آخر. إن وعي التاريخ الموسـيقي يجب أن يهيئ المسـتمع الموهوب للتمييز بين الأسـاليب المختلفة. وأذكر مثالاً يتعلق بالتعبير عن الفرح: إن الفرح المشـوب بالنشوة الذي نلمسه عند سكريابين لا يمكن أن نبحث عنه في أوبرا لغلوك، أو حتى لموتسارت. والشعور بالألفة والحميمية في موسيقا أواخر القرن الخامس عشـر يجعل المرء يدرك ما الذي لا يمكن أن يجده في موســيقا تلك الفترة، ولكن بما أن "الشـــعور بالحميمية" صـار تقليعة فستجد توازياً في رموز موسيقا الباروك المتأخرة مع بعض مظاهر الموسـيقا المعاصـرة. كما أن محاولة إدخال السـكينة إلى نفوسنا من خلال الهارمونيات الخصبة والعديدة لموسيقا القرن التاسـع عشـر فقط هو خطأ شـائع يرتكبه كثير من محبي الموسـيقا اليوم.

هناك ملكة أخرى مطلوبة وأســاســية ولكنها الأكثر صـــعوبة وهي: "ملكـة أن تكون قادراً على رؤية كل ما يتضـــمنه إطار بنية عمل موسيقي طويل، إلى جانب إمكان سبر غور معاني الموسيقا". وأنـا أجـد أن هـذه النقطـة هي الأكثر غموضـــاً في محـاولـة فهمنـا للمقدرة السـمعية. وتحديداً الطريقة التي تتراكم فيها الانطباعات في أذهاننـا في لحظـات متفرقـة خلال تـدفق الموســيقا، إنها واحدة من تظـاهرات الوعي الأكثر نـدرة. هنا لا بد للخيال أن يتوقد، ويبدو لـي أحياناً أنني لا أفهم أبداً كيف يجمع بعض الناس قطعة موســيقية في وعيهم السـمعي. إنه عمل صـعب. ففي معظم الفنون، وخاصـة تلك التي تتتـالى أحداثها في لحظات من الزمن كما في المســـرح مثلاً، يجد المشاهد أو القارئ ما يساعده على تشكيل وعي وإدراك للعمل.

في الرقص مثلاً تتماثل البنية التراتبية بشكل من الأشكال مع الموسيقا، ولكن هنا أيضاً وعلى الرغم من سريان الحركة فإن كل لحظة تمثل صورة منفصلة كما هو الحال في لوحة تشكيلية. أما في الموسيقا حيث ليس هناك أحداث متتالية، ولا صورة لحظية، لا شيء نتعلق به، فإن الخيال والخيال وحده هو الذي يملك القوة لخلق توازن بين الانطباعات التي تولدها الألحان، والإيقاعات، وتلونات النغم، والهارمونيات، وبنية العمل وديناميكيته وتطوره وتبايناته معاً.

لا أقصد أن أجعل الأمر يبدو أكثر غموضاً مما هو عليه. إن رسم مخطط لعمل موسيقي ما ممكن بشكل عام، وقد يساعد المستمع المتعلم، ولكننا لا نحب عادة أن نستمع إلى الموسيقا وبيدنا مخطط. وإذا فعلنا فإنني أتساءل عن الحكمة في ذلك، لأن التركيز الشديد على الخطوط العامة لعمل موسيقي ما، قد يبعد الذهن عن عملية الجمع الحر بين العناصر المختلفة فيه.

لنعد إلى الموهبة المثيرة للفضول التي تسمح لنا أن نجمع معاً الانطباعات المعقدة لمقطوعة من الموسيقا المجردة* حيث تدفق أحداث الهارموني والميلودي والنسيج الصوتي من العمل أمامنا وينتج عنه في النهاية صورة موحدة وكاملة لروح العمل. نجاحنا في هذه المغامرة يعتمد أولاً على وضوح تصور المؤلف، وثانياً على توازن دقيق ما بين القلب والعقل يجعل من الممكن لنا أن ننفعل في اللحظة نفسها التي نتلقى فيها الإحساس باستجابتنا العاطفية، والتي نستخدمها لخلق أحكام متوازنة فيما بعد، في لحظات أخرى مختلفة من الاستجابة. هنا قبل كل شيء يجب على المستمع أن يلجأ إلى موهبته. ويجب أن يتحد كل من التحليل والتجربة والخيال لتؤكد لنا أننا خَلقنا،من خلال منظومة أفكار المؤلف المعقدة،منظومتنا الخاصة بنا.

* الموسيقا المجردة «Absolute Music» موسيقا آلية مجردة من الكلمات ولا تدل على أي شيء، فهي لا تعكس فكرة فلا تسير وفق برنامج أو نص نثري أو شعري. (المحرر)

ربما حان الوقت الآن لكي نعود إلى أحد أهم تساؤلاتي: ما الذي فهمه المستمع؟ إذا كان قد فهم أي شيء فيجب أن يكون ما أراد المؤلف أن يوصله إليه. هل استحوذه العمل؟ هل أسر انتباهه؟ إذاً هذا هو المطلوب. لأن ما سمعه كان تشكيلات صوتية تمثل جوهر كينونة المؤلف، أو مظهراً من مظاهر هذه الكينونة منعكساً في عمل محدد موضوع السؤال. يتضمن كل عمل موسيقي جزءاً من كيان المؤلف وذاته، من معرفته وخبرته، وهذه الحقيقة المركزية لكينونته هي التي يأمل أنه أوصلها إلينا.

يتبادر إلى ذهني أن أتساءل: هل أنت شخص أفضل لأنك سمعت عملاً فنياً عظيماً؟ هل تشعر معنوياً بأنك صرت أفضل؟ أقصد بالمعنى الواسع. أشك في ذلك. أشك فيه لأنني لم يسبق أن شاهدت برهاناً عليه. ما يحدث هو أن عملاً رائعاً يوقظ فينا استجابات على المستوى الروحي موجودة لدينا أصلاً وتنتظر ما يثيرها. عندما تدفعنا موسيقا بيتهوفن إلى الشعور "بالنبل" و"التعاطف الإنساني" و"القوة" فهي توقظ فينا مفاهيم أخلاقية موجودة أصلاً. وموسيقاه لا تستطيع أن تقنعنا بشيء بل تفصح عن أشياء فينا. إنها لا تشكل سلوكنا: ولكنها تعكس طريقة خاصة لرؤية الحياة. الحفل الموسيقي ليس موعظة، إنه أداء، إنه إعادة خلق سلسلة من الأفكار متضمنة في عمل فني.

بوصفي مؤلفاً موسيقياً ومواطناً أهتم بمسألة إضافية أخرى تتعلق بالمستمع الموهوب: مسألة خاصة بمرحلتنا اليوم. على الرغم من جاذبية أجهزة التسجيل والراديو، والتي هي ذات أهمية عالية، فإن محبي الموسيقا الحقيقيين يصرون على سماع الأداء الحي للموسيقا. ولكنَّ هناك أمراً غير عادي ومزعجاً ساد تدريجياً في الحفلات العامة وهو الانتشار العالمي للموسيقا القديمة في برامج الحفلات.

هذه الظاهرة غير الصحية، هذا الهوس بالموسيقا القديمة، يُفقد مستمعي الموسيقا حس المغامرة تجاه ما سيسمعونه بما أنه يتعامل

بشكل واسع مع أعمال مضمون قبولها. إن ملء قاعاتنا بأصوات مألوفة قد يولد لدى الجمهور شعوراً بالأمان، ولكنه يفقده تدريجياً الحاجة إلى تدريب حرية تكوين أحكامه الموسيقية الخاصة. يزداد تقديم العدد المحدد نفسه من الأعمال الأصيلة، الروائع، التي يُضمن إعجاب الجمهور بها، ولكن ما سيتأتى عن ذلك هو أن الجمهور سيصل إلى الاستنتاج أن تلك الأعمال فقط هي الجديرة بانتباهه. إن هذا يحد بشكل كبير،في أذهان جمهور واسع، مفهوم مدى سعة التجربة الموسيقية وتنوعها، ويسلط ضوءاً في غير مكانه على أعمال قد تكون أقل أهمية من غيرها. إنها تضع البرامج ضمن إطار تقليدي وتبالغ في تأكيد دور المؤدي، لأنه فقط من خلال السعي للعثور على قراءة جديدة من خلاله يصبح ممكناً تكرار الأعمال نفسها سنة بعد أخرى. والأكثر إفساداً هو أن هذا التكرار يقيم جداراً أمام تعرف الناس على مؤلفين جدد ويحدُّ من فرصة التعرف على أعمالهم، والتي من دونها سينضب مصدر تزويدنا بمؤلفين مستقبليين يخلقون روائع موسيقية.

في واقع الحال هذا ليس محلياً بل يسود في جميع البلدان التي يستمع جمهورها إلى الموسيقا الكلاسيكية الغربية. تسعة أعشار البرامج المقدمة في قاعات الحفلات في بوينس آيريس مثلاً تقدم إعادة مكررة لما يقدم في قاعات الحفلات في لندن أو جنيف. الموسيقا لم تعد مجرد لغة عالمية لقد أصبحت سلعة عالمية كذلك.

هذا التركيز على الروائع كان له تأثير عميق على الحياة الموسيقية اليوم. لقد أحاطت بالروائع الموسيقية هالة من الإجلال والاحترام أفقدتها تأثيرها. غالباً ما كتبت هذه الأعمال نتيجة عواطف مندفعة ومغرقة في تقليديتها. ولكننا عندما نفكر بأمرها نجدها منعشة ومحبطة في الوقت نفسه. فهي منعشة حين نفكر أن جمعاً وفيراً من الناس على صلة يومية بها، وهي بذلك تمنحهم دعماً روحياً حقيقياً. ومحبطة حين نجد أن هذه الأعمال نفسها

وضـــعت حداً لكل حيوية أو مبادرة من قبل المشـــهد الموســـيقي المعاصر.

لقد تحول الاحترام للموسـيقا الكلاسـيكية في أيامنا هذه إلى شـــكل من التمييز ضـــد كل أنواع الموســـيقا الأخرى. وقد عبر البروفســـور إدوارد دينت عن هذا الموضـــوع عندما جاء إلى الولايات المتحدة عام 1936 ليستلم شـهادة دوكتوراه فخرية من جامعة هارفارد. الاحترام للكلاســـيكي برأيه أدى إلى صـــياغة "ديانة موسيقية" تتماشى مع فكرة بيتهوفن التي شرعها ريتشارد فاغنر والتي تقول:"في أيام هاندل وموتسارت لم يكن أحد يرغب بـالموســـيقا القديمـة. كل الجمهور كـان يطلـب أحـدث الأوبرات وأحدث الأعمال كما نطلب اليوم أحدث المســـرحيات وأحدث الروايات. في هذين الفرعين من الإبداع الخيالي نحن عادة نطلب الأحدث، فلماذا نطلب دائماً ما هو قديم ومر عليه الزمن في الموسـيقا، بينما تسـتقبل موسـيقا اليوم غالباً بعداء واضـح. كل الموسيقا، حتى موسيقا الكنيسة كتبت لهدف ومناسبة محددين".

هذه الملاحظة التي ذكرها البروفسـور دينت منذ سـنوات عدة يؤكدها اليوم الدور الذي تلعبه المصـالح التجارية في نشر الموسيقا وتوزيعها. كان البروفسور دينت واعياً لهذه المشكلة لأنه أشار فيما بعد إلى "أن الموسيقا بمظهرها الديني تنطوي على مصالح تجارية بقـدر مـا هي تكريس للفن". يخـاف الجمهور الواســـع اليوم من الاســـتثمار في أي نوع موســـيقي لا يحمل عنوان "رائع". ولهذا صـــرنا نجد "الكلاســـيكي الخفيف" ، و"الجاز الكلاســـيكي" وحتى "الكلاســـيكي الحديث". كما تســـجل الإذاعات اليوم دعايات لبرامج الشـبيبة تركز الاهتمام فيها على لوائح محددة تضـم كبرى الأعمال الموسيقية بطريقة يبدو فيها أنه ليس هناك أي مبرر لوجود الموسيقا في غير برامجهم. وبنفس الطريقـة فـإن المراجع الموســـيقيـة في الكتب تركز على أســـماء عمالقة الموســـيقا فقط. والمهزلة الأخيرة هي أن النـاس الـذين اقتنعوا بـأن يهتموا فقط بـأفضـــل مـا كتـب من

الموسـيقا هم أنفسـهم الذين يعجزون عن التعرف على عمل رائع حقيقي عندما يسمعونه.

الحقيقة البسـيطة هي أن قاعات الحفلات تحولت إلى متاحف موسيقية. متاحف للاستماع لأكثر الأشكال الموسيقية محدودية. إن مرحلتنا الموسـيقية مريضـة فيما يتعلق بذلك. مؤلفونا تهمشـوا وباتوا عاجزين، بينما شـح مخزون مستمعينا نتيجة تكرار سماع الأعمال نفسها والموقعة من قبل قلة من الأسماء المبجلة.

ينصـبُّ اهتمامنا المباشـر هنا على تأثير كل هذا على المستمع الـذي يمتلـك قـدرات غير اعتيـاديـة. إن تقـديم برامج محـدودة في قاعات الحفلات يستدعي حتماً تجربة موسيقية محدودة. ليس هناك متحمس حقيقي للموسيقا يرغب أن ينحصـر بسماع موسيقا كتبت خلال بضـعة سـنوات فقط من تاريخ التجربة الموسـيقية. إن فهمه الحدسـي يؤكد لـه مـا إذا كـان أمـام كنوز من الفن القوطي أو أمام الومضـة السـريعة لشـابرييه أو بيزيـه، أو آخر مـا جـاءت بـه الدوديكافونيزم* الإيطالية. إن فضـولاً موسـيقياً صـحياً وتجربة موسـيقية واسـعة تشـحذ المقدرة النقدية حتى عند أكثر المسـتمعين موهبة.

يصـح هذا على المعلمين الكلاسـيكيين كذلك. حين نسـتمع إلى موسـيقا بـالأسـلوب المعتـاد وعلى نحو حي متجـاهلين مـا قـالـه الآخرون أو ما كتبوه ونكون قادرين على تقدير قيمة ما سـمعناه من دون تدخُّل فإن هذا دليل على أننا أمام المستمع الذكي. يجب أن يعاد تفسـير الكلاسـيكيين أنفسـهم من خلال معايير مرحلتنا إذا كنا نريد الاسـتماع إليهم من جديد وأن "نحتفظ بـإنسـانيتهم معمرة دائمة الوجود وقادرة على التماثل مع العصـر". ولكن كي نفعل هذا يجب

* دوديكافونيزم، أسلوب في التأليف الموسيقي ابتكره المؤلف النمسوي أرنولد شونبرغ يعتمد الاثني عشر نغمة للسلم الكروماتيكي وإعطاءها أهمية متساوية بدلاً من اعتماده على سلالم الماجور والمينور التقليدية. (المحرر)

أن نرتب برنامجاً موسيقياً مدروساً يسمح لنا بالموازنة في قبولنا ما بين المعلمين القدامى والتظاهرات الموسيقية المتنوعة والمختلفة لأزمنة أحدث. لأنه فقط في ضوء التجربة الموسيقية الشاملة يصبح للكلاسيكيين معنى أهم.

إن حلم كل موسيقي يحب فنه هو أن يشرك معه مستمعين موهوبين أينما كانوا، بصفتهم قوة حيوية في المجتمع الموسيقي. إن موقف كل مستمع على حدة وخاصة الموهوب هو المنبع الرئيسي الذي يتيح تفجر كمون المقدرات الموسيقية في زمننا.

رُدولف ديرلانجي..

عاشق الموسيقا العربية

أحمد بوبس

في أي حديث عن الموسيقي السوري الكبير علي الدرويش، لابد لنا من وقفة إكبار لشخصية أحبت الموسيقا العربية إلى درجة العشق. إنها شخصية المستشرق الفرنسي البارون رُدولف ديرلانجي، الذي دفعه عشقه للموسيقا العربية إلى الإقامة بين ظهرانيها، وقريباً من منابعها الأصلية في تونس الخضراء.

ولد رُدولف ديرلانجي في بولونيا بتاريخ 7 /6 / 1872. ووالده فرنسي من أصل ألماني. كان ثريّاً كبيراً يتعاطى الشؤون المصرفية والعقارية. ولم تكن لرُدولف ديرلانجي أية ميول عقارية

أو مصـــرفية، وإنما كانت ميوله فنية، فدرس الرســـم في باريس ولندن. ونما في صدره حب التراث العربي عامة والموسيقا العربية بشكل خاص. واشترى الوالد قطعة أرض من باي تونس، تقع على رابية تسمى (جبل المنار)، ملاصقة لقرية سيدي بوسعيد نسبة إلى الولي التونســـي الصـــالح أبي ســـعيد الباجي. وأرســـل الأب ابنه رودولف إلى تونس لاســـتلام الأرض وتســـجيلها. لكن الطبيعة في قرية سيدي بوسعيد سحرته، لاسيما أنه كان معتل الصحة،ويحتاج إلى مثل تلك الطبيعة، وأحس بتواصـل عميق مع الطبيعة التونسـية وأناسـها، فقرر الإقامة في القرية، وقام ببناء قصـر على سـفح جبل المـــــنار، مطلاً على القرية، أطلق عليه قصـر (النجمة الزهراء). واستغرق بناء القصرعشر سنوات (1912 – 1922). وجمع البناء في هندسته من الداخل عناصر المعمار التونسي وعناصر الزخرفة والنقوش الأندلســـية المغربية. أما من الخارج،فحرص ديرلانجي على عدم الإخلال بالانســـجام الخارجي للقرية، وعدم الخروج عن وحدتها المعمارية،فجاء القصر من الخارج بسيطاً متقشفاً ،منسجماً مع النســـيج المعماري الخارجي للقرية، حيث الجدران البيضـــاء والأبواب والشبابيك الزرقاء.

وبعد الانتهاء من بناء القصر، انصرف البارون ديرلانجي إلى رسم الطبيعة التونسية وزين بلوحاته قاعات القصر وأبهاءه، ووجه معظم اهتمامه نحو البحث عن التراث الموســـيقي العربي وتجميعه وتوثيقه. فتعلم العزف على القانون. واستعان في مشروعه بعدد من الموسيقيين العرب والأجانب، وكان في مقدمتهم الموسيقي السوري الشـــيخ علي الـدرويش الـذي تعرف عليـه البـارون ديرلانجي في القاهرة عام 1931، عندما كان الشـــيخ الدرويش يعمل في تدريس الموســـيقا في معهد فؤاد الأول للموســـيقا العربيـة. وانتزع علي الـدرويش إعجـاب ديرلانجي. بتعمقـه بالموســـيقا العربية خاصـــة والشـــرقية عامة. ورغب البارون في أن يصـــطحب علي الدرويش إلى تونس لمشـــاركته في أبحاثه الموســـيقية في قصـــره. لكن علي

الدرويش كان مرتبطاً بعقد مع معهد الموسيقا العربية للتدريس فيه، ورفضت إدارة المعهد السماح له بالسفر قبل انتهاء مدة العقد. وكان للبارون ديرلانجي نفوذ كبير في القاهرة، فاستصدر إذناً خاصاً من ملك مصـــر فؤاد الأول، يســـمح لعلي الدرويش بالســـفر معه إلى تونس، لمشاركته في أبحاثه الموسيقية.

في أواخر شهر تشرين الأول عام 1931، سافر علي الدرويش إلى تونس، ليلازم البارون ديرلانجي في قصره (النجمة الزهراء). ولينضـــم إلى مجموعة الموســـيقيين والباحثين الذين يعملون مع البارون، وهم المنوبي الســـنوســـي الذي كان الســـكرتير الخاص لديرلانجي والعالم الموســـيقي هنري جورج فارمروالبارون كارا دوفو والموسيقي التونسي أحمد الوافي.

قام الشـــيخ علي الدرويش خلال إقامته مع البارون ديرلانجي بأعمال موســـيقية جليلة. فدوّن النوبات الأندلســـية بالنوطة، بعد أن كانت ألحانها محفوظة في الصدور فقط، وجلب معه نسخاً من هذه النوبات، وسجل بعضـها في إذاعة حلب، بعد عودته إلى الشـهباء. كما ســـاهم بجمع وتدوين الموســـيقا الأندلســـية والعربية، حتى غدا قصـــر نجمة الزهراء يمتلك ثروة كبيرة من التراث الموســـيقي والغنائي العربي. وقام علي الدرويش بتدوين الشواهد الموسيقية في موسوعة ديرلانجي (الموسيقا العربية ـــــ أساليبها وتاريخها) التي طبع الجزء الأول منها عام 1930، أما الأجزاء الخمســـة الأخرى فطبعت بعد رحيل ديرلانجي في الأعوام (1935، 1938، 1939، 1949، 1959). وأصدرتها مؤسسة بول غنتز في باريس. واستفاد البارون ديرلانجي من الأبحاث القيّمة لعلي الدرويش عن الموسـيقا العربيـة والشـــرقيـة. وكـان علي الـدرويش يشـــرف على طبـاعـة الأجزاء التي صـــدرت بعد رحيل البارون. كما وضـــع ديرلانجي رســـالة عن الموســـيقا في تونس، ذكرها عبد الحميد العلوجي في كتابـه (رائد الموســـيقا العربيـة) الذي صـــدر عن وزارة الثقافة

والارشـــاد العراقية عام 1964، بمناســبة انعقاد مؤتمر الموســيقا العربية في بغداد ذاك العام.

وفي أواخر عــام 1931 عمـل البــارون على عقـد مؤتمر للموســيقا العربية في القاهرة. وكلفته الحكومة المصــرية بالإعداد للمؤتمر، وتم تســميتـه مـديراً فنيـاً لـه. ودعي إلى المؤتمر كبـار الموســقيين والبـاحثين العرب والأجـانـب. ولم يكن الشــيخ علي الـدرويش من المشــاركين في المؤتمر، بســبب رفض ســلطات الاستعمار الفرنسـي إدراج اسمه ضـمن الوفد السـوري المشـارك، لأن علي الـدرويش كـان قد لحن العديد من الأناشــيد الوطنية التي هاجمت المســتعمر، ومنها نشــيد (الزعيم) عن المناضــل إبراهيم هنانو. وكلف المفوض الســامي الفرنســي بدلاً من علي الدرويش الأب كولا نجيت من جامعة ســان جوزيف ببيروت. لكن البارون ديرلانجي رفض بـدء المؤتمر بـدون علي الـدرويش. الأمر الـذي اضــطر الديوان الملكي المصــري إلى توجيه دعوة خاصــة لعلي الدرويش. فحضـر من تونس وشـارك في أعمال المؤتمر. وبترشيح من البـارون منح بـاي تونس علي الـدرويش وســام الافتخـار من الدرجة الثالثة، وهو من أرفع الأوسمة في المملكة التونسية آنذاك.

داهم المرض البارون ديرلانجي فلم يستطع حضـور المؤتمر، فأناب عنه مصــطفى بك رضــا مدير النادي الموســيقي الشــرقي بالقاهرة وسكرتيره الخاص المنوبي السنوسي. ليرحل البارون بعد ذلك بتاريخ التاســع والعشــرين من تشــرين الأول (أكتوبر) عام 1932، عن ستين عاماً،قضى منها في قرية سيدي بوسعيد عشرين عاماً، أمضــاها في خدمة الموســيقا العربية جمعاً وتوثيقاً وتدويناً وتسجيلاً على أسطوانات. فاستحق كل التقدير والتبجيل والاحترام.

ودفن البارون العاشـق للموسـيقا العربية في قبر متواضــع في حديقة قصره. وشارك في التشييع أصدقاؤه ومحبوه من بينهم الشيخ علي الـدرويش الـذي أبنـه بكلمـة مؤثرة عـدد فيهـا منـاقـب الراحـل وفضله على الموسيقا العربية.

