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 /2010/55/

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 الاستماع الموجه ـ الموسيقات الجديدة
د. نبيل اللــو 8

■ دراسات وأبحاث

ـ التمرد عند سيد درويش ومحمد عبد الوهاب والسنباطي
صميم الشريف
20

ـ الموسيقا والغناء في سورية
ياسر المالح
44

ـ مفهوم الموسيقا، التواصل، متعة الاستماع
أبية الحمزاوي
67

■ دراسات مُحَكمة

ـ المفاهيم الفيزيوحركية لتطوير تقنيات العزف على آلة البيانو
د. سحر ملحم 88

أعـــلام

ـ فريدريك شوبان ـ بمناسبة مرور مئتي عام على ولادته
د. غزوان الزركلي 112

ـ محمود العجان

أحمد بوبس
118

■ أعمـــــال

ـ من قصص الباليهات، غلاديس دافيدسون

ترجمة وإعداد : محمد حنانا 125

■ أوبـــرا

ـ أوبرا نورما للمؤلف بيليني، ميلتون كروس
ترجمة : ديالى حنانا 135

■ معجم

ـ معجم الباليه د. واهي سفريان
145

■ مهرجان

ـ مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثامن عشر في القاهرة والاسكندرية

كلمة العـــدد

في هذا العام /2010/ تحتفل بولونيا ومعها ســـائر العواصـــم الموسـيقية الغربية وجميع المؤسـسـات الموسـيقية في العالم بمرور مئتَيْ عـام على ولادة المؤلف البولوني فريـدريـك شـــوبـان، الـذي تجلـت أصـــالتـه وعبقريته في التأليف لآلة البيانو، إذ جعل منها آلة تنطق الشـــعر وتجيد الغنـاء وتتحدث ببلاغـة وإحكـام. وبـذلـك يعد الأعظم بين جميع من كتب لهذه الآلة.

وشـــوبان غني عن التعريف، فهو أشـــهر من نار على علم كما يقال. فموسيقاه لآلة البيانو المنفرد دائمة الحضـور في أية مسابقة من مســـابقـات العزف على البيـانو(*)، وفي مناهج تدريس آلة البيانو في المعاهد والأكاديميات الموسـيقية. كما يتنافس كبار العازفين المولعين بموســـيقاه لتقديم أعماله على أكمل صـــورة، ســـواء في صـــالات الحفلات الموسـيقية، أم من خلال التسـجيلات الموسـيقية. ولا تخلو مكتبـة منزليـة موســـيقيـة من بعض أعماله المحببة إلى النفوس، مثل النوكتورنات والفالســـات والبولونيزات. ولا غرابة في ذلك فقد حقق شـــوبـان في كتـابتـه لآلـة البيـانو توازنـاً رائعـاً بين الجـانـب التعبيري العميق والخصـائص التقنية لتلك الآلة، فأغنى بذلك تلك الآلة وجعلها أداة تعبيريـة قادرة على عكس العوالم الروحية والجمالية. يقول الناقد ب. تشـيرنوفيتش:«كان شـوبان مغنياً إيطالياً في أسـلوبه، بولونياً في روحه، ورومانسـياً حذراً تجاه المناجاة والبوح الرومانسـيين. بيد أنه كان أكثر من ذلك، كان فناناً أصـيلاً بكل ما تحمله كلمة الأصـالة من معنى. قادراً على معارضـــة مفاهيم عصـــره الموســـيقية بإحســـاســـه

* ـــــ ثمة مسابقة دولية تعرف باسم مسابقة شوبان وهي أحدى أروع الاختبارات الدولية للعزف على البيانو وأرفعها شـأناً. وقد أسـسـها عازف البيانو جيرزي زورافليف عام 1927، وتجري في وارسو كل خمس سنوات وتقتصر على أعمال شوبان حصراً.

المذهل بما هو عملي. وقد شكل معلماً أساسياً ما بين موتسارت وفاغنر، رغم اقتصاره في مجال عمله على آلة البيانو».

يضم عددنا هذا إلى جانب مواده المتنوعة مقالة واحدة تتحدث عن شوبان كتبها د. غزوان الزركلي. وكنا نأمل أن يتوفر لدينا مقالات أخرى حول هذا العلم الهام من أعلام الموسيقا الرومانتيكية. على كل حال نرحب بما قد يردنا من مقالات ودراسات عنه لنشرها في العددين القادمين المتبقيين من عام 2010، عام الاحتفال بمرور مئتي عام على ولادته.

رئيس التحرير

الاستماع الموجّه
الموسيقات الجديدة
الحلقة العاشرة

د. نبيل اللّو*

إذا ما سألنا أنفسنا سؤالاً عن نوعية الموسيقا التي يجب أن نُسمعها للأطفال في حصة الموسيقا في المدرسة، فجوابنا أن كل المدارس الموسيقية صالحة للاستماع شريطة أن تكون مسبوقة بشرح يضعها في سياقها التاريخي والجمالي، ثم الإجابة عن تساؤلات التلاميذ بعد الاستماع. المادة السمعية غزيرة جداً ومتنوعة جداً، ولكن الصعوبة تكمن في الاختيار لا في البحث عن المادة المسجّلة. ولو فتحنا معترضةً صغيرةً على ما أسلفنا لنحدد أي موسيقا نسمعهم لكان جوابنا الكلاسيكية الغربية، والعربية

* ـ أستاذ في جامعة دمشق

التراثية، ومن موسيقا الشعوب (الموسيقا العرقية)، ولا بأس أن نسمعهم من الموسيقا الدارجة ونلفت انتباههم إلى بعض تفاصيلها. لا تكفي بالطبع حصة الموسيقا اليتيمة لاستعراض برنامج طويل غني. هنا نطرح فكرة تأسيس نادي استماع موسيقي في المدرسة، أو نادي أصدقاء الموسيقا تُخصص له قاعة، أو ينظّم في قاعة النشاطات إن وجدت، يلتقي فيه محبو الموسيقا من التلاميذ للاستماع إلى الموسيقا استماعاً موّجهاً يشرف عليه مدرس الموسيقا ليشرح لهم تفاصيل عملٍ من الأعمال من الناحية التاريخية والفنية، ثم يستمعون للعمل معاً، يتذوقون تفاصيله ويستفسرون عن تفاصيل أخرى أثارها الاستماع.

في مثل هذه الأنشطة يمكن مشاهدة فرقة تعزف عملاً مسجلاً على قرص مدمج VCD أو فيديو. وهنا أيضاً متعة أخرى إذ غالباً ما تكون هذه التسجيلات المرئية احترافية تتبع فيه الكاميرا تفاصيل العمل أوركسترالياً، فنرى عازف الفلوت عندما يعزف إفرادياً بمصاحبة الأوركسترا، وكذلك عازف الكلارينيت، والأوبوا، والكمان، ثم الأوركسترا كلها عندما تعزف معاً بكامل عتادها. ولم تعد مثل هذه الوسائط مكلفةً أو صعبة المنال فهي متوفرة متنوعة وزهيدة التكاليف.

من الضروري التنبه إلى أن الاستماع الموّجه هذا يجب ألاّ يكون طويلاً زمنياً، فقد لا يتحمل التلاميذ الاستماع إلى سيمفونية كاملة، ويمكن الاكتفاء بحركة من حركاتها الأربع إذا كانت من السيمفونيات الطويلة. في حين يمكن سماع السيمفونية كاملةً بحركاتها الأربع إذا كانت من سيمفونيات القرن السابع عشر القصيرة المدة. خلاصة القول: على المدرسين تنويع المادة السمعية وحسن اختيار مددها الزمنية تجنباً للإملال.

من نافل القول إن فعلاً استماعياً موجهاً يجب أن يتم بشروط جغرافية وتقنية جيدة النوعية، دعماً لاحترام طقس الاستماع وترسيخه، وتحفيزاً للدافع المحرك على المتابعة: جودة التسجيل

السمعي أو المرئي، وجودة الخارج المسموع، وهذا يتطلب جهاز استماع عالي الجودة، فضلاً عن نظافة المكان وبساطته وأناقته العفوية، وراحة البقاء والجلوس فيه. تفاصيل غير موسيقية لكنها تصنع الفَرقَ كله وتفعل فعلها في نفوس الأطفال وتحفّز خيالهم وتبعث الدفء في نفوسهم.

الموسيقا في المدرسة عنوان جميل سيِّئ المضمون والسمعة. صحيح أنه معوّل عليها رفع الذائقة الفنية عند التلاميذ وصقل ثقافتهم، إلا أن أدواتها المادية والبشرية عاجزةٌ كلياً عن تحقيق أهدافها، مهزومةٌ أمام سيل ما يسمعونه قبل الدخول إلى المدرسة وبعده بالمجّان، وكلّه من المرذول التافه!.. لقد أضحت الموسيقا عند الشباب انتماءً حقيقياً نستطيع أن نطبّق عليه مقولة: قل لي ماذا تسمع أقل لك من أنت. وميل الشبيبة اليوم، على الأقل عند بعض شرائح المجتمع، ميل غربي، بل أمريكي بحت. والألبوم الذي يصدر في أمريكا اليوم يجد له منفذاً عندنا خلال أيام، ويشيع من يومه، في حين تقبع الخالدات الراقيات الرصينات من الأعمال المحلية في بطون المستودعات والمخازن يأكلها الغبار والنسيان.

ونحن لا نعني هنا أن نمنع عن أولادنا موسيقات وأهواء وميولاً، وإنما علينا نحن تعريفهم ببضاعتنا الجميلة الراقية، وتفهّم ميولهم ورياح جيلهم، ثم نترك للزمن فعله. الذي يحصل أن الرياح تهب علينا من كل حدب وصوب ولا جدار يصدها، ونُعرض عن النسائم العليلات في مضاربنا. هذه هي القطيعة الثقافية التي نتكلم عنها دوماً: قَطَعَ الزمان طريق الأمس عن الغد. في هذا الممكن تحديداً تبدأ عملية عودة صلة الرحم الثقافية: ونعني هنا جلسة الاستماع الموجّه، فمنها تبدأ العودة، فيها يتعرف الشبان على ما يجهلونه من الجميل الرصين المحلي والعالمي. وفي هذه الجلسات تبدأ الومضات، ويبدأ التفتح، وتُثار الأسئلة، وتُولد الميول، وتُعقد المقارنات، وتظهر بوادر رحلة الاستكشاف الفردي للاستزادة.

إن جلسةً واحدةً من جلسات الاستماع الموّجه متقنة الإعداد، مادةً ومضموناً وشرحاً وعرضاً، كفيلة بأن تفعل فعل السحر. لكن هذا يعيدنا إلى مسألة تأمين البنية التحتية اللازمة والمورد البشري المؤهل. والطريف المحزن بآنٍ معاً أن بعض المؤسسات التعليمية الخاصة لدينا تمتلك الإمكانات: من بنية تحتية ومورد بشري لكنها لا تمتلك الرؤية ولا الاستراتيجية إذ تخدم هذه البُنى التحتية الضرورية مادةً سمعيةً لا علاقة لها بنا وبثقافتنا، فنسمع الأولاد يغنون أغنيات فرنسية وإنكليزية قد لا تكون بالضرورة تلك التي يغنيها الأطفال الإنكليز أو الفرنسيون، وهي حتماً ليست كذلك، إذ يغني الطفل الفرنسي أغنيات سُكبت فيها مضامين ثقافية واجتماعية وجغرافية وتاريخية فرنسية، فكيف بها مثلاً تصبح أغنية تُلقن لطفل سوري على أرضٍ سورية في مدرسة سورية؟

نحن لا نقصد بهذا الانغلاق والتقوقع والانعزال، وإنما نؤكد مبدأ معرفة الذات قبل معرفة الآخرين. إن معرفة الذات الثقافية معرفة راسخة هي الكفيلة بجعلنا قادرين على معرفة ذات الآخر الثقافية. أما معرفة الآخر ثقافياً قبل معرفة الذات الثقافية فمن شأنها، كما نرى على الأقل، أن تؤسس جيلاً ملكياً في ثقافة الآخر أكثر من الملوك، ينظر إلى ثقافته نظرةً دونيةً، يقلل من شأنها شكلاً ومضموناً، ولو أراد الاطلاع على ثقافته لكانت نافذته عليها ما كتبه الآخر الثقافي عنها أو عن بعض جوانبها في الغالب الأعم. فانظروا إلى أي حال وصل إليه تعقيد الأمور وخلط الرؤية، بل وغيابها كلياً في ممارسة الفعل التربوي الموسيقي. هذا الوضع نجده بعمق شديد في معاهدنا الموسيقية: مدارسنا القليلة، ومعهدنا العالي اليتيم حيث تتسود الموسيقا الكلاسيكية الغربية على الموسيقا العربية، وتُصرف جلّ الموازنات المرصودة حكومياً على الغربي، وفتات الموائد على العربي.

حتى التلاميذ والطلبة لو استعرضنا منبتهم الاجتماعي في انقسامهم هذا لوجدنا أن جمهورهم يندرج بين أبناء الحرائر

وأبناء السرائر بالمعنى المجازي. ولا تزال النظرة الدونية لأقسام الموسيقا العربية وما يُدرّس فيها، ولطلبتها وأساتذتها، سائدةً مترسخةً مع الأيام، يخدم رسوخها النهج الرسمي في البلاد عن غير علم، أو عن إهمال. وتنسحب حظوظ أقسام الموسيقا العربية فيها من السيئ إلى الأقل سوءاً. ديماغوجية مطلقة مغلّفة بالنظام، فالشكل "الأنيق" للفعل الموسيقي الغربي لا يقابله فكر أنيق ورؤية أنيقة واستراتيجية أنيقة ومعرفة أنيقة وسلوك أنيق. والأنكى من ذلك كله: علم أنيق. وإنما ما يُطلق عليها ممارسةً بالفعل: "Gala"-"غالا"، أي بالمعنى الدقيق الضمني: "بهرجة"، بلا مضمون واعد، ينمّ عن أن العملية التربوية الموسيقية أكاديمياً تجري في مستقرٍ لها، ولا يُؤمّل بمستقبل تصاعدي تقتضيه حياة البلاد فنياً، وإنما اجترار راكد أصبح آسناً. التغيير لم يطل العقلية بعد، والشكوى التي يجأر بها أهل العلم في العالم العربي تبدو على الأقل موحدة الرؤية في بلادٍ منقسمةٍ حتى على ذاتها. هل يبدأ الخلاص من جلسات الاجتماع الموجّه؟ الجواب نعم ببساطة. الاعتماد على مفهوم خطير الشأن: هو أن الأولاد محكومون بالفضول المعرفي فلنصبح إذن في تعليمنا صُنّاع الدهشة.

إن كل مدرسة من مدارسنا قادرة على تشكيل جوق غناء جماعي ينتقي مدرس الموسيقا من تلامذته أجمل الأصوات وأقدرها على الأداء النغمي والحس الإيقاعي السليم. أي أن كل مدرسة من مدارسنا قادرة ببساطة ودون تكلفة تُذكر على تشكيل جوق غنائي مؤلف من 60 أو 70 أو حتى مئة منشد. يجمعهم المدرس مرة في الأسبوع خارج أوقات الدوام ليحفظوا على مدى عام كامل برنامجاً غنائياً جماعياً متقن الانتقاء يقدمونه أمام نظرائهم ومعلميهم وأهاليهم آخر العام الدراسي في باحة المدرسة

أو في قاعة من قاعاتها. إن عملية حسابية بسيطة تُظهر لنا عدد الجوقات التي يمكن أن تشكلها سورية مثلاً في مدارسها وعددها بالآلاف، عتادها عشرات الآلاف من تلامذتنا، وجمهورها مئات الآلاف من التلاميذ والأساتذة والأهالي. إنه برنامج فريد تنخرط فيه شرائح كبيرة من المجتمع السوري في فعل المتعة والفائدة. فلنتخيل ولنتوقع معاً ما الذي سيحصل بعد عشر سنوات من بدء تجربة كهذه على مستوى القطر؟ من هنا تبدأ بشائر الثورة الفنية الشاملة. ولو أعدت وزارة التربية مهرجاناً سنوياً لأفضل الجوقات كل عام لظهر عنصر المنافسة الجميلة والتحفيز والتجويد في الأداء والمضمون. وهذه مشروعات لا تكلّف مالاً، لكنها تُحدث أثراً عميقاً في المجتمع. وطلبة المعاهد الموسيقية وكلية التربية الموسيقية يمكن أن ينخرطوا في هذه العملية الشاملة بجعل مشاركاتهم محترفاً تدريبياً تأهيلياً لهم، وهم معلمو الموسيقا في المستقبل، يقدمونه مشروعاً سنوياً عملياً. وماذا أيضاً لو شكل المعلمون في مدينة من مدن القطر جوقاً غنائياً وقدموا أمام تلامذتهم وزملائهم عرضاً؟ نشاطات جميلة تصبّ كلّها في خانة السِلْم الاجتماعي والترقي الذوقي العام، نشاطات من شأنها على المدى المتوسط والطويل أن تغيّر من سلوك حركة الشارع اليومي في البلاد.

وإذا عدنا إلى مسألة ما يرغب اليافعون في الاستماع إليه من موسيقا نقول إن المشكلة كانت وما زالت مشكلة أجيال، بين الجيل القديم والجيل الجديد، وليست مسألة مضمون وثورة. ودليلنا على ذلك أن ما كنّا نستمع إليه عندما كنّا يافعين لم يعد يرضينا اليوم.

ومـا كنـا نعزف عن الاســتمـاع إليـه أصــبح مع الزمن والخبرة يسـتهوينا. المهم هنا أن نتفهم ما يسـتهوي شـبابنا وأن نسـتمع معهم اسـتماعاً تحليلياً ذوقياً وأن نسـمعهم ما نجده بحكم الخبرة والمعرفة جـديراً بـالاســتمـاع. وحـدهـا الأيـام كفيلـة، بعـد أن نتعرف على الموســيقات معرفةً واعيـةً، نقول وحدها الأيام كفيلة بأن ترســخ المفـاهيم وتصــقل الأذواق. فدعونـا إذن لا نفهم الأمر بين أذواق الجيلين المتعايشــيْن على أنه صــراع، إن هو إلا اختلاف مرحلي تفرضـه طبيعة الأشياء وأحكامها. ألم يتصـارع الفنانون أنفسـهم في تاريخ الموســيقا عندنا وعند غيرنا بين محافظ ومجدد، وكل طرف لعـب في حيـاتـه الـدورين معـاً بفـارق زمني عمري، فمرة هو مع فريق المجددين في مطلع شــبابـه، وأخرى هو مع المحـافظين في أواسط العمر وخريفه.

نحن لســنا ضــد الجديد من "الموســيقات"، ولا ننكر عليها وجودهـا، لكننـا نعتقد أنـه من المفيد الحـديث والكتـابـة عنهـا وعن طريقة صنعها وأدائها ومقاصدها في إطار زمني ـ اجتماعي محدد لمناقشتها، أو ليناقشها بعدنا آخرون بعد أن يكون الإطار الزمني ـــ الاجتمـاعي قد تغيّر لتقويمها وتتبع حركتها على المدى الطويل. هل صــمدت هذه الموســيقات أمام التيارات الموســيقية الأخرى؟ هل تطوّرت؟ هل حـافظـت على كتلهـا الجمـاهيرية باعتبارها موســيقا تخاطب المجموع، ويســتمع إليها المجموع، في ســياق المجموع، ومكـان وجود المجموع، بـآذان المجموع؟ قد تبـدو الفكرة غريبـة، فكرة "المجموع" هذه التي نســوقهـا، إلاّ أن المتتبع لهـذه الظـاهرة "المجلوبة" أصــلاً، قائمة على ثقافة المجموع المســتهلك، وليس الفرد المســتقبـل. لكن المشــكلـة الخطيرة هنـا هي أن الظـاهرة

الاستماعية الجمعية هذه أوجدتها مجتمعات معينة في ظروف معينة لظروف معينة. لكن الظاهرة صُـدّرت إلينا، أو فلنقل اسـتوردناها، كـي لا ننـحو بـاللائمـة على الآخرين وعلى "الاسـتعمـار"، و"الإمبريالية". نقول اسـتوردناها بشـكلها: شـكل المسـرح، ومواد بنائه، ومسـالطه الضـوئية، وألوانه، ومكبراته الصـوتية، وآلاته.. باختصـار اسـتوردنا شـكل الظاهرة الاسـتماعية الجماعية دون بواعثها الاجتماعية والفكرية. إنه شـكل اجتُثّ من منبته، شـكل هو نتيجة عوامل، أوجدناه عندنا شـكلاً قسـرياً دون عوامله، لأنها غير موجودة لدينا أصـلاً. إذ لا يتطور اليافع والشـاب عندنا ثقافياً وفنياً بالطريقة نفسـها التي يتطور فيها اليافع والشـاب في الحضـارتين الأمريكية والأوربية. صـحيح أن وسـائل الإعلام والاتصـالات قد مهدت الطريق أمام يافعينا فسّـهلت لهم رؤية ما يجري في اللحظة في أوساط يافعي الغرب، إلاّ أن التجربة النفسية الكامنة الدفينة التي أدت إلى الشـكل المسـتورد ليسـت لدينا ولا تعتلج بها نفوس يافعينا، فما الذي يحصـل إذاً؟! ربما يحتاج السـؤال إلى سـؤال رديف آخر يقول: ما الذي سيحصل إذن؟ إما استقدام عروض كما هي تُشترى وتُرعى وينفق عليهـا الملايين، زهرة نزرعهـا بـألوانهـا في أرض غير أرضـها وأمام جمهور غير جمهورها، أحبها التلفاز ووسـائط الاتصـالات فاسـتجلبها، أو حرص على اسـتجلابها سـمعها على أرضـه وتمـايل معهـا، كمـا رأى نُظراءه من الغربيين يتمـايلون، والدليل للنـاظر أن الجمهور لدينا يقوم بحركات أثناء هذا النوع من

الحفلات المستوردة ليست مألوفة لدينا ولا معروفة وإنما هي مخزّنة بالذاكرة الاتصالاتية، فتخرج محاكاةً وتقليداً عند سماع اللحن المسموع قبلاً.. قلنا إما استقدام عروض تُشترى، أو صنع عروض صناعة محلية تحاكي الأصل شكلاً ويُبتدع لها مضمون "محلي"، فتصيب أحياناً وتوفق، وتخطئ أحايين كثيرة.

يجب ألاّ ننسى أبداً أن الموسيقا بدايةً هي المتعة والنشوة والصفاء والتأمل والتسلية، وأنها مقصد، هكذا كانت ولهذا وُلدت وتطورت. لكننا تعلمنا أو نعلّم الموسيقا بتاريخها الكبير وبمدارسها وبأبطالها ونجومها وننسى مادتها هي، لغتها هي، ماهيتها هي. والسبب الذي أفسح من أجله الإنسان في حياته مكاناً لها. مفيدة هذه النظرة إلى الموسيقا، نظرة مبسطة عدنا فيها إلى الجذور لأن البدء السمعي عند الإنسان كان نغماً وصدىً. إذن دعونا لا نغفل، ونحن نعلمها، المتعة والصفاء والتأمل والرقص والغناء والتسلية فمن هذه العناوين نصنع منهجاً نعلم فيه أولادنا الموسيقا. مرحلة القراءة الموسوعية في تطورها ومدارسها تأتي فيما بعد، وهي متاحة للجميع ينهلون من معارفها ما يريدون، كل حسب طاقته وهواه. الحكاية والشعر والغناء والرقص يمكن أن نجمعها في سياق واحد نقابل فيه فنوناً عديدةً للمتعة والمعرفة بآنٍ معاً.

الموسيقات الشبابية الجديدة

موسيقا (الراب) تستند إلى مبدأ الموسيقا المتناقلة شفاهياً أو سماعياً، أن تقول ما تريد بالموسيقا أو بمصاحبة الموسيقا والإيقاع، وأنت تتسلى وتتفاصح إذ إن الناحية الكلامية اللسانية الخطابية مهمة جداً في موسيقا (الراب) أو عند مغني (الراب)، فعليه أن يتكلم بسرعة لافتة جداً عن موضوع فريد طريف مثير بعبارات وكلمات حاذقة دقيقة مثيرة ملهمة محرضة قاسية أحياناً وفكاهية ساخرة أحياناً أخرى. يقصد مغني (الراب) من خلال هذا كله أن

يُحدث أثراً عند المتلقي بمضمون وشكل ما يؤدى أمامه. هذا يعني أن يمتلك مغني (الراب) إمكانات متميزة لسانية ودلالية فضلاً عن مواهبه الموسيقية: فعليه إذن أن يبتدع الفكرة ويعطي الانطباع أمام جمهوره بأنه يرتجل مضمونها ارتجالاً فاتناً مدهشاً لسامعيه. مقدرة كلامية هائلة، رشّاش من الكلمات تحكي قصة أو حكاية، حكواتي القرن الحادي والعشرين.

أما موسيقا (التكنو)، فيلعب صانعها بالأصوات ليستخرج منها مزيجاً وانطباعاً تجريبياً في كل مرة يمارس فعل الموسيقا. شبهنا (الراب) بالحكواتي ولا نغالي، وليس في تشبيهنا شطط فالأمر مضموناً هو كذلك، أم الشكل فمختلف. أما موسيقا (التكنو) فيمكن مقارنتها بالمحاولات التي كان يجريها هكتور بيرليوز على استخراج الأصوات من أوركستراه. والمقارنتان اللتان عقدناهما عمداً، إنما تختلفان فيما بينهما بالشكل والموضوعات. لا شك أن البعض سيجد في عقد المقارنتين استفزازاً موسيقياً، بل وفكرياً، لكننا مرة أخرى لم نقصد ذلك، فلسنا من هواة (الراب) ولا (التكنو) لكننا نصف نوعين من الموسيقا استقطبا حولهما كثيراً من الشباب، وأصبح لهما مريدون في العالم كله، حتى إن هناك محاولات عربية تعريبية (للراب)، ومحاولات تقليد (للتكنو) في بلادنا.

تندرج موسيقا (التكنو) عملياً في الإطار التحليلي التفكيكي للموسيقا العالمية الغربية: بناء الأثر أو الآثار الصوتية المطلوبة أو المقصودة لذاتها وإدارتها بحيث تشكل الفكرة التي نرمي إيصالها أو الوصول إليها، وهي تنفيذ لكل ما قدمنا "على الهواء" تنفيذاً حياً آنياً فورياً. إنما يسبقه عملٌ تصوريٌ وبرنامج ومخطط تنفيذي، أي ببساطة يوضع التصور على الورق ثم ينفذ تنفيذاً حياً مباشراً.

ونحن بالمقارنتين اللتين عقدناهما أرجعنا الظاهرتين الجديدتين (الراب) و(التكنو) إلى أصولٍ تشبههما في تاريخ الموسيقا. وهذا يعني أن الجديد المغرق في حداثته لا ينبع من فراغ، وأن صلته مع ماضٍ قريب أو بعيد حتمية بفعل استمرارية التجربة الثقافية. وإن

العجمة الظاهرة مردها ربما إلى أن الصلة مع فن من فنون الماضي قد تبدو واهية أو بعيدة لا يجرؤ الناظر إليها أو الدارس لها أن يوجهها الوجهة التاريخية خطفاً خلفاً، خوفاً من أن يُتهم بشطط استنباطه وتحليله، ناهيك بأن أصحاب التجربة أنفسهم قد يعمدون إلى طمس أي صلة لنهجهم بالماضي سعياً إلى التفرد والاستحداث، أو ببساطة لجهلهم بالربط أصلاً. ونحن لا نرمي من سَوْق وجهة نظرنا إقناع الآخرين بصوابيتها، وإنما نسوقها فرضية تحليل نقصد منها أن الذاكرة الجمعية المتراكمة تاريخياً لا تموت وتختفي بالتقادم، وأن كأس الماء التي شربها فيثاغورث ربما تعاقب على شربها أفراد من باب مبدأ دوران المادة ورجوعها.

بعد الشرح الذي قدمناه لنوعين من الموسيقا يستهويان شبيبة العالم اليوم لعل سؤالاً يغري بطرحه: لماذا هذا التدهور الفني والفكري؟ ماالذي أوصل إليه؟ ونحن لن نفعل هذا لنقول لشبيبتنا إن موسيقاكم التي تصنعون وتستهوون "لا قيمة لها ولا معنى"، لأننا لو فعلنا بمثل هذه الفظاظة حثّاً لهم على تغيير أذواقهم لما فعلوا، بل على العكس لكابروا وعاندوا وتشبثوا وجعلوا من الأمر قضية. فيمكن أن نقول لهم إن هذين النمطين الجديدين في الموسيقا، ونعني في هذا السياق مثالَيْ (الراب) و(التكنو)، لهما جذور وأصول، ولم يأتيا من فراغ، وأن الأمر لا يعدو سوى تغيير في الشكل لا في المضمون، وأن الوسائل هي التي تغيّرت لا الفكرة بالضرورة. طبعاً هذا رأي تبسيطي جداً لكنه حقيقي ومقبول ولا يثير حفيظة الشباب ولا ردات فعلهم الرافضة. والرأي هذا مفيد في طرفيه: يجعل رفضنا ونفورنا أو عدم قبولنا لمثل هذه الظواهر مخففاً لأنها جاءت من منابت لها علاقة بثقافة شعب. هذا عن الغرب، أمّا عنّا نحن فيمكن بعسرٍ أن نجد رابطاً بين (الراب) والحكواتي!! إنما من العسير جداً، بلً من المستحيل أن نجد (للتكنو) أصولاً عندنا وجذوراً. الأمر الذي يجعل من الظاهرتين عموماً، ظاهرتين مجلوبتين بشكلهما ومضمونهما ويحتاجان إلى التعريب، لتسهيل

دخولهما حياتنا الموسيقية. ولو أن الأمر لا يقتصر برأينا على جعل ممارس الفعل ينطق بالعربية، إذ إن موسيقا كهذه بطقوسها كافةً تلجأ عامةً إلى اللغة الدارجة المحكية المغرقة في عاميتها، وهذا يعني أنه سيكون لدينا 22 (راب). في 22 دولة عربية، وسيكون نشرها صعباً، حسب المناطق الجغرافية القريبة أو البعيدة من لهجة من اللهجات (خليجية، شرق أوسطية، أو مغاربية،...).

التمرُّد عند سيِّد درويش

ومحمد عبد الوهاب

والسنباطي

صميم الشريف

لعب التمرد في الفن بصورة عامة، والموسيقا بصورة خاصة، دوراً بارزاً في حياة الفنانين الأعلام وعطائهم. والتمرد عند الفنان لا يأتي من فراغ، وإنما من أرضية ثقافية وفكرية وسياسية. ومع ذلك فإن عمالقة الموسيقا العربية الذين أثروا تأثيراً عميقاً في حياة الجماهير العربية كانوا أشباه أميين، لا يتعدى معينهم الثقافي، احتكاكهم اليومي بالحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وانطلاقاً من فن هؤلاء العمالقة لا بد من وقفة متأنية مع العطاءات والإنجازات التي حققوا، والتي غدت إرثاً فنياً وطنياً وقومياً تعتز به الأمة العربية وتفخر. وإذا نحن قارنا بين إنجازات هؤلاء وهم:

سـيد درويش ومحمد القصـبجي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ورياض السـنباطي وفريد الأطرش، وجدنا كل واحد منهم يقف في عطـائه وحده على قمة من القمم. سـيد درويش في صـياغته لفن الأغنيـة الشـعبيـة الدراجـة، ومحمد القصـبجي في ابتداعـه لفن المونولوغ والإصـلاحات والحداثة التي جاء بها، وزكريا أحمد في فن التطريب الذي لم يجاره فيه أحد، وفي تهذيبه وإضـافاته لفن الطقطوقة، ومحمد عبد الوهاب في تحديث الغناء واسـتعمال عدد كبير من الآلات الموسـيقية الغربية، والسـنباطي في فن القصـيدة وتطوير فنون الغنـاء من خلال قوالـب التراث، وفريـد الأطرش في الأغنية الرومانسية والأخرى الشعبية الدراجة التي سبق فيها جميع أقرانه.

وعلى الرغم من هـذه القمم التي يقف عليهـا هـذا الخمـاسـي الكبير، فإن هناك تبايناً في الأسـاليب التلحينية التي اسـتخدموها. فسـيد درويش عـامل البنـاء الفقير الـذي قطن في عدد من الأحياء الشـعبية في الإسـكندرية والقاهرة، تلقف من سـكان تلك الأحياء أدوات فنـه المادية، فكانت أغانيه الشـعبية (طقاطيقه)، وهي تراثه الحقيقي الذي قامت شـهرته عليها، صـدى لحياة الناس، بدءاً من صـانعي الفخـار في «القلل القناوي»، والعربجي في «العربجية» والحشـاشين في «كخ يانخ»، ومروراً بالصنايعية في «البنت الحلوة دي» والسـقايين والشـياالين، وانتهاءً بالموظفين والفلاحين... إلخ. وألحان أغانية فيها من البسـاطة، بسـاطة الناس الذين عاش معهم وبينهم، فلا جمل موسـيقية معقدة، ولا عرض صـوتياً متميزاً، بل أداء عادياً يعكس فيه صـورة واقعية لأجواء حياة الناس ومعاناتهم وهمومهم وآلامهم وأمـانيهم الوطنيـة والاجتمـاعيـة والاقتصـاديـة. فحفظهـا هؤلاء ورددوهـا لسـهولـة نظمها ولحنها، ولأنها وهذا هو المهم ـــــــــ تصـور واقع حياتهم، بخلاف أعماله في الأدوار والموشـحات التي تعد قمة في الغناء الكلاسيكي الذي يتطلب مهارة وتفوقاً من المبدعين.

أما محمد عبد الوهاب فيشكل استثناء للقاعدة إلى حد ما بحكم اتصاله المبكر بأعلام الأدب ورجال السياسة المصريين الذي أتاحه له أحمد شوقي، وهذا الاتصال لم يكن اتصالاً حميمياً بل سطحياً، لأنه اقتصر على الاطلاع غير المعمق على ما يجري في الساحة الثقافية والسياسية والاجتماعية من وجهة نظر أحادية الجانب، هي نظرة الطبقة العليا التي كانت تحكم مصر والتي كانت تختلف عن نظرة الطبقة الشعبية المعادية لها. وعلى هذا الأساس فإن محمد عبد الوهاب تخلى عن طبقته وبيئته، والتحق بملء إرادته بالطبقة العليا، طامعاً من ورائها بتحقيق الطموح الذي يسعى إليه، وهو في هذا يختلف عن سيد درويش الذي التحم التحاماً مطلقاً ببيئته الشعبية، ورفض على الرغم من الإغراءات التي عرضت عليه أن يتخلى أو ينفصم عنها، ويختلف أيضاً عن زكريا أحمد ومحمد القصبجي اللذين نالا قسطاً من التعليم الذي لم ينفع مع الأول فدفعه إلى حياة التشرد راضياً وساعياً إلى تحقيق هدفه الموسيقي إلى أن حقق ما يصبو إليه، وأهَّل الثاني ـــ القصبجي ـــ عن جدارة ليكون معلماً في سلك التعليم ثم معلماً وعالماً موسيقياً.

أما السنباطي فقد هجر المدرسة وهو بعد في المرحلة الابتدائية، ليلتحق عازف عود في تخت أبيه وبطانته كي يساعده في تحصيل رزقه. ومثله صبي البقال ـــ أصغرهم سناً ـــ فريد الأطرش الذي أتم المرحلة الابتدائية في مدرسة أجنبية، وترك المدرسة ليساعد أمه في الأعمال التي زاولها في تأمين رغيف الخبز.

كان محمد عبد الوهاب إذا أكثر حظاً من زملائه، وإن لم يكن أنبغهم. وكان محمد القصبجي أكثرهم تتبعاً للحياة الموسيقية، وإن لم تؤثر فيه بيئته والأحداث العاصفة التي اجتاحت مصر ولم تمس منه سوى السطح. على خلاف سيد درويش وزكريا أحمد والسنباطي الذين تفاوتت تأثيرات ما يجري حولهم في الشارع

المصـــري ثم العربي وتفاعلهم معها وفق الظروف الحياتية التي كانوا يعيشون.

نخلص من هذا كله إلى أن الأرضـــية الثقافية والاجتماعية والسياسية لعمالقة الموسيقا العربية المعاصرة، كانت أرضية هشة وذات قشـــرة رقيقة، لا يمكن لها أن تدفع بأي واحد منهم على التمرد، ومع ذلك فقد تمردوا على الواقع الاستعماري والاجتماعي المعيش وعلى الواقع الموســـيقي، وترجموا هذا التمرد في التراث الذي تركوه لنا لننهل منه المسرة النقية الصـــافية المترعة بنظرتهم إلى الحياة والفن معاً.

ســـيد المتمردين هو «ســـيد درويش»، وعظمة ســـيد درويش تكمن في تمرده على واقع الغناء عامة، والأغنية الشـــعبية الدراجة خاصـــة، وعلى الأوضـــاع الســـائدة في عصـــره، من اجتماعية وسياسية. فكرَّس فن الأغنية الخفيفة الدارجة ـــ الطقطوقة ـــ الذي ابتدعه لخدمة هدفه الثاني. وعانى من أجل ذلك ما عانى، ولكنه انتصر في النهاية، وأضحى فن الطقطوقة في صياغته الجديدة التي جاء بها، فناً راســـخ الجذور، لأنه اســـتطاع عن طريقه تحقيق المطلوب منه جماهيرياً كفنان وطني على الصعد كافة.

هذا التمرد عند ســـيد درويش وذلك الفن الجماهيري الذي جاء به، نجد له صـــورة مغايرة تماماً عند محمد عبد الوهاب، فهو لم يبدع قوالب فنية، ولم يحاول أن يعبر عن ضـمير الشـعب في أحلك ظروفه اجتماعياً ونضـــالياً ووطنياً من خلال الأحداث التي تعايش معها إلا في الحدود التي فرضـت عليه ذلك. ومع ذلك فهو متمرد... متمرد من نوع آخر، وتمرده الوحيد كـان على واقع الموســـيقا والغناء اللذين أراد لهما اتجاهاً غير الاتجاه الذي اختاره ســـيد درويش. وهذا يعني تمرداً على ســـيد درويش وعلى فنه بالذات، وتكريس الفن لخدمة الفن والالتزام بجمالياته وخصـــائص تلك الجماليات. وإذا كان سـيد درويش مطرب الجماهير وسـيد الأغنية الهادفة، فإن محمد عبد الوهاب هو مطرب الخاصـــة وســـيد الفن

المنحوت، الذي لا تجد فيه نقصاً وعيباً، وهذا الأمر في مجمله، هو الذي جعل الارستقراطية المصرية تدعمه وتغالي في دعمه، وتعمل في الوقت نفسه بما تملك من وسائل، على التعتيم على غيره، وعلى فن سيد درويش بالذات الذي لم تستطع اقتلاعه من نفوس الجماهير وورثة تلك الجماهير.

ومحمد عبد الوهاب كان في تمرده سياسياً ماهراً وإعلامياً بارعاً، لأنه استطاع أن يجمع إلى جانبه كل الألوان وتناقضاتها، بخلاف سيد درويش الذي حدد موقفه في الفن والحياة بلونين اثنين:أبيض وأسود، فإما أن تكون مع الشعب أو مع أعداء الشعب. ومن هنا نجد أن محمد عبد الوهاب رفض أن يكون مع هذا الجانب أو ذاك وإن ربط نفسه على حد قول المتنبي: «وأنعلت أفراسي بنعماك عسجداً». وقد استطاع بفنه وذكائه السياسي والإعلامي أن يكون أولاً وآخراً مع نفسه، ثم مع الجميع على اختلاف ألوانهم ومشاريعهم. وتحقيقاً لهدفه الفني، حصر اهتمامه منذ البداية، في تغيير أساليب الإلقاء الغنائي التي كانت ترزح تحت وطأة اللهجات الأعجمية من تركية وفارسية وغجرية، فتابع ما بدأه الشيخ أبو العلا محمد ومحمد القصبجي في مرحلة مبكرة من سني العشرينيات، وتلقف الإنجازات التي حققاها، لينطلق منها إلى آفاق الإلقاء الغنائي الذي نلمس بداياته واضحة في العشرينيات، مذ غنى مع منيرة المهدية من ألحانه، المشاهد التي لحنها من أوبريت كليوباترا التي مات عنها سيد درويش قبل أن ينهي تلحينها، وأظهر فيها براعة في التلحين والأداء، ولا سيما في العرض الصوتي الذي كان جديداً في كل شيء. ولما كان صوت منيرة المهدية قد اعتاد أفانين الغناء التركي، فإنه عجز عن مجاراة الأسلوب الجديد في الغناء الذي جاء به، إن في الشكل أو في مخارج الكلمات بسبب الأسلوب الأعجمي المسيطر عليه في الأداء. ومن هنا جاء حكم النقاد آنذاك ظالماً، في أن محمد عبد الوهاب تعمد أن يعطي نفسه ألحاناً تميزه عن الألحان التي وضعها لمنيرة المهدية، بينما الحقيقة

التي لا غبار عليها، أن منيرة المهدية قصرت عن الأداء الصحيح بعربية سليمة للألحان التي وضعها لأشعار شوقي، وخير دليل على ذلك نجده في فشلها في أداء ألحان القصبجي التي وضعها بناءً على طلبها بعد نجاحه الكبير في قصيدة «خاصمني» ومونولوغ «إن كنت سامح» لأم كلثوم، للسبب نفسه.

ومحمد عبد الوهاب في مسيرته الفنية الطويلة كان دائم التمرد على نفسه، فهو على الرغم من معايشته لسيد درويش وفنه زمناً، واقتباسه لبعض ألحانه، إلا أنه كان في أعماله كافة على النقيض من سيد درويش. فأرستقراطية الألحان وحداثتها، وأناقة الإلقاء الغنائي، والإلحاح على الكمال في العمل الفني، خصائص لم تعرفها الأغنية الدرويشية وغير الدرويشية قبل محمد عبد الوهاب. وهو لم يكتسب هذه الخصائص عفواً، أو من حي باب الشعرية الذي نشأ فيه، أو من المسارح التي عمل فيها في بداياته، وإنما من بيوت وقصور الأمراء والباشاوات وكبار الأثرياء التي قاده إليها ولي أمره الفني «أحمد شوقي» منذ منتصف العشرينيات. ففي هذه البيوت والقصور تعرَّف على 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 التصوير في لوحات مشاهير الفنانين، ولمس جماليات الزجاج والخزف وتعرف مختلف أنواع الفنون اليدوية من الزخارف والمنمنمات، 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 أضحى جزءاً منها لا يستطيع الفكاك من سحرها. إن التعايش اليومي في وسط يختلف تماماً عن الوسط الذي نشأ فيه، جعله يغرف من هذا الوسط مادته اللحنية التي انعكست على أعماله شيئاً فشيئاً منذ أواخر العشرينيات ولا سيما في القصيدة والدور والمونولوغ.. لقد أراد

لعمله الفني التطابق في حده الأدنى، مع تلك الأجواء التي عشَّشت في ذاته، وخلقت عنده روح التمرد الهادئ على الوضع الفني الذي يسود الشارع. ومن هنا أراد أن يتجاوز ما تلقاه من تأثيرات عشقها إلى غيرها أبعد غوراً، آملاً في أن يجد من خلالها طريقه إلى هدفه الفني الأمثل الذي يستطيع من ورائه أن يقود الشارع ويرتفع به إلى المصاف الفني الذي يهدف إليه. وإذا نحن قارنا في هذه العجالة بينه وبين سيد درويش في موضوع واحد تطرقا إليه في عملهما الفني، وجدنا البون شاسعاً.

فطقطوقة «طلعت يا محلا 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 في جمال اللحنين وفي الإلقاء الغنائي والترف الموسيقي اللذين تميز بهما محمد عبد الوهاب، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على طقطوقة «يا ورد مين يشتريك» لمحمد عبد الوهاب، وطقطوقة «مين يشتري الورد مني» التي لحنها السنباطي وغنتها ليلى مراد... فاللحنان رائعان، والأداء يكاد يكون واحداً في روعته، ولكن الأرستقراطية التي أضفاها محمد عبد الوهاب على موسيقاه وأدائه أحلّتها منزلة خاصة، ولا سيما في الإلقاء الغنائي الذي اتسم عنده بأناقة اللفظ وشكل الكلمة، ورشاقة الأداء، والتعبير الموسيقي والغنائي عن المضمون واعتماد أساليب التجويد، وإتقان استخدام الأحرف الصوتية في المد والترجيع ببراعة متناهية.

انتقل محمد عبد الوهاب في مرحلة لاحقة من التمرد على أساليب الغناء من تلحين الأحرف إلى تلحين الكلمات، ومن غناء الأحرف الصوتية مداً وترجيعاً إلى غناء الكلمات، ومن ثم إلى تلحين صدر البيت أو عجزه وغنائه دفعة واحدة، محققاً بذلك نقلة هامة في تاريخ التلحين والغناء، وفي أسلوب الإلقاء الغنائي دون أن يتخلى عن التطريب الأنيق البعيد عن التزلف والاستجداء. وإذا عرفنا مثلاً، أن

أول من غنى «الجندول» التي طبق فيها للمرة الأولى تلحين صـــدر البيت أو عجزه، مكرم عبيد باشـــا الذي يجيد العزف بالعود، أدركنا مدى قوة التلقي عند المتلقي، صـــاحب المقتنيات الفنية التي يضـــج بها قصـره. وعندما غنى مكرم عبيد «الجندول» لمصـطفى النحاس باشـا، وجـد فيهـا هـذا خروجـاً على المـألوف والتقليـد المتبع في الغنـاء، فلم يتوانَ عن تـأنيـب محمـد عبـد الوهـاب دون أن يـدري بـأن محمـد عبـد الوهـاب يتمرد على واقع فني طـال أمده، ويجب أن يخرج عليه بجديد ينسـف فيه ترسـبات الموروث بلغة جديدة هي لغة العصـر، رضـي الشـــارع عنـه أم لم يرض. وعنـدمـا أدرك النحاس باشـــا هذه الحقيقة سـارع إلى الاعتذار من محمد عبد الوهاب وإلى تهنئته أسـوة بالدكتور «طـه حســين» الذي زها إعجاباً بالجندول وعدَّها حدثاً يطمح إليه فن الغناء. كان صـوته السـليم الخالي من الشـوائب، هو المعيار الحقيقي لكل خطوة يخطوها وكل مرحلـة يجتـازهـا، واجتيـاز المرحلـة عنـده، يخضـع إلى تراجع مسـاحات صـوته التي كانت ترافق تقدمه في السن، وهـذا الأمر انتهى بـه إلى المرحلـة التعبيريـة التي غـدا فيهـا الإلقـاء الغنائي ـ كما يقول ـ نوعاً من القراءة الشعرية.

يمكن القول على ضـوء هذا، إن محمد عبد الوهاب كان يتمرد على واقعه الغنائي الذي كان يضـــعه بنفســـه من وراء تمرده على ذاته، ولو أنه لم يتمرد على ما صـنعه في الغناء، وعلى نفســه، لما اســـتمر يغني ويغني إلى أن غيبـه الموت فيمـا غيـب، ولأقلع عن الغناء ـــ كما فعل غيره من الأعلام ـــ واكتفى بالتلحين منذ أواخر الخمسينيات. ولكن تمرده على واقع صـوته الدائم التراجع دفعه إلى ابتداع ما ابتدع من أسـاليب غنائية تستقيم مع صوته، في كل مرحلة نقصـت فيها مسـاحات صـوته عن سـابقاتها، ونقل هذا التمرد إلى المستمع بذكائه السياسي والإعلامي ووسواسه، دون أن ينتظر منه سوى القبول والإعجاب، ليغدو بفنه وصوته أسطورة عصره، وهو فعلاً أســـطورة، ســـنظل نعيش معهـا، وتعيش معنـا، وتعيش معها الأجيال اللاحقة.

لقد استفاد الملحنون والمطربون من أساليبه الغنائية فواكبها الكبار وعملوا بها، واشتق منها ملحنو الموجة الهابطة أساليب جديدة تتفق والأصوات الفقيرة التي هي أصلاً لا تملك أصواتاً تماثل قوة صوت محمد عبد الوهاب في شبابه، ونضارة هذا الصوت وبلاغته في رجولته، ورقته وعذوبته في كهولته وشيخوخته، ورنينه وإيقاعه الساحر في أحاديثه.

المتمرد الثالث على الواقع الموسيقي والغنائي هو محمد القصبجي، وهو لم يترجم تمرده أغنيات هادفة على غرار سيد درويش، وإنما ترجمه تمرداً على واقع موسيقي لم ير فيه صورة العصر الذي يعيش فيه،وإنما صورة عصر أذن بالأفول والرحيل بكل معطياته، فكان المنارة التي اهتدى بها كل من احتك به أو عاصره في انطلاقته التي أحدثت ثورة موسيقية حقيقية على الصعد كافة. وقد سبق أن تحدثت عنه وعن تمرده في عدد سابق من هذه المجلة ويمكن الرجوع إليه لمن فاته ذلك. وأضيف هنا أن تمرده على الواقع الموسيقي منذ أواخر عشرينيات القرن الماضي دفع بجيل من الموسيقيين اللامعين إلى الأخذ باتجاهه الموسيقي الذي قام على التحديث وتكريس العلوم الموسيقية، شرقية كانت أم غربية، لخدمة الموسيقا العربية بلغة عربية واضحة لا لبس فيها، ومن هؤلاء أحمد صدقي ومحمد فوزي، ولكن أحمد صدقي الذي قدم روائع في الأوبريت، جرفه تيار العمالقة فحذا حذوهم في أعماله، بينما نرى محمد فوزي قد ركب الصعب في أبسط صوره فقدم لنا لغة موسيقية يصح القول معها إنها لغة السهل الممتنع، التي يظن معها كل موسيقي أنه قادر على الإتيان بمثلها، وقد نجح بعضهم فيها، ولكنها ظلت مقصرة عن محمد فوزي لأنها تعلن عن نفسها بعفوبة متناهية، بينما عند الآخرين تأتي مفتعلة.

ومحمد فوزي في تمرده على الواقع الموسيقي عُني بتطوير الطقطوقة ولا سيما السينمائية منها، ولم يهتم كثيراً بالمونولوغ والقصيدة،وإن أبلى فيهما بلاءً حسناً، لأن الطقطوقة أقرب إلى

نفوس الجماهير من الأشـــكال الغنائية الجادة الأخرى. وخلاصـــة القول إن محمد فوزي انطلق من طقطوقة سيد درويش وإصلاحات القصبجي لها، ومن منهجية القصبجي في تكريس العلوم الموسيقية لخدمة الأغنية الخفيفة. وهو في عمله هذا لم يكن يدري أن عمله وتراثه ســـيكونان همزة الوصـــل بين جيل العمالقة وجيل الأعلام المبدعين الذين تعايشـــوا مع العمالقة وارتبطوا بصـــداقة متينة مع فوزي، الذين كانوا يرون فيه موســـيقياً متقدماً في ألحانه في الخمسـينيات على غيره لا سـيما في الأغنية الخفيفة المعبرة. ومن هؤلاء الذين غدوا أعلاماً كما تنبأ لهم بليغ حمدي منير مراد، كمال الطويل، محمد الموجي.

وقد اعترف بليغ حمدي في أحاديثه الصحفية والإذاعية بجميل محمد فوزي الذي قدمه لأم كلثوم، ووصفه «بأستاذي» وبأستاذية محمد القصـبجي. كذلك الأمر بالنسـبة للموجي الذي قال بأسـتاذية القصـبجي والسـنباطي، وفضـل هذا الأخير في تقديمه لأم كلثوم، وبتأثير محمد فوزي عليه.

أما منير مراد فألحانه الخفيفة لشادية وعبد الحليم حافظ وليلى مراد ومحمد عبد المطلب، تدل بوضـــوح على محمد فوزي الذي تعلم منه صياغة الأغنية الاستعراضية والخفيفة وأساليب تحديثها وتطريبها.. من هذا كله نصل إلى أن تمرد القصبجي على الواقع الموسيقي، جاء بتمرد محمد فوزي، ومن ثم بالأعلام المبدعين الذين أتينا على ذكرهم في عجالة كان لا بد منها، ولكن ماذا عن تمرد السنباطي ؟!

لم يقم تمرد رياض الســـنباطي على أرضـــية ثقافية يمكن اعتمادها أساساً في تمرده الموسيقي، فهو كسيد درويش وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب الذين عشـــقوا الموســـيقا، واكتفوا من الثقافات المتاحة لهم بما أمدتهم به الكتاتيب وبعض صـــفوف المرحلة الابتدائية، فقرؤوا وحفظوا من إعجاز الكتاب الكريم ما حفظوا، فكانت ثقافتهم القرآنية ترافق تربيتهم الدينية التي كانت تفرض عليهم تعاملهم مع المجتمع الذي ترعرعوا وعاشوا فيه.

وعلى الرغم من نشأة السنباطي الدينية في قرية فارسكور وما جاورها، وانتقاله مع أسرته إلى حاضرة ذلك الريف في المنصورة، فإننا لا نجد في تراثه الموسيقي عملاً واحداً عن البيئة التي نشأ وعاش فيها أكثر من عشرين سنة، قبل أن يتخذ من القاهرة عام 1927، مقراً لإقامته. بينما نجد له عشرات الألحان الدينية التي انبعثت أصلاً من ثقافته وتربيته الدينية.

تمرد السنباطي في طفولته يظهر لنا في هربه الدائم من المدرسة ليتعلم العزف على العود على يدي عازف سيِّئ كما وصفه فيما بعد يعمل نجاراً في دكان قريب من البيت الذي يقطن فيه. وهذا العمل عمل طفولي أكثر منه تمرداً، ولكن إصراره على ترك المدرسة والالتحاق بفرقة أبيه الموسيقية يمكن اعتباره تمرداً على واقع يرفضه، هو واقع المدرسة والدراسة التي لم ينجز منها على الأكثر سوى أربع سنوات، مكنته من تعلم القراءة والكتابة. كما أن فرقة أبيه وبطانته خاصة، ساعدته على إغناء ميله للشعر الصوفي والمدائح النبوية الذي كان ومازال يحتل في الأرياف مكانة خاصة. وهذا الأمر حفزه فيما بعد على الانتقال منه إلى شعر الشعراء القدامى والمعاصرين، وهذا لم يتم دفعة واحدة وإنما على مراحل واكبته حتى وفاته.

السنباطي الذي شوهد مع زكريا أحمد في ملهى كوكب الشرق في بيروت، ومع الشيخ أمين حسنين عام 1927، يستمعون للمطربة الشابة آنذاك «ماري جبران»، أراد أن يغزو الحياة الموسيقية في أعقاب عودته إلى القاهرة، ولكنه وجد كل شيء صار أو كاد يصير في يمين محمد عبد الوهاب الذي يلهث الشعب وراء صوته وألحانه، 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 مثل الشيخ سيد درويش، وكان يحمل في رأسه أحلاماً كبيرة، وكان يحتك بالوسط الفني على مضض بطبيعته الانعزالية التي فرضت عليه الاقتصار على بعض المعارف. وكان

في عرف الثقافة أمياً، ولكن حافظته تنوء بعشرات القصائد للشريف الرضي والبوصيري وشوقي وإسماعيل صبري، وبمئات المدائح النبوية التي ساعدت كلها في تكوين فكره الديني الصوفي. وكمثال على هذا التوجه المبكر نجده في عمليه الدينيين الجميلين «قيام الحجاج» و «عودة الحجاج» اللذين غناهما المطرب أحمد عبد القادر، في مستهل الثلاثينيات. ومع ذلك فإنه عندما وجد أن لا مناص له من أجل الوصول إلى أحلامه إلا بالاحتكاك بهذا الوسط، جازف بعض الشيء واتخذ من المطرب محمد صادق صديقاً، ومن المعلم مدحة عاصم رفيقاً يجود عليه بعمله 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 بألحانه بعض الأصوات الجميلة من مثل: أحمد عبد القادر وعبدو السروجي وعبد الغني السيد. وهؤلاء استطاعوا جره شيئاً فشيئاً إلى وسط فني أرقى من وسط شارع محمد علي، بعد أن اقتنع بأن على الموسيقي المحترف ألا يقبع في البيت منتظراً من يسعى إليه، بل أن يسعى هو إلى من يريد التعرف على ألحانه. وهكذا اتسعت دائرة أصدقائه فتجاوز الموسيقيين والمطربين والعازفين ليجد نفسه قد غدا معروفاً بعد ذيوع بعض ألحانه وانتشارها.

تمرد السنباطي موسيقياً لم يكن على غرار سيد درويش أو محمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي.. كان تمرده في الغالب هادئاً لم يشعر به أحد، لم يعجبه التدوين الموسيقي الذي أخذ به عندما درس ودرَس في معهد فؤاد الأول، فتمرد عليه لأنه ـــ أي التدوين الموسيقي ـــ يظل عاجزاً في تدوين ما يعزف ويلحن. وهذا التمرد على التدوين الموسيقي سبقه إليه سيد درويش وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب، وإن حاول سيد درويش الأخذ به على يدي السوري جميل عويس، ومحمد القصبجي الذي اعتمده وسيلة يفتح أمامه آفاقاً موسيقية رحيبة، ومحمد عبد الوهاب الذي كان يرجع إليه

للاستفادة منه بين الحين والآخر تماماً كما كان يفعل السنباطي. كذلك أثاره رفض أم كلثوم للحنه الشهير لأغنية «على بلد المحبوب» فأعطاها لعبدو السروجي، الذي سار به بعيداً، فطلبت منه أم كلثوم أن تغنيه في فيلم وداد، فاشترط إرضاء عبدو السروجي، ولم يعجبه قمع مظاهرات الطلبة والعمال في منتصف ثلاثينيات القرن الماضي على يدي إسماعيل صدقي باشا، فرفض العزف أمامه في إحدى حفلات معهد فؤاد الأول الهامة، ولم ترق له ملاحظات أم كلثوم في مستهل الأربعينيات على مونولوغ «ياطول عذابي» فبادرها بالقطيعة. وفي كل هذه الأمور، وعلى الرغم من تباعد الزمن، نجد هذا التمرد العفوي ينكفئ عنده إلى نوع من العزلة بينه وبين الناس، وبين أهل الفن أحب الناس إلى قلبه، ويتحول إلى توق لعوده وللموسيقا والتلحين والعطاء.

لم يعجبه أسلوب التعبير في تلحين القصيدة الأصولية، فتمرد عليه دون الخروج على القالب الحر المعمول به... كان يتهم بالإضافات اللحنية، ويرى في تزويق وتنميق الشكل موسيقياً وإضافة الآلات الغربية عملية إبهارية لا غير، فهرب من الإبهار إلى الإضافات اللحنية وتوليد ألحان جديدة منها يكمن فيها تجديد الموسيقا، وهذا الهروب هو في حقيقته تمرد على واقع موسيقي مستحدث بعيد عن واقع الموسيقا العربية. كذلك فإن انصرافه عن التنويع المقامي الذي نجده متميزاً عند محمد عبد الوهاب، إلى الإشباع المقامي للمقام المستخدم واستنباطه للوازم موسيقية متعددة من اللازمة الأساسية ولا سيما في المونولوغ والقصائد، والانتقال بعد هذا إلى المقامات الأخرى التي يراها تصلح وتساعد على إشباع النغمة الأساسية، إن انصرافه عن هذا نوع من التمرد على واقع موسيقي متخلف ظل زمناً ليس بالقصير سائداً، وإن عملية ابتكار الألحان بحد ذاتها تكمن فيها بذور التمرد الموسيقي. فإذا أضفنا إلى هذا أن العزلة التي اختارها بنفسه بإصرار، هي نوع من التمرد على الذات، وعلى الواقع الاجتماعي للوسط الفني، وصلنا

إلى قمة شخصية السنباطي الإنسان، وإلى أخلاقياته التي عرف بها. فهل كان تمرده سلبياً أم إيجابياً؟!