ظـل قصـــر النجمـة الزهراء قبلـة لمحبي البـارون رُدولف ديرلانجي من أنحاء الوطن العربي والعالم، بعد أن أصبح في عهدة ليون ابن البارون ديرلانجي.

عرض ليون القصـر للبيع. فقامت الحكومة التونسـية بشـرائه. وفي عام 1990 صـدر قرار عن رئيس الجمهورية التونسـية زين العابدين بن علي يقضي بإنشاء مركز للموسيقا العربية والمتوسطية في قصـــر النجمة الزهراء من أجل الحفاظ على القصـــر، وإحياء دوره الذي رسـمه له البارون ديرلانجي في الحفاظ على الموسـيقا الشـــرقيـة وبعثهـا من جـديـد،وتخليـداً لـذكرى الرجـل (البـارون ديرلانجي) الذي حول القصر إلى منارة للموسيقا الأصيلة. ورعى فيه الموسقيين، وأقام الحفلات الموسيقية.

وأنيطت بمركز الموسيقا العربية والمتوسطية أربع مهام هي :

1 ـ حفظ التراث الموسيقي ونشره.

2 ـ القيام بأنشطة متحفية.

3 ـ النهوض بالدراسات والبحوث الموسيقية.

4 ـ تنظيم حملة برامج تنشيطية وفنية وتنفيذها فيه.

ويضـم المركز جناحاً للآلات الموسيقية القديمة والحديثة،ومركزاً للتسـجيلات الصـوتية، وحجرات للاسـتماع، وورشـات لترميم الوثائق بـأنواعهـا، إضـــافـة إلى ثروة واســـعـة للتراث الموســـيقي والكتـب والدراسات المتصلة به.

مراجع مساعدة :

1 ــ رائد الموسيقا العربية ــ عبد الحميد العلوجي ــ وزارة الثقافة والارشاد ـ بغداد .1964

2 ــ الموسيقا في سورية ــ عدنان بن ذريل ــ دار طلاس ــ دمشق 1969.

3 ــ مؤتمر الموسيقا العربية ــ وزارة المعارف العمومية ـ القاهرة 1933.

4 ـ مجلة الحوادث ـ عدد 2578 ـ تاريخ 31 / 2 / 2006.

5 ــ صحيفة الوطن العربي ـ عدد 821 ـ تاريخ 27 / 11 / 1992.

من قصص

البـــاليهـــات

غلاديس دافيدسون
ترجمة: محمد حنانا

كليـوبـاتـرا
Cleopatra

باليه من فصل واحد للمؤلف أنطون أرينسكي. وضع الليبريتو وصمم الرقصـات ميخائيل فوكين. قدمت أول مرة على مسـرح مارينسـكي في بطرسبورغ عام 1908.

قصـــة الباليه: أمســـية في واحة قريبة من حافة الصـــحراء المصـرية. وراء أعمدة المعبد يمكن رؤية النيل الشـاحب يتلوى في البعد مثل أفعى مرعبة. ومن أعماق الظلال التي يشـــكلها المعبد تظهر كاهنة رشيقة، إنها الأميرة تا ـ هور تبحث عن عشيقها أمون ــ الزعيم الشاب الوسيم الذي وصل في الوقت نفسه تقريباً وضمها بين ذراعيه.

كان كاهن المعبد الأكبر وعد أمون بتزويجه تا ـــــ هور في أقرب فرصـــة، إذ كان أحدهما يحب الآخر حباً عميقاً، وكانا يلتقيان كل ليلة بعد أن تنهي الفتاة الشـابة خدمتها الدينية في المعبد. في هذا المســاء كان أمون يحمل قوســاً ونبالاً، إذ إنه كان في الصـيد، لكنه نسـي الآن متع الصـيد حين قابل محبوبته. وحين التصـقا ببعضـهما انتابت العاشـقين رعشـة توجس، لكن بدا لهما أن لا شـيء يمكن أن يفسد سعادتهما ما دام الكاهن الأكبر نفسه سيبارك اتحادهما.

مع ذلك، فإن إحساساً غريباً بقدوم الخطر هيمن عليهما ـــ مثل تحـذير غريزي، لا يمكن تحـديده، خبره البعض من أهل الأريـاف حين كانت تقترب كوبرا غير مرئية. وفجأة تســمع ضـــجة اقتراب موكـب، ثم يظهر الكـاهن الأكبر ويعلن أن الملكـة ســتشـــرِّفـه بحضـورها إلى الفناء الخارجي للمعبد لقضاء بضع ساعات تستمتع خلالها مع حاشيتها ببرودة الليل.

يصل موكب كليوباترا، وفي هذه اللحظة تدرك تا ـــــ هور معنى رعشـــة التخوف التي ســبق أن انتابتها، فتتوســل إلى عشـيقها أن يبتعد خشـية أن تقع عليه نظرة الملكة القاتلة. لكن أمون يسـخر من توجسـاتها، ويعلن أنه لا يكترث بجمال أية امرأة باستثناء محبوبته تا ـــ هور. وعلى الرغم من أنهمـا يتواريـان قليلاً في الظلال، إلا أن الفضـــول يـدفعه إلى رؤية الملكة الذائعة الصيت التي لم يرها من قبل.

يتجمع الجنود والعبيد والراقصـون والموسـيقيون قرب المعبد، وتوضـــع محفـة الملكـة في المـدخـل ذي الأعمـدة. وحين يبـدأ الموســـيقيون العزف يفتح العبيد ســـتـائر المحفـة ويفكون بحـذر الأوشـــحـة التي لفت جســـم ســـيدتهم الملكيـة لتحميهـا من رمـال الصـــحراء. وفي النهاية تقف كليوباترا كاشـــفة عن جمالها الباهر، تزينهـا الجواهر، وعلى رأســـهـا تـاج تزينـه أفعى الكوبرا. وحين تضـطجع على الأريكة وسـط الوسـائد الحريرية يتقدم أمون بضـع خطوات إلى الأمام وقد أصـــابته الدهشـــة من جمالها القاتل، ويبدو

كمن أصابه سهم، إنه سهم الحب الذي أصاب قلبه، سهم ملكة مصر ذات الفتنة القاتلة.

تحاول تا ـــــ هور جذبه إلى الوراء نحو الظلال، لكن الملكة كانت رأته، ولاحظت نظرة الإعجاب في عينيه، كما لاحظت الفتاة التي حاولت جره للوراء، وابتسمت في رضا. كانت كليوباترا ضجرت من المهرجان الليلي في الصحراء، لكن ضجرها تلاشى الآن، فقد كان هناك عشيق جديد تنتظره، فتأمر ببدء الرقص الصاخب.

تراقب كليوباترا القسم الأول من هذا المهرجان الذي أعده خدام المعبد. وكان من واجب تا ـــــ هور الحزينة أن تقود سلسلة من الرقصات الرسمية، هذا الواجب الذي فصلها عن حبيبها الذي كان باستطاعتها رؤيته في الظلال. وما أفزعها هو رؤيته يحدق باتجاه الملكة الفاتنة. تحاول تا ـــ هور أثناء أدائها الرقصة الدينية أن تدنو من حبيبها الذاهل لتذكره بحبهما المعلن، ولتحثه على الانسحاب نحو الظلال. لكن جهودها باءت بالفشل، لأن أمون كان واقعاً تحت تأثير أفعى النيل التي شلت حركته.

فجأة ينطلق سهم من مكان ما ويسقط على بعد بضعة إنشات من الأريكة الملكية. كان السهم انطلق من قوس أمون الذي أرفق به قطعة من البردي كتب عليها، على عجل، إعلاناً بحبه الملتهب للملكة الرائعة. إثر ذلك تتوقف الرقصة الدينية، وتنتشر موجة من

الرعب بين حشد الحاضرين. ترى من هو الغريب الذي تجرأ على إهانة سيدتهم ـ وهل هو من السذاجة ليحاول الاعتداء على حياتها؟

سرعان ما يقبض العبيد على أمون ويقتادونه إلى الملكة، ولكنه حين يواجهها لا يُظهر أي خوف أو ندم من فعلته الشنيعة، بل يحدق إليها بعيني عاشق ولهان. حتى حين تعلن بصرامة قائلة إن حبها يعني الموت، يصرح بجرأة قائلاً إنه سيرحب بالموت إذا ما سُمح له بحبها.

ترمقه كليوباترا بنظرة حادة وتعلن قائلة إنه من الممكن أن يستمتع بتقبيلها ومعانقتها خلال ساعة المهرجان، وبعد ذلك عليه أن يُعد نفسه للموت. ليس ثمة غريب يمكن السماح له بالبقاء حياً بعد تلقيه قبلات كليوباترا.

يقبل أمون بحماسة هذا الشرط الرهيب، على الرغم من تضرعات تا ـ هور اليائسة، التي تحاول الوصول إلى جانبه. حتى حين دفعها خوفها للركوع أمام كليوباترا طالبة الصفح عن أمون، يُرفض طلبها بازدراء، وتُجر بعيداً وتُمنع من العودة.

الآن يُستأنف القصف من جديد، ويجلس أمون على الأريكة الملكية إلى جانب كليوباترا ـ عشيقها الراهن الذي قبلت به. يستسلم الزعيم الشاب، وقد أثمله جمالها وقبلاتها المتقدة، لبهجة ساعة النشوة هذه.

ينسحب راقصو المعبد ويحل مكانهم راقصون جدد. ويقوم مؤدو القصر والعبيد اليونانيون بعرض مدهش يغدو إباحياً بعض الشيء، وذلك لتسلية سيدتهم الملكية وعشيقها. لكن سرعان ما تنتهي ساعة المهرجان، وبانتهائها ينتهي هيام الملكة، وتأزف لحظة الحكم.

يظهر الآن كاهن المعبد الأكبر وبيده كأس السم ويقدمه لـ كليوباترا التي تقدمه بازدراء إلى عشيقها. يواجه أمون، الذي ربما نسي ما ينتظره، الحكم بشجاعة، ثم يقف ويتجرع السم ويسقط متلوّياً قرب قدمي الملكة الفاتنة، لكن القاسية. تحدق كليوباترا ببرود إلى ضحيتها وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة، ثم تأمر بالرحيل. تُلف الملكة ثانية بالحجب، ثم تُحمل على المحفة المحجوبة بالستائر. لقد انتهى القصف، وحظيت أفعى النيل بضحية أخرى.

يقترب الكاهن الأكبر ببطء، ويغطي جسد أمون المتشنج بقطعة قماش أسود، ثم ينسحب بحزن إلى داخل المعبد المظلم، تظهر تا ـــ هور قادمة من الظلال وتبحث بيأس عن حبيبها. تقترب من الجثمان المغطى، وحين ترفع غطاء القماش تُطلق صرخة مدوية، فقد رأت جسد حبيبها. تقبل برقة شفتيه المتيبستين ثم تضرب صدرها بيديها وتسقط فاقدة الوعي إلى جانبه.

دافنيس وكلويه
Daphnis and Chloe

باليه من ثلاثة مشاهد للمؤلف موريس رافيل. وضع الليبريتو وصمم الرقصات ميخائيل فوكين. قُدمت أول مرة في باريس عام 1912.

قصة الباليه: أيكة فاتنة، خضراء ومزهرة، مكرسة للإله بان[18] وحورياته. تصل مجموعة من الشباب والفتيات يحملون سلالاً من الفواكه والأزهار وهبات أخرى ليضعوها على مذبح الإله الريفي. يضعون أعطياتهم على المذبح، ثم يرقصون رقصة طقسية وقورة تليق بالمناسبة. وسرعان ما يتخلون عن الوقار، ويرقصون رقصة أكثر حيوية ومفعمة بالحياة.

وسط هذا الحشد من الفتيان والفتيات كان ثمة راع يدعى دافنيس، وراعية رقيقة تدعى كلويه. وكان يحب أحدهما الآخر منذ الطفولة، ونادراً ما ينفصلان عن بعضهما. وكانا أكثر جمالاً من المحيطين بهما. وبعد مرور وقت قصير ينفصلان عن بقية الراقصين ويتوجهان نحو مذبح بان وينحنيان أمامه بتوقير وتعظيم، وحين يعودان تقوم بعض الفتيات بإغراء دافنيس الوسيم لينضم إليهن ثانية في رقصتهن التي غدت الآن تشبه العربدة.

يثير هذا اللهو غير المتوقع الذي يمارسه دافنيس حفيظة كلويه ويزعجها، إذ تشعر بوخزة الغيرة تنتابها لأول مرة. لكنها تظهر لا مبالاة متعمدة بالحادثة، وتنضم إلى مجموعة من الراقصين الشباب الذين يستقبلونها بفرح وشوق. وكان بين هؤلاء الشباب شاب يدعى داركون، وهو راع خشن الطباع يطمح في امتلاك كلويه الفاتنة. وحين يراها وقد أهملها حبيبها الحقيقي يظن أنها أصبحت فريسة سهلة، فيبدأ بالالتصاق بها محاولاً اغتصاب قبلة منها. يلاحظ

18 ـ بان : إله الغابات والمراعي والرعاة عند الإغريق. المورد

دافنيس ما يجري فيهرع لحمايتها من هذا المعجب غير المرحب به.

وحين ينشب نزاع بين دافنيس وداركون، يقترح الشبان إجراء مسابقة في الرقص يشترك فيها المتنافسان، والفائز يحصل على قبلة من الراعية الجميلة. يبدأ داركون الرقص بحركات ثقيلة وخرقاء وغير مصقولة مما يثير الضحك والسخرية وسط الجميع. وهكذا يفوز دافنيس الراقص البارع. وحين يطالب بجائزته تستجيب له كلويه بسرور، وتزول عنها مشاعر الغيرة. وبعد ذلك تتابع المجموعة الرقص. لكن دافنيس، الذي يتخلف قليلاً عن المجموعة، يواجه تجربة غريبة. إذ تظهر أمامه امرأة شابة جميلة ومغوية تدعى ليزينيون، وتحاول تجريد الراعي الوسيم من إخلاصه لـ كلويه الرقيقة. فترقص أمامه بإغواء وبحركات حسية، وتكشف عن مفاتنها لتلهب رغبته وشغفه. لكن دافنيس لا يستجيب لإغوائها، فتنسحب غاضبة مقهورة.

فجأة تُسمع أصوات ضوضاء وصخب آتية من الشاطئ خلف فرجة الغابة. ثمة قراصنة نزلوا إلى الشاطئ وهم يبحثون الآن عن نساء المقاطعة لكي يأسروهن. يهرع دافنيس، الذي أدرك معنى الضجة، للبحث عن كلويه وإنقاذها.

يغيب دافنيس عن الأنظار في حين تهرع كلويه نحو الأيكة المقدسة. لكن قطاع الطرق سرعان ما يقبضون عليها ويأخذونها أسيرة إلى سفينتهم. وبعد لحظات يظهر دافنيس في الأيكة ويحاول تعقب أثر القراصنة في محاولة لإنقاذ كلويه. لكن محاولته أتت متأخرة جداً. وكل ما وجده كان وشاح كلويه الذي سقط منها حين حُملت إلى السفينة. يقف دافنيس مذهولاً محطم القلب ويلوم الآلهة على هذه المصيبة التي حلت به، ثم يسقط على الأرض فاقداً الوعي.

فجأة يتوهج ضـوء غامض في المذبح، ثم تنزل منه الحوريات المقدسـات[19]. في البداية يرقصـن رقصـة طقسـية شـكلية، ثم يتضـرعن، بالنيابة عن دافنيس الفاقد الوعي، إلى الإله بان طالبات العون.

في غضـون ذلك كانت كلويه المخطوفة أسـيرة في معقل القراصـنة يغمرها الحزن والأسـى. كانت تترقب مشـيئة رئيس القراصـنة وما سـيفعله بها، كما كانت مكرهة على مشـاهدة عربدة القراصـنة الصـاخبة التي بدأت حين اسـتقرُّوا على اليابسـة. كان قطاع الطرق يحتفلون، يأكلون ويشـربون الخمر ويرقصـون، ثم بدؤوا، وقد تعتهم السكر، يتعاركون بوحشية وعنف.

اتجهت الراعية الرقيقة برعب نحو الظلال آملة ألا يراها أحد، منتظرة اللحظة المناسـبة للفرار. لكن عبثاً فعلت ذلك، فقد تذكرها قائد القراصنة الذي كان أكثر سيطرة على نفسه من بقية العصـابة، تذكر العذراء الجميلة التي أسـرها، فطلب أن تحمل إليه. ابتسم لها بحب وأشار إلى أنه ينوي اتخاذها أمة وعشيقة. وحين ركعت الأسيرة أمامه ملتمسة الرحمة والشفقة سخر منها، وتقدم نحوها مترنحاً، وجذبها إليه وضـمها إلى صـدره. وعلى الرغم من التماسـها الشـفقة ومن تضـرعها إلى الآلهة لكي ينجدوها، فقد سـحبها نحو خيمته وهمَّ أن يدخلها إليها. حينئذٍ انتاب الجماعة إحساس من خطر متوقع. كان ثمة شبح غريب، ظِلٌّ بان إله الرعاة والراعيات وقد ظهر بوضـوح. عند ذلك تنزلق الضـحية من بين يدي قائد القراصـنة المرتجف، ويطلق صـرخة رعب، ثم يحاول الفرار هو ومن معه من القراصـنة. وهكذا أقبل الإله بان لإنقاذ عابدته الجميلة. تسـقط كلويه على ركبتيها وتصلي صلاة شكر وامتنان.

19 ـ إلاهات ثانويات من إلاهات الطبيعة تمثلهنّ الميثولوجيا القديمة على صورة عذارى فاتنات يسكنّ في الجبال والمروج والمياه. المورد

بينما كانت هذه الأحداث المثيرة تجري في معقل القراصـــنة. كان الراعي الشـــاب دافنيس مايزال فاقداً الوعي قرب مذبح بان، قرب المكان الذي نزلت منه الحوريات المقدســـات. وأخيراً، حين يستعيد وعيه ويتذكر ما حدث، يتحسر وهو مسحوق الفؤاد على فقدان محبوبته كلويه ويندفع بجنون للبحث عنها ثانية. لكنه يدهش والفرحة تملأ قلبه حين يراها مقبلة بخطاً رشـــيقة باتجاه الأيكة المقدسة. يتعانق الاثنان فرحين بلقائهما من جديد، ثم يرقصان في نشوة الفرح. وبينما هما يرقصان يظهر أصدقاؤهما مرحبين بهما. بعد ذلك يعلن دافنيس وكلويه خطوبتهما أمام المذبح. ويشـــارك جميع الحضور في الرقص ابتهاجاً بهذه المناسبة.

العصفورة النارية
Zhar-Ptitsa

باليه من فصل واحد للمؤلف إيغور سترافنسكي. صمم الرقصات ووضع الليبريتو، المبني على حكايات روسية من حكايا الجن، ميخائيل فوكين. قُدمت أول مرة في باريس عام 1910.

قصة الباليه: في ليلة من ليالي الصيف المقمرة وجد الأمير الروسي إيفان نفسه وحيداً وضائعاً في غابة فاتنة. لكنه كان شاباً مغامراً شجاعاً لا يعرف الخوف. وبينما هو يتجول باحثاً عن طريقه خلال أجمات الغابة وفرجاتها ذات الأشجار الباسقة يلاحظ فجأة شجرة جميلة تتوهج في ضوء القمر الفضي وكأنها تضيء من الداخل. وكانت فروعها مثقلة بتفاحات ذهبية متوهجة.

وحين يحدّق الأمير الشاب، مذهولاً، إلى هذه الشجرة السحرية يرى عصفورة رائعة ترفرف بجناحيها محاولة قطف فاكهتها المغرية. كان ريشها يتوهج بلون برتقالي يشبه لون النار. يحاول الأمير، الذي أذهله جمال العصفورة النارية، أن يطلق سهمه عليها لكنه لا يفلح إذ تطير العصفورة بعيداً. إلا أنها تعود بسرعة وتحاول إيجاد ملجأ لها في الشجرة السحرية. وهنا ينجح الأمير الصياد بالإمساك بها من دون أن يؤذيها. تصارع العصفورة النارية للإفلات من قبضته وتتوسل إليه ليطلق سراحها، وتعده، مقابل ذلك، أن تعطيه ريشة من ريشاتها المتوهجة، وتعْلمه بأن هذه الريشة ستساعده في لحظة الخطر. يستجيب الأمير لطلبها ويطلق سراحها.

وحين تتحرر العصفورة النارية تنتزع ريشة من ريشاتها وتعطيها للأمير. وبعد أن تعده بالرجوع حالاً حين يستدعيها وقت الخطر، تفرد جناحيها وتطير لملاقاة رفيقها. وعندما يبدأ الفجر في الظهور يجد الأمير الضائع نفسه واقفاً بالقرب من بوابتي قصر قديم ذي مظهر مكفهر كالح. وما هي إلا لحظات حتى يسمع الأمير صوت خطوات تقترب، لكنه لا

يتحرك من مكانه، وهو المحب للمغامرات، قيد أنملة، يدفعه الفضول لمعرفة ما الذي سيحدث. وبينما هو واقف ينتظر تنفتح البوابتان وتظهر منهما زمرة من العذارى على رأسها عذراء فائقة الجمال تبدو، من ملابسها وزينتها، أنها القائدة.

تمضي العذارى نحو الشجرة السحرية ويشرعن في هز فروعها، فتسقط بعض تفاحاتها الذهبية على الأرض، فيركضن نحوها ويتخاطفنها ثم يقذفنها في الهواء وهن يرقصن بمرح. وحين يخرج الأمير من الظلال يتحلقن حوله دهشات ومعجبات. ومع أنهن يبتهجن برؤية الشاب الوسيم إلا أنهن يتوسلن إليه أن يرحل دون تأخير قبل أن يحدق به الخطر لأن القصر هو مسكن الغول الساحر الرهيب كوستشي الذي يقبض على كل من يخرق حرمة منطقته ويسجنه، وكثيراً ما يحوله إلى حجر بلمسة من أصابعه الخضراء.

لكن الأمير لايجبن إزاء هذا الخطر الأكيد ولا يهرب منه لأنه كان وقع في حب قائدة العذارى الفاتنة، ويصمم على البقاء لكي يحاول تحريرها هي ورفيقاتها. وما هي إلا لحظات حتى يسمع صوت وقع خطوات ثقيلة، فتهرع العذارى، وقد تأكدن من اقتراب الغول، إلى داخل البوابتين ويختفين عن الأنظار.

يغمر المشهد ظلام مفاجئ، فيهتاج الأمير ويتحسس طريقه نحو البوابتين ويحاول بجرأة فتحهما. وعلى الفور يغمر المكان ضوء باهر يضيء القصر وحدائقه، ثم تظهر مجموعة من العفاريت والأشباح الشريرة، هم عبيد الغول، وتلتف حول المتطفل التعيس، ثم يقبضون عليه، من دون أن يلحقوا به أذى، منتظرين وصول سيدهم الغول. وأخيراً، وبعد أن عزفوا موسيقا منفرة على آلات بربرية، يظهر الغول كوستشي ويلاحظ المتطفل الذي اجتاح منطقته فيندفع نحوه ناشراً أصابعه الخضراء المميتة التي ستحول الأمير إلى حجر. لكن الأمير الشجاع لا يفقد رشده على الرغم من إدراكه الخطر الوشيك، ويخرج من ردائه الريشة المتوهجة التي أعطته إياها العصفورة النارية

ويرفعها عالياً. وقد كان سعيداً حين رأى قوتها السحرية تفعل فعلها، إذ يتراجع الغول المرعب إلى الوراء بهلع.