في واقع الحال كان تمرده سلبياً، فعوضاً من أن يأخذ بالعلم الموسيقي الغربي الذي ألزم نفسه به، في أغاني فيلم نشيد الأمل، وأوبرا عايدة في فيلم عايدة، نجده يتخلى عنه إلا من لفتات كانت تظهر في ألحانه بين الحين والآخر، ويعتمد أسلوب التحفيظ لألحانه بنفسه أو عن طريق المسجلات عوضاً عن التدوين الموسيقي الذي لم يؤمن به، وبدلاً من أن يستمر في عمله متحدياً الواقع السياسي الاستعماري الذي فرضه حكم الباشاوات بإنتاج موسيقي يتحدى به ذلك الواقع كما فعل سيد درويش، فضل الانطواء على ذاته وتكريس فنه الموسيقي لخدمة الموسيقا، أسوة بمحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي. وعوضاً من أن يثور على الوضع الاجتماعي للوسط الفني وهو في مركزه المتقدم علماً من الأعلام، ليصلح من فساده وانحداره نقابياً على الأقل، آثر العزلة والابتعاد عنه، وهذه العزلة التي ربط نفسه بها لم تكسبه صفة المرض النفسي، وإنما ولدت عنده روح التمرد على واقع الموسيقا العربية التي لم يعمل الموسيقيون شيئاً من أجل تطويرها حتى كادت تفقد هويتها نتيجة انحراف الملحنين وراء أنواع الموسيقات الوافدة من الهند وأمريكا وتركيا وأوربا ولا سيما إسبانيا. وكان هو بالذات واحداً من هؤلاء الذين جرفهم تيار الموسيقات والإيقاعات الوافدة باسم التجديد، وسعى مثل غيره ولا سيما في سني الأربعينيات وراء الموجات اللحنية الهجينة على الموسيقا العربية، فأخذ بأسسها وقواعدها وعمل من خلالها دون أن يقتبس منها كما فعل محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وغيرهما. لأن موسيقا أي شعب من الشعوب لا يمكن لها أن تعيش بمعزل عن موسيقات الشعوب الأخرى وتأثيرها وإلا ازدادت فقراً وضموراً. ولا يمكن لموسيقا أي شعب من الشعوب أن تعيش مع موسيقات الشعوب الأخرى إذا لم تستكمل

خصـائصـها وتصـير قوية تؤثر في غيرها من الموسـيقات قبل أن تتأثر أيضاً بها.

إن بذور العزلة وترسُّباتها المغروسة في فكره ووجدانه، نامت إلى حين في ذاتـه ولم تسـتيقظ إلا على فترات، ولم تنعكس على أخلاقه وعلاقاتـه إلا في سـني الأربعينيات من وراء الشـوقيات الدينية ورباعيات الخيام الصـوفية، وحملات الصـحافة المأجورة التي دأبت على مهاجمته بعد كل لحن جديد يظهر له. وهي لم تدفعه إلى الالتزام بها والانصراف إلى فنه بين أربعة جدران إلا في نهاية الخمسـينيات، ليظل منذ ذلك التاريخ أسـير هذه العزلة حتى وفاته عام 1981.

تـأثيرات هذه العزلـة تدلنـا عليهـا آثاره الدينية والصـوفية، وحتى بعض غزلياته المبكرة التي لحنها في الثلاثينيات من مثل: غـاب بدري، النوم يداعب عيون حبيبي، وقضـيت حياتي.. هذه الخصـوصـية المتفردة هي مثل خصـوصـيتَيْ سيد درويش ومحمد عبد الوهاب المتفردتين، إذ لكل واحدة منها خصـائص وميزات وسـلبيات وإيجابيات. وميزة بعض ألحان سـيد درويش تكمن في قدرتهـا على الحفـاظ بمعانيها وألحانها على المعاصـرة. فأغنية «زوروني كل سنة مرة» مثلاً التي لحنها عام 1917، عن قصـة شـاب يطلب من أصدقائه وهو في النزع الأخير، زيارة قبره ولو مرة واحدة في السـنة، أسـقطتها الأجيال المتعاقبة جيلاً بعد جيل من خلال مضـامينها، بعد أن أسقطت قصتها التي كانت سبباً في تلحينهـا على معاناتهم العاطفية، لأنها وجدت فيها تعبيراً عن تلك المعاناة.

ميزة محمـد عبـد الوهـاب تكمن في تحويـل مـا هو غير أرسـتقراطي وفوقي، إلى أرسـتقراطي نبيل، وتسـخير أي لحن يراه خليقاً بالصـنعة الفنية الأرسـتقراطية إلى عطاء جديد يتسـم بها، فهو عندما أخذ لحن «العربجية» من سـيد درويش، ووضـعه في ديالوغ

«يادي النعيم» في إطار فني بعيد عن جوه الشـــعبي الذي رتع فيه طويلاً، حفظه الناس بصـــورته الأنيقة التي قدمها فيه محمد عبد الوهاب، مضـــموناً فنياً يرتفع بأذواق الناس إليه، اعترافاً منه بعبقرية الفنان الذي أخذ منه. وميزة محمد عبد الوهاب في تسـخير ألحان غيره، غربية كانت أم شرقية إلى عبقريته معروفة، والألحان التي كرســـها لإبداعاته أكثر من أن تحصـــى، وهذه الألحان على الرغم من اختلاف آراء النقاد حولها تحســـب لـه. وهي تقدم لنا صورة مشرقة عن روح تلك التأثيرات التي دفعت بالموسيقا وفن الغناء عن طريق المزج الموسيقي خطوات إلى الأمام،توَّجت محمد عبد الوهاب أميراً وسيداً للتحديث قبل أن تُتوِّجه ملكاً للحداثة.

تخلَّى الســـنباطي منذ أوائل خمســـينيات القرن الماضـــي عن الواقع الموسـيقي المسـتحدث الذي سـاهم فيه بعيداً عن كلثومياته، وعكف على مراجعة هذا الواقع قبل رفضـــه أو التمرد عليه، ومن ثم أخذ يسـتنبط كل جديد يمكن اسـتنباطه من الموسـيقا العربية في محاولة منه لتطويرها أو لتصحيح مسارها على الأقل، وتسخير ما يفيد هذه الموسيقا من فنون الموسيقات الأخرى دون أن يشوهها أو يســـيء إليها. وطبق كل ذلك في جميع أعماله دون أن يلتزم فيها بشـكل أو قالب غنائي معين، على الرغم من أن القصـيدة العمودية التي لم تنظم أصـــلاً بهدف غنائي، اتخذت عنده شـــكلاً واضـــحاً ومؤثراً عند الجماهير.

العزلة التي سـجن نفسـه فيها سـياسـياً منذ أواخر الثلاثينيات، انفجرت دفعة واحدة بعد ثورة يوليو ـــ تموز ـــ عام 1952، في عشـــرات الأعمال الوطنية والقومية الخارقة. وإذا كان بعض النقاد يعيبون عليه كما يعيبون على محمد عبد الوهاب تملقهما للملك فاروق في بعض أعمالهما الغنائية، فإن الفرق بين الســـنباطي ومحمد عبد الوهاب في هذا المجال فرق كبير، لأن الســـنباطي لم يكن في يوم من الأيام صـــديقاً للباشـــاوات ورجال الحكم بخلاف محمد عبد الوهاب. كما أن الســـنباطي في غنائه لقصـــيدتي «أيها

الشـادي» و«الملك»، إنما غناهما في وقت التف فيه الشـعب حول الملك فاروق الذي وقف إبان الحرب العالمية الثانية وما بعدها ببضع سنوات موقفاً مناوئاً للإنكليز، الأمر الذي دفع جميع الفنانين والأدباء والكتاب إلى الوقوف إلى جانب الملك ضـد الحكومة الوفدية التي جاء بها الإنكليز وقتذاك رغم أنف الملك، وكان السنباطي واحداً منهم، وسبق له أن حمل على أكتافه نقمة الإنكليز والحكومة بسبب قصيدة «سلوا قلبي»، فحمى نفسه وأسرته من بعض رجال الحكم الذين ألَّبوا عليه الصحافة العميلة بأعماله الستة التي غنت أم كلثوم ثلاثة منها، واحدة عند تولي فاروق العرش، والثانية في مولد الأميرة فريال، وغنَّت أسـمهان عملاً واحداً عن الأسرة العلوية ــ نسبة لمحمد علي باشا الكبير ــ وغنى هو بالذات القصيدتين اللتين أشرنا إليهما آنفاً، إضافة إلى زجلية لمحمود بيرم التونسـي تروي تاريخ أسرة محمد علي باشـا، كان لحنها وأداؤها عادياً، وكانت هذه الأعمال نوعاً من الحماية المطلوبة لرجل سلاحه الوحيد الموسيقا وإبداع النغم.

وعلى الرغم من هذا، فإن تمرده على واقع مرفوض جماهيرياً ووطنياً، تجلى في أعمال تترجم خبيئة نفسه، ففي قصائد «سلوا قلبي، والسودان، ومصر تتحدث عن نفسها»،وهي قمم غنائية، نجد صورة صادقة عن السنباطي الوطني في ظل الملكية. فالشعر لأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وكلا الشـاعرين رحلا قبل اعتلاء فاروق العرش، وكلاهما نظم هذه القصـائد للنبي العربي ولوحدة مصـر والسـودان، ولعزة مصر ومكانتها في الوطن العربي. ويكفي أن نعرف أن «سلوا قلبي» خلقت إشكالات لأم كلثوم والسنباطي، وهو أمر لم يحدث قبلاً إلا مع سـيد درويش. والسـنباطي عندما لحن هذه القصـائد في الأربعينيات كان يتمرد حتى على نفسـه. فالوطن هو قبل كل شـيء،وكان من الممكن التحقيق معه كما فعلت السلطة مع أم كلثوم، ولكن أعماله الملكية حمته، ومع ذلك لم يسلم من الصحافة المأجورة، وكان التحدي وقمة التحدي، عندما غنت أم كلثوم بعد التحقيق معها

مباشـــرة قصـــيدة «ســـلوا قلبي» لتثير الجماهير والرأي العام في التظاهرات الصاخبة التي هتفت ضد الإنكليز والحكومة.

الســـنباطي لم يكن قـادراً على تلحين طقـاطيق على غرار طقاطيق سيد درويش، لأن تفكيره الموسيقي العميق كان يحول بينه وبين لعبة الطقاطيق الدرويشية.. صحيح أنه لحن عدداً كبيراً منها، ولكن موســـيقـا هـذه الطقـاطيق كـانـت أكبر من فن الطقطوقـة الدرويشـية، شـــأنه في ذلك شـــأن القصـــبجي ومحمد عبد الوهاب. وطقاطيق «ليه يا بنفسج، وشفت حبيبي، وافرح يا قلبي، والدنيا في إيدي» وغيرها غاية في الأهمية، وتمرُّدٌ في الصـــياغة اللحنية للارتقاء بها إلى مستوى أعلى من مستوى الطقطوقة الدرويشية، وتمرُّدٌ على قالب موســـيقي يجب أن يتطور فنياً من الداخل إلى الأفضـــل. وهذا ينســـحب أيضـــاً على فن المونولوغ الذي أخذه عن القصـــبجي، وعلى القصـــيدة الأصـــولية، والأخرى الغنائية والثالثة السينمائية. وتراثه الذي مالت إليه الجماهير ليس سوى صورة عن تمرده الذي انبثق من عزلته التي أترعت عصـــراً بكامله بالمســـرة والطرب التأملي الأنيق.

والسنباطي لا ينكر تأثير سيد درويش عليه، وعندما سئل عن ذلك أجاب: «جميعنا خرجنا من جبة سـيد درويش، أنا ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد». مستثنياً القصبجي قائلاً: هو حاجة تانية.

وســـيد درويش عرف بدايات الســـينما الصـــامتة، ولم يمهله الموت ليتعرف عليها ناطقة... كانت أعماله تنصب بالدرجة الأولى على المسرح الغنائي، بينما لم يسهم محمد عبد الوهاب والسنباطي سوى إسهامات ضئيلة، لا تعد شيئاً في المسرح الغنائي ولا تحسب لهما. وكما كان اهتمام ســـيد درويش بالمســـرح الغنائي كبيراً وعاصـفاً، كان اهتمام محمد عبد الوهاب وزكريا أحمد والسـنباطي وفريد الأطرش جاداً في مواكبة الوسـيلة الحضـارية الجديدة ـــــ السينما الناطقة ـــــ فاعلاً وقوياً. فالسينما التي دخلت الحياة الفنية والثقافية والاجتماعية، قضت شيئاً فشيئاً على المسرح الغنائي الذي

لم يوله اهتماماً خاصاً سوى زكريا أحمد. وإذا كان سيد درويش قد لحن ثلاثين مسرحية، فإن محمد عبد الوهاب مثل ولحن وغنى في سبعة أفلام، وثامن شارك فيه بأغنية واحدة، وخمسة أخرى لحن لها عدداً لا بأس به من الأغنيات لعدد من المطربات والمطربين المفضلين عنده. بينما لم يلحن السنباطي ويمثل ويغني إلا في فيلم واحد، وهو الذي ساهم بتلحين مئتي أغنية لمشاهير المطربين والمطربات في أكثر من خمسين فيلماً.

سيد درويش عرف كيف يحرك الجماهير في مسرحياته نحو أهدافها، بخلاف محمد عبد الوهاب الذي تقرب في مواضيع أفلامه وأغنياته من الطبقة الأرستقراطية التي تدعمه. وقد استطاع من وراء ألحانه التي بلغت الكمال في مادتها اللحنية الجديدة في كل شيء التمرد على واقع الغناء الذي كان سائداً قبله من وراء صوته الرائع، وأدائه الأنيق المحكم، أن يسيطر على الجماهير على الرغم من ابتعاد أغانيه في مضامينها عن هدف تلك الجماهير وتجاوبها مع أهداف الطبقة المتسلطة في التعتيم على تراث سيد درويش وإلهاء الناس عن مطالبها الأساسية.

السنباطي لم يخرج هو الآخر في الخمسين فيلماً التي شارك أو انفرد في تلحينها عما فعله محمد عبد الوهاب، ولكنه لم يكن مثله صاحب الرأي في موضوعات تلك الأفلام، وإنما مجرد ملحن لأغان تتطلبها مشاهد سينمائية معينة. وفي كل الأغاني التي لحنها لهذه الأفلام، لا نجد أثراً لتمرده أو لعزلته وصوفيته وأرضيته الدينية إلا في بعض القصائد المتناثرة هنا وهناك.. كان مجرد ملحن محترف، يعيش أجواء الألحان المطلوبة منه لتترجم المشاهد السينمائية غناء. وإذا استثنينا من هذه الأفلام فلم «حبيب قلبي» الذي مثله ولحنه وغناه، فإننا نلمس روح تلك العزلة في مونولوغ «على عودي» على الأقل، وومضات في قصائد «أنا وحدي» لسعاد محمد، و«أيها النائم» لأسمهان، و«أصون كرامتي» لأم كلثوم.

وبعيداً عن السينما فإن روح التصوف تفجرت عنده إبَّان المرحلة السينمائية في الأعمال الكلثومية الكبيرة، ولا سيما في دينيات شوقي «نهج البردة» و«ولد الهدى»، وغير الدينية كما في قصيدة «النيل» الوصفية الشامخة، التي ظهرت جميعها بين عام 1945 وعام 1949، ومن ثم في «رباعيات الخيام» الصوفية عام 1952. وفي كل هذه الأعمال خاطب السنباطي الجماهير بصوت أم كلثوم بلغة جديدة، هي اللغة التي تقرب فيها من الله ففجرت في نفوسهم ما كان يفجره سيد درويش فيها.

السنباطي الذي انفرد وحده في التلحين لأم كلثوم لغاية عام 1960، تحدى فيما أعطاه من ألحان كبيرة لأم كلثوم شيخ الملحنين زكريا أحمد بعد الخلاف الذي استشرى بينه وبين أم كلثوم وقادهما إلى المحاكم طوال اثني عشر عاماً، لحن بأسلوب زكريا التطريبي مونولوغ «الحب كده» الذي ظل زمناً ينسب إلى زكريا أحمد،ليبرهن بهذا التحدي، أنه قادر أن يلبس ثوب زكريا لصوت أم كلثوم الذي غاب عنه. وهو لم يكتف بهذا، إذ قاده التحدي إلى معارضة ألحان وضعها عبدو الحامولي وزكريا أحمد ومحمد فوزي لقصائد وأغنيات لم ترقْ له ألحانها، فعمل على تجاوزها، فأعاد تلحين «الأطلال» التي سبق لمحمد فوزي أن لحنها لنجاة علي باسم «وداع»، حتى بدت على الرغم من جمالها قميئة أمام «أطلال» السنباطي، كذلك فعل في طقطوقة «القلب يعشق كل جميل» التي لحنها زكريا ومسجلة بصوته ليجعلها درة نفيسة في تاج الغناء الديني. أما التحدي الأكبر، أو إذا شئنا الدقة التمرد الذي تخطى به أساليب تلحين القصيدة التي جاء بها عمالقة التلحين، فيكمن في معارضته للحن قصيدة «أراك عصي الدمع» التي لحنها وغناها عبدو الحامولي في أواخر القرن التاسع عشر من مقام البياتي،ثم لحنها زكريا أحمد من مقام الهزام، وغنتها أم كلثوم التي فضلت عليها عند تسجيلها على أسطوانات لحن عبدو الحامولي، ومن ثم لحنها السنباطي في مقام الكرد بعد أن أضاف إلى أبياتها

الســـتة،أربعة أبيات أخرى، تلحيناً خلاَّقاً بعيداً عن الإيقاع الذي لم يلزم نفسه فيه إلا في بيتين اثنين. ويعد هذا تمرداً على التقليد المتبع في الغناء المرسل الذي لا يرتبط بأي إيقاع موسيقي. علماً أن موجة الإيقاعات المتنوعة ولا سيما الغربية الصاخبة منها، صارت ملازمة لأنواع الغناء كافة. وهو في محاولته هذه تجاوز محمد عبد الوهاب في الأعمال الكبيرة التي صار الغناء فيها نوعاً من القراءة الشاعرية التأملية، ولا بد من الإشارة هنا إلى أنه لجأ إلى الأسلوب نفسه في استهلال الأطلال غناء بعد المقدمة الموسيقية، وفي مقاطع أخرى منها.

كانت شخصية محمد عبد الوهاب الفنية قد استقرت بإبداعاتها منذ أربعينيات القرن الماضي بألحانها المتجددة المتطرفة بالحداثة، فحددت لها مساراً واضحاً خاطبت به كل الأجيال وانصهرت فيه طبقات الشعب العربي كافة،وبذلك حقق هدفاً سامياً، هو الارتفاع بمستوى الجماهير إلى مستواه الفني. كذلك الأمر بالنسبة لشخصية السنباطي الفنية التي تبلورت في خطوطها الرئيسية بفلسفة خاصة عمادها عزلته وتصوفه واندماجه 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 خاصة،أن تندمج بدورها اندماجاً كاملاً بفكره الموسيقي الذي يحمل النقاء والصفاء والسمو. وعندما تحقق له ذلك في نهاية سني الأربعينيات، التقى مع محمد عبد الوهاب على اختلاف مساريهما في الهدف، فارتقى أيضاً بالجماهير إلى مستواه الفني، والى مستوى آخر يرقى إلى فكرة الصوفي التأملي، ومن ثم تابعا الطريق، وكل واحد في المسار الذي اختطه لنفسه إلى أن توقف إبداعهما الفعلي في نهاية الستينيات، ليكررا نفسيهما بعد ذلك في كل ما أعطياه، على روعة ما أعطيا.

المراجع:

سيد درويش ـ د. محمود الحفني

محمد عبد الوهاب وأوراقه الخاصة جداً ـــ فاروق جويدة ـــ دار أخبار اليوم.

رياض السنباطي وجيل العمالقة ـــ صميم الشريف ـــ وزارة الثقافة.

السبعة الكبار ـ د. فكتور سحاب ـ دار المعلم للملايين.

سحر الغناء العربي ـ كمال النجمي ـ دار الهلال.

الموسيقا والغناء في سورية

إعداد : ياسر المالح

تعريف

الموسيقا والغناء كلاهما نشاط إنساني يعبر عن حالات نفسية فردية أو جماعية. ووسيلة التعبير عن هذه الحالات الصوت البشري أو الصوت الآلي الذي يصدره العازف على آلة موسيقية مخترعة. والصوت البشري أسبق من الصوت الآلي في عمق التاريخ.

والإنسان العادي يغني منفرداً أو مشاركاً. ولا بد له من أن يمتلك موهبة فطرية تجعله يميل إلى الغناء، وحنجرة وحبالاً صوتية قادرة على الأداء، وذاكرة جيدة تحفظ الكلمات والألحان.

فإذا خلا إلى نفسه غنى، وإذا عرضت مناسبة تستدعي الغناء غنى أو شارك بالغناء.

أما الإنسان المبدع فهو الذي يكتب الكلمات، ثم يأتي مبدع آخر فيلحن الكلمات، ثم يأتي مبدع ثالث مدرَّب متمكن يؤدي الأغنية الملحنة بما يملك من صوت جميل، يرافقه مبدعون من العازفين على الآلات.

الموسيقا في الحضارات السورية القديمة

اكتشف علماء الآثار الفرنسيون منذ العام 1948 مجموعة من الرقم الطينية في موقع أوجاريت على الساحل السوري عليها رموز تشير إلى نوطة موسيقية لأنشودة دينية، واكتشفوا تمثال امرأة من العاج تضرب على دف. وهو آلة الإيقاع الأساسية. واكتشفوا في مواقع سورية أخرى تماثيل لعازفين على المزمار المزدوج ورسوماً جدارية لعازفي الأبواق. وفي موقع ماري تمثال المغنية (أورنينا) في وضعية الجلوس، يعود تاريخه إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد. وهذا التمثال أصبح شعار «مهرجان الأغنية السورية» الذي يقام سنوياً في مدينة حلب منذ العام 1993.

وفي العصور الإسلامية المتتابعة ازدهر الغناء في عهد الخلافة الأموية في بلاد الشام، وكانت قصور بعض الخلفاء تحفل بالمغنين والمغنيات أمثال سائب الخاثر وابن سريج ومعبد وعزة الميلاء وجميلة وحبّابة. وكان الخليفة الوليد بن يزيد نفسه يعزف على العود، ويضرب على الطبل والدف.

سورية تحتضن الموشحات الأندلسية

ظهر الموشح في الأندلس في أواخر التاسع الميلادي. وهو نوع من النظم الجديد، مختلف عما كان سائداً في المشرق من شعر يغنى في العصر العباسي.

وهذا الشكل الجديد استدعى نمطاً جديداً من التلحين. والموشح بنظمه وتلحينه وأدائه هو وليد الطبيعة الأندلسية الجميلة والتركيبة الاجتماعية التي تعنى بتقديم الباهر من الفن الغنائي في قصور الخلفاء والأمراء والأغنياء. ولا شك أن هذا اللون من الغناء قد تأثر بالفن الأندلسي المحلي وبالفنون المجاورة. لكن الطابع العربي كان هو الغالب، فالكلمات عربية والألحان عربية والآلات الموسيقية التي ترافق الغناء عربية.

وقد تأثرت أوربا بما أبدعه العرب في الأندلس بحكم الجوار والرحلات والدراسة والتبادل الثقافي. واستخدم الموسيقيون الأوربيون الآلات الموسيقية العربية، ولا سيما العود. وظل اسمه العربي شائعاً حتى اليوم Lute.

ويمكن أن نستشهد بمقطع من موشح «أيها الساقي» لأبي بكر بن زُهر الإشبيلي على سبيل التعريف. قال ابن زُهر:

أيُّها الساقي إليك المشتكى قد دعوناكَ وإنْ لَمْ تَسْمَعِ

ونـديمٍ هِمتُ في غُرّتِـهِ

وَبِشُربِ الراحِ من راحتِهِ

كلّما استيقظَ مِنْ سَكرتِهِ

جَذَبَ الزقَّ إليهِ واتّكا وسَقاني أربعاً في أَربَعِ[1]

يسمى كل من البيتين الكاملين قُفلاً. ويلاحظ فيهما اتفاق القافية في الصدر (الشطر الأول المشتكى، واتكا) واتفاقها في العجز (الشطر الثاني) (تسمعِ، أربعِ) كما يلاحظ اتفاق القافية في الأشطار

(1) يخاطب الشاعر من يعمل ساقياً للخمر في سهرة لهو ومتعة فيقول له:
أناديك أيها الساقي فلا تسمعني. أريد أن أحدثك عن شاب وسيم يشاركني جلسة الشراب. يصب الخمر في كفه ويقدمها إليَّ فأشربها، وحين يصحو من السكر يعاود تقديم الخمر إليّ مرات ومرات حتى أعود إلى ما كنت عليه من النشوة.

الثلاثة المتوسطة بين القفلين (غرتهِ، راحتهِ، سكرتهِ). ويسمى كل شطر منها غُصناً.

هذا النوع من الغناء رحل من الأندلس إلى الشرق واستقر في سورية، وفي مدينة حلب على وجه التحديد. وبرع المغنون في حلب بنظم الموشحات وتلحينها وأدائها أو أداء القديم منها، واشتهر منهم المغني الحلبي المعاصر صباح فخري. واشتهر من ملحني الموشح في دمشق زهير منيني وعدنان منيني وعدنان أبو الشامات، وكانت ماري جبران أشهر من يؤديها. وكان يرافق إنشاد الموشحات رقص جماعي يدعى السماح، وهو رقص فني حركي منظم، يتوافق مع إيقاع الموشح. وأشهر من درَّب على هذا الرقص عمر البطش من حلب (1885ـــ1950)، وكان من كبار الوشاحين يحفظ أربعة آلاف موشح.

المسرح الغنائي السوري

ظهر في دمشق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مبدع طموح هو أحمد أبو خليل القباني (1833ـــــ1903). وهو المؤسس الأول للمسرح الغنائي العربي منطلقاً من دمشق إلى القاهرة والإسكندرية في مصر، ليقدم عروضه في كل مدينة. والمسرح الغنائي هو أشبه بما يعرف في الغرب بـ (Musical). واستطاع القباني أن يدخل فناً جديداً إلى كل من سورية ومصر، لم يكن معروفاً قبله. فقد كان مؤلفاً وملحناً وممثلاً ومنشداً وراقص سماح. واجتماع هذه المواهب في شخصه كان نتيجة ميل شديد إلى الفنون، وسعي إلى الاطلاع المباشر والتعلم مما يرى ويسمع. فقد حضر مسرحيات أجنبية وأخرى لبنانية في دمشق، وأخذ فن الموشحات ورقص السماح عن الأساتذة في حلب.

وبدأ بتأسيس فرقته المسرحية الغنائية في العام 1865، وكان يؤدي عروضه في البيوت الدمشقية القديمة الواسعة لمدة خمس

سنوات، ثم قدمها في ساحات الخانات الدمشقية، وهي فنادق ذات طراز عربي تتسع للعرض المسرحي الغنائي.

ثم سافر القباني مع فرقته إلى مصر، ولقي مسرحه إقبالاً من الجمهور المصري في الإسكندرية والقاهرة. وقدم عروضه في مسرحه الخاص، كما قدمها مدة شهر كامل في دار الأوبرا في القاهرة، وهي التي عرض فيها فيردي الإيطالي أوبرا (عايدة) في العام 1871.

وسافر القباني مع فرقته إلى شيكاجو في الولايات المتحدة الأمريكية في العام 1892، وقدم عروضه المسرحية على مسرح المعرض الكولومبي الذي أقيم هناك. وعاد القباني إلى القاهرة ثم إلى دمشق، ومات بوباء الطاعون في العام 1903.

نظم القباني كثيراً من الموشحات ولحنها، وكتب بعض الأغاني الشعبية ولحنها مثل «يا طيرة طيري يا حمامة»، وألف مسرحيات ضمنها موشحات من ألحانه وألحان غيره. ومن أشهر موشحاته «ما احتيالي يا رفاقي» وهو موشح قصير يُنشده الكورس.

الموسيقا السورية في القرن العشرين

تداول على حكم سورية في القرن العشرين الأتراك العثمانيون وانتهى حكمهم بعد الحرب العالمية الأولى في العام 1918. وكانوا قد حكموها منذ العام 1516 أربعمئة عام. ثم جاء الفرنسيون وحكموها بما يسمى الانتداب من العام 1920 حتى العام 1945 مع نهاية الحرب العالمية. ثم صار الحكم وطنياً منذ ذلك الحين إلى اليوم.

هذا الوضع السياسي أثر في الموسيقا السورية الآلية، فكان الموسيقيون السوريون يعزفون الموسيقا التركية في الحفلات والنوادي الموسيقية. وهي موسيقا منظمة ذات حركات مرتبة لها

بداية ونهاية. منها السماعي والبشرف والتحميلة والدولاب واللونجا. وأثر كذلك في الشكل الغنائي والإيقاعات والمقامات، وهي ذات أسماء تركية وإيرانية ما زالت معروفة ومتداولة لدى الموسيقيين العرب حتى اليوم.

وكانت الفرقة الموسيقية في بداية القرن العشرين تسمى التخت الشرقي. وهو مؤلف من أربعة عازفين هم: عازف القانون وعازف العود وعازف الناي وعازف الدف. ثم أضيف إليهم عازف خامس هو عازف الكمان (الفيولون).

وخلال الانتداب الفرنسي ذهب بعض الموسيقيين السوريين إلى فرنسا ودرسوا الموسيقا دراسة علمية، واطلعوا على طريقة التأليف الموسيقي والتوزيع الهارموني، واستمعوا إلى الإيقاعات الغربية السائدة كالفالس والمارش، وما شاع في أوربا من إيقاعات أمريكا اللاتينية كالتانجو والرومبا والسامبا. ووجدوا أن الموسيقا الآلية تعزف بآلات كثيرة، وأن البيانو آلة أساسية في الأوركسترا. كما أن الآلات الوترية تؤلف أسرة، فهناك الكونترباص والتشيلو والفيولا والفيولون، وكذلك آلات النفخ وآلات الإيقاع.

وحين عاد الدارسون السوريون من فرنسا حاولوا إغناء التخت الشرقي بالآلات الغربية، واستفادوا حين لحنوا من بعض الإيقاعات السائدة، ولا سيما إيقاع المارش الذي لبّى الحاجة في تأليف الأناشيد الوطنية والمدرسية.

الفرق والنوادي والمعاهد الموسيقية

في أواخر عشرينيات القرن العشرين تجمع هواة الموسيقا من العازفين في فرق متواضعة تلتقي في البيوت. ومن الهواة من سعى إلى تأليف بعض النوادي الفنية التي تُعنى بالموسيقا إلى جانب التمثيل المسرحي والنشاط الرياضي والكشفي. منها نادي الكشاف الرياضي، ونادي الفنون الجميلة، ومعهد أصدقاء الفنون، ومعهد

الفارابي، وغيرها. ومعظم هذه النوادي والمعاهد تعنى بالموسيقا الآلية، تركية كانت أو مؤلفة، لتعزف في بداية الحفلات.

واستمرت الحال على هذا النحو حتى بداية الخمسينيات، فأنشأت الدولة المعهد الموسيقي الشرقي لتعليم الموسيقا، وتخرج فيه عدد من العازفين على الآلات الشرقية والغربية. وفي العام 1961 أنشئ المعهد العربي للموسيقا، وهو استمرار للمعهد الموسيقي الشرقي باسم آخر. وفي العام 1990 أنشيء المعهد العالي للموسيقا، وتخرج فيه عدد من العازفين الذين صاروا من عازفي الأوركسترا السمفونية التي ظهرت للوجود مكتملة العناصر في العام 1993. كما تخرج فيه عدد من العازفين ألفوا فرقة الموسيقا العربية الكبيرة.

العازفون السوريون المغتربون

منذ السبعينيات توجه عدد من الطلاب إلى أوربا وأمريكا للدراسة والتخصص بالعزف، ولمع بعضهم في العزف على الكمان والبيانو والتشيلو والكلارينيت، واشتركوا في العزف مع عدد من الأوركسترات السمفونية في العالم. وظهر منهم مؤلفون للموسيقا الغربية، وبعضهم برع في قيادة الأوركسترا. ومعظم هؤلاء تجنسوا بجنسيات البلدان التي يقيمون فيها، وفضلوا البقاء فيها. وبعضهم يأتي إلى سورية على سبيل الزيارة، ويقدم بعض أعماله. وبعضهم عاد إلى سورية بعد غربة طويلة، واستقر فيها، يعمل في مجال التأليف الموسيقي أو العزف على الآلة التي تخصص بها.

دار الأسد للثقافة والفنون

هي دار أنشئت منذ زمن، أشبه ما تكون بدار الأوبرا، تحتوي على ثلاثة مسارح، تُعرَض عليها أعمال الأوركسترا السمفونية السورية وغيرها من الفرق العربية والأجنبية. كما تعرض عليها مهرجانات السينما والمسرحيات الدرامية والغنائية (ميوزيكال).

وقد افتتحت في 2004/5/7 رسمياً برعاية رئيس الجمهورية بشار الأسد وكان الاحتفال رائعاً خارج الدار وداخلها. وشاركت فيه فرقة «إنانا» السورية للرقص التعبيري.

التأليف الموسيقي للموسيقا الآلية

عُني بعض الملحنين بالتأليف الموسيقي الآلي، في مجال الموسيقا التصويرية للتمثيليات، والمسلسلات الإذاعية والتلفزيونية والأفلام السينمائية السورية، منذ أنشئت الإذاعة في العام 1947، ومنذ أنشئ التلفزيون في العام 1960، ومنذ أنشئت مؤسسة السينما في العام 1964. ومع تطور الإذاعة والتلفزيون والسينما، وظهور شركات إنتاج خاصة للمسلسلات التلفزيونية والأفلام السينمائية، تطور التأليف الموسيقي للموسيقا التصويرية، وصار أكثر التصاقاً بالمشهد. وصار الملحنون يعتمدون الأسلوب التعبيري عن الموقف والحالة النفسية، وأدخلوا «البولوفوني» و«الهارموني»، وصاروا مع الزمن يعتمدون على الكمبيوتر في التركيب والإغناء، واستغنوا عن الأوركسترا الكبيرة. فالكمبيوتر بتقنيته الرفيعة يعدد الآلات، ويدخل ما هو مطلوب في التوزيع، حتى يستكمل اللحن شروطه المعبرة عما يشاهد.

وقد تستخدم الموسيقا التصويرية في بعض المشاهد المسرحية الدرامية الخالية من الغناء. وقد يجعل الملحنون للمسرحية فوق ذلك افتتاحية موسيقية وخاتمة.

ويتضح من كل ذلك أن الموسيقا الآلية بدأت تغْني الفن السوري، وتحدث شيئاً من التوازن بين الموسيقا الصرفة والغناء. ولكن الغناء يظل في مجال التقبل والانتشار أقرب إلى الذائقة العربية بوجه عام. ولهذا عمد الملحنون الأذكياء إلى جعل المقدمة الموسيقية للأغنية العربية طويلة، حتى لتبدو أحياناً مستقلة عن الأغنية.

وعمد ملحنون آخرون إلى تأليف مقطوعات موسيقية، يؤديها عازف عود أو عازف كمان أو عازف بيانو. وقد يؤدي اللحن عازفان على آلة العود أو آلة العود وآلة البزق أو على آلة الكمان وآلة البيانو. ومثل هذه الموسيقا الآلية الصرفة صارت مقبولة ومطلوبة، وهي مسجلة تباع في الأسواق، ولا سيما إذا كان العازفون من المشهورين.

الغناء السوري في القرن العشرين

يختلف الغناء في سورية من منطقة إلى منطقة. ويمكن أن يصنف وفق المناطق إلى غناء مدن وغناء أرياف وغناء بادية. ومن الطبيعي أن يتأثر الغناء في هذه المناطق بالبلدان المجاورة. فالغناء في الشمال السوري متأثر بالغناء التركي. وفي الشرق السوري متأثر بالغناء العراقي. وفي الوسط الغربي متأثر بالغناء اللبناني، وفي الجنوب متأثر بالغناء الفلسطيني والأردني. وتبادل التأثير حاصل في هذه المناطق. أما غناء البادية فما زال نقياً يمثل البيئة الصحراوية حول مدينة تدمر، وفي الجنوب.

والغناء في المدن نوعان: غناء شعبي فولكلوري، وغناء مكتوب الكلمات وملحَّن. ويبدو أن مدينة حلب اختصت بالموشحات، ومدينة حماة اختصت بالمواويل، ومدينة دمشق اختصت بالغناء الحديث الذي يعتمد قوالب القصيدة والمونولوج والطقطوقة.

لكن هذا التخصص لم يمنع شيوع الغناء الحديث بقوالبه في كل مدينة سورية. وقد ظهر في كل مدينة شعراء وزجّالون وملحنون ومغنون ومغنيات وعازفون وموزعون. وقد شجع على وجود هؤلاء استقبال الإذاعة والتلفزيون لإنتاجهم وبثه في كل مناسبة.

أنواع الأغنية السورية

يمكن تصنيف الأغنية السورية ضمن الأنواع التالية:

1ـ الأغنية الدينية: وهي أغنية إسلامية وأغنية مسيحية.

أ ـــ الأغنية الدينية الإسلامية: وهي نوعان: أذكار ومدائح نبوية تؤدى في ذكرى مولد الرسول محمد. أو تؤدى في مناسبة عودة الحجاج. أو تؤدى في مناسبات عقود القران التي يحضرها الرجال. وشهر رمضان حافل بالأذكار والمدائح النبوية يؤديها منشد مشهور وبطانته[2] من المنشدين دون آلات موسيقية، وقد يرافقه الضرب على بعض آلات الإيقاع.

والنوع الثاني من الأغنية الدينية الإسلامية قد يكون قصيدة دينية يكتبها شاعر، أو تختار من التراث الشعري الديني، وتلحن، ويغنيها أحد المغنين وحده أو مع جوقة منشدين مع الآلات الموسيقية والإيقاع. وقد تكون الأغنية زجلاً يلحن وهذا قليل، والأغلب أن تكون قصيدة لأنها أقرب إلى الرصانة، وتذاع من خلال التلفزيون والإذاعة في المناسبات. يلحق بهذه الأغاني الأناشيد الصوفية التي يرافقها رقص المولوية يؤديه راقصون بزيّ خاص.

ب ـــ الأغنية الدينية المسيحية: وهي تراتيل كنسية يؤديها منشد متمكن، ترافقه جوقة من المنشدين، وآلة الأورجن أو دونها. وتكون عادة في المناسبات الدينية المسيحية ومكانها الكنيسة. وقد تنشد على المسرح وينقلها التلفزيون والإذاعة في المناسبات.

(2) بطانته: جماعته من المنشدين.

ومن الأغاني الدينية المسيحية ما يؤلف ويلحن ويغنى ويسجل على أشرطة أو رقائق توزع أو تباع. ولفيروز المغنية اللبنانية عدد من هذه الأغاني بلحن الأخوين رحباني، حاول بعض الملحنين السوريين محاكاتها باللهجة السورية.

2 ـــــ الأغنية الشعبية الفولكلورية: وهي نوعان، نوع سائد في الأحياء الشعبية في المدن السورية الكبرى. ونوع سائد في الريف له أصول في اللغة الكنعانية أو السريانية القديمة.

وأبرز ما يميز الأغنية الشعبية الفولكلورية البساطة وتكرار اللحن في المقاطع، غير أن الإيقاع يختلف من أغنية إلى أغنية وكذلك المقام النغمي. وهي أغنية جماعية تؤديها أصوات. ويمكن تصنيف الأغنية الشعبية بحسب المكان على النحو التالي:

أ ـ أغنية الحارات والشوارع: وهي ما يسمى بالعراضة، يؤديها مجموعة من الرجال يرتدون الزي الشعبي على إيقاع الطبول الكبيرة. وهي شائعة في مناسبات الزواج وكلماتها تفصح عن هذه المناسبة مثل:

عريس الزين يتهنّى يطلب عَليَّ ويتمنّى

عريس الزين ياغالي أفديه بالروح والمالِ

وهنالك عراضة وطنية يرددها المتظاهرون في المناسبات الوطنية مع التلويح بالعلم السوري.

وهنالك عراضة لاستقبال الحجاج العائدين من الحج ولها كلماتها وألحانها. وتسمى هذه الأغاني الشعبية بالأهازيج.

ويرافق بعض هذه العراضات المبارزة بالسيف والترس بين شبان العراضة.

ومن أغاني الحارات ما يؤديه المسحّر في شهر رمضان شهر الصيام قبيل الفجر. فهو الذي يوقظ النائمين بضربه على طبلة

وبأغنيته الشـــعبية (يا نايم وحَّد الدايم) أو بأغاني أخرى متوارثة أو أغاني يرتجلها المسحّر بنفسه. ويستيقظ النائمون ويتناولون الطعام قبل بدء الصيام (الإمساك).

ب ـــ أغنيات البيوت: وهي أغنيات تؤديها النساء في الأعراس التي تقام في البيوت القديمة الواســـعة أمام العروس دون أن يكون هنـالك رجـال. والنســـاء اللاتي يؤدين أغنيـات الفرح والزغـاريد هنّ من أهل العروســـين أو من الجـارات أو من المدعوات. ويرافق ذلك رقص بعضـــهن. وهنـالك أغنيـات أخرى تؤدى فيما يسمى بالاستقبال النسائي. وفيه تجتمع نساء الحي في أحد البيوت في يوم معلوم من الشهر، ويؤدين بعض الأغاني والرقصـــات على أنغام آلة العود والإيقاع. ولا يكون في البيت رجال. وأشـهر الأغاني الفولكلورية النســائية (آه يا أســـمر اللون) و(آه يـا زين العابدين) و(آه يا معلّم) وأشـــهر رقصـة يرقصـنها (رقصـة ستيّ) وستي تعني باللهجة الشامية جدتي.

ومن الأغاني الفولكلورية في البيوت ما تغنيه الأم لطفلها لينام في المهد. مثل أغنية (أو لاّ يا أولاّني، راح الحاج وخلاني).

ج ـــــ أغنية النزهات: وهي أغنية يؤديها الرجال في نزهاتهم وتســمى النزهة (ســيران). فقد جرت العادة أن يخرج بعض الأصـــدقاء إلى مكان ظليل جميل في أحد البســـاتين أو على ضـفة نهر. وهناك يأكلون ويشـربون ويغنون، وغالباً ما يكون بينهم مغنٍّ أو زجّـال. هو يؤدي وهم يرددون معـه مطلع الأغنية (المذهب) بين مقطع ومقطع.

د ـــ الأغنية الشعبية الريفية: قد تتشابه الأغاني الشعبية الريفية في الســاحل الســوري، كما تتشــابه أغاني الريف في مناطق ســـورية متجـاورة. لكنهـا تختلف في اللهجـة الزجليـة والنغم. فلكل ريف خصوصيته.

من الأغاني الشائعة في الريف السوري (على دلعونا)، و(دلعونا) متطورة عن (دلعنات). وهي إلهة الخصب في اللغة الكنعانية. و(ع العين يا ام الزلف)، و(أم الزلف) في اللغة السريانية تعني ذات الثوب المطرز.

وهناك أغاني لها حكايات أشبه بالأساطير، مثل أغنية (العتابا). وعتابا زوجة أحد الفلاحين، كانت جميلة، فأخذها صاحب الأرض، وتزوجها رغماً عنها، فطلقها زوجها الفلاح، وجلس يغني أمام قصر صاحب الأرض حزيناً.

وهنالك أغاني شاعت في الريف والمدن، ترددها الطبقة الشعبية مثل (الموّال). وهو على أنواع. و(الميجنا) و(ع الروزنا) و(ع اليادي)، وغير ذلك.

ويرافق بعض هذه الأغاني رقصة (الدبكة). وهي رقصة جماعية يؤديها الذكور فقط أحياناً، والذكور والإناث أحياناً أخرى. يتماسكون بالأيدي ويضربون بالقدم بعد تحريك القدمين وفق نظام معلوم.

هـ ـ الأغنية الصحراوية: وهي أغنية بدوية تشيع في البادية السورية الشرقية وفي الجنوب السوري، وقد يرافق هذا النوع من الأغاني آلة الربابة ذات الوتر الواحد والقوس أو آلتا النفخ المزمار والمجوز.

وأشهر أنواع الأغاني البدوية (القصيد)، وكلماته أقرب إلى اللغة العربية الفصحى. و(الشروقي)، وكلماته تنظم على البحر الطويل أو بحر الرمل. وله أكثر من عشرة ألحان مختلفة بحسب توزع القبائل. و(الهجيني)، وهو غناء راكبي الهجن، وهم رجال القافلة ينتقلون على جمالهم من مكان إلى آخر، والجمال تطرب لهذا النوع من الغناء، كما كانت تطرب للحداء، وهو أول الغناء عند العرب.

الأغنية السورية في القرن العشرين

في أوائل ثلاثينيات القرن الماضي ظهر بعض المغنين والمغنيات في سورية. وانتشرت أغانيهم بفضل الأسطوانات. فقد كان (الفونجراف) هو الآلة الوحيدة المنتشرة في البيوت، بها يستمع إلى الأغاني العربية والموسيقا الأجنبية.

وأول ما سجل على أسطوانات من الأغاني السورية (المونولوج) الانتقادي، وهو زجل ينتقد الأوضاع السياسية والاجتماعية بشيء من السخرية. وأشهر من أدى (المونولوج) الانتقادي عمر الزعني وسلامة الأغواني وعبد الغني الشيخ.

وظهرت أغاني وطنية في ظل الانتداب الفرنسي منها:

بلادُ العرب أوطاني من الشام لبغدانِ

كلمات فخري البارودي، ولحن فليفل إخوان.

يا ظلامَ السجنِ خيّمْ إننا نهوى الظلاما

كلمات نجيب الريس، ولحن فليفل إخوان.

وظهرت مغنيات غنّين (المونولوج) و(الطقطوقة) و(الدور) و(القصيدة) و(الموشح) وهي قوالب غنائية اشتهرت في مصر وسورية. وأشهر أولئك المغنيات ماري جبران وناجية الشامية وسكينة حسن.

ومنذ افتتاح الإذاعة السورية المؤقتة في العام 1941 ظهر مغنون ومغنيات وكتاب كلمات وملحنون، ساروا بالأغنية السورية مساراً آخر. وقد اشتهروا حين اتسع بث الإذاعة السورية بعد جلاء فرنسا في العام 1946. وصارت لهم شخصيات فنية متميزة.

وأهم ما يذكر في هذه الفترة عمل قام به الملحن مصطفى هلال. فقد جمع الأغاني التراثية الدمشقية، وأدتها المجموعة الغنائية في الإذاعة مع الموسيقا تحت عنوان (من نشوة الماضي) وأشهر المغنين في تلك الفترة رفيق شكري ونجيب السراج. وأشهر

المغنيات كروان وسهام رفقي في الخمسينيات. ثم انضم إلى هؤلاء صـــباح فخري ومحمد خيري ومها الجابري وســـحر من حلب، وياسين محمود من حماة وفهد بلان من السويداء.

وظهر كثير من الملحنين وكتاب الكلمات. وأشـــهر الملحنين محمد محسن وعبد الفتاح سكر وسهيل عرفة وإبراهيم جودت. وأشهر كتاب الكلمات عمر حلبي وكمال فوزي الشرابي.

ومع نشـــوء التلفزيون في ســـورية عام 1960 أتيح للمغنين والمغنيـات جميعهم أن يظهروا في التلفزيون من خلال الحفلات الغنائية التي تقام بين حين وآخر. وظهر بعضـهم في الأفلام الغنائية السورية. واشتهروا بهاتين الوسيلتين المرئيتين التلفزيون والسينما إلى جانب اشتهارهم بأغنيّاتهم في الإذاعة.

ملامح الأغنية السورية

أهم ما يميز الأغنية السورية كلماتها المحلية. فالمستمع العربي يدرك انتماءها إلى ســـورية من خلال كلماتها الزجلية، على أن كاتب الكلمات لا يكتب الزجل باللهجة الدارجة المحلية فقط، فقد يكون شـــاعراً أيضـــاً، فيكتب القصـــيدة الغنائية الفصـــحى. ومن الملحنين من يختار بنفســه قصـيدة لشـاعر سـوري من مجموعته الشـعرية، فيسـتأذنه في تلحينها. أو يختارها لشـاعر قديم فلا يحتاج حينئذ إلى استئذان.

فالكلمات في الأغنية تأتي أولاً.

أما اللحن فيأتي ثانياً. والملحن البارع هو الذي يجعل اللحن معبراً عن الكلمـات، ويختـار المقـام النغمي المنـاســـب لكـل معنى. ويعنى بالمقدمة والفواصل الموسيقية بين الكلمات والمقاطع. ولابد أن يطابق بين الوزن الشـــعري والوزن اللحني في الغنـاء الموقّع، أو لا يطـابق بين الوزنين في الغناء المرسـل. وقد تأثر الملحن السـوري في البداية بالألحان المصـــرية واللبنانية، ثم اســـتقل بنفســـه، واســـتمد من البيئة

السـورية ألحانه. وقد صـرح محمد عبد الوهاب الملحن المصـري الشـهير مرة بأنه يعرف اللحن السـوري من خلال سـماعه للجملة الموسيقية الأولى.

والملحن السـوري يجتهد في تطوير نفسـه، ويسـتفيد أحياناً من علم الموسـيقا الغربي في توزيع لحنه المغنى. وهذا مقتصـر على قليل من الملحنين.

ومن الملحنين السـوريين من اسـتفاد من الإيقاعات الموسـيقية الإسـبانية كالباسّـودبلي، أو إيقاعات أمريكا اللاتينية كالتانجو والرومبا والسـامبا، فلحن بعض الأغاني على هذه الإيقاعات. كما فعل المغني الملحن نجيب السراج.

ويأتي الأداء ثالثاً بعد الكلمات واللحن، وقد ظهرت أصـوات مغنين ومغنيات خلال الربع الأخير من القرن العشـرين متمكنة جيدة الأداء. وكان من أسـاتذتهم الرواد الأوائل. من هؤلاء شـادي جميل ونهاد نجار وصـفوان بهلوان وإلياس كرم، وأصـالة نصـري وميادة بسيليس وميادة الحناوي.

ومنذ سـنتين أتاح البرنامج التلفزيوني اللبناني (سـوبر سـتار) الفرصـة لبعض الأصـوات العربية الشـابة في أن تثبت أمام لجنة التحكيم بأنها قادرة على الأداء الجيد مع الصـوت الرخيم. وقد فاز بعض الشـباب السـوريين من الجنسـين بالمراتب العليا، وبدأت شـركات الإنتاج تتعهدهم، فتنتج لهم أشـرطة أو (سـي. دي) أو أفلام فيديو كليب.

وقد سـاعد مهرجان الأغنية السـورية الذي يقام كل سـنة في حلب على اكتشاف الأصوات الشابة منذ العام 1993.

ومما يلفت النظر أن بعض من يلمع في مجال الغناء من السوريين، يتوجه إلى مصـر. فهناك يتعهده الملحنون المصـريون، فيصبح أكثر شهرة وانتشاراً.

وإذا كان أحمد أبو خليل القباني رائد المسـرح الغنائي العربي قد ذهب إلى مصـر في أواخر القرن التاسع عشـر واشـتهر، فإن شـهرته

كانت لأنه كان رائداً ومعلماً، نقل المسرح الغنائي السوري إلى مصر. غير أن المغنين السوريين الآخرين ذهبوا إلى مصر لأنها أكثر انفتاحاً، وفيها من الفرص ما يغري الفنانين. وهذا ما فعله الملحن والمغني فريد الأطرش وأخته أسمهان وهما من جبل العرب في الجنوب السوري. وقد اشتهرا في بداية الأربعينيات من القرن الماضي من خلال التسجيلات الإذاعية والحفلات والأفلام السينمائية، وصارا من الأعلام.

وهذا التوجه من سورية إلى مصر في سبيل الشهرة ما زال قائماً حتى اليوم.

مضمون الأغنية السورية

من خلال ما استعرضناه نجد أن مضمون الأغنية السورية يحدده كاتب الكلمات. وقد لبّى كتّاب الكلمات حاجات الجمهور المستمع إلى الغناء العاطفي الذي يترجم ما تنفعل به النفس الإنسانية في فضاء الحب. فهنالك حب الله والطبيعة والوطن، وهنالك حب الوالدين والأبناء، وهنالك حب الذكر للأنثى وهو ما تعنى به الأغاني العاطفية لأنه الحب المثير، ففيه إعجاب وقبول وصدٌّ وردّ وغياب وحضور. وهو حافل بالحركة لا يهدأ إلا قليلاً. والأغاني تعبر عن هذه الحركة، فيقبل على سماعها الجمهور.

ومما تعنى به الأغنية السورية ما يعبر عن الفرح في المناسبات الفرحة، كالأعراس والانتصار وتحقق الأماني الشعبية، وعودة الغائب من سفر أو حج. وحلول الأعياد الدينية وأعياد الميلاد الخاصة.

القوالب الغنائية السورية:

أولاً: النشيد

النشيد مقتبس في إيقاعه من الغرب. وهذا الإيقاع يسمى عندهم (مارش). وهو مرتبط بالحركة العسكرية على إيقاع الطبول. غير

أن بعض التعديلات قد طرأت على إيقاع بعض الأناشـيد، لتناسـب الذوق العربي والشعور الوطني.

وأهم الأناشـيد هي النشـيد الوطني السـوري الذي نظمه خليل مردم، ولحنه فليفل إخوان. وهو حافل بالمعاني السامية التي تتصل بالوطن والتضـحية في سـبيله، وهو النشـيد الوطني الرسـمي منذ العام 1936 ومطلعه:

حُماةَ الديارِ عليكم سَلامْ أبتْ أن تَذِلَّ النفوسُ الكرامْ

وهذا النشـيد تعزف موسـيقاه فقط في المناسـبات الرسـمية في استقبال الرؤساء. لكن تلاميذ المدارس في سورية يرددونه كل صباح قبل الدخول إلى صفوفهم.

وهنالك أناشـيد وطنية وقومية كثيرة، وهي تؤدى في المناسـبات. ومنها ما يؤدى في المدارس. وينشـدها عادة مجموعة من المنشـدين. وقد ينشدها مغنٍّ مع المجموعة.

وتلاميذ المدارس يؤدون أناشـيد أخرى في أغراض مختلفة. وقد تخرج أحياناً من قالب النشيد لتصبح أغنية جماعية عادية مثل أغنية (عمي منصور نجار) كلمات الشاعر سليمان العيسى ولحن كامل القدسي. مطلعها:

عمّي منصـورٌ نجّـارُ يضحكُ في يده المنشارُ

يعملُ يعملُ وهـو يُغني في فمِـهِ دوْماً أَشـعارُ

وقد كتب الشـاعر سـليمان العيسـى مئات الأناشـيد المدرسـية للأطفال، وهي مجموعة في (ديوان الأطفال) وبعضـها منشـور في (كتاب الأناشيد) من إصدار وزارة التربية السورية.

ثانياً: القصيدة

تكون القصـيدة باللغة العربية الفصـحى على وزن واحد من البحور الشعرية الستة عشر. وتكون كلماتها ذات جرس موسيقي

قابل للغناء، حافلة بحروف المدّ (الألف والواو والياء)، تتضمن المعاني السامية والصور الجميلة. والقصيدة تتناول موضوعات شتى مستوحاة من البيئة والحالة النفسية.

ثالثاً: المونولوج

ويكون من الزجل غالباً. والمونولوج يصاغ ليؤديه مغنّ واحد. وهو مقتبس من المسرح الغنائي حين ينفرد ممثل أو مغنٍّ بأداء موقف مسرحي. وقد برع المصريون بكتابة المونولوج وتلحينه وأدائه في العشرينيات من القرن الماضي، ثم انتقل إلى البلاد العربية الأخرى.

رابعاً: الديالوج

وهو ما يؤديه مغنٍّ ومغنية في حوارية ملحنة. ويراعي الملحن في الحوارية الدرجات الصوتية لكل منهما. والديالوج مقتبس من المسرح الغنائي. وقد شاع في الأفلام السينمائية الغنائية منذ ظهورها في مصر في بداية الثلاثينيات، ثم شاع بعدئذ في الإذاعة المسموعة.

خامساً: الموال

وهو من الزجل يؤديه مغن واحد، وهو متعدد الأنواع منه الرباعي الذي يحتوي على أربعة أشطار ومنه الخماسي والسداسي و السباعي. وأشهر الموالات السورية السباعية. وغالباً ما يقدم المغني للموال بالليالي وهي غناء مرسل يردد كلمتي (يا ليل.. يا عين).

سادساً: الطقطوقة

وهي من الزجل تتألف من مطلع يسمى (المذهب) وعدد من المقاطع تسمى (الأغصان). ويؤدي الطقطوقة المغني مع مجموعة من المنشدين يسمون (المذهبجية) لأنهم يرددون (المذهب) بعد كل مقطع (غصن). وهي أغنية خفيفة، بسيطة اللحن، قابلة للحفظ.

سابعاً: الموشح

وهو ذو نظام خاص في التأليف. يكتب بالفصحى، وقد يكتب باللهجة الدارجة. لكن الموشح الفصيح هو الأصل. وسبق أن ذكرنا أن الموشح السوري اشتهر في مدينة حلب. وأصله عربي أندلسي.

ثامناً: الدور

وقد ظهر في القرن التاسع عشر. ثم انقرض في الثلاثينيات. وما يردد هو الدور القديم.

خاتمة

إذا كانت الموسيقا والأغنية السورية مغرقتين في القدم فإن القرن العشرين حدَّثهما بما حصل فيه من اختلاط الشعوب وتفاعل الحضارات. وهذا التحديث شمل الموسيقا الآلية والغناء على السواء.

وقد كان لتقنيات الاتصال الفضل في أن تصل الأغنية السورية إلى كل بلد عربي، وإلى كل مكان في العالم، حيث يقيم المغتربون السوريون. وهكذا أصبحت اللهجة السورية التي تصاغ بها الأغاني مألوفة في البلاد العربية. وهذا ما تحقق للأغاني العربية في سورية، فقد غدت مفهومة لدى الكثيرين، سواء كانت من شمالي

إفريقية أو من الســـودان أو من الدول الخليجية. والمنتظر أن تتأثر أغاني كل بلد عربي وتتقارب من خلال المشـاهدة والاسـتماع. لكن الهويـة الفنيـة لكـل بلـد ســـتبقى على الرغم من التـأثر والتقـارب، فالتراث الموسيقي لكل بلد سيبقى هو الأصل والينبوع.

المراجع :

ـ الممارسة الذاتية للموسيقا والتلحين.
ـــ محاضراتي في الموسيقا والغناء عند العرب في أقطارهم وعند الشـعوب في نادي الاسـتماع الموسـيقي الذي أنشـأته منذ العام 2001 حتى الآن. بلغ عدد المحاضرات (185) محاضرة.
ـ الموسيقا تاريخ وأَثر ـ علي القيّم، دار الشيخ للترجمة والنشر في العام 1988.
ـــ الموشحات الأندلسية، نشأتها وتطورها ـ سليم الحلو، دار مكتبة الحياة في العام 1965.
ـــــ المسرح السوري ـــ عدنان بن ذريل، نشر شخصي، في العام 1971.
ـــ يا مال الشام ـ سهام ترجمان، نشر الإدارة السياسية للجيش في العام 1978.
ـــ يا شام، في التراث الشعبي الدمشقي ـ منير كيال، نشر شخصي في العام 1984.
ـــــ (متابعات) ملحق صحيفة تشرين السورية، العدد (6) في العام 2004 خاص بالأغنية السورية.

ـ كتاب الأناشيد، الجزء الأول ـ إصدار وزارة التربية السورية في العام 1981.

ـــــ عالم الموسيقا ـــ د. زين نصـــــار، الهيئـة العـامـة المصـــرية للكتاب في العام 1998.

ـــــــ مقالة الموسيقا العربية ومتطلبات العصر.