عندئذٍ يستدعي الأمير العصفورة النارية لمساندته كما وعدت. وعلى الفور تظهر العصفورة النارية وتطير حوله مثل وميض ناري. وتنفيذاً لأمر العصفورة يشرع الغول وأتباعه بتقديم رقصة جنونية. تقف قائدة العذارى جانباً مع مرافقاتها لمراقبة ما سيحصل بعد هذه الرقصة العربيدية الغريبة. وحين يسقط الراقصون مجهدين تطلب العصفورة النارية من الأمير أن يجلب من شجرة قريبة صندوقاً غريباً. وبعد فتحه يجد فيه الأمير بيضة ضخمة. هنا تأمره العصفورة أن يرمي تلك البيضة على الأرض ويحطمها،إذ تحتوي على روح الساحر الخبيثة. يقذف الأمير البيضة في الهواء ويدعها تسقط على الأرض لتتحطم. يلي ذلك انفجار هائل يتبعه بروق ورعود ويلف الظلام المشهد.

تنقشع سحب الظلام وتضيء أشعة الشمس المكان ويختفي كوستشي المرعب وأتباعه إلى الأبد. وحين يتقدم الأمير ويطلب يد العذراء الملكية الفاتنة، تدب الحياة في التماثيل الحجرية داخل القصر بعد أن زال عنها تأثير السحر. ويظهر من البوابتين موكب يضم لوردات وسيدات وفرساناً وخدماً وآخرين، ثم ينحنون أمام منقذهم الملكي وينادونه أميراً عليهم. وتقام الأفراح وينعم الجميع بالسعادة والسلام.

بيتروشكا
Petrouchka

باليه من فصل واحد للمؤلف إيغور سترافنسكي. صمم الرقصات ميخائيل فوكين. وضع الليبريتو ألكسندر بينوا وإيغور سترافنسكي. قدمت أول مرة في باريس عام 1911.

قصة الباليه: في ساحة أميرالية بطرسبورغ الشهيرة يقام سوق يعج بالحركة. الوقت بعد ظهر يوم شتائي، هو اليوم الأخير من أسبوع كرنفال الزبدة قبل بدء فترة الصوم. الثلج ما زال يغطي الأرض، وقد بدأت الشمس الشتائية الباهتة بالغروب. يزداد تدفق الحشود مع غروب ضوء النهار، وتتألق الأكشاك والمقصورات بالأنوار. ويعزف الموسيقيون الجوالون ألحاناً شعبية راقصة مبهجة. ويزور الفلاحون وسكان المدن أكشاك البيع لشراء بسكويت الزنجبيل والكعك المحلى والأوشحة وعقود الخرز وغيرها من البضائع.

في وسط الساحة ثمة مسرح واحد، وهو عبارة عن حجرة مطلية بألوان زاهية مخصصة لعروض الدمى المتحركة. وفي الحال يخرج منها قارعو طبول شبان، فيتجمع حولهم حشد كبير من الناس لمشاهدتهم وهم يقرعون طبولهم. وحين ينهون القرع ويعودون من حيث أتوا، تفتح ستارة المسرح ويظهر محرك الدمى، وهو شخص غريب ذو نظرة شريرة نوعاً ما، ويرتدي معطفاً فضفاضاً وقبعة غريبة، وكلاهما مزين بدوائر ومثلثات وعلامات غريبة ورموز. إنه في الواقع مشعوذ، لكنه يدّعي أنه ساحر. ومع ذلك فهو محرك دمى حاذق يستطيع أن يقدم من خلالها عروضاً تمتع الجمهور.

وبعد أن يعلن أنه أعظم محرك دمى في العالم، وأنه يستطيع أن يجعل دُماه حية، يعزف لحناً قصيراً على الفلوت، ثم يفتح الستارة الداخلية للمسرح مظهراً دُماه أمام الحشد. كان ثمة ثلاث دمى، كل واحدة تقف على قاعدتها ذابلة من دون حركة. الدمية الواقعة في الوسط ترتدي زي راقصة باليه «باليرينا»، وإلى جانبها يقف بتروشكا، وفي الجانب الآخر يقف شخص مغربي أسمر. وبحركة من عصا ساحر الدمى تبدأ الحياة تدب في الدمى وتشرع في الرقص، في البداية على قواعدها ثم يرقصن رقصة جماعية متقنة. يشهق الجمهور متعجباً ثم يصفق بحرارة. وحين تترك الدمى قواعدها

وتسير نحو مقدمة المسرح ليرقصن معاً وليمثلن وكأنهن مخلوقات إنسانية حية، تنتاب الجمهور الدهشة بل الخوف. وبعد انتهاء العرض الأول يضع المشعوذ كل دمية في حجيرتها الخاصة خلف المسرح.

كان المشعوذ غاضباً من بتروشكا لأنه بدا بائساً، لكن بتروشكا لم يستطع أن يكون سعيداً ومتألقاً مثل الدميتين الأخريين. يدرك المشعوذ الآن أن الدمى الثلاث تتصرف في الواقع كأنها مخلوقات إنسانية حقيقية. فهي تستطيع أن تشعر بالحب والكراهية والغيرة، وقد كان بتروشكا تعيساً لأنه وقع في حب الباليرينا الجميلة، لكنه أدرك أنه كان قبيحاً وسمجاً، حركاته ثقيلة وملابسه رثة، ولا يمكن أن يجذب انتباهها. ومع ذلك فهو يتوق لرؤيتها ثانية ليخبرها كم هو يحبها بشغف. ولكن كيف يمكن أن يأمل بالوصول إليها وقد أوصد محرك الدمى الشرير باب حجيرته؟ إنه لا يملك يدين ملائمتين، زد على ذلك أن الباب ليس به قبضة من الداخل. يرتطم بتروشكا البائس بالجدران في محاولة للخروج من الحجيرة غير عابئ بإلحاق الضرر بالصور المرسومة عليها، لكن جهوده تبوء بالفشل، وتخور قواه وينطرح على الأرض.

عندئذٍ يحدث شيء خارق للطبيعة. فجأة ينفتح باب الباليرينا التي تخرج منه وتباشر الرقص على رؤوس أصابع قدميها رقصة مغناجة، متلاعبة بعواطف بتروشكا الذي يركع على ركبتيه معلناً حبه لها، مستجدياً ابتسامة منها. تضحك الباليرينا ساخرة وتبتعد عنه. وحين يثب وثبات عالية تتظاهر بالخوف وتعود إلى حجيرتها وينغلق بابها ثانية.

يرتطم بتروشكا ثانية بالجدران في محاولة للخروج. ولما لم تكن الجدران قوية يحاول إيجاد منطقة ضعيفة لفتح ثغرة في أحد الجدران، لكنه لا يفلح في ذلك أيضاً وينطرح على الأرض ثانية.

في الحجيرة التالية يضطجع المغربي على أريكة فاخرة وحوله الوسائد، وإلى جانبه سيف معقوف حاد، وهو يلعب بجوزة هند.

ومن حين لآخر يتطلع إلى الباليرينا بإعجاب شـديد. وحين يشـعر بالضـجر منها يحظى بزيارتها غير المتوقعة. إنها ترقص أمامه بحيوية فائقة، عارضـة أمامه براعتها وفتنتها. وسـرعان ما تدرك أن المغربي، على الرغم من لونه الأسـمر، شـخص مرضٍ، فهو طويل القامة وقوي، وملابسـه رائعة، ويعيش في حجيرة شـرقية مترفة.

تثير فتنـة البـاليرينـا إعجـاب المغربي الـذي كـان أحبهـا في السـابق، فيدعوها لتجلس على ركبته. تتردد الباليرينا لحظة ثم تقبل دعوته وتجلس على ركبته. في تلك اللحظة يظهر بتروشـكا ويندفع كـالمجنون نحو المغربي ويشـتبك معـه في قتـال مروع مظهراً شـجاعة كبيرة على الرغم من ضـآلته إذا ما قورن بالمغربي. لكن البـاليرينـا المتقلبـة المغرورة لا تـأبـه بمـا يجري وتتراجع نحو الأريكة، لكنها تطلق صـرخة عالية حين يسـتل المغربي سـيفه المعقوف ويطـارد بتروشـكا المتعب إلى أن يطرده من الحجيرة وتسدل الستارة.

يستمر الكرنفال، وتتدفق الحشود، وتزداد البهجة. وفجأة تُسمع صرخات متعاقبة قادمة من مسرح الساحر، ثم يندفع بتروشكا إلى الخـارج هرباً من المغربي الذي يطارده شـاهراً سـيفه المعقوف وخلفهما الباليرينا المذعورة. يتراجع الجمهور بسـرعة حين يرى هذا الثلاثي المأسـوي. وفي غضـون ذلك ينجح المغربي في طعن بتروشـكا طعنة قاتلة يسـقط إثرها على الأرض. يشـق المغربي المنتصر طريقه وسط الحشد تتبعه الباليرينا المذعورة، ثم يختفيان. وحين يلفظ بتروشـكا أنفاسـه الأخيرة، يظهر محرك الدمى في المشـهد ويحاول أن يهدئ من روع الجمهور. يرفع بتروشكا الهامد مشـيراً إلى أن الضـحية ما هي إلا دمية. تظهر أمارات الارتياح على وجوه المشـاهـدين، ثم يتفرقون ويغـادرون إلى منـازلهم. وسرعان ما تغدو الساحة خالية.

يبدأ الثلج بالســقوط، ويعود الســاحر إلى مدخل حجرته جاراً وراءه الدمية المتسخة. إنه لا يبدو سعيداً ـــــ ربما لأنه عقد العزم على ألاّ يشتغل بالسحر أبداً. وما إن يصل إلى مدخل الحجرة حتى يسـمع صـرخات مروعة. وحين يتطلع إلى الأعلى يرى لدهشـته شـبح بتروشـكا واقفاً على رف الحجرة وهو يمطره بوابل من اللعنات. يتناول محرك الدمى، وقد أخافته هذه الرؤية، الدمية ويطرحها أرضاً، ويختفي في الظلام.

شـــــــهرزاد
Sheherazade

باليه من فصل واحد. الموسيقا للمؤلف نيقولاي ريمسكي ـــ كورساكوف (المتوالية السيمفونية شهرزاد) صمم الرقصات ميخائيل فوكين. وضع الليبريتو ألكسندر بينوا. قدمت أول مرة في باريس عام 1910.

قصة الباليه: في جناح حريم الملك شهريار يغدو المرء ضائعاً في بحر الألوان والعطور. وتبدو جواري الملك وزوجاته وقد سرقن جميع ألوان قوس القزح، وجميع عطور الشرق المسكرة. كانت أجسادهن الرشيقة مكسوة بالأنسجة الشفافة والأوشحة. وكن مستلقيات على أرائك فخمة تحف بهن الوسائد الناعمة.

في أحد جوانب القاعة يجلس الملك شهريار العظيم وهو يتجاذب الحديث بصوت منخفض مع أخيه زمان. ومن خلال تلميحات شك خفية، بل حتى غامضة، يشعر جواري الملك وزوجاته بأن ثمة في الأفق خطب ما سيقع فوق رؤوسهن. لكن سرعان ما تتلاشى شكوكهن ومخاوفهن حين يعلن الملك قائلاً إنه سوف يقوم برحلة صيد، فيتجمعن حوله ويزودنه بأدوات الصيد، وهن يكتمن فرحهن بغيابه، إذ ستتاح لهن الفرصة لقضاء يوم مع عشاقهن السريين.

في غضون ذلك تقف الزوجة الأولى الملكة زبيدة وحدها في ركن منعزل بعض الشيء تراقب بازدراء زوجات الملك الأخريات لأنهن يظهرن إثارتهن وارتياحهن لغياب سيدهن طوال اليوم. كانت زبيدة أبرع منهن في التمثيل، ويعتقد الملك أنه حبيبها الوحيد، وكانت تدرك أنه يتمتع كثيراً بجمالها، ويحبها بشغف. وقد بدت في الظاهر راضية بحبه. ولم يكن الملك ليتخيل أن في قلبها مكاناً لآخر. لكن بعد زيارة شقيقه زمان، الذي حذره من التسليم بإخلاص نسائه بما فيهن الملكة زبيدة، انتابته الشكوك. وبمكر الشرقي

القاسي دبر مكيدة ليكشف حقيقة ما تفعله نساؤه في غيابه، وهي اختصار مدة بقائه خارجاً والعودة إلى القصر بسرعة.

وقبل أن يخرج الملك الشاك ينظر في عيني ملكته السوداوين نظرة ثابتة متفحصة، لكن زبيدة تقابل نظرته ببرود، فيغادر وهو ما يزال موقناً بإخلاصها. وحين يغادر الصيادان الملكيان القاعة، وتتلاشى أصوات رحيلهما، تظهر أمارات الارتياح على وجوه الزوجات والجواري وتعود إليهن حيويتهن، فيرقصن حول رئيس الخصيان متظاهرات بأنهن يردن أن يرقص معهن. في البداية يشعر بالغرور ظاناً أنه يثير إعجابهن فيرقص حولهن إلى أن يصيبه الإرهاق. لكنه حين يكتشف، متأخراً، أنهن سرقن منه مفاتيح أبواب القاعة يصاب بالهلع. لكنه ينجح في استعادة مفاتيحه. لكن المخلوقات الجميلات يعاودن الرقص حوله ويتوسلن إليه لكي يفتح الأبواب البرونزية. وأخيراً يستسلم لرغبتهن ويفتح الأبواب الثقيلة .

وسرعان ما يتدفق من تلك الأبواب حشد من العبيد السود الوسيمين. إنهم العشاق السريون لنساء الحريم، وقد سنحت لهم الفرصة الآن للاستمتاع بعشيقاتهم. وفي الحال يظهر الموسيقيون، ويعم المكان جو من الرقص واللهو والمرح.

تقف الملكة الفاتنة وحدها تراقب ما يجري، لكن عينيها تلمعان فرحاً حين ينفتح الباب الأخير ويخرج منه عبد مليح القسمات رائع الجسد. إنه عشيق الملكة زبيدة الذي يندفع نحوها ويلتصق بها بوله. ثم يرقص الاثنان منتشيين فرحاً، وبعد ذلك ينضمان إلى المجموعة ويشاركانها اللهو والعربدة. وحين يبلغ الرقص ذروته، ويشعر الجميع بأنهم يحلقون نحو السماء، يحدث ما لم يكن في الحسبان، إذ تنفتح فجأة الأبواب الخارجية ويدخل منها الملك شهريار برفقة أخيه زمان وخلفهما الحرس الملكي مدججاً بالسلاح. كانت عينا الملك متقدة من الغضب وهو يحدق إلى المشهد. لقد رجع من الصيد بسرعة وفي

وقت غير متوقع ليجد أن شـــكوكه تحولت إلى يقين، إذ إن زوجاته وسراريه منغمسات في الفسق والفجور.

يتراجع الجميع وهم يطلقون صـــرخات الرعب، وكل منهم يحاول الاختباء في أي مكان، لكن كان مصيرهم المحتوم بانتظارهم. وبأمر من الملك الهائج يستل الحراس سيوفهم المعقوفة ويهاجمون المعربدين اليائســين. وخلال لحظات تخر الجواري والزوجات مع عشاقهن أمواتاً. وكان آخرهم عشيق الملكة.

لكن زبيدة كانت تقف وحدها بمعزل عن الآخرين غير واجفة، وحين يجرها شهريار ويسألها بحدة حول إخلاصها، تتابع التحديق إلى عينيه الملتهبتين. يتردد الملك لحظة ويهم بالصـــفح عنها اعتقاداً منه بأنها ما زالت مخلصـــة في حبها له، إلا أن الزائر الملكي زمان يركل جثمان العبد الوسيم مشيراً إليه بازدراء بصفته عشيق الملكة. يطلق شهريار صرخة رعب مدوية، صرخة خيبة أمل.

الآن لم تعد زبيدة قادرة على إنكار ذنبها، لكنها لم تكن لتسـمح أن تذبح كجارية. وقبل أن يدركها الحراس بسـيوفهم، تختطف خنجراً من أحد الحراس وتطعن نفسـها في صـدرها وتسـقط ميتة قرب قدمي سيدها المخدوع.

الموسيقا والنص

خواطر عن الأغنيـــة الوطنيـــة

د. غزوان الزركلي

موضوع الموسيقا هو موضوع شائك، أما الأشواك التي فيه فهي ليست فقط متعلقة بطبيعة الموسيقا المجردة/ غير المرئية وعموميتها، إنما أيضاً بالتحضير والتهيئة التي لقيناهما (أو بالأحرى لم نلقهما) أطفالاً من خلال المدرسة والمنزل والبيئة الاجتماعية، تحضير وتهيئة يجعلاننا أقرب إلى تذوق الموسيقا، ليست الكلاسيكية الأوربية منها، وإنما بالتحديد الموسيقا الكلاسيكية العربية. وبسبب النقص الموجود في تربيتنا الموسيقية الذي يتفاقم عبر تعاقب الأجيال، نرى كثيراً من مثقفينا ومبدعينا الذين هم أعلام في مجالاتهم، نراهم بعيدين عن فن الموسيقا تذوقاً وممارسة.

إن لكل فن (والمقصود هنا العمل الفني) درجات من حيث التبسيط والتعقيد، ومن حيث المباشرة والتجريد، والتخصيص والتعميم. ولكل فن أنواع: شعبي، استعراضي، راقص، كلاسيكي... يدخل الاحتراف في كل نوع منه ليجعله فناً جدياً، نافعاً للناس. كذلك الموسيقا، وهنا الغنائية منها، تأخذ الكلام المحكي أو الزجل أو النثر الموزون أو تميل إلى الكلاسيكية فتعتمد على القصيدة الشعرية ذات القيمة الأدبية العالية. ولا شك في أن الموسيقي المبدع، كما الأديب المبدع، قد يزاوج بين أنواع مختلفة وصولاً إلى عمل فني أصيل يضع نصب أعينه مميزات البيئة التي ينشأ فيها ويكتب لها بالدرجة الأولى، وذلك ضمن أنواع مختلفة من الأغاني تحيط بمجمل حياتنا وتحتفظ كل منها بخصوصيتها.

ولكل شعب روحية معينة، فنحن ميالون نعم، للرقص والفقش من جهة، ولكن أيضاً من جهة أخرى للتأمل وللاسترسال، حتى للتصوف، نبحث عن التفاصيل، ولا نحب الضوضاء بقدر ما نحب السكون المشحون بالعواطف والأحاسيس. لذلك يجب أن تكون موسيقانا ـــ وهذا ينطبق على أغانينا حتى الوطنية منها ـــ مخلصة لهذه الحقائق ومنسجمة معها، وهي ستفعل ذلك حتماً إذا ما تحررت من قيود التخلف والابتذال. وإن ميلنا للحن المؤثر الذي ينفذ إلى

الأعماق لا يعني أننا لا نستطيع الغناء بحماسة ولا الإنشاد بعزم وبقوة، إلا أن هذا الغناء وذلك الإنشاد لا يمكن مثلاً أن يتحولا إلى مجرد تقليد للغناء الأوبرالي، وإلا أصبح ذلك ابتذالاً. وإن كان واقعنا الموسيقي الراهن يخالف هذه المقولة، فإن ذلك لا يعني بأن وجداننا لا يتوق إلى تلك الحالة الفنية التي يمكن أن تصل إلى أغواره وتذكي جذوة عنفوانه الذي يمر بمرحلة يبدو فيها وكأنه يخبو ويخبو إلى حد الانطفاء. إن ضميرنا الموسيقي وإن بدا في ظروفنا الراهنة غير متيقظ، يصبو إلى وقفة جديدة تعيد إليه حماسة الحس الوطني التي اقترنت بالأغنية الوطنية في سورية على امتداد القرن العشرين. فموسيقا الأغنية الوطنية واكبت النص الأدبي، بل بزّته أحياناً (ونقولها مجازاً، فالنغمة والكلمة لغتان مختلفتان) باستقلاليتها الجمالية التي اعتمدت على قوة التعبير وعلى القدرة على استنهاض المشاعر والأحاسيس الكامنة في قلوب مواطنينا.

إذاً، هنا يجري الحديث عن أن للأغنية أنواعاً مختلفة ومتعددة، وأن كلاً منها يمكن أن يكون مجالاً للإبداع، أي للإتقان والاحتراف من ناحية، ولقوة التعبير ولجمال الصياغة من ناحية أخرى. وهنا نريد أن نركّز على نوع واحد من تلك الأنواع المذكورة أعلاه وهو نوع «الأغنية الوطنية»، فما هي الأغنية الوطنية؟

من الواضح أنّه يجب تعريف الجديد في هذا النوع وتفريقه عن النشيد الوطني. فالنشيد هو أغنية حماسية ذات مضمون وطني تحريضي، وهو حالة خاصة من حالات الأغنية الوطنية. وقد تراجع النشيد تراجعاً شبه كامل عن الساحة الموسيقية، رغم أنه قد أخذ «جرعة» جديدة في «حرب» الإعلام التي رافقت عدوان تموّز 2006 على لبنان، وما لبث أن تراجع ثانيةً. واسمحوا لي ألا أتعرض لأسباب «اندثار» النشيد وأن أركز على الحالة العامة، وهي هنا حالة «الأغنية الوطنية».

الأغنية الوطنية هي شكل فني موجود أصلاً، والأغنية السياسية تنضوي تحت جناحه، وهي من جهة أخرى شكل فني

نريد له الوجود والحضـور كخيار واعٍ لنوع من الأغاني يسـتطيع أن يكوّن بوتقة تدخل فيها أشـكال الغناء ذات المضـمون (النص الأدبي) الاجتمـاعي والإنسـاني، لأن التركيز على هـذين الموضوعين هو برأينا الذي سيعطي الأغنية الوطنية المقبلة القاعدة المتينة لإمكانية النجاح.

العناصـر المكونـة للأغنيـة (أية أغنية) هي ذات شـقين: الأول يتعلق بالنص، والثاني بالموسـيقا. أما النص فيجب أن يكون من حيث الشـكل الفني على مسـتوى الموضـوع الإنسـاني الذي يتحدث عنه أو ينادي به، أي ضمن مستوى أدبي لائق (شعبي أو دارج أو كلاسيكي)، يتحدد نسـبياً بعمق المعالجة وقوتها، ببلاغة اللغة وجمالها، برشـاقتها وروحهـا، بفرحهـا وترحهـا، يتحـدد بـالكيفيـة التي يعـالج بهـا الكـاتـب الموضـوع: هل يسـتعمل لهجـة خطـابيـة، هل ينطلق من معـانـاة شـخصـية؟ هل يتّبع في طرحه للموضـوع المعني طريقة مباشـرة أو غير مباشرة؟

وإذا ما انتقلنا إلى الأغنية الوطنية، فهناك للأسـف من يرى أن مجرد المعنى الوطني للنص هو الشـيء الوحيد الـذي يـدل على «وطنيـة» الأغنية، وبالتالي على جودتها. وهناك من حسـن الحظ من يأخذ بالحسـبان أيضـاً المعالجة الفنية للنص الأدبي. ولكن القلة تلتفت إلى الموسـيقا لتعطيها حقها من التحليل الذي يتعدى كونها صـاخبة، مثلاً، أو هادئة. القلة تدرك أن الموسـيقا الجيدة يمكن أن تُغْني المعنى الوطني وتعمق المعـالجـة الأدبيـة، وبـأن الموسـيقـا الرديئة تفرِّط بأعظم قضية وتسيء إلى أفضل نص.