ـ د. يوسف عبد القادر الرشيد في مجلـة (عـالم الفكر) الكويتيـة، المجلد الســـابع والعشرون، ديسمبر كانون الأول 1998.

ـــــــــ مقالات مخطوطة ـ عصـمت طلعت (موسـيقي سـوري) عن الموسـيقا في النصف الأول من القرن العشرين بوصفه أحد مؤسسي النوادي الموسيقية في دمشق.

المغنية (أورنينا) في موقع ماري الأثري في سورية، القرن الثالث قبل الميلاد

مفهوم
الموســـــــيقا

التواصـل

عندما رأى روبنسون كروزو، الناجي من الغرق، على جزيرة مهجورة آثار أقدام أدرك على الفور أهم ما في تلك الرسـالة، وهو أنـه ليس وحيداً على الجزيرة. لم تكن تلك الرسـالة متعمدة ولا متوقعة، ولكنها مع ذلك كانت واضحة لا تخطئ: لقد مر أحدهم من هنا، هناك شخص آخر على هذه الجزيرة، وبما أن الموج لم يمسح بعد هذه العلامات، فهذا يعني أنها حديثة، وبالتالي أن صـاحبها لا يزال قريباً.

إن الانطباعات التي نشـكلها من الحياة غنية غنىً هائلاً. فأثر خلَّفه إصـبع على وعاء فخاري قديم، أو آثار أقدام حيوان على سـطح طيني جاف تعود إلى القرون الوسـطى، تعد مكتوبة بلغة عالمية تتجاوز مفهوم الزمن والثقافة واللغة. وما خلفته أيد مجهولة وحفظ لعشرات الآلاف من السنين في رسوم الكهوف في أستراليا وأوربا هو أشبه ببصمات تتحدث إلينا عبر العصور بطزاجة وقوة لا تختلف عن قوة وطزاجة رسوم الأطفال.

إن الحاجة إلى التواصـل تكمن في طبيعة كل الكائنات الحية. ويعكس التواصـل القدرة على التحكم: التحكم الذاتي، من خلال تنسيق الحواس، التي هي صلة الوصل بيننا وبين العالم، والتحكم البيئي الذي يجعل العالم مكاناً أقل خطراً للعيش فيه، والتحكم الاجتماعي من خلال المشـاركة بالمعلومات التي تسـمح للمجتمع بأن يوظف مختلف فروعه بطريقة منتجة وممتعة معاً.

يتطلب التواصل إرسال الرسائل واستقبالها، والرسائل تُرسَل وتُستقبَل دون توقف. والعالم يصغي إلى رسائل الطبيعة اللاواعية ويراقبها كما يراقب السلوك الإنساني الذكي والواعي.

يعيش علماء الفلك لغة تناغم مع المجرات البعيدة على أمل العثور على معنى في موجات الطاقة التي يرسلها الكون. أما على الأرض فنحن نسعى لأن نميز ما بين الرسائل المقصودة والرسائل اللاإرادية.

ما نقوله هو رسالة تسعى للتأثير على مستمعها بحيث يفكر أو يتصرف بطريقة معينة. وهذه هي وظيفة اللغة. واللغة نظام اتصال معقد يعمل على نحو فعال ومرضٍ بين أي مجموعة من الناس تمكنت منها بدرجات متساوية.

يقتضي تبادل الكلام خضوعاً متبادلاً لسلطة اللغة المحكية، وتأتي الفائدة من دقة المعلومة وتعقيدها التي أصبحت الآن مشتركة. ثم هناك لغة الجسد، الإيماءات، الحركات، نغمة الصوت. تعبر الإشارات المصاحبة للسلوك عن الشخصية التي تنقل لغة الأفكار، وهي قادرة على تعزيز حوار ما، أو تفريغه من قوة الإقناع.

يصعب إخفاء الطبع أو الشخصية أو التحكم بهما. والتعبيرات الشخصية تتحدث إلينا على مستوى فردي وعاطفي عادي بشكل عام: وهذه التعبيرات لا نقرأ عنها في الصحف، ولا نناقشها أو نُقيِّمها بطريقة نقدية. ولكن المتعارف عليه أنها لا تنطوي على أي شيء هام يساهم في تشكيل عالم الأفكار، هذه على الأقل الرؤية الكلاسيكية للأمور، إلا أنها وجهة نظر تنطوي على جهل، أو تتعلق بثقافة الصحف.

تطرق ديفو (Defoe) في قصته عن المفهوم السائد حول تفوق اللغة، عن آثار الأقدام على الرمال، وقصة الرجل المتمدن روبنسون كروزو الذي يتصل مع رجل من السكان المحليين ويكتشف معنى الاتصال واللغة من جديد.

في يومنا هذا يخضع الموقف، من اعتبار اللغة وسيلة الاتصال الجماهيرية الأكثر فعالية، لإعادة النظر.

إن ثقافة "التعليقات الموجزة" (في التلفاز والصحافة) اليوم هي ثقافة يصل ما يقال فيها إلى الآخر بقوة فعالية الطريقة التي تؤدى فيها أكثر من قوة فعالية المضمون. وما كان يعد في السابق عناصر موضوعية عابرة في التعبير الفردي صار اليوم يخضع للتدريب والدراسة. وصار بإمكاننا أن نحتفظ بحيوية التعبير الفردي على نحو دائم، من خلال عالم الصحافة المتلفزة، إذ يسجل ما تقوله الشخصيات العامة ويخضع لتدقيق مفصل من ملايين الناس يومياً.

قد لا يكون هذا خبراً ساراً بالنسبة إلى كهنة العلم والفلسفة والأدب، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن الحضارة كما نعرفها اليوم في تراجع. فالصحف تستمر في الازدهار، ولا تزال الكتب تُنشر وتُقرأ، ويبقى التلفاز وسيطاً يخضع للتحري والتحليل الدائمَيْن.

قد تقتضي الضرورة في ظل الأسلوب الخاص لنشرة الأخبار التلفزيونية أو الإعلانات، أن يحدث بعض الانحراف عن العقلانية من أجل الحفاظ على التوازن في الاتصال أو دعم شخصية ما، عندئذ تكون استجابة معظمنا تركيز الانتباه على العلاقة بين الوسيط والرسالة.

إذن يعمل التواصل بطرق متنوعة وعلى مستويات متعددة. وقد يهيئ لنا فهم أهمية أشياء على الرغم من أنها غير متعلقة بالموضوع. وما يهم فعلاً هو فهم الرسالة على جميع المستويات.

الموسيقا مجال تعبير إنساني قاوم الخضوع للتحليلات النظرية التقليدية بنجاح. فالموسيقا عبارة عن عملية نقل معلومات تعمل معاً في وقت واحد على مستويات متعددة، مولدة استجابات معقدة تتراوح ما بين الأكثر حسية وبداهة إلى الأكثر تجريداً وغموضاً.

يمكننا من ناحية من النواحي أن نصنف آلية عمل الموسيقا ضمن مجال آلية عمل نص الخطاب، لأنهما ناتجان عن آلية حسية واحدة، وكلاهما قادران على تحفيز استجابة متوقعة، وقابلان

للتدقيق والتحليل من خلال شـكلهما المكتوب. من وجهة النظر هذه تصـبح الموسـيقا شـبيهة باللغة وإن بشـكل قابل للجدل. ولكن هناك المزيد، فالموسـيقا تتجاوز اللغة والحدود القومية والثقافية. ويرتبط إيصـالها بحركات جسـدية وتبدلات في مقام الصـوت، مما يكسـبها عـامل تـأثير لغـة الجسـد، إضـافة إلى وجود نص مكتوب وقابل للتفسير والتحليل. لا يمكننا أن ننكر أنه مهما كان التدوين الموسيقي نـاجحـاً في نقل أفكـار تجريـديـة، فـإنـه يبقى بحكم طبيعتـه رموزاً، وأساساً منطقياً لتنفيذ تعليمات، وأفعال، وتوقيت، وتشديد.

إن فهم آليـة عمـل الموسـيقـا يمكن أن يلقي الضـوء على الاتصـالات غير الشـفهية ككل. ويكمن امتياز الموسيقا عن الأشكال الأخرى للاتصالات اللاشفهية في أنها وسيط للتعبير مفهوم عالمياً، وتسـتخدم لغة مكتوبـة عـاليـة الدقة والأهمية منذ عقود طويلة، ما يجعلها تلتقي مع متطلبات دقة التوثيق والبداهة الموضوعية.

إذن ما الذي تقوله لنا الموسـيقا؟ وكيف تعمل؟ وكيف يمكننا أن نكون على يقين؟ للإجابة عن هذه الأسـئلة يجب أن نفهم آلية عمل الموسيقا بوصـفها وسيطاً للاتصـال. عندما قال مارشـال ماكلوهان (Marshall McLuhan) بأن "وسيط الاتصال هو الرسالة" كان يدعو قُراءه إلى الانتباه إلى ما يمكن أن يتضـمنه الوسـيط من قيود على التعبير، وفرض لمزيد من العوائق أمام إنتشار الأفكار.

لكي نفهم كيف يعمل وسيط اتصـال ما، علينا أن نخوض تحت سطح الرسـالة لنصل إلى الآلية التي أعطته معناها. ولذا نحتاج إلى مراجعة الافتراضـات التي تظهر على أي فن أو أدب أو موسيقا قام عليه هذا الوسيط، ومن أي منها يستنبط معناه.

تستخدم قصة روبنسون كروزو حادثة تحطم السفينة والاتصال بعقول محليـة فطريـة لكي تضـع الأحكام المعمول بها في المجتمع المتمدن أمام نقد دقيق. يمكننا أن نفعل المِثْل آخذين محاولات علماء الفضـاء الأخيرة للاتصـال مع كائنات ذكية من عوالم أخرى نقطة بداية.

لنتخيل المركبة الفضائية فويجر 2 (Voyager 2) وقد التقطتها كائنات من كواكب أخرى في عمق الفضاء. تحمل المركبة على غطائها "حجر الرشيد" وقد نُقشت عليه بلغات متعددة رسالة عامة تحمل معلومات تدل علينا، من نكون، وأين هو كوكبنا؟ وأخرى تختلف في مظهرها الخارجي موضوعة في صندوق ومزوَّدة برموز خاصة.

الرسالة الأولى رسم لذكر وآخر لأنثى بطول بضعة سنتيمرات. الرسالة الثانية تتكون من مخطط للشمس والكواكب في مجموعتنا الشمسية وتظهر مسار المركبة ومزودة بحواشٍ مكونة من رموز مزدوجة. الرسالة الثالثة موضوعة في علبة لها شكل أسطوانة موسيقية ومزودة بجهاز استماع.

بالنسبة لشخص عادي، فإن جميع هذه الرسائل هي بوضوح رسوم مختلفة للرسائل التالية: الأولى رسم توضيحي، الثانية مخطط مزود بكتابة، الثالثة أسطوانة مسجلة. ولكن ذكاء كائن من الفضاء الخارجي لا يمكنه تمييز الفرق: ومع احترامه لها، فإن جميع هذه الرسائل تنتمي للعائلة نفسها، لاحتمال كونها علامات واضحة منقوشة على معدن يرى فيها أشكالاً غير منتظمة، واحدة تجسد خطوطاً هندسية وأقواساً، والثانية نقاطاً وخطوطاً وفواصل، والثالثة عبارة عن معلومة مضغوطة ضمن حلقات لولبية.

ليس هناك فرق في عملية نقل المعلومات المقدمة. يكمن الفرق فقط في كيفية قراءتها، وتأثير كل منها؟ وما تحمله من معنى؟

عندما نفكر بتلك الرسائل تحديداً، المطروحة بهذه الطريقة، نستطيع أن ندرك طبيعة الصعوبات التي وضعناها أمام أصدقائنا سكان العالم الخارجي. بل ستسمح لنا أن نفهم وندرك بعض الافتراضات المتضمنة في سلوك اتصالنا، الذي يحدد قدرتنا على فهم كل منا للآخر هنا على الأرض.

لنأخذ الأسطوانة الموسيقية التي لها صلة بموضوعنا، نلاحظ بعد أي تحليل منطقي مقبول، أن تجربة الكائن الفضائي مع أسطوانة موسيقية مسجلة ستكون مختلفة عن تجربتنا، لأن شروط التشغيل والسماع التي صممت الأسطوانة على أساسها هي بكل بساطة مختلفة. وقد يؤدي فهمها ضمن ظروف مختلفة إلى نتائج غير صحيحة، وقد تكون مضلِّلة. ولكن، على الرغم من ذلك، فالأسطوانة ستزود كائناً واعياً ومتنبهاً على نحو كاف، بكمٍّ لا بأس به من المعلومات، قد يستخلص منها دلالات ذات أهمية تتعلق بالطبيعة الفيزيائية للإنسان وسلوكه ونوعية ذكائه.

يقدم التسجيل في المقام الأول،سواء تمكن كائن العالم الخارجي من سماع الأسطوانة أم لا، معلومات ديناميكية أساسية. فالذكاء المسؤول عن مثل هذا الوسيط للاتصال لا بد أن يكون قادراً على الحركة ومدركاً للزمن. كما أن استمرارية المعلومات تتطلب استمرارية في الفعل، وبمزيد من التفكير. علماً أن الموسيقا لا تثبت بالضرورة وجود نزعة نحو التفكير المنطقي (هناك في الواقع كثير من الأساليب الموسيقية التي تقترح عكس ذلك). يتبين أن الطبيعة الاهتزازية للمعلومة الصوتية، ودرجتها العالية في الإسهاب، وغنى التنوع ضمن حدود ضيقة من الترددات (تعقيد الأخاديد)، والسعة الصوتية (التنوع في اتساع الأخاديد) تستدعي كثافة مكافئة من النشاط والتعبير والاستجابة الحسية من الذي صنعها.

كما أن الاختلاف بين وجهَيْ الأسطوانة مسؤول عن تقديم معلومات كافية، فهناك القناة اليمنى والقناة اليسرى من التسجيل (ستيريو) لأن مخترعه، الإنسان، له أذنان ويدرك عالم الصوت من خلال مدركات تنتج عن الفرق بين الاثنتين.

إن الأسطوانة هي ما هي عليه، وتقدم المعلومات التي قدمتها لأنها صنعت وفق طريقة تفكير الإنسان واتصاله مع مختلف مجالات الفكر الإنساني وقدراته. وهل يمكن أن تكون خلاف ذلك؟ إن الوقائع الفنية والتقنية الإنسانية هي مقياس إنسانية صانعها.

وبهذا المعنى يكون جهاز الغراموفون، حتى لو لم يتم سماع الأسطوانة، قد قدم لسكان العوالم الأخرى معلومات عن الطبيعة الإنسانية أكثر من أي صورة بطول بضعة سنتيمترات لرجل وامرأة ساكنين دون حركة.

إن دلالات أخاديد الأسطوانة ليست كالصور أو الكلمات التي لا تتعدى كونها لقطات من التجربة الإنسانية نزع عنها عامل الزمن، والتي عجزت عن تقديم التأكيد المناسب الذي تقدمه النماذج الممغنطة في شريط فيديو أو أسطوانة موسيقية. إن ما تنقله هو كم هائل من المعلومات، وهو قبل كل شيء صورة لما هو عليه الإنسان عندما يكون حياً. هذه المعلومة تكمن في جوهر وسيط الاتصال (التسجيل الموسيقي) كما يكمن الإنسان في جوهر آثار الأقدام على الرمال. أما اكتشاف الأشخاص الذين وراء آثار الأقدام فهذا أمر آخر. ولا تزال الموسيقا تنتظر التدقيق والبحث لاكتشافها.

متعة الاستماع

لنتناول بدايةً بعض التعريفات:

الموسيقا: هي الفكرة التي تكمن خلف الصوت.

التأليف الموسيقي: هو الفكرة التي يحملها الصوت الذي تؤديه عادة وليس دائماً الآلات الموسيقية.

الأداء الموسيقي: هو الصوت الذي يصدر نتيجة قراءة تعليمات المؤلف، والذي يطمح إلى إيصال فكرته الأساسية.

صوت الموسيقا: هو إدراك المستمع للفكرة التي يرسلها الأداء الموسيقي، أو الأصوات ضمن المحيط الطبيعي.

إن طبيعة الإدراك العادي غالباً ما تشوش الوعي بالفروق الهامة بين الانطباع الشخصي، والإدراك الموضوعي للحوادث الفيزيائية المرافقة. فنحن نقول مثلاً: "كنت أستمع إلى موتسارت

ذلك اليوم". مفترضـــين أننا كنا على اتصـــال مباشـــر مع أفكاره، مهملين كل المراحل الوسيطة من إصدار الصوت ونقله واستقباله.

يقول والتر بـاتر (walter Pater) يطمح كـل فن موســـيقي باسـتمرار إلى تحقيق شـرطه. ويمكن أن نصـوغ الكلام نفسـه على النحو التالي: "كل موسـيقا (الموضـوع، الأداء، التسـجيل، الإنتاج الفني، والاستماع) تدَّعي شـرطاً موسـيقياً واحداً وهو الموسـيقا كما تخيلها المؤلف قبل أن يدونها.

إن فكرة باتر عن الموســـيقا تتجاوز التعبير المادي. والواقع أن كل مرحلة من مراحل تحقيق فكرة موسيقية، والتعبير عنها، معرضة للخطأ أو التشـويه أو الإنقاص من قيمتها. قد يكون التفسـير قاصـراً (موسـيقاي ليست عصرية، ولكنها عزفت على نحو رديء ـــ شونبرغ) وقد يكون التوزيع الأوركسـترالي محسـوباً على نحو خاطئ، أو هندسـة التسـجيل سيئة، أو أن المستمع بحالة غير مناسبة للاستماع لتلك الموسيقا.

يقول بويثيوس* (Boethius) إن أعظم المفكرين الموسـيقيين في العصـور الوسـطى ميزوا ثلاثة مسـتويات من الفهم الموسـيقي. في المستوى الأدنى تأتي الآلة الموسيقية، يليها الأداء، وفي الأعلى التأليف.

هذه تمييزات عملية وعقلانية على نحو رئيســي، ومع ذلك فإن العديد من المختصـين بتاريخ الموسـيقا عجزوا بوضـوح عن الربط فيما بينها إلا من خلال تراتبية روحانية*.

إن عدم قدرة الدارسـين على ترجمة لغة القرون الوسـطى إلى مفـاهيم يوميـة واضـــحـة كـان جحر عثرة لمـدة طويلـة أمـام جعـل

* ـــ أ. بويثيوس (نحو 475 ت ـــ 525). فيلسوف روماني وعالم رياضيات، وضع كتاب De institutione musica، وخمسة مجلدات عن الموسيقا اليونانية. المترجمة.

* ـ إن مخطط بويثيوس عن مستويات الموسيقا لم يكن الوحيد الذي ظهر في أبحاث كتاب العصـور الوسـطى، لقد اتخذت التعريفات الموسـيقية آنذاك عدة أنماط. ولكنها كانت تشـترك في فكرة وجود نوع من الموسـيقا السـماوية في القمة، وفي الأسـفل الموسـيقا نتاج النشاط الإنساني.

الموسـيقا متاحة ومفهومة لغير المختصـين. ومع ذلك فإن ما يعنيه بويثيوس هو أن مـا يمكن أن يسـميه صـانع الآلات (أو مهندس الصـوت اليوم) طبيعة الصـوت يختلف عما يسـميه الموسـيقي المحترف الأداء الموسيقي، أو عما يعده المؤلف أو (الخبير) إبداعاً موسيقياً عظيماً. إنها مدركات بسويات مختلفة: جمال الصوت في المستوى الأساسي، وجمال الأداء في الوسط، وجمال الخيال في المسـتوى الأعلى. ويمكننـا اليوم أن نفهم ذلـك دون اللجوء إلى الروحانيات. تبدأ الموسيقا في العقل. والحس الموسيقي هو مسألة فردية كفردية العقل نفسه.

الموسـيقا هي الاسـم الذي نمنحه لنوع محدد من المدركات لأحداث تتم في عالم الصوت. وعي الأصوات يعني وعينا لأنفسنا. ووعينا للأصوات كموسيقا، يعني أن نجرب شيئاً يمكن مشاركته مع الآخرين.

إن مشاركة التجربة مع آخرين تؤكد صحة وجودها، وتجعلها حقيقة. وقدرتنا على المشاركة بالتجربة هي جزء من العملية الهامة التي تؤكد وعي العالم الملموس، وتميزه عن عالم الأفكار الناتجة عن إدراكات غير واضـحة تماماً،فتقترن برؤى نعجز عن التعبير عنها بثقة، أو قد نعدُّها أوهاماً، فتبقى خارج اللعبة، معزولة عن العالم الواقعي.

الموسـيقا هي واحدة من تجارب عديدة نتشـارك بها. وهي التجربة التي يسهل على معظم الناس الاتفاق حولها على المستوى السطحي. إن اتفاقنا حول تجربة موسيقية هو تصريح بأن إدراكنا هو اسـتجابات لمعلومات عن أحداث جرت في العالم الحقيقي، وليست مجرد منعكسات ذاتية تمت في الجهاز العصبي السمعي.

الصوت بحد ذاته ليس موسيقا. حتى صوت الأداء الموسيقي لا يمكن إدراكه دائماً على أنه موسـيقا. إن الصـوت هو الحادثة الفيزيائية التي تبدأ بها كل تجربة اسـتماع، ولكن إدراك الصـوت كموسيقا يستلزم فهماً فردياً.

العقول غير متشـــابهة حتى عندما تتفق. وحتى العقل الواحد لا يبقى على حاله أمام التجربة نفســـها، مثل تقييم لوحة أو كتاب (قبل اختراع التسـجيل كانت إمكانية سـماع الأداء نفسـه لعمل موسـيقي محدد لأكثر من مرة غير ممكنة). ما تمثله الموسـيقا لمسـتمع ما قد يعدُّه مستمع آخر مجرد ضجيج. إن العقل هو الذي يقرر. وما يمكن أن نعده موســـيقا ضـــمن ظروف محددة قد يُحدث عندنا ردة فعل مختلفة تماماً في مكان وزمان مختلفين.

ما يميز الموسـيقا عن الأصـوات الأخرى أو عن الضـجيج بالنسـبة لمعظم المسـتمعين هو أن الاسـتماع إليها ممتع. يصـعب تعريف المتعة، ولكنها تعبر عن نفسـها في تفضـيل نماذج معينة من المتلقيات. إن الإحســـاس بالاســـترخاء العقلي والحرية في الخيـال المترافقـة مع التمتع بـالموســـيقـا يعزى إلى واقع أن الأصـــوات الموســـيقية هي عموماً أوضـــح وأكثر انتظاماً من الأصوات في المحيط الطبيعي. فالموسيقا تتيح لنا تكوين انطباع خاطف عن عالم صـوتي أكثر تنظيماً، أو من وجهة نظر أخرى، عن عالم صـوتي حقيقي يتكشـف في أية لحظة بوضـوح أكثر من المعتاد. وبكلتا الحالتين فإنه يجعل المستمع يشعر شعوراً جيداً.

قد يسبب الاستماع إلى الموسيقا متعة أكبر حين يساعد وضوح صـــوت الآلـة (بـالنســـبـة إلى المســـتمع)، والعلاقات الزمنية بين الأصـــوات، على تطوير حس الاســـتمـاع وتكوين الأفضـــليات. وبالمقابل فإن الوضوح عند سماع نماذج مألوفة قد يسمح للأذن بأن تتابع ما يجري دون تفكير أو رقابة، بينما يتجول العقل بحرية باحثاً عن العلاقات بين الأصوات.

كذلك يجب عدم تجـاهل القيمة العلاجية للموســـيقا. إن حرية فقدان الذات في تجربة سماع موسيقي تعتمد على أن الموسيقا قادرة على جذب انتباه المســـتمع من خلال إلغاء أي تشـــويش ســـمعي منافس. يعمل كل من الأداء الموسيقي والعزل عن المحيط الذي يتم

فيه الأداء على وضع المستمع بعزلة مؤقتة عن ضغوط الروتين السمعي وفوضاه.

إذن يبدو لنا أن جزءاً من وظيفة الموسيقا هو تخديري، يمكن أن نشبهه بالوخز بالإبر للجهاز السمعي، مولداً اضطراباً موضعياً عابراً مقبولاً لكي يحمي من إزعاجٍ قد يكون أكبر. إن التحرر من الإزعاج المعاكس معروف في بروتوكولات الحفلات. فمن غير المناسب لأحد المستمعين أن يسعل أو أن يتنحنح، أو ألا يُصمت هاتفه النقال. أما التصفيق فهو مسألة مختلفة تماماً، سواء من الناحية السمعية أو فيما يتعلق بالإدراك.

إن الاستماع إلى الموسيقا مع آخرين هو جزء من المتعة بالنسبة للعديد من الناس. لأن المشاركة تفترض الموافقة الضمنية دون الحاجة إلى حوار، فيكون المرء مطمئناً إلى حقيقة التجربة الموسيقية دون أي تردد أو قلق. إن تجاوب الجمهور تجاوباً عفوياً يسبغ على تجربة المشاركة نوعاً من القناعة الغامضة. إذا كانت الموسيقا قادرة على تكييف الجمهور بكليته، كما يبدو عادة، فإنه من المنطقي أن هذا يحصل عندما تقدم الموسيقا وفق طريقة الاستماع والفهم العام التي اعتادهما الناس في العالم الواقعي. ويشمل هذا الفهم حادثة الاستماع إلى حفلات الأداء الموسيقي حين يكون هذا الأداء جزءاً من العالم الحقيقي.

إن مقياس إشباع الرغبة بالنسبة لبعض المستمعين لا يمكن أن يتحقق تماماً. وعندما يماهي مثل هؤلاء المستمعين استجابتهم الخاصة مع استجابة الجمهور فهذا يعني أنهم لا يسعَوْن لأكثر من المصادقة على مبدأ حقيقة طبيعة الموسيقا الإنسانية، بغض النظر عن حالتهم الخاصة.

الضجيج هو نقيض الموسيقا. والوصف العلمي للضجيج هو "صوت غير مميز". ولكي نتعرف على الضجيج، من الضروري أن نحدد ما إذا كان هذا الصوت يفتقر إلى شكل سمعي، أو أنه لا

يدل على أي شـيء ذي معنى، وبالتالي لا يمكن للأذن البشـرية أن تحدده. إن كلمة "ضـجيج" تعبر عن تمييزه تميزاً خاطفاً لأن جزءاً من فحواه يقتضـي نفور المستمع منه بحيث لا يبذل مزيداً من الجهد والانتباه نحوه، متجنباً الإزعاج. وكون الضـجيج غير قابل للتحديد بدقة، يجعل التقليل منه مهمة مستحيلة منطقياً.

عادة لا يكون الضـجيج ممتعاً. وهو يجعل الحياة أصـعب على التحمل، وهو صـوت نفضـل ألا نسـمعه إلا في حالات اسـتثنائية. وأحدها مثلاً الضـجيج المنخفض الذي يستخدم أحياناً في أمكنة العمل ليخفي أصوات مكيفات الهواء.

قد ينتهي النقاش هنا لولا أن هناك حالات يكون فيها صـوتاً موسـيقياً بالنسـبة إلى البعض، وضـجيجاً بالنسـبة إلى آخرين. ولهذا من المهم أن نكون قادرين على تمييز الموسـيقا، والانطباع الذي نشكله إزاء العمل الفني، والأداء، والصوت.

هناك بعض الأساليب الموسيقية الخاصة أو أشكال من التأليف لا تناسـب أذواق بعض المسـتمعين. والذوق هو مسـألة شـخصـية تماماً. وهناك محبو موسيقا متزمتون يرفضـون الأساليب الشـعبية في التأليف التي تتجلى بأصوات مرتفعة وضـربات إيقاع مستمرة، وحركات جسـدية عنيفة. كما أن هناك من يفضـلون الحصـول على متعتهم الموسـيقية نقية تماماً، وبالتالي يتجنبون التجارب المؤلمة التي ترافق الأنواع الموسيقية التي تقوم على التنافر.

لا حاجة للقول إن الطبيعة الفيزيائية الحادة للصـوت وإلحاح الهارموني ليست معايير كافية بحد ذاتها في تسبيب الإزعاج. على النقيض الآخر، هناك مثقفون وقواد أوركسترا ومؤلفون مشهورون يتخذون موقفاً سـلبياً من الموسـيقا التي تعزف في الأماكن العامة والتي هي عادة موسـيقا حيادية، هادئة، لا تنافر فيها، ولا تثير الأعصاب.

يدَّعي الذين لا تعجبهم مثل تلك الأنواع من الموسيقا أنها ليست موسـيقا، حتى لو كانوا يعرفون جيداً أنها تصـنف ضـمن المؤلفات

الموسيقية المعروفة. والواقع أن هذه الموسيقا تمتع مستمعين آخرين. ولسنا نتعامل هنا مع تعريف للموسيقا، وإنما مع تعريف للاستجابة الشخصية، والفروق بين التذوق الشخصي، وما نفترضه من تفضيلات الآخرين. هناك حالات أُلبس فيها هذا الرفض رداء علمياً: فنجد قصصاً في الصحافة تدَّعي أن الاستماع المفرط إلى موسيقا البوب قد يسبب الصمم، أو أن الموسيقا الحديثة يمكن أن تدمر حياة المرءالجنسية، أو أن الموسيقا التي تعزف في الأماكن العامة تفسد الذوق.

وجد كاتبان من ميونيخ إيكهارت فيزنهوتر (Eckhart Wiesenhutter) وماري لويز فورميستر (Marie - Luise Fuhrmeister) أن 60% من الموسيقيين في ميونيخ ممن يعملون في أفضل ثلاث فرق أوركسترالية، يعانون أعراض عجز عندما يعزفون أعمالاً لمؤلفين معاصرين. الإسهالات، القرحات المعدية، الاضطرابات القلبية، ومشاكل النوم هي الأعراض الأكثر شيوعاً. كما أن الموسيقا تتدخل في حياة العائلة بالنسبة إلى العديد من الموسيقيين، فأحد عازفي آلات النفخ اشتكى من أن حياته الجنسية قد تحطمت.

هناك دائماً عدد من مثل هذه القصص، وهي تذكير هام بالتناقض الكامن بين الإدراك العقلي، والإحساس الشخصي بالمتعة.

إن إدراك الموسيقا له علاقة وثيقة بالموقف الشخصي، وبشروط الاستماع، وبطبيعة الصوت. إذا كان الإحساس بالنظام ضمن الحادثة السمعية جزءاً من التجربة الموسيقية، فقد يتم إما من خلال تعرّف المستمع على النظام المتأصل في بنية الاهتزازات الصوتية، أو على نظام يدركه نتيجة تمييزه الشخصي والاستثنائي للأصوات.

إن الأصوات المحيطة بنا هي جزء من الحياة، ولكنها لا تشكل جزءاً من تجربتنا الموسيقية. فنحن لا نولي اهتماماً واعياً كبيراً

لها، أو بالأصح، نحاول ألا نلاحظها (إنه جهد نبذله)، ولكن في كل الأحوال تعتمد الحالات على الظروف. فنحن نتمتع بتغريد الطيور أثناء نزهة هادئة في الريف، أو بالهدوء والسكينة منسجمين مع صوت البحر والنوارس في ظهيرة كسلى على شاطئ البحر، أو بالإنصات إلى جوقة جنادب ليلية في رحلة تخييمية. إن الأصوات التي لا ننتبه إليها انتباهاً عادياً يمكن أن تحقق هدفاً موسيقياً في ظروف معينة. إن الإحساس بالنظام، الذي نشعر به في الموسيقا التقليدية نتيجة تدخل الإنسان في إنتاجها (المؤلف، صانع الآلة، المؤدي، مهندس الصوت.....إلخ)، يمكن أن تحققه أصوات طبيعية لا إرادية (أو كما في حالة أصوات العصافير، أو قطيع من الغنم أو البقر...إلخ، أصوات غير إنسانية) إذا سمحنا لها أن تحتل ساحة إدراكنا. هناك وظيفة علاجية، وبالنسبة إلى بعض المستمعين تحدٍّ فكري، يسببه التنافر البنيوي في الصوت الطبيعي الذي لا يمكن أن نصادفه ضمن المؤثرات المدروسة في الأداء الموسيقي.

عندما تُولِّد الأصوات غير الموسيقية متعة جمالية، فهي إما لأنها تحمل معنى بجوهرها، أو لأنها تؤدي دوراً ذا معنى بالنسبة لبرنامج النشاط الفكري للمستمع.

كل صوت، سواء كان موسيقا أم ضجيجاً، ينقل معلومة عن حالات أو عمليات تتم ضمن العالم المادي وتساهم في إدراكنا السمعي. وعندما نكون قادرين على التعرف على هذه الحالات أو العمليات، فقد نتمكن من تطوير مهارات سمعية تولد عندنا ما يكافئها من الرضا.

إن السير في غابة والإنصات إلى أصوات الطيور يعني بالنسبة إلى عالم الطيور أكثر بكثير مما يعني للإنسان العادي الذي تبدو له تلك الأصوات متشابهة. ولكن تجربة العالم قد لا تتصاحب بالهدوء والاسترخاء نفسه. بالمثل فالضجيج المستمر لمحرك يعمل جيداً، ورنين معدن جديد أو سيراميك أو زجاج، وحتى بكاء طفل

سـليم الصـحة، يمكن أن تكون كلها موسـيقا بالنسـبة للأذن القادرة على التمييز.

أظهرت التجـارب أنـه كلمـا زاد تـدريـب الأذن على تحليـل الأصـــوات، كـان الذهن قادراً على الحصـــول على الرضـــا من أصـــوات ذات طبيعـة مركبـة وضـــاجَّة. وحكم الخبراء يســـتحق الاحترام. حتى لو بدا الصـــوت غير مقبول أو غير مريح بالنســـبة إلى معظمنا. عندما تسـمع الأذن الخبيرة *موسـيقا* في صـوت دراجة نارية وهي بأقصـى سـرعتها وضـجيجها، أو في صـراخ أطفال في حديقة تعج بهم، فإن هذا ليس مجازاً تافهاً. إن الحكم الموضـــوعي عليها، شـأنها شأن كل موسيقا أخرى، يتم من خلال ملاءمتها للعمل من جهة، وجاهزية الإدراك المدرب من جهة أخرى.

وطبيعي أن فن الموسـيقا يتمتع بصـفات خاصـة تجعله يمتاز على الأصـوات الطبيعية العشـوائية , فهو مرسـوم حسـب الأذن الإنســـانيـة، ويمكن أن يزودنـا بتجربـة أكثر غنى وتنوعـاً، ويقـدم معلومة أكثر تركيزاً. يمكن لفن الموسـيقا أن يمس طيفاً واسـعاً من الاســـتجابـات العـاطفيـة، لأنـه قـادر على خلق الغموض في الفهم والاستمرار فيه. والأهم من كل هذا أن المتعة الموسيقية تستند بقوة إلى احتياجات الإنسان الحسية التي يكتسبها على نحو طبيعي وليس نتيجة التعلم.

إذا كان هناك حقيقة كامنة في التعبير التالي: "الضـجيج يفقدني صـــوابي" فقد يكون هناك حقيقة معادلة في نقيضـــها الهزلي وهي: "هذه الموسـيقا تجعلني سـليم العقل". هذه الكلمات تقتضـــي علاقة ديناميكية بين المُتلقى الحسي والاستجابة. والحقيقة أن العقل السليم ينقاد مع المؤثرات الحســية بطريقة مشـــابهة لتفاعل الحســـاســـات الشمسية التي تشحن بطاقة الشمس لتولد الطاقة، أو المحركات التي تولد الطاقة من الريح أو من قوة دفع الماء. وكلمة «ينقاد» مصطلح مثير للاهتمام.

هذا القياس أو التناظر الوظيفي يفيدنا في تفحص عجز النظرية التقليدية في الموسيقا، والفلسفة، وعلم الدلالات، وعلم النفس، عن تفسير كيفية عمل الموسيقا عند محبيها العاديين، والمؤلفين، والمختصين. يُفسَّر الإدراك حسب النظرية التقليدية بأنه سلسلة من التجارب، كل منها قائمة بحد ذاتها وغير متكررة ومرتبطة مع بعضها بالتسلسل.

تبدأ المشاكل عندما نتفحص ما يترتب على هذا القياس. إذا رغبنا في فهم ما يجري عندما نتمتع بالموسيقا لا بد من طرح بعض الأسئلة الأساسية. مثلاً: عندما نتعرض لتبدلات عاطفية نتيجة سماعنا الموسيقا فما الذي يكون قد حدث فعلاً؟ وإذا كان قد وصل إلينا شيء من هذه الموسيقا فما الذي نعرفه عنه، أو كيف وصل إلينا؟ وهل هو شكل من أشكال المعرفة؟ وإذا كانت معرفة فكيف نكون متأكدين أننا لم يسبق أن اكتسبناها لكي نصبح واثقين بأننا صرنا نعرفها الآن؟ هذه أسئلة كبيرة، ولا بد من اللجوء إلى العلوم المختصة بدراسة العقل البشري لكي نحصل على إجابة عنها.

ظلت الموسيقا منطقة خطيرة أمام افتراضات من هذا النوع. ووضعت نظريات الموسيقا وعلم النفس التقليديان عوائق كبيرة أمام فهم أوضح، وطريق ممهد لتقدمها. لا بد أن نفهم الموسيقا فهماً أفضل لكي نفهم العقل البشري، ولكي نقدِّم كذلك وجهة سير جديدة لتأليف الموسيقا.

ليس هناك أحد من التقليديين يمتلك الأدوات الضرورية لتفسير الموسيقا أو فهمها فهماً مرضياً باعتبارها وسيط اتصال محمَّلاً بالمعنى، أو للبرهنة على ارتباط ديناميكية التعبير الموسيقي بديناميكية الوجود الإنساني.

فضَّلت فلسفة القرن العشرين تجنب خوض نقاش في الموسيقا، والذين فعلوا، مثل تيودور أدورنو (Tehodor Adorno) أو ر. بارت R. Part أثبتوا فشلهم بوضوح.

في الأمثلة السابقة رأينا أن النظرية التقليدية في تقديم المعرفة تقتضي وجود نقطة تحول أو انتقال ما بين حالات عدم المعرفة والمعرفة. عدم الإدراك والإدراك.من المعروف أن اكتساب المعرفة عملية تراكمية، وأنه إذا كان هناك شخص يعرف شيئاً الآن لم يكن يعرفه سابقاً، فلا بد أنه كان هناك نقطة ظهر فيها هذا التبدل. ولكن أين يكمن الهدف، الحافز، القوة الدافعة؟ وما هو العنصر الذي حفز هذا التبدل؟

ثم هناك مشكلة تفسير الخطأ. يلازم الخطأ الإرادة الحرة. عندما استفز هاملت بولونيوس وهو يُشِّبه الغيمة تارة بالحوت وتارة أخرى بالجمل، كان الأخير يوافقه بدافع الظهور بمظهر المتفهم أكثر مما بدافع القناعة. لخص المشهد بذكاء رأي الكاتب بعدم الثبات المطلق للحقيقة، وطبيعة الإدراك المتبدلة باستمرار، وعبثية الاتصال. خلف المزاح يكمن نقد حاد ليقين العلم، صورة بديلة رائعة لرؤية العالم وهو في حالة تبدل مستمر، الواقع مؤقت بلا توقف، إذ تعني الموافقة غياب ما كنت تريد أن توافق عليه، واتخاذ الأمور منحى جديداً. (حسب النص طبعاً كان هاملت في طريقه إلى الجنون بينما بولونيوس يبذل أقصى جهده لفهم ما يجري في الواقع).

لطالما ارتبك العلماء الذين يقومون بدراسة الدماغ ووظائفه بالالتباس بين الإدراك والوهم. يُنظَر إلى كل من الوهم البصري والسمعي على أنهما دلالة بديهية لسلوك مَرَضي، يوازي السلوك الناجم عن الإصابات الدماغية والاضطرابات العصبية التي تبدي علامات مرضية. هذه عقيدة متفردة وخاصة، قادت بعض العلماء إلى النتائج المروِّعة التي تقول بأن الموسيقا نشاط لا معنى له أساساً، وأن العواطف غير موثوقة، وأن الإصرارعلى معرفة

حقيقتها يمكن أن يُعدَّ سلوكاً مرَضِياً، وفشلاً عصبياً في الاستجابة السليمة لمعلومات حسية.

يقول يونغ في كتابه "الشك واليقين في العلم" 1960: (حين نصف أي وضع بأنه "يمنح المتعة" دون أي تحديد كما في حالة الألم مثلاً، نكون قد اعترفنا بفشلنا في وصفه وصفاً مناسباً... ما سميناه ألمنا ومتعتنا، مفترضين بطريقة ما أنهما يشكلان كلاً قائماً بحد ذاته، هما في الواقع الطريقة غير الصحيحة التي تعلمناها لنصف ما يعيق ويساعد حياتنا. عندما نعترف أن الألم والمتعة غير "موجودين" فإننا نفتح أمامنا احتمالات كبيرة لنتعلم كيف نجعل الحياة مستمرة بهدوء أكبر).

يمكننا أن نقول إن الخطأ يظهر عندما لا تتوافق النتيجة مع الدلالات، وإن الانفعال يحدث عندما تولد المعلومة استجابة مشوشة وغير أكيدة. قد يكون هذا مقبولاً بالنسبة إلى شخص يقوم بالتجارب أو بقياس منطقي للأشياء. ولكن هذا غير عادل بالنسبة لمعاناة طويلة لإنسان عليه أن يطور استجابة حول دليل واضح لا يمكن بحكم الواقع أن تكون معروفة سلفاً. إن عدم اليقين والخطأ، بعيداً عن أنهما يكشفان عن سلوك فردي غير مناسب، هما برهانان إيجابيان على حقيقة عملية الإدراك. الإدراك هو عملية معرضة للخطأ، وهو جهد مستمر لتطوير الذات وتحسينها.

إذن نحن أمام نموذج تقليدي يعرَّف فيه الإدراك بأنه عملية تتم على ثلاث مراحل، مرحلة أولى من عدم المعرفة، مرحلة أخيرة من المعرفة، ومرحلة متوسطة انتقالية. المرحلة الأولى، بحكم طبيعتها، لا يمكن إعطاؤها شكلاً، والأخيرة لا يمكن أن تكون أكيدة، والمتوسطة غامضة. بالمختصر، استحالة منطقية. ولكن لا بد من وجود نموذج أفضل. وقد يكون هذا النموذج اللاتقليدي الذي سيساعدنا على فهم الإدراك وتعريفه هو الموسيقا.

زاوية الدراسات المحكَّمة

تتبع المؤسسات التعليمية الموسيقية العالية في مصر والكويت تقليد عرض البحوث الموسيقية المقدَّمة للنشر على محكِّم / أو لجنة تحكيم تقيّم البحث المعني وتجيزه للطبع. ولقد خصصنا هذه الزاوية لمثل هذه الحالات التي تتعرض إلى المواضيع الأكاديمية حصراً واتبعنا بهذا خط المؤسسات المذكورة.

البحث العلمي
والمفاهيم الفيزيوحركية
لتطوير تقنيات الأداء على آلة البيانو

سحر جميل ملحم*

ملخص البحث

يهدف البحث إلى تعريف الطالب بمتطلبات ومفاهيم تقنيات العزف على آلة البيانو، لما لذلك من أهمية في تطوير وعيه ومداركه التقنية ليطور أسلوب أدائه. يطرح البحث ثلاثة بنود، يبحث أولها في تطور صناعة آلة البيانو وأثر ذلك في تطوير مفاهيم وتقنيات العزف على البيانو. ويعرض البند الثاني المفاهيم والاكتشافات التي اعتمدها المنهج العلمي الحديث لتطوير تقنيات العزف على آلة البيانو في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. أما البند الثالث فيتناول أهم المفاهيم الفيزيوحركية التي اعتمدتها المدارس المعاصرة في العزف على آلة البيانو والتي وصل بها فن الأداء على هذه الآلة إلى أعلى مراحله التقنية والفنية. وينتهي البحث بالنتائج والتوصيات.

مقدمة

إن العزف على آلة البيانو هو عملية معقدة تتطلب القيام بعدد من المهام في آن واحد، مما يتطلب خصوصية في أساليب الأداء وطرق التدريس، بل يتطلب فلسفة خاصة بفن العزف على البيانو تشرح متطلبات الأداء وأساليبه وأبعاده الفكرية والفنية. وقد ساهمت الكتب القيمة التي كتبها بعض العازفين والأساتذة

* ـ أستاذة مساعدة بكلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت.

المرموقين لشـــرح أســـاليب العزف على آلـة البيـانو وتقنيـاتـه ، وبخاصـــة خلال القرن العشـــرين في وضـــع حجر الأســـاس لهذه الفلســفة وإثرائها. كما أدى التطور التكنولوجي الكبير للتســجيلات الصـوتية ـــــــ المرئية وتصـميم برامج الكمبيوتر الخاصـة بتعليم العزف على آلـة البيـانو إلى فتح مرحلـة جـديـدة في تـدريس العزف على آلـة البيـانو. ولكن مـازال الكثيرون من طلابنـا يجهلون المنطق العلمي لتطور متطلبـات الأداء على البيـانو وأســـاليبـه وعلاقة ذلك بتطور آلة البيانو، وتطور مستوى وأسلوب التأليف الموسيقي لها. ولما كان وعي ذلك ضـرورياً للطالب ليتمكن من العمل بنفسـه على اكتشـــاف الحلول لمشـــاكل الأداء المختلفة التي تواجهـه في تعلم العزف على آلة البيانو، فقد ارتأت الباحثة تقديم هذا البحث.

الدراسات السابقة باللغة العربية

ظهر باللغة العربية عدد من الدراسات الخاصة بدراسة العزف على آلة البيانو ، نذكر منها:

1ـــــ د. ليلى زيدان: "الاســترخاء وأهميته لاكتســاب الحرية والســـهولة في العزف على البيانو" عام 1987[1] أوصـــت الباحثة بمـوجبـه بترجمـة كتـاب توبيـاس مـاتي :Tobias Matthay Pianoforte Muscular Relaxation Studies (دراســـات اســترخاء العضــلات في العزف على البيانو) الذي صــدر في عام 1908 متضـمناً دراسـات حول الملمس والرشـاقة وسـرعة الحركة والتعبير، والذي مازال يعدُّ مرجعاً هاماً في هذا المجال [2].

2 ـــ د. سحر ملحم: "مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السـادس عشـر إلى بداية القرن العشـرين ، أهم أساليبها وتوجهاتها" عام 1993 [3].

3 ـــ د. محمود شرقاوي: "دور الجهاز الحركي في الأداء على البيانو"، رســالة دكتوراه غير منشــورة عام 1993. وقد أوضــح

أهمية فهم وظائف الأعضاء للتوصل إلى أداء جيد على آلة البيانو [4].

4 ـــــ ياسر سيد حيدر: "الاسترخاء وأثره في اكتساب الحرية والسهولة للأداء الجيد على آلة البيانو"، رسالة لنيل شهادة الماجستير عام 1997، تناول فيها دراسة التشريح العضلي وآلية العزف على البيانو باستخدام ثقل اليد، وذلك بهدف توضيح أهمية القيام بتطبيق تمارين خاصة للاسترخاء بعيداً عن آلة البيانو لتسهيل الأداء. وقد طبق بعض التمارين التي طرحها بعض كبار الأساتذة أمثال ليست Liszt وماتي Mattay وغيرهما في تدريس مجموعة من المبتدئين البالغين في المرحلة الإعدادية في كلية التربية الموسيقية في جامعة حلوان في القاهرة [5].

الدراسات السابقة باللغات الأجنبية

هناك فيض من الدراسات والمراجع الأجنبية المختصة التي تبحث في معالجة مشاكل العزف على البيانو من الناحية التقنية والفيزيولوجية، وقد اعتمدت الباحثة منها مايلي:

1 ـــــ جيرد كايمبر Gerd Kaemper : "Techniques Pianistiques" (تقنيات العزف على البيانو)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة باريس عام 1965. أعيدت طباعتها في كانون الأول 2001. أوضح كايمبر أهمية الاكتشافات العلمية المختلفة وخاصة في مجال التشريح ، في تطوير تقنيات العزف على آلة البيانو. كما أورد الآراء المختلفة حول تقنيات الأداء في المدارس المختلفة للعزف على آلة البيانو في نهاية القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، موضحاً إيجابيات كل منها وسلبياته[6].

2 ـــــ ويليام س. نيومن William S. Newman: "The Pianist's Problems" (مشاكل عازف البيانو) وهو عازف بيانو أمريكي صدر كتابه للمرة الأولى عام 1950، وأعيدت طباعته لأهميته للمرة الثالثة عام 1984 مع تعديلات وإضافات

قام بها المؤلف. تناول نيومن المشـاكل التقنية بدءاً من وضـعية الجلوس على آلـة البيـانو وصـولاً إلى الأداء المتكـامـل للفنـان المحترف، مؤكداً ضـرورة بناء الثقافة الموسيقية وتنمية القدرات المهنية كالعزف السماعي والقراءة الوهلية والارتجال الموسيقي والعزف الجماعي لدورها في تقوية الذاكرة الموسـيقية، وصـقل القدرات الفكرية والعملية والنفسية للطالب [7].

3 ـــ إيرل موس Earl Moss: "More than teaching" (أكثر من التدريس) 1989 من كونسرفاتوار تورونتو في كندا. وقد ركز على دور المدرِّس في شرح وعرض الأساليب التقنية للعزف على آلـة البيـانو، وأهميـة توجيـه الطـالـب لإبراز جمـاليـات الأداء، وطرح عدداً من التمارين لمسـاعدة الطـالب على الربط بين فهم طبيعة الحركة والهدف منها للتمكن من تنفيذها[8].

4 ـــ لويس كنتنر Louis Kentner : "Piano" (بيانو) 1976. وقد تحدث عن تطور صـناعـة آلة البيانو ولخص تقنيات الأداء المختلفـة من وجهـة نظره هو وعـدد من العـازفين الكبـار، مؤكـداً أهميـة البدايـة الصـحيحـة في تعلم العزف لتجنـب الوقوع ضـحيـة التكتلات العضـليـة غير المتوازنـة أو التهـابـات الأوتـار والتشنجات العضلية المؤلمة [9].

5 ـــ جيورجي ساندور Georgy Sandor: "On Piano Playing: Motion, Sound and Expression" ، 1995. وهو عـازف بيانو أمريكي درس لدى المؤلف الهنغاري بارتوك، وكتب كتابه عنـدمـا قـارب التسـعين من عمره. يتميز كتـابـه بـاحتوائـه على منهج متكامل ومتميز لتدريس العزف على البيانو بعيداً عن التشنج، ويتضـمن شرحاً وافياً لأنواع التكنيك المختلفة مع التفاصيل التشريحية الضرورية والصـور المتتالية والرسـوم والرموز لتوضـيح التفاصـيل الحركية، كما قدم الحلول للمشاكل التقنية المختلفة لكثير من الأعمال الموسيقية[10].

6 ـــــ كيندال تيلور Kendall Taylor: "Principles of piano Technique and Interpretation" (مبادئ تقنيات العزف على البيانو والقدرة على نقل رسالة النص الموسيقي للمستمع عن طريق الأداء) 1981، وهو عازف بيانو بريطاني. أعيدت طباعة الكتاب للمرة الخامسة عام 1996م ويحتوي على تفاصيل دقيقة للتقنيات المختلفة في العزف على آلة البيانو واستخدامات البيدال بأنواعها ودورها في إثراء التعبير الصوتي. ويعرض حلولاً لبعض المشاكل التقنية الخاصة [11].

7 ـــــ هنري نيجاوز Heinrich Neuhaus : "L'Art Du Piano" (فن العزف على البيانو) كتبه في أواخر حياته إذ توفي عام 1964، وترجم إلى اللغة الفرنسية عام 1971، وأعيدت طباعته باللغة الفرنسية 2003. وهو من أهم أساتذة كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو في منتصف القرن العشرين. وقد درس لديه اثنان من أشهر عازفي العالم هما ريختر Richter وغيليلز Gilels. أهم ما نادى به نيجاوز أن ينطلق التكنيك من الرؤية الفنية التي تعكس الصورة الجمالية للعمل الموسيقي مؤكداً دور الفكر والتحليل المنطقي في تنمية الحس الفني والقدرات التقنية على السواء. وقد شرح المنطق والآلية لتطوير القدرات التقنية على أساس علمي انطلاقاً من خصوصية التكوين الجسدي للطالب واضعاً حلولاً للتوصل إلى العزف بحرية وانسيابية[12].

8 ـــــ توماس مارك Thomas Mark : "What every pianist needs to know about the body" (ماذا يحتاج كل عازف بيانو أن يعرفه عن الجسم) 2003. عازف وأستاذ بيانو أمريكي، كتب بالتفصيل عن الجانب التشريحي للجسم مبيناً آلية عمل العضلات وأسباب تشنجها داعياً إلى ضرورة تصحيح الأخطاء الحركية المسببة للتشنجات في العزف على البيانو لتجنب تطورها إلى معضلات جسدية. علماً بأنه قد اعتمد على كتاب باربارا كونابل وويليم كونابل Barbara Conable and

William Conable الذي يحمل اســماً مشــابهاً لاســم كتابه: "What every musician needs to know about the body" (مايحتاج كل موسيقي أن يعرفه عن الجسم)، وطبق مافيه على عـازفي البيـانو مضــيفاً الكثير من التفـاصــيـل والرســوم التوضيحية الخاصة بالعزف على البيانو [13].

أسئلة البحث

1 ـــــ ماهي مراحل تطور آلة البيانو، وأثر ذلك في تطوير تقنيات الأداء؟

2 ـــ ماهي المفاهيم الجديدة وأساليب البحث في المنهج العلمي الحديث لتطوير تقنيات الأداء على آلة البيانو في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؟

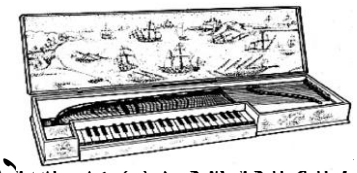
3 ـــــ ماهي المفاهيم الفيزيوحركية التي ساهمت في تطوير تقنيات الأداء على آلة البيانو في المدارس المعاصرة؟

منهج البحث

يتبع البحث المنهج الوصــفي التحليلي. ويتألف من ثلاثة بنود تجيب على أسئلة البحث تليها النتائج والتوصيات.

البند الأول
مراحل تطور آلة البيانو وأثر ذلك في تطوير تقنيات الأداء

كان صـانعو آلات المفاتيح في بداية القرن الثامن عشـر يتوقون إلى صــنع آلة مفاتيح تســتجيب للمســات العازف في تنويع التلوين الصـوتي Touch، والتدرج من القوة إلى الضعف ومن الضعف إلى القوة، أسـوة بالآلات الوترية وآلات النفخ والصـوت البشـري. وقد كانت آلة الكلافيكورد (الصـورة رقم 1)، من أسـلاف آلة البيانو، هي الوحيدة التي تتمتع بمثل هذه القدرة، ولكن مسـاحتها الصـوتية كانت صغيرة جداً [14].

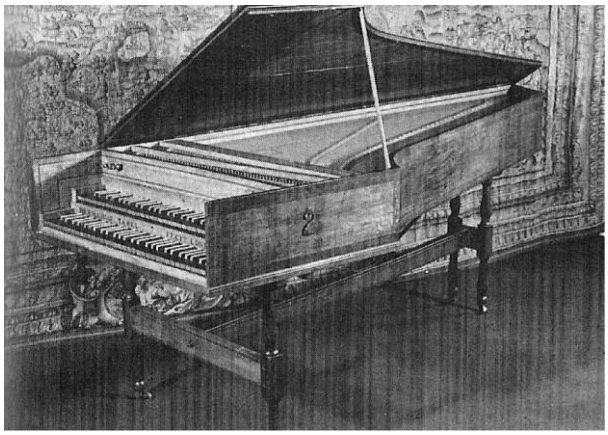


الصورة رقم (1) آلة الكلافيكورد، من أسلاف آلة البيانو

الصورة من كتاب : Roy Bennett: Investigating Musical Styles, Cambridge, University Press 1995

عام 1709 طرح صـــانع آلات المفاتيح الإيطالي بارتولوميو كريستوفوري Bartolomeo Cristofori آلة البيانو وسميت فورتي ــ بيانو Forte-piano[15] تعبيراً عن الإمكانات الصوتية المختلفة التي تتمتع بها إذ إن Forte تعني قوي، وكلمة piano تعني ضـــعيف. ومنذ ذلك الوقت شـــهدت آلة البيانو تطوراً كبيراً جداً في صـــنعها أدى إلى تطور أســـاليب التأليف لها وإلى تطوير تقنيات العزف عليها إلى درجة كبيرة جداً يعتقد معها أنها ربما قد استنفدت في وقتنا الحالي كل إمكانات تطورها، إلا أن إبداع التأليف لها لايزال مستمراً!

تختلف آلة البيانو بآلية صـنعها عن أسـلافها آلة الكلافيكورد وآلة الهاربســيكورد Harpsichord (وقد ســميت في فرنســا بالكلافيسان Clavecin) (الصورة رقم 2).



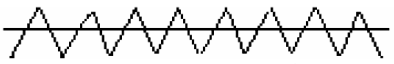
الصورة رقم (2)

آلة الهاربسيكورد ، من أسلاف آلة البيانو. يستخرج منها الصوت عن طريق عفق الأوتار. (علماً بأن ألوان المفاتيح اختلفت في آلة البيانو الحديث، ماكان لونه أبيض أصبح أسود وماكان أسود أصبح أبيض).

الصورة من كتاب Roy Bennett, History of Music,Cambridge University Press 1991

فآلة البيانو هي آلة طارقة لأنها تعتمد الطرق بدل العفق ، كما تسمح آليتها بأداء العزف الموصول الغنائي Singing Legato وهذا لم يكن ممكناً على آلات المفاتيح السابقة، أما مفاتيحها فهي أثقل وأعرض من مفاتيح آلات الهاربسيكورد والكلافيكورد. وقد تطلبت زيادة الثقل عمل حسابات خاصة تتعلق بالوزن اللازم لإصدار الصوت . فبينما يحتاج مفتاح البيانو إلى ضغط بمقدار 70 غراماً على الأقل لإصدار أخفض صوت ممكن من آلة البيانو، يحتاج مفتاح الكلافيسان إلى ضغط يعادل 5 إلى 20 غراماً فقط لإصدار أخفض صوت ممكن من آلة الكلافيسان [16]. ومن الطبيعي أن تتأثر تقنيات العزف بتغير مقادير أوزان القوى المطلوبة لضغط المفاتيح ليس فقط لإصدار الصوت بل للتحكم بقوته ونوعيته. كما تأثرت تقنيات العزف أيضاً بالزيادة في عرض المفاتيح إذ تطلب ذلك فتح كف اليد أكثر مما كانت تتطلبه الآلات السابقة إذ كبرت المسافة بين الأصابع عند العزف. ومع استمرار تطور آلة البيانو في بداية القرن التاسع عشر اتسعت أيضاً لوحة مفاتيحها إلى سبعة أوكتافات وربع الأوكتاف، أي إلى ما هي عليه الآن. (والأوكتاف هو المسافة بين أول نغمة وآخر نغمة في السلم الموسيقي المتكون من ثماني نغمات، والنغمة الثامنة منها هي تكرار للأولى)، كما تطورت آليتها لتسمح بالتكرار السريع للنغمات وأداء التآلفات الصلبة (والتآلف يعني ثلاث نغمات أو أكثر وفق ترتيب معين تعزف في آن واحد)، أما صوتها فقد أصبح أغنى وأعلى رنيناً[17].