الأغنية الوطنية هي حالة خاصـة من حالات الأغنية المتعددة والمختلفة، هي أغنية «تقدمية» بكل معنى الكلمة لأنها تشـير إلى المسـتقبل، إلى ما نحن نفعله وما نحن عازمون على فعله. والأغنية الوطنية هي أغنية «إنسانية» يمكن أن تتحدث عن شخص واحد قد يعبر عن قضـية شـعب كامل وأمم برمتها. هي أغنية كل الأغاني بكل أطيافها وتدرجاتها السـابقة الذكر، نرشـف من لدنها مشـاعر

بالغة الخصوصية وأحاسيس جماهيرية، ونأخذ منها ألواناً شعبية وأشكالاً كلاسيكية على حد سواء.

على الموسيقيين العاملين في مجال الأغنية الوطنية أن يحدثوا أولاً تطوراً في مجال الموسيقا العربية التي تعيش في حالة متردية، ثم يستعملوا منجزات هذا التطور بما يتناسب مع الشكل الفني الذي هم في صدده. وإذا كان الأدباء، قد أحدثوا سابقاً ثورة في النص، فإن الموسيقيين لم يواكبوا تماماً هذه الثورة. وإن كان هذا السبق (الأدبي) مفهوماً وقد يكون طبيعياً، إلا أن عدم وجود المؤشرات الكافية، الدالة على مواكبة الموسيقا في يومنا هذا لذاك التطور، هو الأمر غير الطبيعي. إذاً، على الموسيقيين أن يأخذوا عبرة من الأدب الراقي الذي يعبر عن نفسه بتمثل التراث الأدبي وفي الوقت نفسه بخلق مفاهيم جديدة، ولكن غير دخيلة، جريئة لكن غير مبتذلة، تملك صلة الوصل بين الماضي والمستقبل، بكلمة واحدة: مفاهيم أصيلة. ولن يوجد الشاعر الوطني الأصيل الذي يصبو إلى إيجاد تركيبات لغوية جديدة ويتطرق إلى مواضيع لم يتطرق إليها الأقدمون، ومن ثم، بغض النظر عن الشكل الأدبي الذي يكتب فيه، يعبر عن ذلك كله بلغة عربية ركيكة.

يتناسى ملحنو الأغنيات الوطنية أن النص الشعري الجيد يبقى جيداً، ويستطيع أن يلهب قلوب الملايين دون أن يلحّن ويغنّى، وينسون أن الموسيقا لا يمكن أن تقوم بدورها في توضيح الفكرة وإيصالها إلى وجدان الناس دون أن يكون لها استقلالية ـــــ نسبية بطبيعة الحال ـــــ جمالية متفردّة، معتمدة على قاعدة محلية وذات صبغة عربية من ناحية، وأن الموسيقي لن يستطيع مهما بلغ من درجة الاحتراف الموسيقي الآلي أن يلحن الكلمة العربية دون أن يكون متعمقاً في جمالياتها ومدركاً لخصائص نطقها من ناحية أخرى. فلا مجرد تقليد الموسيقا الاستهلاكية الأوربية سينتج فناً

متميزاً، ولا «تركيب» النص على الموسيقا سيعطي الكلمة حقها ويبقي عليها قوة تعبيرها.

هنالك حاجة كبيرة إلى أغنية وطنية جديدة تعبر عن واقع الناس وطموحهم وأحلامهم. ولا نريد لهذه الأغنية أن تعتمد على استعمال الموسيقا التقليدية الدينية أو العاطفية في تلحين نص وطني، أو ــ على الأغلب ــ على تركيب هذا النص على ألحانها، كما لا نريد استعمال أغانٍ وطنية أجنبية مع إيجاد نص عربي لها مترجَمٍ أو مخترَع اختراعاً. (وهما أمران قد يكونان مشروعين، وقد يكونان في حدودٍ معينةٍ مفيدين)، بل نحن نريد إبداعاً ذاتياً موالياً لهذا الوقت ولهذه المرحلة بالذات.. نريد إبداعاً موسيقياً وإبداعاً أدبياً ينطق بما يعتلج في صدور شيبنا وشبابنا. نريد إبداعاً يكسر احتكار «أغاني الحب» الرائجة التي إن عبرت عن عاطفة ما، تبقى هذه العاطفة أحادية الجانب ميالة إلى السطحية.

إن الحاجة إلى الأغنية الوطنية في بلادنا لا يجب أن تُستغل بمحاولة إرضائها كيفما اتفق. وهنا تقع على كاهل الموسيقي وعلى كاهل كاتب النص مسؤولية كبيرة يكمن سببها بالدرجة الأولى في أن الأغنية الوطنية مهيأة لتشكل توازناً مع الأغنية المبتذلة أدبياً وموسيقياً، مع الأغنية المقتصرة على الغرائز من حركة وهياج وهوى وإسفاف، التي رجحت كفتها إلى درجة أنها تلغي كل ما عداها، خاصة أنها تستعمل سلاح الصورة السريعة البراقة. إن الحاجة إلى هذا التوازن يخلق حالة تساعد في صعود الأغنية الوطنية، ولتكن فترة شبيهة بفترة صعود الأغنية السياسية، إذ تأخذ هنا الأغنية الوطنية خطاً يملك وضوح الفكرة التقدمية، ولكنها تمضي قدماً لتعارك على الصعيد الاجتماعي وعلى الصعيد الإنساني إجمالاً، مخلصة بذلك لفكرة التعميم الذي تميز أي عمل فني عن غيره.

لا شك أن الظروف الاجتماعية المؤاتية هي العامل الأساسي الذي يؤدي إلى ظهور الأغنية الوطنية ويدعم وجودها. ولكن

بالمقابل، فإن الأفكار الطليعية تســتطيع أن توظّف فناً غنائياً ناجحاً وفعالاً لنشره بين الناس: وذلك لفك المكنونات، ولإحياء الآمال التي هي محرك الحياة، ولإطلاق الأحلام التي هي ملحها.

تحليل السيمفونية السادسة «المحزنة»

«Pathétique»

للمؤلف ب. إ. تشايكوفسكي

ليونارد بيرنشتاين
ترجمة : ديالى حنانا

بالنسبة للكثيرين من الناس، فإن [illegible] إن جاذبيتها الفورية، خطها اللحني الصاعد والهابط، توقها واستسلامها ــ كل هذا حدد هويتها بصفتها جوهر الرومانتيكية المتأخرة.

كل واحد تقريباً يوافق على أن تشـــايكوفســـكي كان متفوقاً في صناعة الألحان، صانع ألحان ناجح لا يعلى عليه، حقاً لقد زوَّد حي المشـتغلين بالموسـيقا ونشـرها بمادة رابحة. ولكن بعض المتبحرين بالعلم الموســـيقي ومعهم بعض عشـــاق الموســـيقا الجادة دائماً ما يسـألون سـؤالاً محدداً: هل كان تشايكوفسكي مؤلفاً سيمفونياً حقيقياً؟ إن كـان عظيمـاً في ابتكـار الألحـان، فلِمَ لمْ يلتزم بكتـابة الأغاني، أو على الأقل الأوبرات؟ مـا الـذي تفعله الأغنية في الســـيمفونية؟ هل هي ثيمة سـيمفونية؟ ينبغي أن يكون الجواب بـــــ لا. إنها لم تُعالج بطريقة سيمفونية مناسبة ـــ أو لذلك الموضوع: إنها تظهر بصفتها الثيمـة الثـانيـة في الحركـة الأولى وتعود للظهور بـامتثـال في مقطع التلخيص. ذلك هو كل شـيء. هل يجعلها ذلك مادة سيمفونية؟ لا. ثم هل هذه «المحزنة» سيمفونية حقيقية؟ نعم. لنرَ لماذا.

في الواقع، إذا تبحرنـا في العمـل فســنجـد أن هـذا هو اللحن الوحيد الذي لا يتصـف بأنه ثيمي بالمعنى السيمفوني؛ بينما للألحان الأخرى ميزات طبيعـة الثيمـات الســـيمفونيـة؛ أو بتعبير أدق، إنهـا مبنية على موتيفات قصـــيرة، أو أشـــكال، يمكن أن تتبدل بطرق لا نهـائيـة لتحقق التحول الســـيمفوني. إنهـا ببســـاطـة ليســـت ألحـانـاً تصفرونها خارج القاعة.

انظروا إلى المقدمة البطيئة على سبيل المثال:

ـــ موتيف يتكرر بطريقة تصاعدية:

ومنه تولد الثيمة الرئيسية لقسم الـــ أليغرو. بالتأكيد إنها شيئ ليس للتصفير:

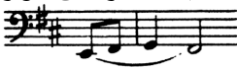
إلى قسم السادس عشر من السيمفونية الأولى. لا يوجد ثمة ثيمات أخرى كتلك. وهكذا ترون أن معظم الحركة الأولى لا يتعلق بالأغنية الصافية. ونستطيع المضي خلال الحركات الثلاث الأخرى بالطريقة نفسها، مع مكتشفات أكثر أو أقل؛ وينتج عن ذلك أن السيمفونية هي في الواقع أكثر سيمفونية، في طابعها، مما يدَّعي نقادها. ثمة لحن شعبي واحد فقط في العمل.

إذن، مَّ يتشكى هؤلاء النقاد؟ لمَ هم قساة جداً على تشايكوفسكي؟ سيجيبون: إنه موضوع الشكل، ذلك النوع من التدفق الشكلي الذي لا بد منه، والذي جعل سيمفونيات بيتهوفن عظيمة ورائعة. إنهم يقولون: عند بيتهوفن ينبثق B من A، و C من B، و D من C، بطريقة تجعلك تشعر أن لا شيء آخر يمكن أن يأتي من أي موضع. ثم يمضون قائلين: لكن عند تشايكوفسكي أي شيء يمكن أن يحدث وفي كل موضع. إنهم على صواب إلى حد ما. إن أساليب تشايكوفسكي الشكلية هي إلى حد ما أكاديمية، تتبع الخطوط العريضة العامة التي وضعها الأساتذة الألمان، ولكن يستخدم تلك الخطوط العامة من أجد أهدافه ـــــ اللحنية أو الدراماتيكية، لا من أجل تأليف سوناتا أصلية من مادتها نفسها. هذا مهم في مملكة النقد، ولكنه لا يبخس سيمفونياته حقها. إنها من صنف آخر فقط،

ولد من نبضات أخرى ـــ أكثر دراماتيكية ومباشرة، ومتعلقة أكثر بالتباينات والمواجهات ـــ متنوعة أكثر منها متحدة ـــ وإعطاءها مكانها في التاريخ، على قمة رومانتيكية القرن التاسع عشر، يمنحها شرعيتها الخاصة.

لكن هذه الحجة وحدها لن تعزز شرعية سيمفونيات تشايكوفسكي. لا يهم كيف يجادل أحدهم، فثمة دائماً وجود وحدة ـــ بعض عناصر الشكل الحقيقي ـــ الإحساس بالتقدم هو الذي يصنع أي سيمفونية جيدة، نوع من رحلة وحيدة عبر الزمن. وهذا ما لدى تشايكوفسكي، ولكن بطريقته الخاصة به. وفي الواقع، إن الذي يربط هذه الحركات الأربع من سيمفونيته «المحزنة» بعضها ببعض في وحدة واحدة هو العلاقة الداخلية مع مجمل المواد، تآلف الابتكار الثيمي، أُخوَّة الثيمات. ثمة عدة عناصر ملحوظة توحد المواد في هذا العمل، والعنصر الرئيسي هو الاستخدام المستمر للسلالم الموسيقية ـــ صاعدة وهابطة ـــ ولكن على الأغلب الهابطة، التي هي طبيعية في مقطوعة دُعيت «المحزنة».

لقد دُهشتُ وأنا أدرس هذا العمل أول مرة، حين وجدت هذه السيمفونية وقد استمدت الكثير من هذه السلالم الموسيقية. فمنها نمت الثيمات والأشكال والكونتربوينت وخطوط الباص، وحتى الألحان. والعودة إلى الخلف، إلى البداية، نجد أن المقدمة البطيئة تعرض فوراً موتيفاً على هيئة سلم:

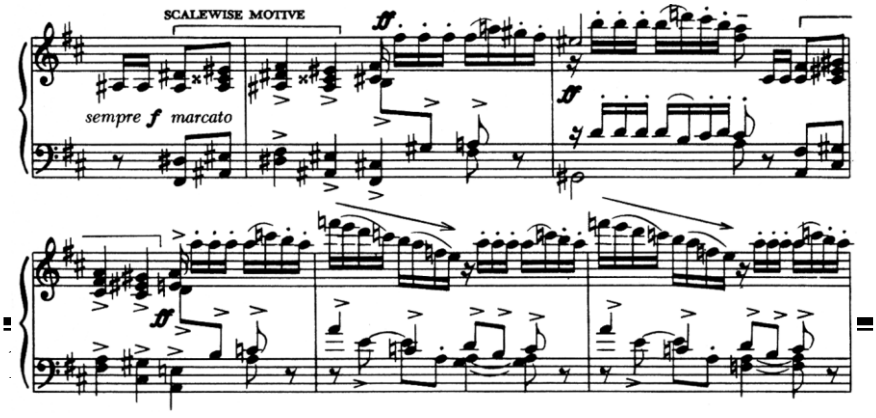


صاعداً على هيئة سلم كما أشرنا آنفاً:

وحين يتحول هذا الموتيف إلى الثيمة الرئيسية تتابع تقدمه ثمانية سلالم هابطة:

وأول ذروة

سلالم هابطة مندفعة:



وحين يخمد كل هذا العنف السُـــلمي نكون جاهزين من أجل التمهيد لـــ ثيمة أغنيتنا الشهيرة المحبوبة. وحتى هذه تبدأ بـــ ثلاث نغمات السلم الهابطة:

ومواصلة اللحن مبنية أيضاً على حركة سلم:

الآن يأتي مقطع الجسر، ببيص اقوى، وهذه السلالم الصاعدة هي المادة الأساسية:

كونتربنتيا تعزفه النحاسيات في سلم صاعد أبطأ. وهكذا نسمع سلالم في سلالم:

أكتمل الآن عرض الثيمات، ويبدو أننا لم نسمع شيئاً سوى السلالم. في الواقع، إنها أكثر أهمية، بسبب التنوع الكبير في طرق تعامل تشايكوفسكي مع هذه السلالم الموسيقية البسيطة.

الآن ينفجر قسم التفاعل، ويشرع تشايكوفسكي بتطوير الثيمة الأولى:

عن طريق ابتكار مقطع شبه فيوغي؛ وفي هذه العملية يوظف تشايكوفسكي سلماً:

هابط خلال هذه الحركة. وكما أعتقد أن الفكرة واضحة بما فيه الكفاية. لنلاحظ فقط سلم الـ أوستيناتو الوحيد الذي تعزفه الوتريات نقرأ في ختام الحركة، جملة أخيرة من هذه المادة تحت كورال النحاسيات:

الآن، سيعتقد البعض أن شايكوفسكي استمر وسيلة السلم إلى حد الإشباع. لكن لا، فقط كان قد بدأ. في الحركات الثلاث الباقية يستخدم السلالم على نحو دائم، ليس فقط كأشكال، بل من أجل الثيمات نفسها. فالحركة الثانية تبدأ فوراً بلحن فاتن في ميزان 5/4، مبني على سلالم ماجور صاعدة وهابطة:

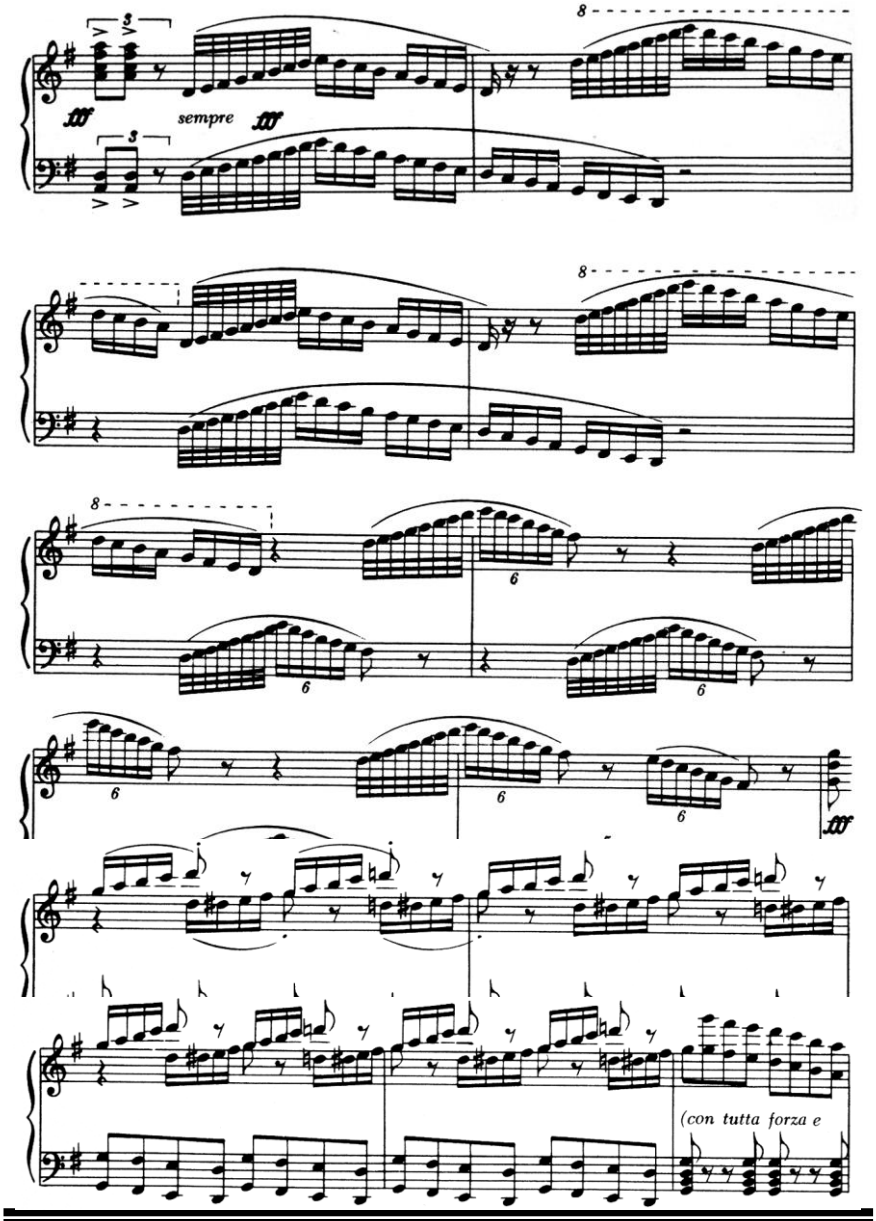
متكررة:

هابطة ضد سلالم صاعدة في الوتريات:

الآن، قافزاً إلى الحركة الثالثة الشهيرة ــ المارش الشهير الذي يحظى دائماً بتصفيق حاد من الجمهور حتى قبل انتهاء السيمفونية ــ نجد سلالم مندفعة ومحلقة خلال الحركة. إليكم بعضها على سبيل المثال:

1 ـــــ في بداية الثيمة الأولى بُني الميزور الرابع على أجزاء سلم مداهم:

ثم يأتي إعصار السلالم الحقيقية في الذروة:



تتذكروا انني التقط فقط المقاطع المتعلقة بالموضوع الذي اشير إليه؛ ولا أصدر حكماً على تشايكوفسكي بسبب مواده البدائية، بل ينبغي أن نبدي إعجابنا به ونعظمه لبراعته بالتعامل معها. وربما كان الأكثر إثارة للإعجاب هو ما يوجد في الحركة الأخيرة الرائعة، الأداجيو، المرثاة التي تعطي السيمفونية اسمها «المحزنة». إنها جرأة وشجاعة من تشايكوفسكي أن ينهي السيمفونية بحركة بطيئة تراجيدية ـــــ وربما متعمدة وتعسفية أيضاً؛ لكنها تتحقق بطريقة مؤثرة ومدهشة. وأحد الأسباب الذي يجعل هذا الختام لا يبدو وكأنه كيان مستقل على الرغم من إيقاعه وموقعه الذي لا مثيل له، هو ارتباطه بالحركات التي تليه بوساطة نفس الاستخدام لطريقة حركة شبه السلم. إنه لشيء مرعب الاعتقاد بأن تشايكوفسكي يستطيع أن يصنع من السلالم التي يتدرب عليها كل يوم عازفو البيانو والكمان والمغنون: حركة أولى دراماتيكية، وحركة ثانية جليلة رفيعة الذوق،ومارش لامع، والآن هذه المرثية التي تفطر الفؤاد.

هذه المرثية مشيَّدة من ثيمتين، كل ثيمة مولودة من سلم هابط، وهذا، كما قلت سابقاً هو الاتجاه الطبيعي للسلالم لتتحرك في سيمفونية محزنة. هذه هي الثيمة الأولى:

وهذه هي الثيمة الثانية:

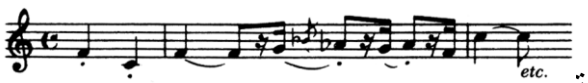
اســـتشـــهدنا بالمقطع الذروي قبل المرجَّع، الذي فيه تزيد ســـرعة الســـلالم إلى أن تغدو إعصـــاراً، كما حصـــل في حركة المارش البارقة:

وكل الأصـــوات الأخيرة، تقريباً، التي تســـمعونها في هذه السيمفونية هي أصداء ميتة لسلم هابط:

هذا البعد شائع جداً في الموسيقا الغربية ـــــ وهو أساسي نظراً لأن الصوتين مرتبطان بعلاقة دياتونية قوية:

فكروا بالبوق الذي يدعو إلى إطفاء المهاجع:

أو في الثيمة من الـ «آرليزيين» لـ بيريه.



لكن تشايكوفسكي يستخدم البعد الرابع بطريقة جديدة: إنه يبني بُعداً رابعاً فوق بُعدٍ رابع:

أو في رؤية هابطة:

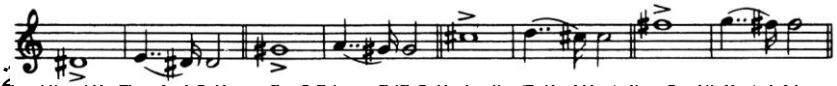
ـــــــ مبتكراً صوتاً سيستخدمه لاحـ ـيـ ـرون في موسيقا القرن العشرين.

انظروا إلى هذا المقطع القصـير من قسـم التفاعل في الحركة الأولى ولاحظوا الأبعاد الرابعة الهابطة في آلات النحاس:

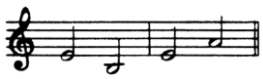
تتـ ـي.

ولكنه لا يقنع باسـتخدامها في موضـع واحد فقط؛ إنه يسـتخدم هذه الرابعات كعامل موحد في كل العمل. في مرجَّع الحركة الأولى، حيث يقع القسـم العاطفي التالي، تبني الرابعات الهابطة ذروته:

على هذه الأبعاد يبني موتيفه.



كل مهرجان الرابعات الحقيقي يقع في الحركة الثالثة، المارش، الثيمة الأساسية مبنية من هذه الأبعاد، الرابعات:

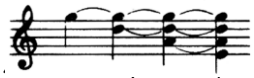


مربوطة بطريقة ينتج عنها اللحن المألوف الذي تعرفونه:

وثمة إشارة بطريقة غير مباشرة سرابعات الهابطة في مقطع تعرفه الوتريات نقفاً:

رفيقنا القديم السلم:

ترون كيف يحشد أبعاد الرابعة ليصنع هذا الصوت الغريب:



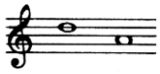
ثم حين يشـــرع بإجراء تفاعل على لحن مارســـه، يعصـــفنا بالرابعات من جميع نواحي الأوركسترا:

وواحد من اســـتخدام البعد الرابع يقع في الحركة الأخيرة، هنا كتبت الثيمتان بطريقة تبدوان فيها كأنهما ممددتان في ذلك البُعد. هو ذا افتتاح العبارة من الثيمة الأولى:

النغمة الأولى والأخيرة:

اللتان توضـــحان البعد الرابع، وهذا صـــحيح بالنســـبة للثيمة الثانية:

العبارة الأولى التي تضطجع بين هذين السكونين.



مرة ثانية البعد الرابع.

يمكن للمرء أن يمضـــي في جمع الأمثلة، لكن هذا يكفي لدعم الفكرة. ولكن ينبغي الإشـــارة إلى القوى الموحدة الأخرى في هذا العمل الغريب المفعم بالقوة: الاســـتخدام الدائم لألوان آلات الفيولا القاتمة، والفيولونســـيلات، والباصـــونات، والهورنات في طبقتها الواطئة مما يضـــفي على العمل مســـحة حزينة. مرة ثانية، يمكن للمرء أن يتحدث عن التنافر المستمر:

الذي ينشـــر الألم طوال الموســـيقا. وهناك العديد من الأمور الأخرى التي يمكن الخوض فيها؛ لكن ما درسناه هنا يكفي ليسلحنا ضد هؤلاء الذين يشـــنون حملاتهم على تشـــايكوفســـكي، والذين يرفضـــون الاعتراف بـه مؤلفاً ســـيمفونياً. ولا ننس أن إدراك الشـــكل هو موضـــوع دقيق ومراوغ ويجري العمل به بطرق عديدة مختلفة. وإن طريقـــة تشـــايكوفسكي لتحقيق وحدة بناء الشكل قد لا تكون ذات طريقة بيتهوفن، لكنها ليســـت أقل شـــرعية، وقدرة على التصريح والتأثير العميق.

إعداد : رامي درويش

تُصـــنف الآلات الموســـيقية عموماً ضـــمن ثلاث مجموعات رئيسية بحسب تصميمها وطريقة استصدار الصوت منها:

1 ـــــ مجموعة الوتريات، وهي على نوعين: وتريات يعزف عليها بالقوس، ووتريات يعزف عليها بالنقر.

2 ـــ مجموعة النفخيات، وهي على نوعين: النفخيات الخشبية والنفخيات النحاسية.

3 ـــــ مجموعة آلات الإيقاع، وهي على نوعين: آلات تدوزن وآلات لا تدوزن.

أما في الأوركسترا السيمفونية فإن الآلات الموسيقية تُصنف ضـــمن أربع مجموعات بحســـب عائلتها ومادة صـــناعتها وطبيعة وآلية استصدار أصواتها على الشكل التالي: المجموعة الوترية ـــــ مجموعة الإيقاع ـــــ مجموعة النفخ النحاسي ـــــ مجموعة النفخ الخشبي.

وتعود تســـمية الآلات الموســـيقية عموماً إلى عدة اعتبارات وتفسيرات، أهمها:

1 ـ بحسب اسم المادة التي صنعت منها والأمثلة عليها كثيرة:

- (الأكسيلفون) ومعناه صوت الخشب.
- (العود) ومعناه قضيب الشجر أي الخشب.
- (الرق) ومعناه الجلد.

- (النحاسيات) وهي من النحاس.

2 ـ بحسب صفة الصوت الذي يصدر منها:

- (بيانو فورتي) ومعناه الضعيف والقوي وتُختصر تسميته إلى البيانو.
- (الدربكة) ومعناه الضوضاء.

3 ـ بحسب شكل الآلة:

- (المثلث) ومعناه الآلة ذات الثلاث أضلاع.
- (الصنج) ومعناه كفة الميزان بالفارسية.

4 ـ بحسب طريقة الاستعمال:

- (الكمنجة) وهو لفظ فارسي معناه القوس أي آلة القوس.

5 ـ بحسب منزلة الآلة من الآلات الأخرى:

- (القانون) فهو دستور النغم العربي.

6 ـ بحسب اسم صانع الآلة:

- (ساكسوفون) نسبة لصانعها (أدولف ساكس).
- (سوزافون) نسبة لصانعها (جون فيليب سوزا).

سنستعرض فيما يلي من هذه الدراسة التاريخية لتطور آلات الأوركسترا السيمفونية، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحنجرة البشرية هي أقدم آلة موسيقية عرفها الإنسان، أما بالنسبة إلى ابتكاراته في هذا المجال، فقد بدأ الإنسان باختراع آلات الإيقاع وتطويرها أولاً، ثم مجموعة النفخ، وأخيراً الوتريات. أما في سياق بحثنا فسوف نبدأ بدراسة تطور الوتريات، ومن ثم تباعاً عائلات النفخ الخشبية، ثم النحاسية، فآلات الإيقاع، ومن ثم تطور وتطويع استخدام الصوت البشري.

الحلقـــة الأولـــى
دراســـة تاريخيـــة فـــي تطـــور الوتريـــات
عائلة الكمان ــ آلة الهارب
Harp - Violin group

مقدمة تاريخية للآلات الوترية

تنقســـم الآلات الوترية عموماً إلى أربع مجموعات أســـاســـية مقسّمة بحسب طريقة استصدار الصوت، فمنها ما تصوِّت بوساطة نقرالأوتار بريشـــة، كآلات العود والقانون والكلافيســـان. ومنها عن طريق النقر بالأصـــابع، كالهارب والغيتار. ومنها عن طريق الطَّرْق كالبيانو أو الســـنطور. ومنها بجر القوس على الوتر، كعائلة الكمان. وقد جرت العادة على إطلاق اسم الوتريات مَجازاً على عائلة الكمان التي ستكون مِحور بحثنا إضافة إلى آلة الهارب.

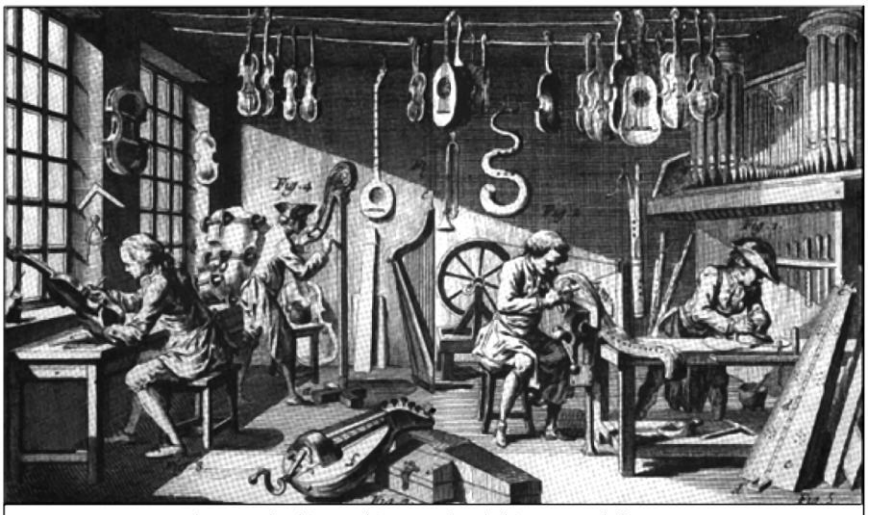
كانت الآلات الوترية آخر ما ابتكره الإنسان من أنواع الآلات الموسيقية، وقد صُنع أول نماذجها من عود شجر قابل للالتواء يُشَد بين طرفيه وتر من ألياف النباتات أو شعر الحيوان أو من الحرير المجدول. ومن ثم عَرف الإنسان أهمية الصندوق الرنان الذي يقوم بتضخيم النغمات الصادرة عن الأوتار عن طريق التجربة والملاحظة، والذي كان يستجلبه من أصل طبيعي كجوزة الهند أو القرع اليابس أو هيكل سلحفاة.. إلى أن عرف الإنسان صناعة الصندوق المصوِّت من الخشب وبقياسات ونسب وأشكال تتناسب مع طول وثخانة الأوتار ومادة صنعها وعددها، فقد عرفت ممالك الشرق القديمة مصر وآشور وبابل تلك الآلات (الكنارة ـــ الآشور ـــ الصنج..)، وقد كانت متطورة نسبياً، إذ تجاوز عدد أوتار الصنج المصري العشرين وتراً.. وقد انحدر من هذه الآلات القديمة آلة القانون والسنطور والهارب. ويُعتَقَد أن عائلة الرباب ذات القوس قد انتقلت مع العرب إلى الأندلس وإلى جزيرة كريت وصقلية، وفيما بعد قام الفرنسيون بتطويرها إلى نموذج جديد يدعى (روبيلا ـــ Rubella)، كما صَنع الطليان نموذجاً آخر دُعي بـ (الريبيكا ـــ Rebeca)، وقد بدأ هذا النموذج بالتطور لاحقاً وأخذ اسم (فيولا ـــ Viola) ومعناه الوتر، وصنعت أوربا منه نموذجان:

النموذج الأول صـــغير الحجم نســـبياً وقد دُعي بفيولا الذراع (Viola da braccio) وهي تشـبه الفيولا الحديثة حالياً إذ يضـعها العازف على ذراعه عند العزف، كما ظهر ضـمن فصـيلة فيولا الذراع آلة فيولا الغَرام (Viola D,amour) ذات الأوتار السبعة وهي مزوَّدة بأسلاك (تعاطفية) داخل صندوق الرنين بموازاة صدر الآلة إذ تهتز عند العزف (كما هي أســلاك طبل الســنير) مما يعطيها طابعاً مميزاً (مع خشـخشـة خفيفة). وكانت تتميز بعذوبة صـوتها. ويُذكر أن ريتشـارد شتراوس قد استخدمها في (السيمفونية المنزلية).

النموذج الثاني وهو أكبر حجماً ويُدعى بفيولا الساق أو الركبة (Viola da gambe) إذ يضـــعه العازف بين ســـاقيه كما هو الفيولونسـيل حالياً. ومع تطور صـناعتهم صُـنع نموذج أصـغر من الفيولا ودعي تصـــغيراً للفيولا بـالفيولينو (بـالإيطـاليـة) أو فيولون (بـالفرنســـيـة) أو فَيولين (بـالإنكليزيـة)، وهو آلـة الكمـان حـاليـاً (Violin).

ازدهرت صـــناعة الآلات الوترية (عائلة الكمان) مع بداية القرن السادس عشر، وقد برع الطليان في صناعتها إذ ظهرت لها مدرستان: الأولى وهي البريشانية وسميت بهذا الاسم نسبة لمدينة بريشـيا في إقليم لومباردا شـمال شـرق إيطاليا، ويُعد (غاسـبارو بيرتولونتي) الملقب بـــ (غاسبارو داسالو) (1542 ـــــ 1609) مؤسساً لهذه المدرسة، وهو الحاصل على دبلوم في صناعة الآلات الوترية عام 1565، وكان تلميذاً لصـــانع الآلات البريشـــاني (جيرولومو ديموزكي)، وقد أعطى داســـالو للفيولون شـــكله الكلاسيكي الأساسي، كما يُعد أول من أطلق عليها إسم (فيولينو) تصغيراً للفيولا التي أبدع في صناعتها أيضاً. وسرعان ما انتشر الشـــكل والاســـم الجديدان للآلة الجديدة في أرجاء أوربا والعالم، (يوجد حالياً عشر آلات فقط من صناعة كاسبارو داسالو)، فيما اختص مواطنه (جيوفاني مادجيني) (1580ـــــ 1632) بصناعة الوتريات الجهيرة، إلا أنه لم يبق منها إلا عددٌ نادرٌ جداً. وقد أكمل عددٌ من تلاميذتهما مســـيرة الأســـتاذين العظيمين، ونذكر منهم: (آمبروجي ـــ أتينيانتي ـــ بيتّي ـــ مادجيني الابن ـــ ميكيلوس ـــ مونتينيارو ـــ نيللا ـــ ديكاتانو ـــ باتسيتسيني ـــ بتستارلي ـــ رانتا ـــ باتيستا ـــ داكومو ـــ تسيانيتو..).

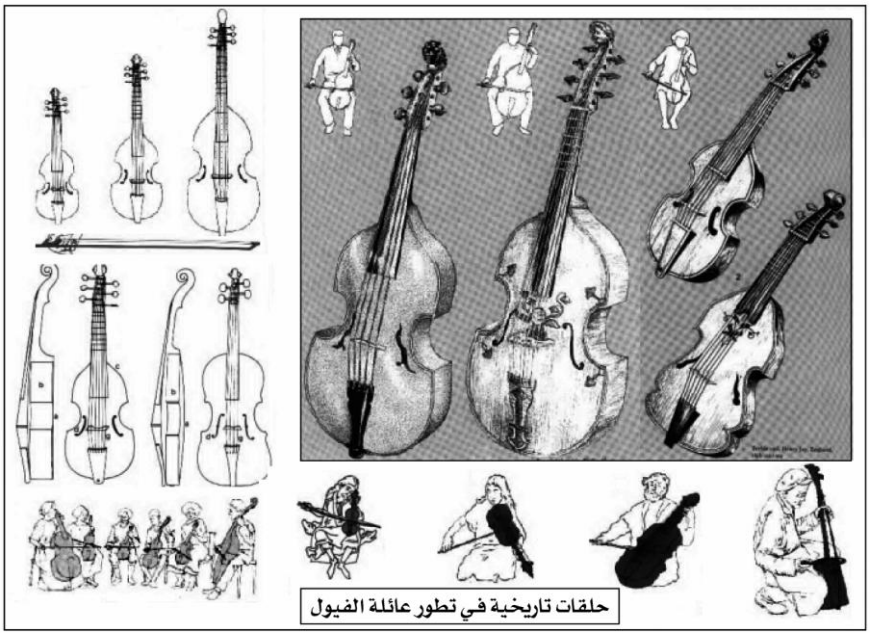
تشتهر آلات المدرسة البريشانية بانحناءات الظهر والوجه، أما رأس الآلة فكان يُحفر على شكل رأس تنين أو إنسان، وقد تميزت هذه المدرسة بالطلاء الذي كان رقيقاً ويتراوح بين الأصفر والبني المستخرج من ملح الحديد وفضلات خشب (الباليساندر) المنقوع بالإسبيريت، كما كانوا يطلون الخشب بمواد طبيعية كالدهن واللساق قبل الطلاء الرئيسي ليشكل عازلاً بين الخشب والطلاء. لكن هذه المدرسة عموماً لم تهتم كثيراً بانتقاء نوعية الأخشاب المناسبة أو دراستها، ومع ذلك فآلاتها تتميز بجمال الشكل والصوت الرخيم.



ورشة لتصنيع الوتريات من القرن السادس عشر

أما المدرسة الثانية فهي المدرسة الكريمونية، وقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى مدينة كريمونا في منطقة التيرول شمال إيطاليا (وجنوب ألمانيا)، فقد بلغت صناعة الوتريات فيها حداً كبيراً من التطور، ومن أهم صناعها (آل آماتي وآل غوارنيري وآل ستراديفاريوس). ويُنسب تأسيس هذه المدرسة إلى (أندريه آماتي) (1535ـــــ1611)، الذي اشتهرت آلاته بنقاوة الصوت ودفئه على حساب المظهر الخارجي, إذ كان يَطلي آلاته باللون الأحمر أو البني الفاتح. وقد تابع أبناء أماتي تطوير صناعة والدهم حتى أوصلوها إلى الشكل الكلاسيكي، وأشهرهم (نيقولا أماتي) (1596ـــــ 1684)، ويُنسب إليهم نحت شكل الرأس الحلزوني الحالي، كما اختاروا تغيير لون آلات والدهم من الأحمر إلى الأصفر الذهبي. وقد عمل نيقولا أماتي في تدريس تصنيع الوتريات، وكان من أبرز تلامذته على الإطلاق: (أنطونيو ستراديفاري) (1644 ـــــــ 1737) وصانع الفيولنسيلات العظيم (فرانشيسكو روداغيري) (1645ـــ1700). وقد أكمل عدد من الصناع المهرة تقاليد هذه المدرسة، ونذكر منهم: (مونتانيانو ـــ كابيتي ـــ سيرافين ـــ كرانجينو ـــ تونوني..). وقد اهتمت هذه المدرسة بنوعية الأخشاب، فاختارت خشب القيقب في صناعة ظهر الآلة وجوانبها، أما وجه الآلة فيُصنع من خشب الشوح، كما يصنع الفرس من خشب القيقب أيضاً، أما الأجزاء التي تتعرض للاحتكاك مع الأوتار (الأنف ـــ المفاتيح ـــ لوحة الأصابع) فتصنع من خشب الأبنوس القاسي. ويُذكر أن صناع هذه المدرسة قد استخدموا في جَمع وتثبيت الأجزاء مادة الغراء الأحمر الذي يتصلَّب عند جفافه متحولاً إلى مادة قاسية تشبه الكريستال، حتى تساهم في عكس الموجات الصوتية لتضخيم الرنين، واستبعدوا الغراء الأبيض بسبب تحوله عند جفافه إلى مادة سيليكونية ماصّة (كاتمة) للصوت. وقد اعتمدت هذه الخيارات في صناعة جميع أفراد عائلة الكمان.

يُطلق عموماً اســم (Chanterelle) أي (الغنائي) على الوتر الحاد في جميع أفراد عائلة الكمان، لما يتمتع به من سـمات ميلودية غنائية متميزة. ومن الناحية التاريخية يُنسـب ابتكار الشـكل المتقدم نسـبياً للأوتار إلى (لينوس ـــــــ Linus) اليوناني, أما حديثاً فقد أصـبحت الأوتار تُصـنع من المعدن أو النايلون بِحَسَـب قياسـات ومقاطع تُحددها متطلبات الأداء



كان هذا عرضـاً عاماً لتطور عائلة الكمان، وَسـنورد فيما يلي تاريخ آلات (أفراد) هذه العائلة بشيء من التفصيل:

تاريخ تطور آلة الكمان

تعد آلة الرافانا ستون (Ravanaston) الهندية أقدم آلة وترية من آلات القوس المعروفة تاريخياً حتى الآن, والتي تعود لأكثر من خمسة آلاف سنة قبل الميلاد، إلا أنها انقرضت مع الزمن, أما أصل آلات القوس الحديثة فيعود إلى آلة الرباب العربية، ففي القرن الأول الميلادي صَنع العرب آلة الرباب وكانت ذات وتر واحد، ثم أصبحت ذات وترين متفاوتين بالغلظ، ثم بأربعة أوتار. وعرفت قديماً بالجوزة لأن صندوقها الرنان كان عبارة عن نصف جوزة هند جافة، وهي مازالت تستخدم في العراق حتى الآن. أما عند الفرس والأتراك فقد عرفت بالكمنجة. كما وجد في البلقان ووسط آسيا آلة شبيهة بها سميت بالأرنبة. ويقول العالم العربي الفارابي في كتابه (الموسيقا الكبير): (...وجوب عدم زيادة أوتار آلة الرباب على أربعة...) وهو الرقم المستخدم حالياً في عائلة الكمان، إذ إن الأوتار الأربعة كانت توفِّر للآلة مساحة تجعلها تُناظر امتداد مساحة الصوت البشري (الرجالي والنسائي)، فقد كانت مهمة الآلات عموماً تنحصر في مرافقة الصوت البشري في الغناء.

الكمان الحديث
نموذج (أ. ستراديفاريوس)

انتقلت آلة الرباب مع العرب إلى الأندلس وكريت وصقليا، ثم انتشرت صناعة الآلات الوترية ذات القوس وبدأت تتطور بشكل ملحوظ في أوربا ابتداء من القرن الخامس عشر. وقد تعددت النماذج والأحجام والأسماء التي أُطلقت على هذه الآلات ومنها اسم الفيولا (Viola) ومعناه الوتر، كما سبق أن ذكرنا، فمن أشهر النماذج التي

ظهرت في ذلك الحين فيولا الذراع (Viola da braccio) وفيولا الساق (Viola da gamba), تطورت آلة الفيولا تباعاً حتى ظهرت آلة الكمان الحالية أصغر آلات الرباعي الوتري وأكثرها حدةً, طولها 35,5 سم، أما طول الوتر فهو 32,8 سم، وطول القوس 74 سم، وتُعد سَيدة قسم الوتريات، وعادة ما تُوكل إليها الألحان الرئيسية في الأوركسترا، كما أن العازف الأول للأوركسترا (Leader) هو أمهر عازف كمان في المجموعة.

إن الكمان هي سلطانة العواطف وملكة الآلات الموسيقية وأقدرها على أداء الأحاسيس والمشاعر وترجمتها، وقد قال عنها الأديب والفيلسوف الألماني هايني: (إن للكمان أمزجة البشر، إذ إنها تتكلم عن شعور العازف...).

تاريخ تطور آلة الفيولا

تنحدر الفيولا أصلاً من آلة فيولا الذراع (فيولا دي براتشيو ـــ Viola De Braccio) ويعد (غاســبارو داســالو)، صــانع أقدم نموذج معروف لآلــة الفيولا التي تكبر آلــة الكمــان قليلاً بحــدود 3إلى7سم. وهناك تنوُّع نسبي في أحجامها، فطولها من 39 حتى 42 ســم، وطول الوتر بحدود 37 ســم، وطول القوس بحدود 74 ســم، ويُعزف عليها كما يُعزف على الكمان، لكن صــوتها أقل نقاوة من الكمان. ويتصــف بأنه أنفي ذو خنة (Nasal) غامض وغير غنائي (عاطفي مكبوت وحزين).

الفيولا الحديثة
نموذج (أ. ستراديفاريوس)

بدأ استخدام الفيولا (بشكلها المُحدَّث) في عصــر النهضــة ضــمن الأعمال الموســيقية الدرامية مثل أوبرا (أورفيو) عام 1607 التي ألفها الإيطالي (كلاوديو مونتيفيردي)، وتسمى في فرنسا باسم (آلتو) لأنها تقوم بمــلء الفراغ في الطبقــة المتوســطة (الآلتو + التينور) بين طبقة الفيولنســيلات وطبقة الكمانات. ونادراً ما يُســند لها أدوار منفردة باســتثناء فقرات الألحــان العــاطفيــة الحزينــة. وتصنف الفيولا بأنها آلة محايدة من حيث الطابع الصــوتي، بمعنى أنها تقدم الدعم دون أن تَفرض جَرسها أو شخصيتها على المجموعة، فعند مشــاركتها للكمانات أو للفيولنسيلات فإن السيادة الصوتية سوف تكون لصالح سيادة جرس الكمانات أو الفيولنسيلات على حِساب تماهي صوت الفيولات لمصلحة المجموعة.

تاريخ تطور آلة الفيولنسيل

الفيولنسيل لفظ إيطالي معناه (الباص الصغير)، وتنحدر هذه الآلة أساساً من آلة الـ (باص فيول سباعية الأوتار) ومن فيولا الركبة أو الساق (Viola Da Gamba). وتعد التشيلّو الحديثة ثالث أكبر أفراد اسرتها حجماً، وتأتي بين الفيولا والكونترباص، ويستخدمها العازف وهو جالس إذ يضع الآلة بين ساقيه وهي مرتكزة على الأرض بوساطة قضيب معدني (Piquet) مثبت في أسفل صندوق الآلة يعود تصميمه إلى صانع الآلات (سيرفي Servais).

الفيولنسيل الحديث
نموذج (أ. ستراديفاريوس)

ظهرت آلة التشيلّو بشكلها الحديث للمرة الأولى في أوربا عام 1560، وتحديداً في إيطاليا، من صناعة (أندريا أماتي) صانع الوتريات المشهور. وكان طوله 75 سم، وطول الوتر 69 سم، وطول القوس من 71 إلى 73 سم، وبقيت هذه المقاييس مُعتَمَدَة حتى الآن.