ولكنَّ ثمة اختلافاً آخر على درجة كبيرة من الأهمية وهو أن آلة البيانو تتمتع بوجود البيدال Pedal (الدواسة) التي باتت تسمح بإطالة الصوت على آلة البيانو ودمج الأصوات بعضها مع بعض إضافة إلى إضفاء صبغة لونية جديدة. وقد كانت البيدال الأولى عبارة عن جهاز يوضع تحت لوحة مفاتيح البيانو وتعمل بوساطة الدفع من الركبة، وسميت لذلك "بيدال الركبة" Knee Pedal. وقد ظهرت في بعض أعمال المؤلف الموسيقي الألماني هايدن Haydn الذي كان يكتب باستمرار عن إعجابه بآلة البيانو، مشيراً إليها كما في الصورة التالية (رقم 3):



الصورة رقم (3)

إشارة بيدال الركبة كما ظهرت في بعض أعمال هايدن

(الصورة من كتاب إيرل موس المستخدم في البحث، ص 10)

ولم تصبح البيدال على مستوى الأرض (الصورة رقم 4)، كما هي حالياً، إلا بعد مئة عام من صنع آلة البيانو بجهود صانع البيانو الإنكليزي جون برودوود John Broadwood, الذي تقدمت شركته عام 1815 بإهداء نسخة مطورة من آلة البيانو للمؤلف الألماني لودفيغ فان بيتهوفن Ludwig Van Beethoven لشهرته الواسعة[18]. وبذلك كان بتهوفن أول مؤلف موسيقي يقوم بتدوين استخدام البيدال بالتفصيل في أعماله للبيانو (أعمال السوناتا والكونشرتو)، وبفضله ولأول مرة في تاريخ الكتابة الموسيقية لآلة البيانو، أصبح استخدام البيدال يحتل مكاناً أساسياً وهاماً كتلوين صوتي مقصود في المؤلفات الموسيقية [19].

الصورة رقم (4) آلة بيانو من القرن التاسع عشر
صورة أخذتها الباحثة لآلة البيانو المعروضة في قاعة آلات المفاتيح في جامعة أوتاوا، وهي مزودة بأربعة بيدالات على مستوى الأرض، علماً بأن آلة البيانو في الوقت الحالي مزودة بثلاثة بيدالات فقط)

ومع تطور آلة البيانو وتقنيات الأداء والتأليف الموسيقي أصبح فن استخدام البيدالات من أصعب المهارات التي يتطلبها العزف على آلة البيانو، فهو يحتاج إلى ذوق فني عالٍ ورهافة في السمع وفهم للتركيب الهارموني والبنائي للمقطوعة الموسيقية، وهو في

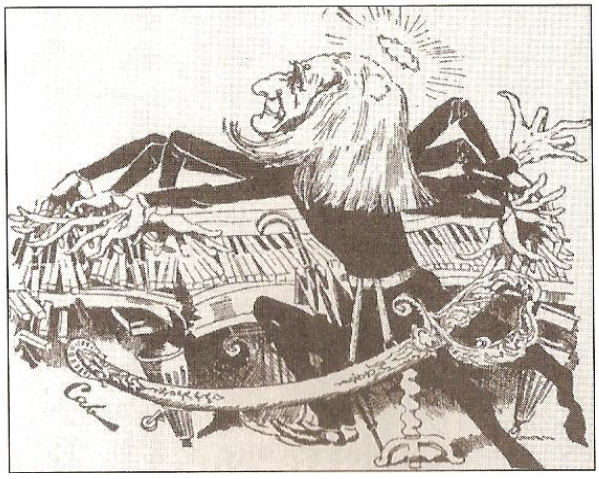
نفس الوقت عبء جسدي يتطلب من العازف مهارة حركية خاصة تعمل بتوازن واتحاد تام مع حاستي السمع واللمس.

البند الثاني
المفاهيم الجديدة وأساليب البحث في المنهج العلمي الحديث لتطوير الأداء على آلة البيانو في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين

أدت التطورات في صناعة آلة البيانو وفي أساليب الكتابة لها إلى تغيرات جذرية في أساليب العزف على البيانو. لقد أصبحت الحاجة ملحة إلى استخدام الجهاز الحركي للجسم بالكامل، مما تطلب دراسات عميقة في التوازن الحركي والعضلي، هذا بالتوافق مع المهمات الفكرية والسمعية والانفعالية. إلا أن ذلك لم يتم في يوم وليلة. وكان لابد من تربية القناعات بالمستجدات لدى مدرِّسي العزف على البيانو والعازفين أنفسهم. ولن يدهشنا ذلك إذا تذكَّرنا أن استخدام الإبهام في العزف على آلات المفاتيح قد احتاج إلى أكثر من مئة عام لإقراره [20].

يعدُّ عام 1885 تاريخ ولادة التكنيك الحديث في العزف على البيانو، وذلك لصدور أول كتاب من تسع وأربعين صفحة يشرح الحركة في العزف على البيانو من منطلق فيزيولوجي بحت، استناداً إلى علم وظائف الأعضاء. كاتب هذا الكتاب هو كلارك شتاينغر Clark Steinger عن تعليمات أستاذه قائد الأوركسترا وأستاذ البيانو لودفيغ ديبه Ludwig Deppeh الذي توفي عام 1880 تاركاً مقالة واحدة فقط عن تكنيك العزف على البيانو بعنوان: "Sur les souffrance du bras chez le pianiste" (عن آلام الذراعين عند عازف البيانو). إلا أن ما كتبه طلابه من بعده، الذين قاموا بتدوين تعاليمه وترسيخها، أوضح أنه مؤسس المدرسة الحديثة في العزف على البيانو [21].

لقد انطلق المدرسون الرواد في المدرسة الحديثة من أساليب المنطق العلمي الحديث في الملاحظة والتجريب، فقاموا بدراسة آلية الحركة اعتماداً على التطور العلمي في مجال التشريح وعلى فن الرسم والتصوير السينمائي للحركة. ثم قاموا بتسجيل ملاحظاتهم عن أساليب العزف التي استخدمها العازفون الكبار كما قاموا بالكثير من التجارب العملية والمخبرية لدعم ملاحظاتهم[22]. وفي الوقت الذي كانت فيه رسوم الكاريكاتور المعاصرة لعازف البيانو ليست Liszt (الصورة رقم 5) تشهد على استخدامه لكامل ذراعه وثقل جسمه من الأكتاف مع مشاركة حركة الجسم في العزف [23] كان ديبه يقوم بالمراقبة والتحليل لأسلوب أداء هذا العازف العبقري، وكان أول من تنبه إلى أن سر ضخامة الرنين الصادر عن أداء ليست على البيانو يكمن في استخدامه لوزن جسمه في العزف. وقد كتب تلميذ ديبه، كلارك شتاينغر Clark Steinger فيما بعد كتاباً عن أداء ليست على البيانو بعنوان La revolution de Liszt (ثورة ليست). أما برايت آوبت Breit Haupt فقد درس أسلوب أداء عازف البيانو والمؤلف الإيطالي بوزوني Bousoni ونجح بتوضيح أسلوب أدائه أكثر منه هو نفسه، على حد قول فيلدن Fielden الذي درس لدى كليهما[24].



الصورة رقم (4)

صورة كاريكاتورية لتكنيك فرانز ليست في العزف على البيانو.

من سلسلة: An Illustrated History of Music for Young Musicians, The Romantic Period, by Gille Comeau and Rosemary Covert, National Library of Canada

ومن أهم ظواهر التجديد في المفاهيم وأساليب البحث في المدارس الحديثة الأولى للعزف على البيانو هو البحث عن الإثباتات العلمية لدعم الأفكار والقناعات الجديدة عن طريق التعاون الكبير بين أساتذة العزف على البيانو وبعض الأطباء المهتمين. فبقياس وزن الإصبع في معهد التشريح في ألمانيا ومقارنة وزنه بمقاومة أصابع البيانو تم التوصل بالأرقام إلى أن وزن الإصبع لايكفي لاستخراج أي صوت من آلة البيانو[25]. كما أدى اكتشاف أن العضلات هي التي تثبت المفاصل إلى الاستنتاج أن المفاصل تكون لينة فقط عندما تكون العضلات مرتاحة. وأثبتت التجارب أن لكل شخص طبيعة خاصة لايستطيع تخطيها مهما قام بالتمارين لزيادة سرعة أصابعه، وأن الوسيلة الوحيدة لتطوير سرعة الأصابع تكمن في تقليص الحركات اللاإرادية التي تصاحب حركتها[26].

لقد شجعت هذه الاكتشافات رواد المدرسة الحديثة في العزف على آلة البيانو لعمل المزيد من الدراسات حول عمل الجهاز الحركي ومدى ارتباط الحركة بالفكر والتمييز السمعي وبالحالة الانفعالية للعازف ومقدراته الجسدية، مما ساهم في وضع أسس تقنيات استخراج الإمكانات التعبيرية الصوتية لآلة البيانو وأساليب التدريب المختلفة لإطلاق العنان للتطور التقني والفني الكبير في العزف على البيانو الذي شهده القرن العشرين وإطلالة القرن الحالي الحادي والعشرين.

وأهم ما تم في تلك الحقبة الزمنية من تاريخ فن العزف على آلة البيانو هو ترسيخ "فن الارتخاء" أساساً لتعلم العزف على آلة البيانو. فبينما كانت المدارس القديمة تعدُّ الارتخاء نتيجة للتكرار، أخذت المدارس الحديثة تنادي بتعليم "فن الارتخاء". لقد نفت المدارس الحديثة أي علاقة للتكرار في التوصل إلى الارتخاء في العزف بل عدَّت الارتخاء نقطة البداية لتعليم وتعلم العزف على آلة البيانو[27]. واستنكرت المدارس الحديثة أساليب المدارس القديمة في التدريب الجاف لأصابع اليد وكأنها مطارق لاترحم لضرب مفاتيح البيانو دون أي اعتبار للإحساس بالملمس ذي العلاقة المباشرة بنوعية الصوت الصادر عن الأداء, كما استنكرت إصرار المدارس القديمة على التصلب وانعدام الحركة أثناء العزف نظراً للمشاكل التقنية اللامنتهية التي تنتج عن ذلك[28]. ويتضمن تعلم "فن الارتخاء" المبادئ الثلاثة التالية:

المبدأ الأول ـــ "السقوط الحر للذراع": يشكل هذا المبدأ نقطة انطلاق لتعلم "فن الارتخاء"، ويتم برفع ذراع الطالب إلى مستوى الكتف وتركها تسقط دون أي تدخل من العضلات[29]. هذا التمرين يهدف إلى تنمية شعور الطالب وإحساسه بثقل ذراعه تمهيداً لاستخدامها واستخدام الأكتاف وثقل الجسم في الأداء. ولهذا المبدأ أهمية خاصة في العمل على التلوين الصوتي في الأداء الذي يعدُّه نيجاوز طريقة للتعبير عند عازف البيانو، ويوازي التعبير اللوني والضوئي عند الرسام [30].

المبدأ الثاني ـــ "تثبيت اليد" على أساس من "النشاط العضلي" دون أن يتناقض مع عملية الارتخاء: وهذا التثبيت لليد لا علاقة له بتثبيت اليد الذي نادت به المدارس القديمة، والذي يؤدي إلى التصلب! فدرجة التثبيت هنا تتبع درجة المقاومة المطلوبة للعزف بعيداً عن التشنج، بحيث يتوصل العازف إلى الشعور الداخلي بحركة العضلات دون القيام بحركات خارجية تتناقض مع حالة الارتخاء [31]. ومن خلال هذا المبدأ يتم التمهيد لأداء المقطوعات

السـريعة التي تحتاج إلى المهارة والخفة، وقد عبر جيزكينع عن هذا بما سماه ضرورة إبقاء عضلات الذراع بحالة ارتخاء أثناء العزف مع إبعاد كل الحركات اللاإرادية غير الضرورية للعزف [32].

المبدأ الثالث ــ "التركيز الفكري والسمعي" ـ السيطرة الفكرية على الملكات العصبية والعضلية: وهو من أهم ما نادت به المدارس الحديثة، وينص على أن الفكر هو الموجه الأول لعملية العزف بكاملها، إذ لايمكن التوصل إلى الشعور الداخلي بحركة العضلات دون توجيه خاص من الدماغ. واعتماداً على هذا المبدأ توصلت مدارس العزف على البيانو فيما بعد إلى توجيه العازف للاستفادة من القدرات الآلية الكامنة التي يتمتع بها جسمه من أجل تطوير سرعة استجاباته العصبية والعضلية وتنمية قدراته على التحكم بجسمه كآلة رائعة. فالعازف لايتمكن من الانطلاق في أداء المقاطع التقنية الصعبة التي تفوق سرعتها سرعة تفكيره إلا عندما يتمكن من السيطرة التامة على ملكاته العصبية والعضلية [33]. ورغم أن السيطرة على الملكات العصبية والعضلية تحتاج إلى الكثير من التكرار، إلا أن التكرار المطلوب في هذه الحالة ليس المقصود به التكرار الآلي الخاطئ الذي نادت به المدارس القديمة، بل هو التكرار الواعي المنظم والمدروس للحركة بما يتناسب مع مكونات البناء الموسيقي والأهداف الفنية للعمل الموسيقي ككل، والذي يشترط المتابعة السمعية والفكرية المستمرة. ونجد إشارة إلى عملية التكرار الواعي في كتاب إيرل موس الذي تحدث عن "التدريب إلى أن يصبح تجاوب العضلات مع أوامر الدماغ أمراً اعتيادياً". فالدماغ هو المسيطر الأول على الأداء، وهو الذي يرسل أوامره إلى العضلات المعنية فتتجاوب وتبدأ بالعمل، ومن ثم تبدأ الأذن بالإصغاء ومتابعة الأصوات الصادرة عن الأداء للتأكد من أنها ممتعة لحنياً وهارمونياً. واعتبر موس التكرار الآلي غير الواعي مضيعة للوقت [34].

ولكن، كما يحدث مع أي فكرة جديدة، خضـــع مبدأ الارتخاء واستخدام ثقل الجسم في العزف على البيانو الذي نادت به المدارس الحديثة للمبالغة نتيجة الفهم الخاطئ لوصـفة اسـتخدام وزن الذراع على أنـه "ارتخـاء كـامل"، ممـا أدى إلى ظهور مدرســة "الثقل". وامتلأت كتب تكنيك البيـانو الـذي يعتمد على الثقل بتفاصـــيل عن التشــريح وعن الطرق المختلفة لاســتخدام اليد والعضــلات القوية للذراع والكتف. ويقول كنتنر إن بعض أساتذة الثقل قد نسوا الحديث عن الأصـــابع لـدرجـة أن طلابهم أصـــبحوا يعزفون وكـأنهم بلا أصابع. ولصعوبة تصحيح أسلوب العزف في هذه الحالة، عدَّ كنتنر مدرســة الثقل أســوأ من المدرســة الأولى التي كانت تعتمد رفع الأصابع واستخدامها كالمطارق [35].

البند الثالث
المفاهيم الفيزيوحركية التي ساهمت في تطوير تقنيات الأداء على آلة البيانو في المدارس المعاصرة

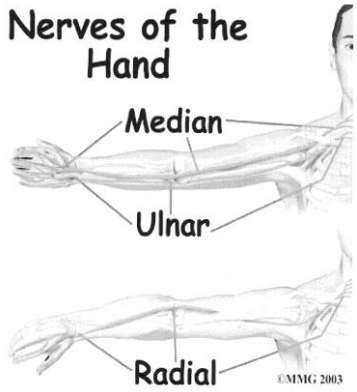
لقد اسـتخدمت المدارس المعاصـرة مبادئ الارتخاء واسـتخدام الثقل التي نـادت بهـا المـدارس الحـديثة، ولكنها ابتعدت عن المبالغة التي وقعـت فيهـا تلـك المـدارس. ويقول نيومن إن الفهم الخـاطئ للارتخاء على أنه ارتخاء كامل أدى إلى إعاقة مبدأ الرفع الذي لابد منه في العزف، والذي ينص على أن "إسـقاط أي وزن يقابله إعادة رفع لهـذا الوزن"[36]. وأشـــار إلى أهميـة عمـل الأصـــابع، فهي بصــرف النظر عن أســاليب العزف المتبعة، المســؤول الأول عن العزف، وحذر من أن يصبح فن استخدام الأصابع "فناً منسياً"[37]. أما جيورجي ســاندور فأشــار إلى أنه من الطبيعي أن لايكون هناك ارتخـاء كـامـل في العزف على البيـانو، إذ لابـد من عمـل بعض العضـلات في حين ترتاح بعض العضلات الأخرى [38]، وأنه حتى عنـد تطبيق مبـدأ الســقوط الحر للـذراع في العزف على البيـانو

تستخدم العضلات في مرحلتين من المراحل الثلاث للسقطة الحرة: في المرحلة الأولى عند رفع الذراع والساعد واليد إلى النقطة التي يجب أن يبدأ منها سقوط اليد على مفاتيح البيانو، وهي على ارتفاع عشرة إنشات تقريباً من سطح البيانو، وفي المرحلة الثالثة عند هبوط اليد على مفاتيح البيانو عندما تتقلص بعض العضلات الأخرى لتهدئة الصدمة، ويكون الارتخاء الكامل والاعتماد على الجاذبية الأرضية دون أي تدخل من العضلات في المرحلة الوسطى فقط من السقطة الحرة [39]. وكان كنتنر قد وصف الارتخاء المطلوب للعزف بأنه الارتخاء الذي يتيح الفرصة لاختيار العضلات المناسبة للعزف ودفعها للعمل، بينما تستريح العضلات الأخرى، أي أنه "الاستعداد للعزف بعيداً عن التشنج" ولايعني بتاتاً تسيب العضلات وتوقفها عن الحركة، كما يخطئ البعض في الفهم. كما أشار كنتنر إلى اقتران مبادئ الارتخاء مع مبدأ "الاقتصاد" في حركة الكتفين والذراعين والأصابع في المدارس المعاصرة بقوله إن "التوصل إلى النوع الصحيح من الارتخاء يتطلب جهداً في التدريب الطويل المركز للتعود على كبح جماح الحركات العضلية اللاإرادية والقيام بالحركة المطلوبة"، وعرف مبدأ "الاقتصاد" بأنه "القيام بأقل جهد ممكن للحصول على أكبر النتائج فيما يتعلق بسرعة الأداء ودقته وتنوع تدرجاته الصوتية"[40].

أما عملية العزف على آلة البيانو بشكل عام فوصفها نيجاوز بأنها عملية تبادل مستمر بين الجهد والراحة وبين الشد والارتخاء، مثل إيقاع عضلة القلب التي تنبض دون أن تتوقف منذ الولادة إلى الموت. فبتطبيق نظام عمل القلب في التقلص والارتخاء "الانقباض والانبساط" في العزف على البيانو ندرك كيف يستطيع العازفون الخبراء أكثر من عشر ساعات يومياً. وأشار نيجاوز إلى ضرورة أن يكون الجسم في وضع طبيعي متوازن بحيث يستطيع العازف السيطرة على حركاته، وبخاصة على انسيابية حركة ذراعيه، فسر

النجاح في العزف على البيانو يكمن في انسيابية حركة الذراع (من الكتف إلى اليد) والقدرة على التركيز في حركة الأصابع[41].

ولتوضـــيح عمل الجهاز الحركي في العزف على البيانو انطلق نيومن من مســـار الأمر الحركي ليوضـــح العلاقة الحركية بين مـاســـمـاه "الروافع الأربع (أو الآليـات الأربع) " The four mechanisms وهي: الأصـابع واليد والسـاعد والذراع من خلال حركة مفاصـــلها. وقد أكد أن فهم العلاقة الحركية بين هذه الروافع من حيث إمكان اســـتخدام كل منها بشـــكل منفصـــل أو بتوافقات مختلفة، إضـــافة إلى فهم مبدأ الرفع الذي تعمل بـه هذه الروافع الأربع كفيل بتمكين العازف من السـيطرة على حركته ضـمن آلية حركية سليمة في العزف [42].



الصورة رقم (6): ـ إلى الأصابع)

يصدر الأمر الحركي عن المخ، المسؤول الأول عن الحركة، ويمر عبر الأعصاب إلى الكتف، ومنه إلى الذراع ثم الكوع والساعد ليصل إلى الرسغ، ومنه إلى الأصابع. أي إن جميع الأجزاء التي يمر منها الأمر الحركي مسؤولة عن حركة الإصبع وليست الإصبع وحدها

الصورة من صفحة الإنترنت:
www.eorthopod.com/public/patient_education/6606/hand_anatomy.htl

وقد عملت المدارس الأكثر حداثة أيضـــاً على تطوير هذه المفاهيم والعمل على معالجة مشاكل التشنج التي تنتج عن الأسلوب الخاطئ في العزف. فها هو توماس مارك، الذي يمثل مدرســـة تاوبمان Taubman، إحدى مدارس نهاية القرن العشــرين وبداية القرن الحادي والعشــرين، التي تؤكد ضــرورة الحرية الجســدية المطلقة في الأداء على آلة البيانو، يصف عملية العزف على البيانو بأنها حالة من الشعور بالعوم والطفو في الجزء العلوي من الجسم [43]، وأنها تعتمد على الوعي الحركي الذي يوزع مسؤولية الحركة على جميع أجزاء الجســم بحيث يؤدي كل جزء مايوكل إليه من مســؤولية (44). ويتابع بأن عملية الأداء على آلة البيانو يجب أن تتم عن طريق تنظيم العمل فيما بين الجهاز العضـــلي والبناء العظمي إذ يخف الضـــغط عن العضـــلات على حســـاب البناء العظمي، مما يضـمن للعازف الشـعور بالقوة والثبات أثناء العزف ويبعده عن المعوقات الجســدية التي ربما تتجلى بالتشـــنج أثناء العزف [45].

كما دعا أتباع تكنيك ألكساندر Alexander Technique نسبة للممثل وعالم النفس والحركة فريدريك ماتياس ألكســاندر Frederick Matthias Alexander (1869ـــــ 1955) إلى معالجة أخطاء التنفس والحركة في العزف عن طريق الربط بين "تدريب الفكر" و"تدريب الجســم" ، بين ما نفكر به وما نقوم بفعله[46]. وكان ألكساندر قد نصح بمراقبة أسلوب الأطفال الصغار في التحرك، إذيتحركون بعفوية ضـــمن القواعد الطبيعية للحركة بعيداً عن التشــنج والمعوقات الجســدية [47]، كما وضــع توجيهاته لمعالجة أخطاء التنفس والنطق والحركة التي تنتج عن التشـــنج عامة. وبتطبيق تعاليم ألكســاندر وجد الكثيرون من أســاتذة البيانو الحلول الناجعة للمشاكل التقنية التي عاناها طلابهم [48].

النتائج والتوصيات

1 ـــ إن معرفة تاريخ تطور تقنيات فن العزف على البيانو يساعد الطالب البالغ الذي بدأ يتعلم العزف على البيانو بعد سـن الثامنة عشرة من عمره، لاستخدام المنطق السليم لتطوير مستوى أدائه ويشـجعه على حل المشـاكل التقنية والفنية المختلفة التي تواجهه بنفسه.

2 ـــ بصرف النظر عن أساليب العزف المتبعة، تبقى الأصابع هي المسؤول الأول عن العزف.

3 ـــــ يجب فهم التسلسل المنطقي والطبيعي للحركة من منطلق تنظيم العمل فيما بين الجهاز العضلي والهيكل العظمي.

4 ـــــ يتطلب الأداء الفني الموازنة المستمرة بين عمل الأصـابع ومدى مشاركة باقي أجزاء الجهاز الحركي في الأداء.

5 ـــ رغم الخطوط العامة الموجهة، تتنوع المشاكل التقنية وتختلف من عمل موســيقي لآخر، مما يتطلب البحث المســتمر في هذا المجال.

الهوامش

1. ليلى زيدان: "الاسترخاء وأهميته لاكتساب الحرية والسهولة في العزف على البيانو" بحث منشور في مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، العدد الثالث، المجلد العاشر، مايو1987
2. Tobias Matthay: Pianoforte Muscular Relaxation Studies For Students, Artists and Teachers, London Paris, Bosworth & Co. 1908.
3. سحر ملحم: "مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية القرن العشرين، أهم أساليبها وتوجهاتها" مجلة الحياة الموسيقية، منشورات وزارة الثقافة في سورية، صيف خريف 1993
4. محمود شرقاوي: "دور الجهاز الحركي في الأداء على البيانو"، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان 1993
5. ياسر سيد حيدر: "الاسترخاء وأثره في اكتساب الحرية والسهولة للأداء الجيد على آلة البيانو"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان1998
6. Gerd Kaemper.
7. William S. Newman: ‘‘The Pianist’s Problems, A modern Approach to Effieient Practice and Musicianly Performance’’, Third Edition, Published by Da Capo Press Inc., USA, 1984. page 2

8. Earl Moss: “More than Teaching, a Manual of Piano Pedagogy”, by Gordon V. Thompson Music, Toronto, Canada, a division of Canada Publishing Corporation, 1989.
9. Louis Kentner: “Piano”, Yehudi Menuhin Music Guides, Kahn & Averill, London 1991, (First edition 1976).
10. Georgy Sandor: “On Piano Playing: Montion, Sound and Expression”, Schirmer 1995, USA.
11. Kendall Taylor: “Principles of Piano Technique and Interpretation”, Novello and Company Limited, 1981. Reprinted 1983 (with corrections), 1986, 1993 (with corrections), 1996
12. Heinrich Neuhaus: “L’Art Du Piano”, Edition Van de Velde, France 1971, Traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine. Imprime en France. – JOUVE, 11, bd de Sebastopol, 75001 Paris, N. 334943C. Octobre 2003.
13. Thomas Mark: “What Every Pianist Needs To Know About The Body”, GIA Publications, Inc., Chicago, USA, 2003.
14. Kendall Taylor, p.2
15. Kendall Taylor, p.2
16. Gerd Kaemper, p.12
17. Gerd Kaemper, p.12

18. Earl Moss, p.10-11
19. Louis Kentner, p.75
20. "Masters of the Soviet Pianistic Schools", Articles, Moscow State Conservatory named after Peter Ilich Tchaikovsky, Musgiz 1954. (In Russian) p.38-39.
21. Gerd Kaemper, p.33-34
22. Gerd Kaemper, p.41-42
23. Gerd Kaemper, p.27
24. Gerd Kaemper, p.40
25. Gerd Kaemper, p.42
26. Gerd Kaemper, p.49-51
27. Gerd Kaemper, p.66
28. Gerd Kaemper, p.38-40
29. Gerd Kaemper, p.62
30. Heinrich Neuhaus, p.76
31. Gerd Kaemper, p.67-69
32. Walter Giseking and Karl Leimer: "Piano Technique", Dover Publications, Inc. New York, 1972. (Contains two books: The Shortest Way to Pianistic Perfection, first published in 1932, and "Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing" first published in 1938).
33. Kindall Taylor, p.30
34. Earl Moss, p.15
35. Louis Kentner, p.54
36. William S. Newman, p.50

37. William S. Newman, p.53
38. Gyorgy Sandor, p.7.
39. Gyorgy Sandor, p.42.
40. Louis Kentner, p.60-61
41. Heinrich Neuhaus, p.130
42. William S. Newman, p.43
43. Thomas Mark, p.117
44. Thomas Mark, p.5
45. Thomas Mark, p.112
46. Pedro De Alcantara, p.56
47. www.musicmoz.org/education/Alexander_technique
48. Thomas Mark, p.3-4

بمناسبة الاحتفالية الدولية لمرور مئتَيْ عام على ولادة

فريدريك شوبان

Fryderyk Chopin

1849 – 1810

غزوان الزركلي
عازف بيانو
أ. د. في
الموسيقا

عاشق البيانو

لم يظهر في تاريخ الموسيقا الكلاسيكية الأوربية اسم موسيقيّ وهب روحه لآلة البيانو عازفاً ومؤلفاً ومدرِّساً مثل فريدريك شوبان. فبعد نحو ثلاثة قرون من عمر هذه الآلة ومروراً بعباقرة جمعوا بين التأليف والأداء (باخ، موتسارت، بيتهوفن، ليست، رخمانينوف، سكريابين، ديبوسي) لم يزل شوبان حجر زاوية في الكتابة للبيانو، بعدما أخذت هذه الآلة من خلال من سبقه ومن تلاه من موسيقيين وصنّاع آلات شكلها الأحدث الذي استمر استعماله إلى يومنا هذا.

رمز الرومانسية

أصبح شوبان، الابنُ البار للعصر الرومانتيكي، مثلاً للموسيقا الرومانسية وللموسيقي الرومانسي. لقد اخترق الذات الإنسانية باحثاً في أدق تفاصيلها، راصداً لحظات سعادتها وشقائها. وكان البحث عن الذات والغوص في خبايا النفس البشرية من أهم خصائص ذلك العصر. إلا أن شوبان كان من حيث الشكل الموسيقي («نثر» الألحان، ترتيب المقاطع، بناء الأقسام وتقسيم الأجزاء، أي من حيث «الحبكة» الموسيقية) أميل إلى المحافظة. فعلى سبيل المثال أظهر شومان (الذي ولد في نفس عام ولادة شوبان) جرأة أكبر في مضمار الشكل الموسيقي، مثَله كمثل جرأة رخمانينوف مقارنة بسكريابين (1872ولادة سكريابين، و 1873 ولادة رخمانينوف). ومن الممكن أن نقول عكس ذلك فيما يتعلق بالمادة اللحنية والهارمونية، فقد كان شوبان أجرأ من شومان، وسكريابين أجرأ من رخمانينوف، مع ملاحظة الاهتمام الحاصل لكل من شومان ورخمانينوف بالناحية البوليفونية.

فرنسي أو بولوني

في ذهن كثير من الناس أن شوبان فرنسيّ. ناهيك بأن العصر الرومانتكي قد جعل من مدينة النور ـــ باريز مركزاً مهماً لهما. ومن منا لا يعرف «بورتريه» دولاكروا التي رسمها لشوبان؟ أما

القرن العشـــرين فقد أصـــر على بولونية شـــوبان بعد تبلور المدّ القومي في أوربة. ومن منا لم ير صـــورة التمثال الرّائع، المليء بالرومانســـية والخيال، الذي نُصـــب لشـــوبان في مدينة وارســـو عاصـــمة بولونية؟ ولنلاحظ أن الاســـم الأول لشـــوبان فريدريك Frédéric (بالفرنســـية) يكتب في عصـــرنا Fryderyk تأكيداً لـ «أصـــله» البولوني. وقد لاقى اسـم ليسـت الأول فرانتس (Franz بالألمانية وليس فرانز بالفرنســـية) المصـــير نفســـه، إذ إن قوميته الهنغارية الصـرفة تقتضـي استعمال الأصل الهنغاري وهو فيرِنس Ferenc.