بَقي دور التشيلّو حتى أواخر القرن الثامن عشر متواضعاً قاصراً على تقديم النغمات الممتدة الطويلة في الباص لمجموعات العزف الجماعي، لكن الوضع سرعان ما تغير في عصر الباروك وخاصة عندما بدأ المؤلفون الكتابة لهذه الآلة، فقد ألف لها (أ. فيفالدي) كونشرتو وقطعاً صغيرة، كما ألف لها (ي.س. باخ) مقطوعات عزف منفرد دون مصاحبة آلية، وتباعاً

اتضـــحت إمكانات الآلة جلياً للمؤلفين، مُلهمة العديد منهم حتى المتأخرين نسبياً.

تتصف أصوات التشيلو العالية بالحدة والنفوذية أما أصواتها الخفيضة فتتصف بالعمق والامتلاء، فيما طبقتها المتوسطة وهي الأكثر استعمالاً فتتصف بالغنائية الفياضة.

تَبلُغ مساحتها الصوتية نحو ثلاثة أوكتافات ونصف، وأصواتها أخفض من الفيولا بأوكتاف كامل، إذ توكل للتشـــيلّو المنفرد أو لـ (قسم التشيلّو في الأوركسترا) الألحان العاطفية والغنائية الطابع والحزينة نظراً لما تتمتع به هذه الآلة من قدرة تقنية وتعبيرية كبيرة تشبه إلى حد كبير قدرة الكمان، كما تُشارك في دعم وتقوية الأساس الهارموني مع الكونترباص (بيدالات طويلة).

تاريخ تطور آلة الكونترباص

تنحدر آلة الكونترباص من آلة الفيولونار (Violonar) أو (الباص فيول الثلاثية الأوتار)، أما بشـــكلها الحالي فقد ظهرت في أوربا مع بدايات القرن السابع عشر، وقد أضيف إليها وتر رابع، وكثيراً ما نراها عند بعض العازفين المنفردين مزودة بوتر خامس (مع وتر دو قرار).

طول الآلة 115 ســـم، وطول الوتر بحدود 105ســـم، وطول القوس بحدود 67 إلى 70 ســـم. يُعزف عليها والعازف بحالة الوقوف أو الجلوس على كرسي مرتفع، وهي مرتَكِزة على الأرض بوساطة قضيب معدني (Piquet) مثبت في أسفل صندوق الآلة. أصـــواتها ممتلئة ثقيلة، أما مســـاحتها الصـــوتية فتبلغ أوكتافين ونصـف، ويستطيع الكونترباص أداء جميع أشكال فنيات القوس كما هي باقي الوتريات، إلا أنها تحتاج إلى بعض المهارة من العازف نظراً لضخامة حجمها.

دخلت آلـــة الكونترباص إلى الأوركســـــــترا في القـرن الثـــــــامن عشر, وعادة ما يكـــــــــون دورها داعماً لمجموعة التشـــيلّو (Vc + Cb) وآلات البـــــــــاص الأخرى (باصون ـــــ توبا) لـتـقـويـة فـقـرات الـبـاص وأســاســات الهارموني، لكن المؤلفين المحـدثين في القرن العشـــرين كتبوا لهـا أدواراً مســـتقلة في أعماق قرارات الأوركسترا.

ظهرت في عـام 1851 آلة الـ (أوكتوباص) وهو نوع عملاق من آلة الكونترباص، اخترعها الفرنســي (فويوم)، وهي بثلاثـة أوتـار وتنخفض عن الكونترباص بفاصـلة ثلاثية كبيرة، إلا أنها لم تلاقِ انتشـاراً في الأوساط الموسيقية.

تاريخ تطور صناعة القوس

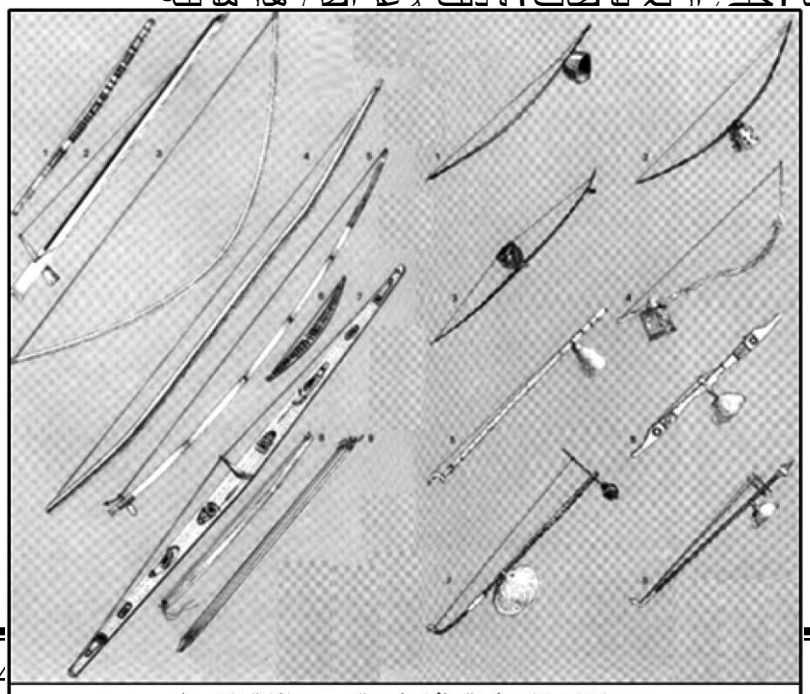
(بالإنكليزية Bow ـ بالفرنسية Archet ـ بالإيطالية Arco).

تُصـــنـع الأقـواس الـجـيـدة مـن خشـــب الـبـرنـامـبـوك (Bernambouc) البرازيلي القاسي (يشبه خشب الزان)، إذ يشد عليه شَـعر من ذيل الفرس (بحدود 150 شـعرة لقوس الكمان). وقد بقيت الأقواس حتى القرن السـابع عشـر منحنية باتجاه الخارج على

شـــاكلة قوس آلة الرباب العربية، أما شـــكله الحالي (اســـتقامة مع انحناءة بسيطة إلى الداخل) فقد اكتسبه على يد مصممه الفرنسي (فرانسوا تورت) (1747 ـــ 1835) الذي يصنف كأفضل صانع أقواس وأفراس (شوفالات) حتى الآن، إذ وَضع مقاييس نموذجية معتَمَدة لقوس كل آلة ضمن العائلة (الطول ــ الوزن ــ كمية الشعر المناســـبة...)، بحيث يزداد وزن القوس وكمية الشـــعر فيه كلما انخفضت طبقة الآلة، وذلك بهدف زيادة قوة الضغط والاحتكاك مع الأوتار التي سوف تكون أطول وأغلظ وبحاجة إلى طاقة تحريض أكبر. فقوس الفيولونسيل أثقل من قوس الكمان ويزيده بحدود المئة شـــعرة حســـب مقاييس (تورت)، إلا أن طول القوس يتناقص كلما كبر حجم الآلة، إذ يبلغ طول قوس الكمان 74 ســـم، وهو الأطول بين أقواس عائلة الكمان، كما أضاف تورت إلى الأقواس مكنة لشد خصلة الشعر بالشكل المناسب. أما القلفونة (Colophane) فقد اختُرعت في مدينة (قولوفون) القديمة في آسيا الوسطى واستمدت اسمها منها، إذ تُستخرج مادة القلفونة من تقطير الراتنج المستخرج من التربنتين التي بوســاطتها يزداد احتكاك شــعر القوس مع الوتر مما يعطي أفضل صوت للآلة.

تتمتع آلة الكمان بالقدرة التعبيرية العالية التي تُعزى لإمكانات القوس العالية، وهذا ما جعل آلة الكمان تأخذ أهميتها الكبيرة لدى جميع المؤلفين وقادة الأوركسترا، وخاصة بعد أن أعطاها المؤلف الإيطالي كلاوديو مونتيفيردي ســـيادة الأوركســـترا، ثم أصـــبح ذلك عرفاً أكاديمياً. وبلغ عدد عائلة

الكمان أكثر من نصف عدد عازفي الأوركسترا، إذ توكل لها معظم الألحان أو الأدوار الرئيسية. وتتميز عائلة الكمان بعدة مزايا قياساً بالنفخيات, فهي ذات مساحة صوتية واسعة. وجميع أفراد عائلة الكمان تتمتع بمساحة صوتية كبيرة نسبياً تصل إلى أربعة أوكتافات، فيما لا تتعدى المساحة الصوتية لآلة الكلارينيت (أوسع الآلات النفخية مساحةً) الثلاثة أوكتافات تقريباً، كما تتميز الوتريات بالتجانس الصوتي ووحدة الجرس (طابع الصوت) على كامل مساحتها الصوتية، فيما يتباين اللون الصوتي في النفخيات بين قرار الآلة ووسطها وجوابها، ويضاف إلى ذلك الإمكانات التقنية العالية، إذ إنها أكثر العائلات قدرة على أداء المقاطع المختلفة السُّرعات (السلمية والكروماتية) دون إشكال حتى في القفزات الكبيرة والجمل الطويلة. كما تتميز الوتريات بقدرة التظليل الواضحة، إذ إنها قادرة على أداء جميع أشكال الديناميكية الصوتية (P, F،...) على كامل مساحتها الصوتية دون أي تغير في طابعها الصوتي. ويضاف إلى ذلك إمكانية تعدد الأصوات, إذ تستطيع أداء أكثر من نوطة واحدة معاً (حتى أربع نوطات) وذلك لأغراض هارمونية



حلقات تاريخية في تطور قوس عائلة الفيول

يحقق القوس الخاصـــية المميزة للحن في الوتريات عن طريق الأســـاليـب المختلفـة والمتنوعـة لحركـة القوس (فنيـات القوس) (Articulation)، وتنحصـر فنيات القوس بأسـلوبين أسـاسـيين، السحب على الوتر (حركات طويلة ــ حركات قصيرة) والقفز على الوتر (حركات طويلة ـــــ حركات قصيرة) أما عملية تدوين هذه الفنيات للقوس بالنوتة الموسـيقية فتدعى (Bowing)، وهي عبارة عن رموز معتمدة تبين للعـازف مقاصـــد المؤلف. وكثيراً مـا ينبِّه المؤلف إلى ضـرورة اسـتخدام أجزاء معينة من القوس لأداء بعض الفقرات من خلال رموز معتمدة تَدل على أجزاء وحركـات القوس على الشكل التالي:

- (M.) Middle وتعني وسط القوس.
- (O.M.) Over Middle نصف القوس الأعلى.
- (U. M.) Under Middle نصف القوس الأدنى.
- (Fr.) بالألمانية (Frosch) وتعني كعب القوس.
- (SP.) بـالألمـانيـة (Spitze) وتعني طرف القوس الأعلى (رأس القوس).
- (G) بالألمانية (Ganz) وتعني كامل القوس.
- (⊓) قوس هابط (سحب).
- (∨) قوس صاعد (دفع).

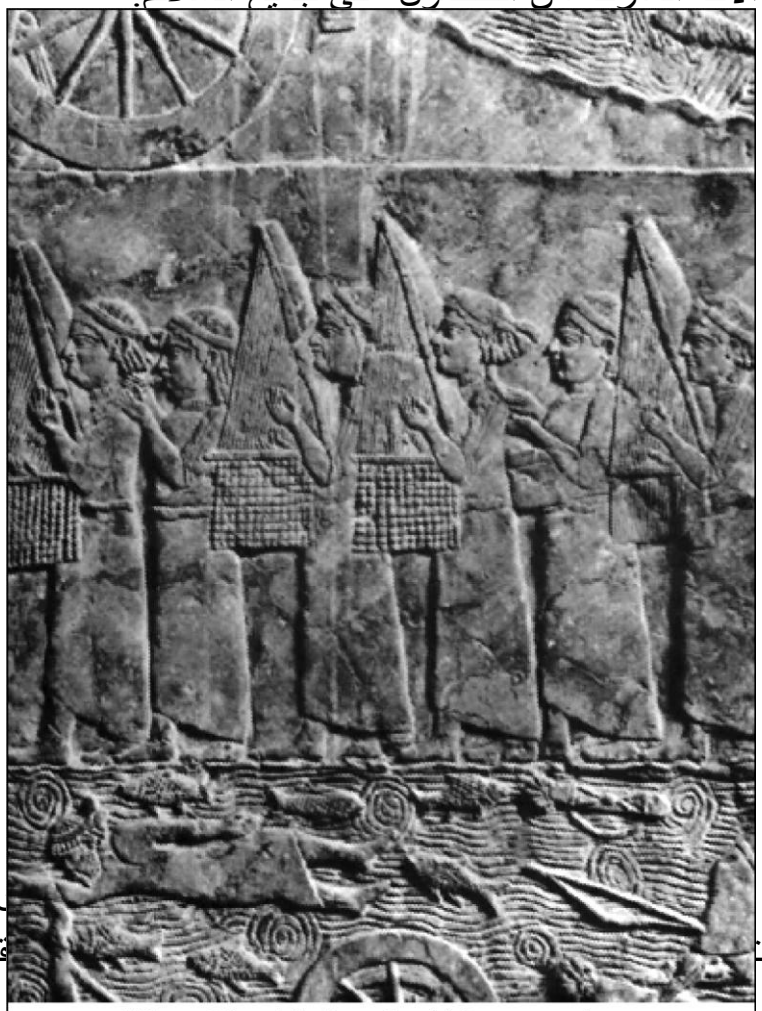
إضافة إلى العديد من الاصطلاحات الأخرى المستعملة.

تاريخ تطور آلة الهارب: (**Harp**)

الهـارب آلـة قديمـة جداً من آلات النبر الوتري، يرجع عهدهـا إلى قدماء المصـريين وحضـارة بلاد الرافدين والحضـارات القديمة الأخرى كاليونانية (الليرا) والكنعانية (الكنــارة). فقد اكتشـــفت لها نقوش في مدفن (أبو حسـن) في مصـر، كما اكتشـفت نماذج أثرية منها في العراق تعود لعصـر الوركاء (3000ق.م)، وقد صُنع منها في مصـــر القـديمـة نمـاذج عـديـدة كـالهـارب الزاوي والكتفي

والمنحني... وكانت ذات خمسة أوتار ثم بلغت إثنَيْ عشر وتراً...، وكان لها صندوق مصوت عادة ما كانت تتم زخرفته بالرسوم وطلائه بالذهب والفضة.

احتاجت الهارب الى الكثير من العمل حتى بلغت شكلها الحالي، وقد طورها صانع الآلات الفرنسي (سباستيان إيرارد) عام 1809 إذ زودها بالبيدالات أو البدّالات (دواسات) الميكانيكية السبعة لتسهيل عملية التحويل السلمي، إذ مكنت هذه البيدالات العازف من الحصول على جميع السلالم.

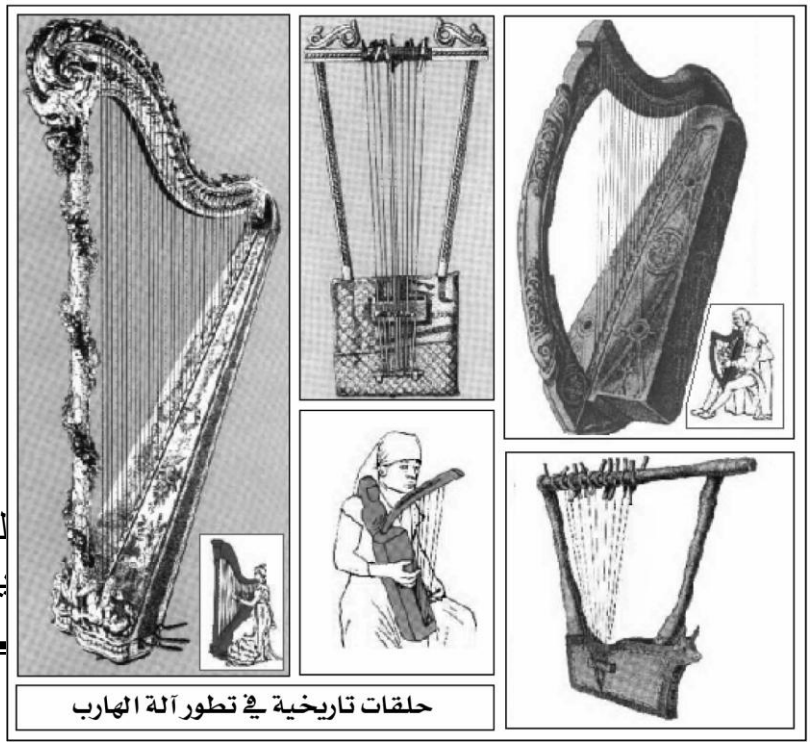


نقوش جدارية أثرية شرقية لفرقة من آلات الليرا (الهارب) و الأولوس (المزمار) والإيقاع

هذه البيدالات السبعة إلى مجموعتين تتوضعان على شكل حرف (V) كما يلي:

- أربعة بيدالات للقدم اليمنى، وتتوضع من الداخل إلى الخارج على الشكل التالي: (مي ـ فا ـ صول ـ لا).
- ثلاثة بيدالات للقدم اليسرى، وتتوضع من الداخل إلى الخارج على الشكل التالي: (سي ـ دو ـ ري).

تُنقر الأوتار بأطراف أصابع كلتا اليدين عدا البنصر (الصغير) بسبب قصره، ويُدون للهارب على المدرج الكبير (فا وصول) كما هو البيانو, ويتألف جسم الآلة من القاعدة وصندوق الرنين والرقبة والأوتار، وقد وصل الهارب إلى شكله النهائي في القرن الثامن عشر، إذ شاع استخدامه عند المؤلفين الرومانسيين وخاصة أتباع المدرسة الانطباعية (ديبوسي) لما لأصواته من تأثير خلاب، يبلغ عدد أوتار الهارب سبعة وأربعون وتراً، منها اثنا عشر وتراً معدنياً، والباقي من أمعاء الخروف أو النايلون، وتتراوح أطوالها من 7 إلى 150 سم.



حلقات تاريخية في تطور آلة الهارب

لمهمة العازف فقد عمد إلى تلوين أوتار نغمة (دو) باللون الأخضر. أما أوتار نغمة (فا) فباللون الأزرق، وباستثناء الأوتار الاثني عشر العريضة فإن باقي الأوتار تلون بالأحمر (وقد تختلف الألوان أحياناً كما قد لا تستخدم هذه الألوان نهائياً).

مساحتها الصوتية كبيرة تبلغ ستة أوكتافات ونصف تقريباً، أي ما يقارب مساحة البيانو، تُكتم أصواتها بوضع راحة الكف على الأوتار لإيقاف اهتزازها وتسمى هذه العملية بـ (Etouffe), تتصف أصوات منطقتها المنخفضة بالقوة، فيما أصواتها المتوسطة بالغنائية، أما الحادة فتتصف بالنفاذ واللمعان. وأكثر ما تتميز به هذه الآلة هو أداؤها للأكوردات الهارمونية حتى ثماني نغمات (4 لكل يد) كما يمكنها أداء الأربيجات والغليساندو (الزحلقة) والتريمولو (الترعيد) والفلاجوليت (الصفير) بشكل مميز، فيما يصعب على الآلة آداء الجمل السريعة ذات التغيرات الكروماتيكية وذلك نظراً للوقت الذي يحتاجه العازف لتعديل النغم بوساطة البيدالات.

صُنع من الهارب نموذج ذو لوحة مفاتيح (كالبيانو) سميت (كلافي هارب ـ Clavi Harp) اخترعها (باتيمان) في إنجلترا عام 1820 إلا أنها أُهملت ولم تُلاق انتشاراً.

لعب الطفل

موتسارت في كتاب مينارد سولومون

Maynard Solomon

الطفل موتسارت كما يسميه على نحو ثاقب «سولومون» في أحدث سيرة حياة لموتسارت، هو صورة هذا المؤلف الذي نفذ إلى الحضارة الغربية: لم يكن أحد أبكر في النضج منه ولا أقدر منه على إنتاج الموسيقا منذ الطفولة بهذه السهولة الاستثنائية وبهذه السوية المدهشة. يستشهد سولومون بما كتبه دينيس بارينغتون Daines Barrington العالم الإنكليزي الذي كان شاهداً على مواهب الطفل، وقدم تقريراً عنها إلى «الجمعية الملكية»: «لنفترض أن كلاماً كثيراً من شكسبير لم نسمعه قبلاً يقرؤه طفل في الثامنة بكل الحيوية العاطفية التي يملكها غاريك *Garrick [ممثّل شكسبيري وصاحب أسلوب ورؤية مسرحية من ذاك الوقت]. ولنكمل التصور على نحو مماثل: إن نفس هذا الطفل يقرأ وبلمحة من عينيه ثلاثة تعليقات مختلفة على ذاك الكلام تحاول توضيحه: التعليق الأول مكتوب باليونانية، والثاني بالعبرية، أما الثالث فبالحروف «الأتروريّة» Etruscan [نسبة إلى مقاطعة أتروريا الإيطالية ولها لغتها الخاصة].... وعندما نتصور كل هذا فستنتقل إلينا فكرةٌ عما يقدر هذا الطفل عليه: القراءة الفورية للنوطات الموسيقية والارتجال الموسّع المطوّل، والتحويل المقامي [وهو تحويل فوري لمقطع موسيقي من مقامه الأصلي إلى مقام آخر] والعزف معصوب العينين والتدوين الكامل لموسيقا سمعها مرة واحدة، وتحديد طبقة أي نغمة [أي أن تحرز أنّ هذه النغمة هي طبقة الدو أو الفا...]، إضافة إلى هذا تأليف السوناتات وموسيقا

* مابين قوسين كبيرين أضافه المترجم حين شعر بحاجة إلى توضيح.

الحجرة والكونشـــرتو بل ومجموعة من الأوبرات ابتداءً من ســـنّ الخامسة. إن قدرات موتسارت قاربت الخارق للطبيعة وبقيت دون مضاهاة».

لكن التغنّي بأفعاله فحسب لا يقرّبنا من موتسارت الإنسان. إن لغة الموسيقا معبّرة لكنها هرّابة مَلِصَةٌ على نحو غامض. إن كونشـرتو بيانو لموتســارت لا يقول شـيئاً على الإطلاق، وهو يرتبط على نحو عرضـيّ بلحظة حياته التي ألّفه فيها. إن التحليل الموســيقي العلمي يمكن أن يصـــف التغيرات في الأســلوب أو يوضـــح ملامح الأشـــكال البنائية أو ملامح لوحة مزج الألوان Palette أو يصـف منطق العمل الموسـيقي أو لغته الهارمونية. وتبقى المشكلة في ربط تجارب موتسارت الحياتية مع الموسيقا الفعلية التي ينتجها للكشف عن كيف تشْهد تلك الموسيقا ـــ على نحو ما وإلى درجة معينة على الأقل ـ وتفسّر حياته.

إن المزيـّة الكبرى لكتـاب «ســولومون» الموثّق جيـداً: «موتســارت: حياة» تكمن في أنـه جاور بين حياة موتســارت وإنجازاتـه الموســيقية على نحو أكثر براعة وذكاءً من ســابقيه وضـــمن تجميع جذّاب، وغالباً مثير لمشـــاعر الحزن. إنه لا يبدأ بصورة الجمال الكامل والإنجاز السماوي الذي استحقّه موتسارت نتيجة لعمله، ولكنه يبدأ من فجوة غريبة في الســجلات: واقعة أن ابن ســالزبورغ الأكثر شـــهرة قد اســتُبْعِد من ذاكرتها الجَمْعية والرسمية قبل عقد من الزمان من موته عام 1791، وذلك ـ على الأرجح ـ عقاباً له على «هجرته الطوعية» هرباً من القمع الظالم لهذه المدينة. إن الحرمان من الإرث صـــار مفتاح «ســولومون» لفهم موتسـارت، بل صـار «شـرطاً مسـبقاً» لإبداعه. وفي سـياق تطوير «ســولومون» لرؤيتـه فإنـه يظهر الجوهر الداخلي لهوية المؤلف مرتبطاً بعلاقته المعقدة المؤلمة مع أبيه ـــ ليوبولد ـ الذي كان هو نفسـه ابناً محروماً من الميراث ويحمل دافعاً محموماً نحو السـيطرة ونزعة نحوإبداعية كهنوتية جيمســية [نسـبة إلى عالم

النفس والفيلسوف الأمريكي وليام جيمس William James (1842ـــ1910)]. يركز «سولومون» على علاقة الابن بالأب ويبيّن كيف سجنت هذه العلاقة فولفغانغ موتسارت الشاب المتمرد ـ إبداعياً وعلى المستوى الشخصي ـ في مدار الرجل العجوز، لا بل ـــ وهنا ـــ تعطي أصالة «سولومون» مدىً جريئاً لتأويلاته ـــ رهينة طوعية. وحتى بعد أن أسّس موتسارت عائلته الخاصة بقيت هذه العلاقة المستحكمة ثابتة في نفس فولفغانغ.

لو كانت هذه العلاقة علاقة استغلالية بين أب وطفل عبقري لما بقيت مستمرة كل هذه المدة الطويلة وعلى نحو مفيد لكليهما. كانت مبنية على الحب والإعجاب، لا على الربح المباشر والطمع فقط. ومقابل ذلك فإن علاقة الصبيّ مع أمّه كانت أقلّ غنى. كان ليوبولد بالطبع هو منظّم الجولات الواسعة لابنه ولابنته. ويقدم لنا «سولومون» صورة مفصّلة مذهلة عن فولفغانغ ابن السابعة وماريان ـــ أخته عازفة البيانو ـــ ابنة الاثنتي عشرة سنة خلال رحلاتهم الشاقة عبر القارة لمدة ثلاث سنوات وخمسة أشهر وعشرين يوماً و.... قطعوا آلاف الأميال في العربة متوقفين في ثمان وثمانين مدينة وبلدة (وفيها زيارات متكرّرة)، وعزفوا لجمهور يصل عدده إلى عدة آلاف [وهذا رقم كبير جداً بمقاييس ذاك العصر]. وإذا كان «ليوبولد قد حرّض ولده على اكتشاف العالم، فإنه قد حرّض أيضاً مواهب ابنه الفيّاضة المدهشة كمؤلّف حسب نمط الحقبة النيوكلاسيكية [الكلاسيكية الجديدة] المعاصرة المتميّزة بِـتَطَلُّعِها [التأثر بالنمط الإيطالي] وتنمّيقها وتقليديّتها. إن طفولة فولفغانغ كما يقول سولومون كانت مغامرة مشتركة للابن والأب فأعطت كلاً منهما الرؤية والثروة وحررت ليوبولد، فعاش بعيداً عن الواجبات العائلية والمهنية التي كان من الممكن أن يدان بسبب تواضع إنجازاته فيها. إن كلمات «سحري إعجازي»

تكررت كلّما كان الطفل المعجزة (الذي يبدو أنه استمتع بجدول الأعمال الشاق المفروض عليه) يكشف أكثر فأكثر عن مواهبه.

طبعاً الطفل الأعجوبة أنتج بالغاً لامعاً بدأ ينشئ صوتاً جمالياً مستقلاً يعبّر عبره عن همومه وعن ابتكاراته. إن «سولومون» في دراسته الكلاسيكية عام 1977 عن بيتهوفن يقطع سياق بحثه ليلحظ تطورات مهمة في أسلوب الفنان، وهو يفعل هذا بقوة رؤية فريدة في كتاب موتسارت عبر مجموعة فصول تصف الملامح الأساسية للأسلوب والشكل البنائي وللتنميق مما يعطي صوت موتسارت روعة خصائصه التي لا تُقلّد: الأناقة والشكل البنائيّ المتكامل والتلوّنات الشديدة الخصوصيّة. إن ما يطبع هذه الفصول بالحجّة القوية النادرة هو أنها لا توصف ببراعة ودراية أعمال حقبة ما فحسب، بل تكشف بمهارة فائقة مصادر تلك الأعمال الموسيقية في تلك الحقبة.

إن حسّ المراهق المتنامي بالاستقلالية واكتشافه لباريس وفيينا قبل أن يغادر سالزبورغ إلى الأبد، وإخلاصه للماضي المترافق مع ميزة عقلية تمرّدية مهدّمة وإن كانت مخفيّة على نحو محكم في التقليد، إن كل هذا لوّن أعمال السيرينادات *Serenade وأعمال الديفرتيمنتو* Divertimentos في فترة سالزبورغ التي كتبها لبلاط رئيس الأساقفة بين عامي 1772 و 1776 وأيضاً ـــ ولكن على نحو أقل ـــ في أعماله للكونشرتو وموسيقا الحجرة الأكثر تقليدية العائدة لتلك الفترة.

يدعنا سولومون نرى موتسارت منشئاً تفرّده الإبداعي في تلك الأعمال الاجتماعية التي تمثل على نحو متزامن علاقات المؤلف مع مجتمعه والتزامه القوي بالمشاعر المرتبطة بحالات الوجود الشاعرية والرعويّة [أي البسيطة والمرتبطة مع عفوية الطبيعة] على نحو شاعري وتهكمّي في نفس الوقت، إن هذه المكوّنات التي

* يرجع إلى قاموس المصطلحات الموسيقية الذي صدر تباعاً في مجلة الحياة الموسيقية.

لم تُناقش إلى حدّ ما تعكس ارتباط الشـاب الصـغير بأبيه (وبالتالي بالتقاليد) كما تعكس قلقه وأصـالة ابتكاره التي صـارت تسـمح له الآن بمغامرته الأولى في «عالم من المشـاعر موغل في العمق». وبينما كان موتسارت يكتب مزيداً من هذه الموسيقا، مع كتابته للر قصـات المنمّقة والموسيقا المقلّدة لطبيعة آلة اللوت [آلة تشبه العود ـــ الكلمة مأخوذة من العربية العود: Lute L'oud ـــ سادت في القصـور عند الأرسـتقراطيين] فإنه كان يتحرك أبعد متجاوزاً الرضا بالذات الأرستقراطي نحو «تمثيل عالم رعوي مثالي، لا بل لتمثيل الإغريقية لأركاديا نفسها [مقاطعة جميلة في اليونان صارت ترمز إلى الجنة المثالية التي يعيش فيها الناس حياة بسيطة رعويّة]. وإنّ ما كان حتى الآن موسيقا جاهزة للاستهلاك الفوري، موسيقا احتفالية مرتبطة بمناسبة معينة صار منبعاً أسلوبياً لمجال تعبيري اسـتثنائيّ الوسـاعة يحتفي بمناطق واسـعة من الخبرة الإنسـانية مركّزاً على الطبيعة والحب واللّعب».

وحتى بعد أن تزوج موتسارت كونستانزا فيبر Constance Weber عام 1782 وانتقل إلى فيينا، بقي مأسوراً بأبيه ممزّقاً بين ثنائيات جعلته يتذبذب بين التمتع وبين «حاجة أن يكون مسـيطَراً عليه». وبين مُتع تحرر الناضـج من عائلة تخصّـه هو وبين «مبدأ السـلوك الحسـن» الذي بقي أبوه سـاهراً على مراقبته على نحو حديدي. لم يسـتسـلم ليوبولد أبداً لزواج ابنه ولم يهتمّ بأولاد ابنه (ولكنه كان قادراً على نزع ابن «ماريان» من «ديارته» [ملابس الرضيع التي تحكم ربط جسمه] وقيامه بتنشئته في مسعى خائب لإعادة إنشاء عائلته الأصلية [أي محاولاً خلق فولفغانغ جديد].

حسب سولومون فإن موسيقا مرحلة نضج موتسارت تزوّدنا بسجلّ عن الإحساس بالاستقلالية الذي وصل إليه موتسارت على نحو متدرّج. فهذا واضـح بجلاء في القداس مقام دو مينور

K427/417a المكتوب عام 1782ـــ1783 كشهادة على نحو ما على حبّه لكونستانزا، وفيه يتخلّى عن القيم الجمالية للنيوكلاسيكية العزيزة جداً على قلب أبيه. هنا في هذه الموسيقا عكست الموسيقا حَالهُ عالقاً بين تأثيرات متضاربة. وهنا يورد سولومون تحليلاً دالاً على نحو خاصّ للحركات البطيئة Adagios, Andantes من مرحلة أواسط سني السبعينيات [أي عندما كان موتسارت في العشرينيات] وهي موسيقا تعكس حزنه على فقدان أمه وتفكك العائلة. أما في الثمانينيات فيضع موتسارت نفسه على درب خط جديد من المضيّ قدماً متخذاً من هايدن أباً بديلاً. في نحو عام 1786 ابتعد عن التأليف للبيانو وانكبّ على سيرورة حياة فييناوية أرفع مستوى كمتعهد ومؤلف أوبرا. مات أبوه عام 1787 وأخذت موسيقاه بعداً جديداً من الجمال يَنْضَفِر مع نزعة انجذاب نحو الآخر «تصدمك بحسّيتها وشهوانيتها» ـــــ كما وصفها الباحث الموسيقي تشارلز روزن Charles Rosen ـــ وفيها سطوة أكثر مما فيها من استكانة.

ويتيح لنا سولومون بين الحين والآخر توصيفاً مُقْنعاً لأعمال مرحلة النضج، حيث «براءة وسمو سطح أعمال موتسارت تخفي دفقات مشاعر كامنة مضطربة ومتفجرة». فيكتب عن الكونشرتو K595 وعن السيمفونية K550 رقم 25:«فقط عندما نشعر بقدرة موسيقا موتسارت على هزّنا وضربنا نستطيع أن نكتشف أكثر قدراتها السحرية الشافية... فيمكننا أن نتّبع الطريق الفرح الذي مشتْ فيه نزعات أداء موتسارت مبتهجين بحركاته المضحكة، مندهشين من قدرته على قلب الأشياء رأساً على عقب، مكتشفين المجاورات الكرنفالية [الاحتفالية] والاحتمالات التي لا تنتهي وتؤكد كلها في كل منعطف الحيويةَ الخالصة التي تسكن عوالم الصوت سطّرها موتسارت على حالة ـــــ أوجدها هو ـــــ من الصمت».

يشـــير ســـولومون إلى مجـالات أخرى من الحريـة كـان موتســارت قادراً على ارتيادها في الموسـيقا وغير الموسـيقا:في نزعتـه المكلفـة للانغمـاس في الترف، وفي ولعـه بـالتوريـة واللعب بالكلمات الميتة والفاحشـة، وأيضـاً في السلك الماسوني [يجب أخذ المسائل حسب أوقاتها، فقد كانت الماسونية في القرن الثامن عشر حركة ضـد تسـلط المؤسـسـة الاقطاعية ومؤسـسـة الكنيسـة] الذي أشبع توقه إلى العدالة والمنطق (وهو ما حفزه لـــتأليف أوبراه ما قبل الأخيرة الناي السحري). لكن آفاق حياة شخص لاهث ينقصه المال بدأت بالتدريج تظلم من حوله. اســتُبْعد فولفغانغ من وصــية والده مع أنه كان في معظم مراحل حياته ســند العائلة ومصـــدر أمـانهـا المـادي. فضـــّلت ماريان ليوبولد على فولفغانغ في حكاية العـائلـة التي طـال تفكُّك خيوطهـا المتشـــابكة، وتفكّكت مع الزمن رابطـة العلاقـة الوديـة بين الأخ والأخت. لقد عـانى اكتئـابـاً حقيقياً أواخر السـبعينيات، وفي الثمانينيات صـاحبه ما بدا أنه هبوط في قواه الابداعية. ولكنه عاد مع ذلك إلى إنتاجيّة إعجازية عام 1789 بكتابة أوبرا كلّهنّ يفعلن هكذا «Cosi fan tutte» ـــــ هي في رأيي أعظم إنجـازاتـه الأوبراليـة مع كـاتـب النصـــوص لورنزو دابونته Lorenzo da Ponte.

نجـا اثنان من أطفال موتســـارت الســـتة من موت الأطفال المبكّر، وهو نفسـه كان دائماً في وضـع صـحّي حرج، فمات في السادسة والثلاثين محطّماً ـــ لا بل رجلاً يستحقّ الشفقة ـــ في كـانون الأول عـام 1791 بحمّى رومـاتزميـة حـادّة. يســـتبعـد ســـولومون على نحو قاطع فكرة أن يكون موتســـارت ضـــحيّة مؤامرة، وفوق ذلك يزوّدنا بدليل دقيق على أنّ جنازة موتسـارت المتواضعة لم تكن نتيجة الفقر المدقع ولا نتيجة التجاهل، فمعظم الفيينويين اختاروا ما كان يسـمى «الدفن درجة ثالثة». وإضـافة إلى ذلك فمن المحتمل كما يقترح سـولومون أن موتسـارت أراد

فعلاً أن يُدفن بدون تابوت كرمز لمعتقداته، فهي طريقة لتأكيد «أخوّة الأرواح والمساواة في الموت كما في الحياة».

إنيّ لا أعرف سيرة حياة مؤلف أكثر إقناعاً وإرضاءً من هذه السيرة. صحيح أن هاجس سولومون بتثبيت كل التفاصيل يترك القارئ مشوشاً بعد خلاصات مطوّلة من لوائح مالية طويلة وأحياناً متعبة بالفلورينات والدوكايات [العملة السائدة آنذاك] ولوائح بأسماء المدن والأشخاص، ومن ترقيم وتصنيف أعمال موتسارت حسب كوخل Kochel [وهو اسم الشخص الذي عمل على هذا الترقيم]. كما أن لديه أحياناً نزعة إلى المبالغة في التأويل، كما فعل في شطحة تكهّناته عن ابتكار موتسارت لاسم «آدم» كواحد من أسمائه في وثائق عرسه، أو نزعته إلى المبالغة في ردّ الفعل عندما نبّش عبر صفحات طويلة في مجموعة موتسارت "مقتطفات من مقاطع لـ «زورواستر Zoroaster" وهي مجموعة من أحاجٍ لغوية كتبت عام 1786. لكن هذه الزلاّت تعوّضها قصص طريفة مدهشة: فموتسارت أحب أن يتكلم غالباً على نحو موقّع موزون. كما أحبّ الثياب الفاخرة لا بل الكثيرة البهرجة والزخرفة (خصوصاً سترته الحمراء الفاتحة ذات الأزرار الذهبية). كما كان يضمر نفوراً واضحاً ضد فرنسا. أما رسائله إلى ابنة عمه ماريا آنا ثكلا Maria Anna Thekla فهي كـ «قاموس مترادفات قد طاش صوابه». والطفل موتسارت ــ حتى بلوغه التاسعة ــ خاف على نحو جنوني من آلات الترومبيت.

هناك روح إنسانية وكريمة حاضرة ولا تنضب في هذا المجال الطويل الذي يدعُكِ تستغرق فيه. فنادراً ما كانت الدراسة الاجتماعية والسياسية مرتبطة بفعالية بسبر أغوار التحليل النفسي (المستوحى من فرويد Freud وميلاني كلاين Melanie Klein، ووينّيكوت D.W. Winnicott وريكور Paul Ricour) كما كانت عند سولومون. كما أني لم أتعرّف سابقاً على شيء كهذه

الخريطة الدقيقة لعبقرية عميقة كموتسارت، وخصوصاً عندما يتفاعل هذا العبقري مع «علاقته المغذّية والمنهكة نفسياً مع ليوبولد». لم ينظر سولومون إلى العلاقة كسيل لا ينتهي من الجروح والعقد بل نظر إليها كحالة وشرط لإنسانية الطرفين. فيتكلم عن محاولاتهما فكَّ عرى الرابطة ويكتب: «أب وابن يرتجفان في تلاطم متنافر للأحاسيس المُقْلِقة وينوءان بمشاعر التعويض عن تمرّد كل منهما، ويتساءلان عمّا إذا كان من الممكن أن يتصرفا على نحو آخر ويحاولان إخفاء جروحهما ولا حول لهما لتغيير المسار».

وعلى أية حال فإن الامتحان الحقيقي لسيرة حياة أيّ مؤلف موسيقي هو فيما إذا صارت موسيقا المؤلف بفضلها أكثر وضوحاً، وفيما إذا كان قصّ حياة يساعدنا فعلياً في تأويل الموسيقا بطريقة جديدة. إن سولومون نجح تماماً في الأمرين. ومع أنه قد استفاد على نحو واضح من السبور السابقة في عمل موتسارت (وعلى وجه الخصوص كتاب تشارلز روزن Charles Rosen: الأسلوب الكلاسيكي) فإنه يظهر لنا الموسيقا وهي تنبعث من تجاويف الروح، ويبيّن أن خصائصها الأسلوبية والبنائية هي نتيجة متزامنة لجمالية كلاسيكية جداً شديدة الترتيب والتنظيم ولدوافع شخصية وشدّات نفسية. ومن المستحيل أن نستمع الآن إلى سيريناد هافنر Haphner Serenade ـــ مثلاً ـــ دون أن تخطر في بالنا فكرة استخدام موتسارت شكلاً بنائياً مطروقاً [شبه شعبي] لينأى بنفسه بعيداً عن مدار أبيه وليبتكر تصميماً لحركات ساخرة ولكن مضبوطة ـــــ ورعويّة [المقصود هنا عمله المعاكس لاتجاه أبيه الأرستقراطي]. أو أن نستمع إلى كونشرتو البيانو مقام دو ماجور K415 دون أن نلحظ أن الأسلوب العسكري في الموسيقا يتحرّك بجرأة ليلتحق بالكلاسيكية الفيينوية ويصير جزءاً من مسرح عملياتها». وأكثر من ذلك، لا أحد قبل سولومون فسّر التناوب

المتكرر ـــــ والمدهش غالباً بين حالتي الماجور والمينور حتى في قطعة بسيطة مثل سوناتا البيانو مقام دو ماجور (مصيبة كل مبتدئ على البيانو) والطريقة التي يهزّ موتسارت بها «سطح أسلوب الروكوكو* لقلب ليس فقط موقف السكينة والسلام في هذا الأسلوب بل حتى النظام الأرستقراطي الذي يحاول هذا الموقف تكريسه».

إننا بعد قراءتنا لسولومون لا نقترب من معرفة مختلفة لموتسارت المبدع المعجزة الذي لافكاك منه فحسب، بل أيضاً من الإنسان الذي يستحق التقدير والذي يؤثر فينا، كما لا يفعل غيره، وعلى نحو ما أقرب إلى روحنا.

المهرجون

أوبرا للمؤلف روجييرو ليونكافالو. وضع نصها المؤلف نفسه

ميلتون كروس
ترجمة: ريما سكر

الشـــخصيات

كانيو رئيس فرقة الممثلين الجوالين (بالياتشو، المهرج الأول في المسرحية)
تينور
نيدا زوجته (كولومبينا، في المسرحية)
سوبرانو

* يرجع إلى قاموس معجم المصطلحات الموسيقية الذي صدر تباعاً في مجلة الحياة الموسيقية.

تونيو ممثل (تاديو، المهرج الثاني في المسرحية)
باريتون
بيبي ممثل (هارليكوين، في المسرحية)
تينور
سيلفيو ابن قرية، عشيق نيدا
باريتون
فلاحون وأبناء قرى

المكان: مونتالتو، مقاطعة كالابريا، إيطاليا
الزمان: بين عامي 1865 و 1870
التقديم الأول: تياترو دال فيرم، ميلانو، 21 أيار عام 1892
اللغة الأصلية: الإيطالية

ترتبط أوبرا «المهرجون» في أذهان عشاق الأوبرا، على نحو وثيق، بأوبرا الفروسية الريفية، لأن كلا الأوبريين يجمعهما قاسم مشترك. ذلك أن مسيرة المؤلفين ليونكافالو وماسكاني في الحقل الفني متشابهة على نحو ملحوظ. فكل منهما حقق شهرة دائمة بأوبرا واحدة، بينما ظلت أعمالهما الأخرى مغمورة إلى حد ما. ويقال إن نجاح أوبرا الفروسية الريفية ألهم ليونكافالو تأليف أوبراه «المهرجون».

أطلق اسم «المهرجون Pagliacci» على الكوميديين والإيمائيين الذين شكلوا علامة الممثلين الجوالين التجارية في إيطاليا في القرن السادس عشر. تتشكل الحبكة في مسرحية ضمن مسرحية. فيها يلعب الممثلون فجأة أدوار الحياة الحقيقية. في هذه الحالة، فإن المسرحية التي تدور فوق خشبة المسرح هي تمثيل إيمائي لكوميديا إيطالية قديمة بشخصياتها المعروفة، كولومبينا وهارليكوين والمهرج. وذات مرة كتب ليونكافالو يقول: إنه في مونتالتو، بلدة صباه ومكان أحداث الأوبرا، قتل أحد الممثلين زوجته بعد انتهاء العرض. وكان والد المؤلف قاضياً في المحاكمة

التي جرت لمحاكمة القاتل. وقد ترك ذلك الحدث أثراً عميقاً في نفس ليونكافالو مما دفعه إلى تخليده في أوبراه «المهرجون».

يبدأ التمهيد بثيمة نشطة تعكس الجو الاحتفالي الذي يرافق الممثلين الجوالين القادمين للقرية في عيد الصعود. بعد ذلك نسمع لحناً قصيراً من الآريا «Ridi Pagliaccio» التي يغنيها كانيو في نهاية الفصل الأول. يتبع ذلك عدة ميزورات من موسيقا الحب تغنيها نيدا وسيلفيو. ثم تعود الموسيقا إلى المقطع الافتتاحي.

استهلال: يخطو المهرج الأحدب تونيو إلى الأمام ويغني الاستهلال «Si può? Signore! Signore!»، معلناً فيه أن كاتب هذه المسرحية القديمة يقدم شيئاً من الحياة الواقعية، مستلهماً الذكريات المؤثرة «Un nido di memorie»، وأن الكاتب دوَّن أفكاره على إيقاع تنهداته ودموعه. وستغدو النتيجة مهرجاناً للعواطف الإنسانية العنيفة. وفي عبارة طنانة يصيح تونيو «Andiam! Incomiciate، إذن تعالوا! لندع المسرحية تبدأ».

الفصل الأول: شارع قرية مشمس. في أحد الجوانب أُقيم مسرح صغير جوال. يأتي من بعيد صوت آلة ترومبيت وضربات طبل قوية. يدخل القرويون وهم يصيحون عاد الباليا تشو. يتوقفون ليحدِّقوا إلى تونيو المستلقي قرب الدرجات المؤدية إلى خشبة المسرح الصغير. يغني أبناء القرية مرحبين « Viva Pagliaccio»، في حين يصعد كانيو ونيدا وبيبي إلى العربة التي يجرها حمار وهم مرتدون ثياب الممثلين الإيمائيين المعتادة، يضرب كانيو طبله الكبير ليصمت الجميع، ثم يدعو الحشد لحضور المسرحية التي تدور حول الباليا تشو العظيم، والتي ستعرض في المساء. وحين ينزل كانيو من العربة يتقدم تونيو ليساعد نيدا على النزول منها، لكن كانيو يدفعه بخشونة ويلكمه على أذنيه. يضحك الحشد ويبدأ بعض الأطفال بمضايقة تونيو. يدفعهم تونيو بغضب وينسحب إلى داخل المسرح مدمدماً عبارات التهديد ضد كانيو. يبتعد بيبي عن العربة.

يدعو بعض أبناء القرية كانيو للشـــراب معهم. وعلى الفور يدعو بيبي نفسه. يدخل كانيو إلى المسرح ليخلع بدلته. يسأل كانيو تونيو إن كان ســـيأتي، فيجيب الأحدب قائلاً ينبغي عليه الاعتناء بـالحمـار أولاً. يلمح أحـد القرويين قـائلاً إن تونيو يود البقـاء في الخلف ليتمكن من مغازلة نيدا. يخمد كانيو غضـبه ويغني قائلاً إنه كباليـاتشـو إن وجد حبيبته نيدا مع منافس له فسـوف يجلدهما معاً، ثم يقول لكن إن وجد نيدا في هذا الوضـع فستكون نهاية المسرحية مختلفة جداً.

نيدا على حدة، تهتف مذعورة. يعود كانيو إلى نفسـه ويقول إنه يعبد زوجتـه، وكبرهـان على ذلك يبعث لهـا قبلـة. يخرج الرجلان. وسرعان ما يظهر أبناء القرية وهم في طريقهم إلى صلاة الغروب يـرافـقـهـم كـورس الأجـراس الـمـعـروف « Din don, suona vespero». يتلاشى الصوت تدريجياً، في حين يبتعد الناس.

نيدا، وحدها، تتذكر هيجان كانيو العاطفي الغريب وتتساءل إن كان يشـــك فيها. وفي محاولة لإبعاد تلك الفكرة تتأمل الطيور وهي تدور في الشـمس الســاطعة «O che be lsole». يؤدي هذا إلى البالاتيلا الشـــهيرة، وهي واحدة من آريات الســـوبرانو الأوبرالية الشـــهيرة. تغني نيـدا تحليق الطيور الحر البهيج « Stridono lassù».

في نهـايـة الآريـا يظهر تونيو ويخبرهـا قـائلاً إنـه فُتن بغنـائهـا لدرجة أنه لم يســتطع الانضــمام إلى الرجال الآخرين. وحين يعلن حبه لها تطلب منه أن يدخر غزله إلى خشــبة المســرح، وإثر هذه الإهـانـة يتقدم نحوها مهدداً، لكنها تلتقط ســـوط بيبي وتلســـعه في وجهه. يبتعد تونيو صائحاً إنه سينتقم.

في اللحظة التالية يظهر ســيلفيو قرب الحائط خلف المســرح. ترتعش ثيمة الحب في الأوركسترا. وحين تخبره نيدا عما جرى لها مع تونيو، يـنـاشـــدهـا أن تضـــع حداً لكل ذلك وتفر منـه. يمتزج صـــوتـاهمـا في ثنـائي غنـائي طويـل ومؤثر « Silvio! A

quest'ora». وأثناء غنائهما يتسلل تونيو ويسترق السمع للحظة ثم يبتعد. في النهاية تستسلم نيدا وتعد سيلفيو بلقائه في تلك الليلة بعد انتهاء العرض.

يظهر تونيو وكانيو في ذات اللحظة ويسمعان نيدا وهي تعد سيلفيو بأنها ستكون له الليلة وللأبد « A stanotte – e per sempretua sarò». يطلق كانيو صرخة غضب مدوية. تحاول نيدا أن تسد عليه الطريق أثناء محاولته القفز فوق الحائط للحاق بـ سيلفيو، في حين يضحك تونيو بتشفٍ. يعود كانيو وبيده خنجر، ويجابه نيدا طالباً منها البوح باسم عشيقها. وحين ترفض الإجابة ببرود يندفع نحوها. يهرع بيبي، الذي كان مشغولاً خلف المسرح، لدى سماعه أصوات المشاجرة، ويقف بين الاثنين، وينتزع الخنجر من يد كانيو ويقذفه بعيداً. ويطلب من كانيو أن يكبح جماح نفسه، إذ إن الناس غادروا الكنيسة وهم في طريقهم لمشاهدة المسرحية.

يحاول تونيو أيضاً أن يهدئ كانيو وينصحه بأن ينتظر الفرصة المناسبة، لأن العشيق ربما يقدم إلى المسرحية ويكشف عن هويته. يطلب بيبي من كانيو أن يرتدي بدلته ويأمر تونيو بإعلان بدء العرض. ويتوارى الاثنان خلف المسرح.

يقف كانيو وحيداً ويغني آريا رائعة «Vesti la giubba»، يعبر بها عن القدر المأسوي للمهرج. بالبدلة والمكياج! يدفع الناس لذا ينبغي أن يستمتعوا. إن سرق هارليكوين كولومبينك، اضحك واكسب التصفيق! بدِّل دموعك بضحكة، المهرج ـــــ « Ridi, Pagliaccio!». وحين تعيد الأوركسترا ثيمة تفجُّعه العنيفة يترنح كانيو وهو يصعد درجات المسرح ويختفي في الداخل. وتسدل الستارة.

الفصل الثاني: بعد فاصل موسيقي قصير ترتفع الستارة عن ذات مشهد الفصل الأول. إنه مساء ذات اليوم. وبينما يُبوِّق بيبي في بوقه ويطبِّل تونيو بطبله، يجلس الناس على المقاعد التي صفت أمام المسرح. وبكورس جميل يعبِّر أبناء القرية عن انفعالهم

بحضور المسرحية. يدخل سيلفيو ويقترب بحذر من نيدا التي تتنقل لجمع رسوم الدخول. تهمس قائلة إنها ستكون في الموعد المحدد، ثم تتابع جولتها. يرن الجرس وتبدأ المسرحية.

نرى خشبة مسرح بسيطة ونيدا جالسة إلى طاولة ـــ إنها هنا في دور كولومبينا. تعزف الأوركسترا مينويت يستمر مرافقاً للمشهد. تغني كولومبينا قائلة إن زوجها بالياتشو سيرجع إلى المنزل متأخراً هذا المساء، وهي تشعر بالقلق لأن الخادم تاديو لم يرجع بعد من السوق. يأتي من الخلف صوت بيبي، الذي يلعب دور هارليكوين، وهو يغني مناجاته «آه، كولومبينا، هنا ينتظر المخلص لك هارليكوين».

بعد انتهاء المناجاة، يلبس تونيو زي تاديو ويدخل حاملاً سلة التسوق. تسأله كولومبينا إن كان قد جلب معه الدجاج، فينحني أمامها ويطلب منها النظر في السلة، ثم يحاول مغازلتها. تتجاهله كولومبينا وتذهب إلى النافذة وتومئ بإشارة إلى الخارج. يغني تونيو قائلاً إن كولومبينا هي روح البراءة، نقية نقاء الثلج « É casta al par di neve». يتسلق هارليكوين النافذة وهو يحمل زجاجة خمر وينسل إلى الداخل ويرفس تاديو طالباً منه الانصراف. يقترح تاديو السمح أن يبقى لحراسة العاشقين ومن ثم يذهب.

تجلس كولومبينا إلى الطاولة بجوار هارليكوين، ويتناول الاثنان الطعام والشراب. ثم يقدم هارليكوين لـــ كولومبينا جرعة منوِّمة من أجل بالاتشيو. يصيح تاديو محذراً العاشقين من أن بالاتشيو يقترب. يقفز هارليكوين من النافذة في اللحظة التي يدخل فيها كانيو ـــــ هو الآن في دور بالاتشيو. تكرر نيدا، كجزء من المسرحية، كلماتها الوداعية لـ سيلفيو.

يتهم كانيو نيدا بالخيانة ـــ الاتهام جزء من المسرحية. يصيح تونيو ـــ هو الآن في دور تاديو، من الخارج قائلاً إن كولومبينا لا

تستطيع أن تتفوه بالأكاذيب. يأمر كانيو نيدا أن تخبره باسم عشيقها. وحين تهتف بكلمة «بالاتشيو»، يصرخ كانيو «لم يعد بالاتشيو». وفي آريا دراماتيكية يغني قائلاً ينبغي أن يصان شرفه بالانتقام، ويؤنِّب نفسه بمرارة لأنه أحب المرأة التي لا تساوي الآلام التي سببتها له.

تسخر نيدا قائلة إن كان يعدُّها بلا قيمة فليدعها تذهب في حال سبيلها، وإذ ذاك يعلن كانيو قائلاً إنها ستظل هنا إلى أن تنطق باسم عشيقها. وفي محاولة يائسة لمتابعة المسرحية، تغني نيدا بمرافقة المينويت مطمئنة كانيو بعدم حدوث شيء مأسوي. لكن كانيو يصرخ قائلاً لها إما أن تذكر اسم عشيقها أو تموت. يعبر المتفرجون عن دهشتهم إزاء ما يجري في المشهد. يحاول بيبي التدخل بين الزوجين الغاضبين لكن تونيو يكبح جماحه.

فجأة يصرخ كانيو قائلاً «الاسم» ويطعن نيدا. يستل سيلفيو خنجره ويندفع نحو خشبة المسرح. وبينما تلفظ نيدا أنفاسها الأخيرة تنطق باسمه. يلتفت كانيو نحو سيلفيو ويطعنه في صدره. يُسقط كانيو مديته ثم يلفظ الأسطر الختامية للمأساة «انتهت الكوميديا». وتسدل الستارة.

مهرجان ومؤتمر

الموسيقا العربية السابع عشر

في القاهرة والإسكندرية من 1 إلى 9 تشرين الثاني 2008

للسنة السابعة عشرة أقامت الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي في القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية في دار الأوبرا بالقاهرة والإسكندرية. أعدت المهرجان والمؤتمر اللجنة التحضيرية المؤلفة من: أ. د. رتيبة الحفني المقررة والأمينة العامة للمهرجان والمؤتمر، ومن السادة الأعضاء: الفنانة جيهان مرسي، أ. د. حسن شرارة، أ. د. إيزيس فتح الله، الموسيقار حلمي بكر، الإعلامي الكبير وجدي الحكيم، الموسيقار محمد سلطان، أ. جيهان كامل، الموسيقار جمال سلامة، الموسيقار يحيى الموجي.

اليوم الأول ـ حفل الافتتاح

تحت رعاية الفنان فاروق حسني وزير الثقافة بدأت مراسم الافتتاح في الساعة الثامنة من مساء يوم السبت الموافق 1 تشرين الثاني 2008 بحضور الدكتور عبد المنعم كامل رئيس دار الأوبرا. ابتدأ الافتتاح بكلمة ألقتها الدكتورة رتيبة الحفني المقررة والأمينة العامة للمهرجان، رحبت فيها بضيوف المؤتمر والمهرجان من فرق فنية وباحثين، وبالوفود العربية المشاركة في المهرجان. ثم تكلمت عن المهرجان والمؤتمر الذي يأتي بجديد في كل لقاء. وهذا العام، إلى جانب العروض المقدمة من كبار الفنانين في السهرات الغنائية، سيكون هناك لقاء مع أصوات شابة جاءت من أنحاء العالم العربي لتشارك في الاحتفالات، مؤكدة أن من بين جيل اليوم أصواتاً وصلت بقدراتها وأدائها إلى مستوى عالٍ، يمكن أن يسند إليها مهمة الحفاظ على مستقبل الموسيقا العربية.

ثم استعرضت الدكتورة الحفني موضوع محور هذا العام الذي سيدور حول فن الارتجال في الموسيقا والغناء العربي، واهتمام المؤتمر بدور الطفل وبثقافته الموسيقية إذ خصص له محور يدخل ضمن التربية الموسيقية. ثم دعت الدكتور عبد المنعم كامل، رئيس

دار الأوبرا، لتقديم شهادات التكريم ودرع الأوبرا لعشرة من رواد الموسيقا العربية والخط العربي وأعلامهما وهم:

د. مصطفى ناجي، المايسترو سامي نصير، الموسيقار سراج عمر، الفنان عبده داغر، الفنانة عفاف راضي، الموسيقار إبراهيم رأفت، الشاعر عبد الرحمن الأبنودي، الكاتب حيزي الشلبي، العازف عبده مطر، فنان الخط العربي عبد الله عثمان.

وقد كرَّم المهرجان أيضاً الدكتور سعد الله آغا القلعة وزير السياحة الذي عرف بحبه وشغفه بالموسيقا العربية ورعايته لها. وله العديد من الأبحاث والدراسات في فروع الموسيقا العربية، وهو من أبرع المتحدثين في هذا المجال على شاشات التلفزيون، وهذه هي المرة الثانية التي يكرم فيها، فهو صديق دائم للمهرجان ومن المشاركين المثقفين في معظم دوراته.

بعد ذلك بدأت الاستعدادات في المسرح للاحتفال الفني. وحسب التقليد الذي اتبعته دار الأوبرا في السنوات الأخيرة باختيار الشخصيات الفنية التي أثرت في تكوين وجداننا الفني، اختارت إدارة المهرجان أوبريت «صوت الربيع» الذي امتد على مدار ساعة ونصف متناولاً المسيرة الفنية للمطرب والموسيقار الكبير فريد الأطرش وشقيقته أميرة الغناء أسمهان، من خلال استعراض أهم المحطات الفنية في حياتهما، والتي انطلقت شرارتها الأولى من القاهرة بعد هجرتهما من منطقة جبل العرب في عشرينيات القرن الماضي. وتروي الأوبريت عدداً من المعلومات والحقائق بالتفصيل حول حياة فريد الأطرش وأسمهان.

أعدت المادة العلمية والسيناريو الدكتورة رتيبة الحفني، وصمم الديكور محمد العزباوي، وأعد الإضاءة ياسر شعلان، والصوت أشرف عبد المحسن، الإخراج جيهان مرسي. قام بدور فريد الأطرش المطرب محمد ثروت، وأدت كريمة الصقلي (المغرب) دور أسمهان. أما دور الأم علياء المنذر فقد أدته إيمان باقي

(ســـورية)، وقام بدور الراوي الممثل القدير أحمد راتب. هذا وقد وضـعت المخرجة جيهان مرسـي تسلسـلاً زمنياً للمشـاهد تقدم من خلالـه التـابلوهـات الغنـائيـة التي يقدمها أبطال العمل من المطربين، وصـاحبت بعض هذه التابلوهات استعراضـات راقصـة لفرقة باليه أوبرا القاهرة.

وتعلق الـدكتورة الحفني على الأوبريـت قـائلـة: إن حيـاة فريـد الأطرش وأسـمهان مليئة بالدراما والمواقف الإنسـانية التي شـكلت إحساسهما الفني ليصبحا رمزين خالدين من رموز الموسيقا العربية يعيشـــان بيننا حتى الآن. وقد اســتطاع فريد الأطرش، إضـــافة إلى موهبتـه في الغنـاء والتلحين والتمثيـل، أن يصـــبح واحـداً من أمهر عازفي العود في حضور عمالقة الغناء والتلحين بعصره مثل محمد عبد الوهـاب ومحمد فوزي والســـنباطي والقصـــبجي وغيرهم. وشارك في الأوبريت فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقا العربية بقيادة صلاح غباش.

مسابقة الارتجال في الغناء العربي

اختارت إدارة المهرجان في دورته الســابعة عشــرة لهذا العام الارتجال في الغناء العربي. وجرت المسابقة على الشكل التالي:

1 ـ ليالٍ وموال أو ابتهالات دينية.

2 ـــ موال من مقام تحدده اللجنة، والانتقال إلى عدة مقامات، ثم العودة إلى المقام الأول.

3 ـ ارتجالات على مقطع لحني تختاره اللجنة.

شكلت لجنة التحكيم من الأساتذة:

المايسترو سامي نصير	مقرراً (مصر)
الفنان محمد جمال	عضواً (البحرين)
الفنان حلمي بكر	عضواً (مصر)
المايسترو صلاح الشرقاوي	عضواً (المغرب)

الشيخ محمد الهلباوي عضواً (مصر)

تقدم إلى المسابقة ستة مشاركين، خمسة منهم من مصر، والسادس من سورية. وكانت نتائج المسابقة على النحو التالي:

1 ـــــ إيهاب عبده يونس (مصر) المرتبة الأولى، والجائزة 5000 خمسة آلاف جنيه.

2 ـــــ رئبال الخضري (سورية) المرتبة الثانية، والجائزة 3000 ثلاثة آلاف جنيه.

3 ـــــ إبراهيم السيد محمد (مصر) المرتبة الثالثة والجائزة 2000 ألفا جنيه.

ونال جائزة التحكيم: تامر محمد فتوح (مصر).

المؤتمـــــــــر

ناقش الباحثون الموسيقيون لهذا العام المحاور الآتية:

المحور الأول : تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي.

المحور الثاني: تنمية الإبداع في فن الارتجال عند الطفل.

محور المنـــــبر: تناول كتاب أو مخطوط من العصور القديمة بالشرح والتوضيح.

جلسات المحاور التي دار حولها المؤتمر:

أ: المحور الأول: تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي. قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

الجلسة الأولى: مقررها أ. محمد جمال (البحرين)

ـ تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي في تونس

أ. حمادي بن عثمان (تونس)

ـ تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي

أ. د. تيمور أحمد يوسف (مصر)

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

ـ تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي المحلي (رأي)

أ. أسعد مخول (لبنان)

ـــــــ مظاهر فن الارتجال في الموسيقا التونسية التراثية والمعاصرة

أ. فتحي زغندة (تونس)

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

ـ تأثير فن الارتجال في السودان

أ. الفاتح حسين أحمد (السودان)

ـــــــ الارتجال وأثره على عملية أداء القدود والموشحات الحلبية

أ. د. أيمن تيسير (الأردن)

الجلسة الرابعة: المقرر أ. د. إيزيس فتح الله (مصر)

ـ الارتجال وتأثره بالتراث الموسيقي والمحلي

أ. د. خالد القلاف (الكويت)

ـــــ تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي (الزجل الشعبي في فلسطين نموذجاً).

أ. د. معتصم خضر عديلة (فلسطين)

الجلسة الخامسة: المقرر أ. إلهام أبو السعود (سورية)

ـــ ارتجال حول ممارسة الطبوع في المألوف القسطنطيني من خلال أداء لشعر الظريف التونسي (ناعورة الطبوع)

أ. د. ماية سعيداني (الجزائر)

ـ الارتجال وتقاليده في الموسيقا العربية

الأستاذ حبيب ظاهر العباس (العراق)

الجلسة السادسة: المقرر أ. د. كفاح فاخوري (الأردن)

ـ الموال ارتجال وتراث (وديع الصافي نموذجاً)

الأب د. يوسف طنوس (لبنان)

ـ تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي المحلي وسط السودان

أ. د. عباس سليمان السباعي (السودان)

ب ـ المحور الثاني : تنمية الإبداع في فن الارتجال عند الأطفال

قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

الجلسة الأولى: المقرر أ. د. هدى صبري (مصر)

ـ تنمية الإبداع في فن الارتجال عند الأطفال

أ. إلهام أبو السعود (سورية)

ـــ التفكير الإبداعي الموسيقي ـــ واقعه وطرق تنميته من خلال الأنشطة الموسيقية للطفل.

أ. د. أميرة فرج (مصر)

ـــــ تدريب الطفل على الارتقاء بإبداعه في فن الارتجال الموسيقي

أ. د. كفاح فاخوري (الأردن)

الجلسة الثانية : المقرر أ. د. ناديا عبد العزيز (مصر)

ـ طرائق وأساليب ووسائل تحفيزية للدفع بأطفالنا إلى فن الارتجال

أ. منى زريق الصائغ

ـ اللعب كوسيلة لتطوير فن الارتجال عند الأطفال

أ. فادي عطية (سورية)

ج ـ المحور الثالث: المنبر

تناول كتاب أو مخطوط من العصور القديمة بالشرح والتوضيح

الجلسة الأولى: المقرر أ. د. كفاح فاخوري (الأردن)

ـ الدر النقي في علم الموسيقا

أ. د. إيزيس فتح الله (مصر)

الجلسة الثانية: المقرر أ. د. عصام الملاح (مصر ـ ألمانيا)

ـ مخطوط متعة الاستماع في علم السماع لأحمد التيفاشي القفصي

أ. د. محمود قطاط (تونس)

وخلال الجلسات المذكورة جرى لقاء مع الأستاذ الدكتور عصام الملاح (مصر ـــ ألمانيا)، وحوار حول أكاديمية الموسيقا المحدثة في (قطر)، بيّن فيها الدكتور الملاح نشأة هذه الأكاديمية وأهدافها والآلات التي تدرس فيها ومراحل التعليم، الأنشطة، الجانب العملي من حيث الفرق الموسيقية وإحياء مهرجانات محلية. ثم تطرق إلى الجانب العلمي من أرشيف ومركز بحوث عربي وغربي وما يرافقه من أنشطة، كذلك الخدمات الأكاديمية (مكتبة، وسائل إيضاح متحف متنقل للآلات). وسيكون موعد الدراسة في الأكاديمية ابتداء من عام 2009 ـ 2010

الفرق المشاركة في المهرجان

فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقا العربية، قيادة صلاح غباش (مصر)، الفرقة القومية العربية للموسيقا، قيادة سليم سحاب (مصر)،مجموعة الفارابي الموسيقية (فلسطين)، مجموعة الحفني للموسيقا العربية (مصر)،فرقة ألوان الموسيقية، قيادة عماد بن لطفي زارع (السعودية)، فرقة نادي الصيد الموسيقية، قيادة طارق

يوسف (مصر)،فرقة ناظم الغزالي، قيادة نجاح عبد الغفور (العراق)، فرقة أوبرا الإسكندرية للموسيقا والغناء، قيادة جورج بشرى (مصر)، فرقة قيثارة، قيادة ألفريد جميل (مصر)،فرقة الموسيقا العربية للتراث، قيادة فاروق البابلي (مصر)،كورال أطفال مركز تنمية المواهب، قيادة ناديا عبد العزيز (مصر)،مجموعة موسيقا الحجرة مركز تنمية المواهب للأطفال قيادة نيفين محمودي (مصر).

العازفون السوليست المشاركون في المهرجان

سامي خشيون، كمان (فلسطين)، مهران مرعب، قانون (فلسطين)، عزيز ندان، رق (فلسطين)، ماجد سرور، قانون (مصر)،جهاد عقل، كمان (لبنان)

المطربون والمطربات المشاركون في المهرجان

محمد ثروت، كريمة الصقلي (المغرب)، غادة رجب (مصر)،مروان خوري (لبنان)، مجد آغا (سورية)، ريهام عبد الحكيم (مصر)،محمد الحلو (مصر)،مروة ناجي (مصر)،آيات فاروق (مصر)،خالد سليم (مصر)،مي فاروق (مصر)،آمال ماهر (مصر)،ديانا كرزون (الأردن)، وعد البحري (سورية)، هاني شاكر (مصر)،أجفان (مصر)،هاني عامر (مصر)،أحمد إبراهيم (مصر)،إيمان باقي (سورية)، أحمد عفت (مصر)،شهد برمدا (سورية)، الطفل أحمد السنبطي (الأردن).

توصيات مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السابع عشر

1 ـ محور تنمية الإبداع في فن الارتجال عند الأطفال

أ ـ ابتكار ألعاب كومبيوتر جذابة للطفل تكون بمثابة أدوات تحفزه على الابتكار.

ب ـــــ العمل على تنفيذ خريطة تحدد المعاهد الموسيقية الموجودة في العالم العربي ووضعها على شبكة الإنترنيت.

ج ـــــــ تنمية الارتجال عند الطفل من خلال تكثيف فرص الاســـتماع والتذوق لديه، وتجنب تلقينه نماذج ســـبق إبداعها.

2 ـ محور تأثر الارتجال بالتراث الموسيقي والمحلي

أ ـــــــــ التشجيع على إقامة ورش عمل في البلاد العربية المختلفة للتعريف بخصـــائص الارتجال وفقاً للثقافة والحيزات واللهجات المحلية.

ب ـــــــ دمج الارتجال في برامج تعليم الموسيقا العربية، والتشجيع على إقامة المسابقات في فن الارتجال.

ج ـــ مناشدة أجهزة الإعلام تضمين برامجها فقرات منوعة من الارتجال، ولا سيما التقليدي منه.

د ـــــ تشجيع منظمي الحفلات الموسيقية على تضمين برامجهم فقرات ارتجالية.