ولد فريدريك شـــوبان في بولونية لأب فرنســـي وأم بولونية. ولكن انتمـاءه ظلّ بولونياً على مدى حياته المحدودة على الرغم من أنه قد أمضـــى العشـــرين ســـنة الأخيرة من عمره الذي لم يتجاوز الأربعين عاماً (أي 50% منه) في العاصـــمة الفرنســـية. وبســـبب الاحتلال الروسـي لبولونية الذي حصل أثناء وجود شوبان مصادفةً خـارج وطنـه، اختـار شـــوبان عدم العودة إلى بلده ما دام الاحتلال المذكور قـائمـاً. لكنـه توفي قبـل أن تتغير الظروف موصـــيـاً بـدفن رُفاته في مسقط رأسه، وهذا ما حدث بالفعل.

احتفالية شوبان

لا يوجد عازف بيانو محترف لم يدرس موسـيقا شـوبان ملياً، ولم يحتفظ في «ريبيرتواره» بأعمال مختلفة لفريدريك شوبان الذي أهدى التراث الإنسـاني الموسـيقي أعمالاً خالدة، لآلة البيانو تحديداً وعلى نحو شـــبه حصـــري. ويحتفل العالم بأســـره في هذا العام (2010) بـذكرى مرور 200 عـام على ولادة هـذا الموســـيقي العبقري الذي أضـــحى علماً من أعلام التراث الإنســـاني. لقد كتب

لآلة البيانو ضمن أنواع آلية مختلفة: طولاً وقصَراً، سهولةً وتعقيداً، بساطةً وتركيباً، شاعريةً ودرامية[3].

كما كتب للبيانو والأوركسترا عملين من نوع الكونشيرتو، وألّف أربعة أعمال أخرى لهما (متنوعات على لحن لموتسارت، فانتازيا على ألحان شعبية بولونية، روندو في ستيل مدينة كراكوف البولونية، والبولونيز الكبير اللامع مسبوقاً بحركة أندانته). أما الكونشيرتو الأول والثاني فما زالا في ألقهما وما فتئا يُعزفان باستمرار رغم مرور نحو مئتي عام على كتابتهما (ألّفهما وهو في العشرين من العمر، أي بعد وفاة بيتهوفن (1770ـ1827)بثلاث سنوات فقط.

الطراز التأليفي

إن الأصول السلافية لهذا المؤلف الموسيقي لعبت لا شك دوراً هاماً في إضفاء خصوصية متميزة على أعمال فريدريك شوبان، ألا وهي الـ 180 درجة من التأرجح ما بين اللين والقوة، و«الضعف والعنف» إذا صح التعبير. كذلك الأمر بين الشاعرية المفرطة والدرامية التراجيدية، بين الحلم والمأساة. وقد تكون لحنيته الرائعة: العذبة / الرقيقة والعاطفية/ الحماسية على التوالي في أعمالٍ مختلفة أو في آن معاً في أعمال أخرى هي السبب الأول في استساغة الأذن العربية والشرقية لموسيقاه. وبالتحديد فقد بلغت المهارة العالية التي تميز بها أداء أعماله قمةً في عالم البيانو لخّصت تجارب باخ، هايدن، موتسارت، بيتهوفن، شوبرت، فيبر، هومّل، موشيليس، فيلد. ومهدت لـ رخمانينوف وسكريابين وديبوسي ورافيل، وهذا مع حفظ الموقع المميز لفيرِنس ليست المولود عام 1811 أي بعد عام واحد من ولادة شوبان. ويمكن تلخيص صفات الطراز التأليفي لشوبان بـ كمال الصنعة في أعماله وبلوغها قمم الإبداع اللحني والهارموني ـ

3 ـ ونحو 15 تسمية أخرى مختلفة مثل: Sonate, Fantaisie, Polonaise, Ballade, Scherzo, Rondo, Valse, Mazurka, Impromptu, Prelude, Etude, Nocturne, Barcarolle, Berseuse, Tarantella, Variation, Ecossaise

والكونترابونتي ـــــ، قمم الإبداع التزييني والإبداع الإيقاعي (إيقاعات الرقص والسلافية المختلفة).

شوبان الإنسان

كان شوبان إنساناً مفرطاً في حساسيته وضعيفاً في صحته. لم يتزوج. وعلاقته مع الأديبة الفرنسية جورج صاند، التي رافقته سنوات حياته الأخيرة (1838ـــــــ1847) معروفة ومدونة في عشرات، أوحتى في مئات الكتب. ومن المثير للاهتمام ما كتبته جورج صاند عن شوبان على نحو مباشر أو غير مباشر (عبر شخصيات أدبية ذات أسماء وهمية). لقد مرّ الاثنان بعلاقة يمكن وصفها في آخر مراحلها بالعاصفة. ومن المؤكد أن «هجر» جورج صاند له قد أضرّ بصحته العليلة كثيراً وعجل بوفاته. ولسنا هنا بصدد تقييم تلك العلاقة التي أثمرت في بدايتها كتيِّباً لجورج صاند يحكي رحلتهما إلى مايوركا (مجموعة جزر إسبانية في البحر الأبيض المتوسط/شرق برشلونة). في هذا الكتيب تتعرض الكاتبة إلى المؤلف الموسيقي وتصف نمط عمله. ونتحدث هنا بالتحديد عن المقدمات (Préludes) مصنف رقم 28 (وعددها 24مقدمة)، تلك الأعمال التي كتبها شوبان أو بدأ في كتابتها أثناء الرحلة المذكورة. وأثناء قراءتي لذلك المقطع حضرني الممثل والمخرج الفذّ شارلي شابلن الذي بلغت إعادته لبعض المشاهد مئات المرات. لقد تحدثت جورج صاند (واسمها الحقيقي Aurore Lucile Dupin, baronne de Dudevant) عن المبدع الذي لا يهدأ له بال مُنشئاً وممزقاً، باحثاً عن الكمال ذائباً في حمية الخلق الفني، مدركاً للمسؤولية التي تقع على كاهله كمحترف وكعبقري، واعياً في داخله رسالته الفنية الإنسانية.

ختـــام

ارتبط اسم شوبان بشخصيات لامعة في مختلف مجالات الفن (الرسم، الأدب، العمارة، الموسيقا، الرقص، المسرح) عقدت

أواصر الصداقة مع هذا المبدع الفائق الحساسية. لقد عاش حياته القصيرة مبدعاً ومنتمياً إلى قيم تحرير الوطن والإنسان. ولا أبالغ هنا إذا تحدثت عن الوطن. ففي واقع الأمر تابع شوبان من باريز أحوال موطنه (بولونية) بكل ما أوتي من عاطفة وحماسة، وذاق الأمرّين شوقاً وحنيناً إلى ذويه. ولا يزيدنا أصله «البيولوجي» الفرنسي إلا يقيناً في عمق شعوره النفسي بالغربة، بشجن البعد عن بولونية وبعذاب الفراق. ولا يمكن إلا لفنان خلاق أن يحوّل هذه المشاعر الشخصية إلى «معلومة» فنية /إنسانية تبقى على مرّ العصور مذكيةً مشاعر البشر وفكرهم، مساعدةً على بلورة أحاسيسهم وقيمهم وعلى تعميقها.

فريدريك شوبان قدوة في الاحتراف والإبداع ومثل أعلى للأخلاق الفنية. ففي رده على أصوات متعددة كانت تطلب منه باستمرار التأليف ليس فقط للبيانو إنما للأوركسترا والأوبرا ولمجموعات موسيقا الحجرة (وله فيها نصيب ضئيل[4])، في رده على تلك الأصوات قال شوبان في إحدى رسائله:"أعرف حدودي، وأعرف أنني سأجعل من نفسي أضحوكة إذا حاولت التسّلق إلى الأعلى من دون أن تكون لديّ إمكانية لذلك. يعذبونني حتى الموت وهم يلحون عليَّ كتابة سيمفونيات وأوبرا، ويريدون مني أن أكون كل شيء في شخص واحد: روسي وبولوني، موتسارت وبيتهوفن. ولكن أضحك بيني وبين نفسي وأفكر أنه على الإنسان أن يبدأ بأشياء صغيرة. أنا مجرد عازف بيانو، وإذا كنت أكثر من ذلك فهذا جيد أيضاً... أعتقد أن من الأفضل أن يقدم المرء القليل وأن يقوم

[4] ـ عشرون أغنية (طبعاً بمرافقة البيانو)، 3 أعمال للفيولونسيل والبيانو (الثالث منها محول بخط المؤلف إلى آلة البيانو لأربع أيدٍ، واسمه الثنائي الكبير)، وثلاثي بيانو (كمان، فيولونسيل، بيانو).

بـأفضـــل مـا عنـده، من أن يحـاول القيام بكل شـــيء ولكن بطريقة رديئة".

فتفكروا في هذا المقال لعبقري مثل شـــوبان! ويا حبذا لو أخذه شبابنا الموسيقي قدوة لهم.

محمود العجان
الموسيقي الذي ظلم نفسه

أحمد بوبس

(يعجبني من يقول الشـــعر تأدباً لا تكســـباً، ومن ينشـــد الغناء تطرّباً لا تطلباً). هذه المقولة للوزير العباسي محمد بن مقلة، تنطبق كثيراً على الموســـيقي الســـوري محمود العجـان، الـذي اتخـذ من الموسيقا هواية وعشقاً، دون أن يفكر للحظة واحدة أن يتخذها مهنة أو مصدر رزق، رغم تعمقه فيها لدرجة أنه أصبح محيطاً بمقاماتها وإيقاعاتها وقوالبها الغنائية والموسيقية. وعلى الرغم من أن محمود العجان مارس في حياته الكثير من النشـــاطات الموســـيقية، واقتنى في مكتبتـه النوادر من أعمـالهـا، وعلى الرغم من أنـه ترك لنـا إرثـاً موسيقياً كبيراً من إبداعاته، إلا أنه فضـل العيش في الظل بعيداً عن الأضـواء والضـجيج الإعلامي، وبالتالي فإن انتشـاره ظل محدوداً عند المختصين الموسيقيين فقط.

* الولادة والنشأة

ولد محمود العجان عام 1916م، أو عام 1918 حسب رواية أخرى في مدينة اللاذقية. ونشأ في أسرة تهوى الموسيقا على الرغم من أن العد يد من أفرادها تتالى على وظيفة القضاء الشرعي. وهذه البيئة الموسيقية جعلت محمود العجان يحب الموسيقا، وما إن شب قليلاً، حتى بدأ دراسة الموسيقا معتمداً على نفسه ودون أي معلم. إذ لم يكن في اللاذقية أي معهد أو ناد موسيقي. فلجأ إلى الكتب الموسيقية الموجودة في منزل الأسرة، فتعلم منها النوتة الموسيقية والعزف على الكمان حتى أجاده وأنطقه النغمات العربية بصورة صحيحة متقنة، فكان أول من تعلم النوتة الموسيقية في اللاذقية كتابة وقراءة وعزفاً. كما انكب على الأسطوانات الكثيرة الموجودة في المنزل يسمعها ويحفظ محتوياتها من الغناء والموسيقا، حتى تعمق في قوالب الغناء والموسيقا العربيين.

وما إن بلغ الخامسة عشرة من عمره حتى أصبح عازفاً بارعاً على الكمان، وانتزع بالعزف عليه إعجاب كبار الموسيقيين العرب والأجانب الذين زاروا اللاذقية. وفي عام 1937جرت مسابقة موسيقية بين الفرق الكشفية على مستوى سورية، ففازت الفرقة الكشفية التي دربها بالمركز الأول.

* نشاطاته الموسيقية

مارس محمود العجان خلال مسيرته الموسيقية الطويلة الكثير من النشاطات الموسيقية. ففي عام 1945 ساهم مع بعض الموسيقيين بتأسيس النادي الموسيقي في اللاذقية، وكان جميع أعضائه من الهواة. وتولى رئاسته لمدة ثلاث سنوات، ثم ترك الإدارة ليتفرغ للنواحي الموسيقية. واستمر مع النادي سنوات كثيرة، فكان يقيم الكثير من النشاطات والحفلات الموسيقية التي كان يعود ريعها للجيش العربي السوري من أجل المساهمة في تسليحه. ولم تقتصر حفلات النادي على اللاذقية فقط، وإنما تجاوزتها إلى دمشق وحلب وطرطوس. ومن تلك الحفلات حفلة

أقيمت على مسرح الحمراء بدمشق بتاريخ السادس من نيسان عام 1959. كما أقام النادي حفلتين على مسرح معرض دمشق الدولي في أيلول من العام نفسه. وأقام النادي العديد من الحفلات في مهرجان القطن بحلب. كما اشترك الفنان العجان مع فرقة النادي الموسيقية في المسابقة الموسيقية الغنائية بين نوادي المدن السورية التي أجرتها وزارة الثقافة في دار الكتب الوطنية بحلب عام 1961، ونال مع الفرقة الجائزة الأولى.

في عام 1948 عُيِّن مدرساً لمادة الموسيقا في دور المعلمين والمعلمات وثانويات اللاذقية. وتخرجت على يديه أجيال من الشباب. واستمر في عمله التربوي هذا حتى تقاعده. وخلال عمله في التدريس شكل وقاد العديد من الفرق الموسيقية من طلابه، وكانت هذه الفرق تحقق نجاحاً كبيراً في جميع مشاركاتها.وكان يلقن هذه الفرق الأناشيد الوطنية التي تدعو إلى الحرية والاستقلال، وتهاجم المستعمر الفرنسي، وتطالبه بالرحيل عن أرض سورية، إضافة إلى تعليمهم الموشحات. كما كان يدرب فرق الكشافة والفرق الشعبية وفرق الحرس الوطني والقمصان الحديدية على الأناشيد الوطنية الملتهبة التي تبعث روح النضال في النفوس، دون أن يتقاضى أي تعويض مادي عن ذلك.

ومن نشاطاته الموسيقية الهامة، مشاركته في مهرجان الأغنية العربية الأول الذي أقامه اتحاد إذاعات الدول العربية في دمشق في شهر آب عام 1977. وشارك في المؤتمر موسيقيون وباحثون من جميع البلدان العربية. وألقى محمود العجان فيه محاضرة بعنوان (الأغنية الهادفة). وطرح فيها رؤيته في تحسين واقع الموسيقا العربية آنذاك، وانتقد بشدة الأغنيات التي كانت تذاع وقتئذٍ في الإذاعات العربية، وضررها الفكري والتربوي والنفسي على المستمع. ويرى العجان أن للموسيقا دوراً هاماً في خدمة المجتمع كسائر الفنون الأخرى. وهي ليست فقط وسيلة للتطريب والترفيه. وركز في محاضرته على دور الأغنية الوطنية والسياسية. كما

شارك في المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا الذي انعقد في دمشق عام 1995.

* أبحاثه الموسيقية

خاض محمود العجان غمار البحث الموسيقي، فكتب الكثير من الدراسات والمقالات الموسيقية، ونشرها في الصحف والمجلات. وقام بتدوين الكثير من الأدوار الغنائية القديمة، وخاصة التي تعود إلى القرن التاسع عشربالنوته الموسيقية، بعد أن خلصها من الزوائد التي أضافها المطربون عليها أثناء أدائهم لها. إذ لم يكن لتلك الأدوار أية تدوينات موسيقية. وكانت مسجلة على الأسطوانات فقط. وكان كل مطرب يؤديها بأسلوب يختلف عن غيره. وبذلك توصل إلى صيغة موحدة لكل دور.

وبعد أن انتهى من تدوين تلك الأدوار جمعها في كتاب حمل عنوان (من ثراثنا). وضمنه دراسة موسعة عن الدور والصيغة الموسيقية لقالبه. وكان هذا الكتاب الأول من نوعه على صعيد الكتب الموسيقية. وصدر الكتاب عن دار طلاس عام 1990. كما وضع معجماً عن الموسيقا العربية، شمل معظم نواحيها، صدر في نفس العام عن دار طلاس أيضاً.

ومن كتبه الهامة كتاب (الليل والعين في التراث الموسيقي والشعري) الذي تناول فيه الغناء بكلمتي الليل والعين. وخصص القسم الأول من الكتاب للغناء بكلمة (ياليل)، فبحث في تاريخ الغناء بهذه الكلمة، ثم أورد قصائد أو أبياتاً من قصائد تناولت الليل في موضوعاتها. أتبع ذلك بعرض لأغنيات أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وغيرهما من المطربين التي تحدثت عن الليل، ثم أورد القصائد التي عارض فيها ناظموها قصيدة (ياليلُ الصبُّ متى غدُهُ) لأبي الحسن القيرواني. ثم تعرض لاستخدام كلمة الليل في الأمثال الشعبية.

والقسم الثاني من الكتاب خصصه للعين، وكيف تعامل معها الشعراء والموسيقيون. وتناول أسباب الغناء بكلمة (يا عين)

وجذوره في تاريخ الغناء العربي.. وأورد قصائد وأبياتاً ومجموعة من الأمثال الشعبية عن العيون.

أما القسم الثالث فخصصه لمجموعة من الأغنيات من قالب الدور، إذ ضمنه مجموعة من الأدوار بالكلمات والنوته. وصدر الكتاب في دمشق عن وزارة الثقافة عام 2001.

ومحمود العجان عمل في مشروع موسيقي مهم. وهو مشروع الإيقاعات في الموسيقا العربية. فقام بشرحها فلسفياً وواقعياً. وجمع منها 276 إيقاعاً، بينما جمع كامل الخلعي 26 إيقاعاً فقط. لكنه لم يقم بتوثيق مشروعه الكبير هذا في كتاب. إضافة إلى بحث آخر عن الموسيقا النظرية لم يطبع أيضاً.

*إبداعاته الموسيقية

إضافة إلى الأنشطة الموسيقية الكثيرة التي خاض محمود العجان غمارها، وتحدثنا عنها قبل قليل،خاض غمار الإبداع الموسيقي، وخصوصاً في التأليف الموسيقي الآلي. لكنه كان مقلاً في تلحين الأعمال الغنائية. ومن ألحانه أوبريت توجيهية مدرسية ومقطع من رواية مجنون ليلى، كما لحن عدداً من الموشحات. لكن مؤلفاته الموسيقية لم تر النور ولم تقدمها الفرق الموسيقية، لأنه كان يرفض إخراجها من الأدراج، مبرراً ذلك بأسباب عديدة، منها خوفه من إساءة تقديمها من قبل الفرق الموسيقية التجارية. وتارة يعزو ذلك لأسباب نفسية، كخوفه من تعرضه للنقد. وفي كل الأحوال فقد ارتكب محمود العجان في ذلك خطأً كبيراً، إذ بقيت إبداعاته الموسيقية حبيسة الأدراج. ولم يتعرف عليها الناس. مع أن العديد من الإذاعات عرضت عليه تسجيل أعماله الموسيقية. ومع ذلك تسرب إلينا القليل من مؤلفاته الموسيقية. فقد طلبت منه إذاعة صوت أمريكا عام 1953تسجيل بعض مقطوعاته الموسيقية لكنه رفض. إلا أن مجلس إدارة النادي الموسيقي في اللاذقية قرر الموافقة على طلب الإذاعة بالإجماع، فقبل العجان ذلك احتراماً

لأنظمة النادي وقوانينه، وحتى لا يكون رفضه مبرراً لغيره لمخالفة قرارات النادي.

ومن المقطوعات الموسيقية التي قدمت له مقطوعة (استقبال) التي وضعها محمود العجان بمناسبة زيارة رئيس الجمهورية شكري القوتلي إلى اللاذقية عام 1947، ومقطوعة (ترحيب) وضعها بمناسبة زيارة صديق عزيز له. ومن مقطوعاته الموسيقية الأخرى (من وحي الأندلس)، (البطولة)، (ناديا)، (ليل بلا أمل)، كما وضع العديد من السماعيات من مقامات راحة الأرواح والحجاز والنهوند والحجاز كاركرد والنكريز. كما وضع الموسيقا التصويرية لفيلم تسجيلي أنتجته شركة (منيرفا فيلم) الدانماركية عن مرفأ اللاذقية عام 1956.

وتتسم مؤلفاته الموسيقية في معظمها بالرومانتيكية، والتعبير عن انفعالاته، وتترجم مشاعره وتأملاته، وكذلك في عزفه على الكمان وبشكل خاص في التقاسيم.

* تكريمه

هذه العطاءات الموسيقية الكثيرة والمتنوعة لمحمود العجان والتي كانت في سبيل الموسيقا فقط، ولم يستفد منها مادياً، دفعت العديد من المؤسسات الثقافية إلى تكريمه. وكان في مقدمتها وزارة الثقافة في سورية التي كرمته عام 1959 وقلدته وساماً تقديراً لعطاءاته الفنية، وكرمته مرة ثانية عام 1969 بعد فوزه بالجائزة الأولى في مسابقة تلحين الموشحات. كما قامت الوزارة بتصوير فيلم وثائقي عن حياته ونشاطاته الموسيقية عام 1979. ومنحته نقابة الفنانين براءة تقدير في عيد الفنانين عام 1996، وكرمته نقابة الفنانين في اللاذقية في عيد الفنانين الأول عام 1994، ومنحه

معهد حلب للموسيقا دبلوم شرف لجهوده الكبيرة في خدمة الحركة الموسيقية.

* رحيله

أمضى محمود العجان أكثر من ستين سنة في خدمة الموسيقا تعليماً وإبداعاً ونشاطاً، فعمل بصمت بعيداً عن الدعاية والضجيج الإعلامي. فقد كانت الموسيقا بالنسبة إليه رسالةً لا وسيلةً للتكسب. ليرحل يوم الأربعاء في الثاني من آب عام 2006 عن تسعين عاماً.

مراجع مساعدة :

* كتاب (الليل والعين في التراث الموسيقي والشعري) ـــــ محمود العجان ــ وزارة الثقافة ــ دمشق 2001.
* حوار على حلقات أجراه حسين حموي في جريدة «البعث» ـــــ بدءاً من عدد يوم 1981/5/15.
* كتاب (الموسيقا في سورية) ـــــ عدنان بن ذريل ـــــ دار طلاس 1989.

من قصص
الباليهـــات

غلاديس دافيدسون
ترجمة : محمد حنانا

القبعة المثلثة الزوايا
El Sombrero de tres picos

باليه من فصل واحد للمؤلف مانويل دي فايا، صمم الرقصات ليونيد ماسين، وضع الليبريتو، المبني على قصة لـ ب. أ. ألاركون، مارتينيز سييرا. قُدمت أول مرة في لندن عام 1919.

قصـــة الباليه: في منطقة من مناطق أندلوســيا الواقعة وســط منظر جبلي رائع، تنتصب طاحونة قديمة بمحاذاة نهير متألق يعلوه جســـر حجري يقود إلى قرية مجاورة. وفي مكان قريب منها يقع منزل الطحان صـــاحب الطاحونة. إنه منزل بســيط لكنه متين ذي شـــرفة تظللها أغصـــان كرمة. ثمة عدة منازل ذات طراز فلاحي على مسافة غير بعيدة عن الطاحونة.

في عصـر أحد الأيام يقف الطحان عند مدخل المنزل المفتوح. كان شـــاباً وســـيماً قوي البنية ذا بشـــرة ســـمراء. إنه وقت انتهاء القيلولة، وبينما هو يهم بالذهاب إلى الطاحونة، تخرج من المنزل زوجته الشابة وتغريه بالرقص معها قبل ذهابه.

كانت زوجة الطحان رائعة الجمال، ســـمراء رشـــيقة تنبض حيوية. وكانت أيضـــاً ذات طبيعة مرحة ومغناجة، إذ على الرغم من تعلقها الشـــديد بزوجها لا تتورع عن الاســـتجابة لنظرات الإعجاب التي تلتقطها من المعجبين بجمالها.

وفور انتهاء رقصـــتهما يحرر الطحان نفســـه بتردد من بين ذراعيها ويتجه نحو بئر مجاورة لجلب الماء. في تلك اللحظة يظهر شاب خليع يتمشى فوق الجسر. وحين يرى زوجة الطحان يصدمه جمالها، فيقف دون حراك يحدق إليها بدهشـــة. كان هذا الغريب يرتدي ألبســة خيطت على أحدث طراز، ويضــع على رأســه قبعة أنيقة مثلثة الزوايا. يرفع الشاب قبعته ويشرع في التودد إلى زوجة الطحان بحركات وإشارات صامتة وبقبلات يرسلها من بعيد عبر الهواء. كانت المرأة الشابة تستجيب بمكر لتوددة محاكية إشاراته وحركاته الغزلية.

لكن ذلك لم يدم طويلاً، إذ يجلب الطحان دلو الماء ويضـــعه على الأرض بأســـرع ما تتوقع زوجته المغناج، ويندفع بســـرعة، بعدما رأى ما يجري، ليطرد المتطفل الوقح. لكن الشـــاب يلوذ بالفرار. وما إن يشرع الطحان الهائج بتوبيخ زوجته النادمة، تظهر مجموعة من الغرباء على الطريق المؤدي إلى البلدة.

في البداية يتقدم جنديان يحملان محفة أنيقة تجلس فوقها سيدة ترتدي ملابس زاهية الألوان، ويعلو وجهها مكياج عصري. هذه السيدة الشابة المدللة هي زوجة حاكم المقاطعة، وهو لورد عظيم الهيئة يرتدي ملابس فاخرة ويسير إلى جانب السيدة.

لم يكن الحاكم يتمتع بسمعة جيدة، فقد كان وضيعاً جشعاً ومستبداً. وكان أكبر سناً من زوجته الجذابة، وكان جلُّ ما يستطيع فعله الآن هو المكوث إلى جانب محفتها التي تحرسها زمرة من رجال الشرطة الإسبانيين.

كانت ملابس رجال الشرطة المقلمة البشعة تطبعهم بطابع شرير. وكانت مسيرتهم تُنفِّر الفلاحين الذين انضموا إلى الطحان وزوجته. الطحان الذي بات الآن يكره صنف القبعات المثلثة الزوايا. وكان الحاكم العجوز، إضافة إلى خصائصه الكريهة، ذا طبيعة داعرة، فما إن وقعت عيناه على زوجة الطحان الجميلة حتى قرر أن يضيفها إلى غزواته الأنثوية التي لا تحصى. وهكذا رماها بنظرة خبيثة، وعبر بإيماءاته عن إعجابه المفرط بجمالها. وحين انحنت له المرأة الشابة انحناءة احترام، سُر سروراً عظيماً وبدأ على الفور يفكر بخطة تقربه منها فيما بعد.

حين ابتعد الحاكم ومعه رجال شرطته، استؤنف العمل في الطاحونة تحت إشراف الطحان الخبير. ومع ذلك ينتهز الطحان الفرصة لينغمس في غزل لطيف مع فلاحة شابة مرت بقربه ـــ انتقاماً من زوجته التي استجابت قبل دقائق لغزل الشاب ذي القبعة المثلثة الزوايا. وهذا ما أغضب زوجة الطحان، لكن الزوج العابث هدّأها بعناق ودود.

وبينما ينخرط الطحان من جديد في أعمال الطاحونة، تعود زوجته إلى الرقص وحدها. وبما أنها راقصة ممتازة تستعرض العديد من الخطوات المتقنة، كما تحاول ابتكار خطوات جديدة ـــ آملة أن يكون الحاكم العجوز الفاسق يتابع عرضها من مكان ما

غير منظور. أما الحاكم، الذي فر من زوجته القاسية، فقد عاد إلى مواصلة خطته لإغواء القروية الحسناء؛ إنه الآن يحدق إلى حركات ضحيته الشهوانية، ثم يقترب منها وينحني أمامها ويدعوها إلى الرقص معه.

تتقبل زوجة الطحان الدعوة بخجل وتشاركه الرقص، باذلة قصارى جهدها لتجاريه في الرقصة النظامية التي اختارها. لكن سرعان ما تمل تلك الرقصة النظامية المقيدة، فتدعوه إلى مشاركتها في رقصة فلاحية أكثر حيوية. وخلال الرقصة ترفع بيدها إلى الأعلى عنقوداً من العنب قطفته من الكرمة التي تظلل شرفة المنزل. ففي رقصة قطاف العنب هذه ينبغي على الراقص القفز عالياً ليلتقط بفمه حبات العنب. وكان التقاط أكبر عدد من حبات العنب سهلاً بالنسبة لشبان المقاطعة، ولكن كان ذلك صعباً بالنسبة للحاكم العجوز الذي سرعان ما فقد توازنه وسقط على ظهره.

في هذا الوقت يظهر الطحان ثانية في المشهد ويسارع إلى معاونة زوجته التي تحاول إنهاض شريكها الطموح ليقف ثانية على قدميه. وأثناء ذلك لا يستطيعان منع نفسيهما من الضحك، وهذا ما يغضب الحاكم، فيقسم على الانتقام من الزوجين، لكنهما لا يحفلان بتهديداته، ويعاودن الرقص معاً في غبطة. ثم ينضمان إلى عدد من الأصدقاء الذين يذكرانهما بمهرجان القرية الراقص الذي سيجري في الأصيل ويستمر حتى الليل.

يظهر الآن في المشهد موسيقيون يرافقون الراقصين الذين يعرضون العديد من الرقصات الإسبانية الشهيرة. وحين تظهر علائم الإنهاك على الجميع يجلب الطحان النبيذ لإنعاشهم. وبينما

يستريح الأصدقاء يشرع الطحان بعرض رقصة رائعة مثبتاً بذلك أنه الراقص الأفضل بينهم.

تقابل رقصة الطحان بتصفيق حاد ويعمُّ الفرح والسرور. لكن يقاطع هذا المرح المتواصل ظهور حراس الحاكم في المشهد. يقترب أحدهم من الطحان ويعلن قائلاً: إنهم أتوا للقبض عليه بناءً على الأمر الذي تلقَّوْه من الحاكم. ومن دون إعطاء أي تبرير لهذا الأمر المفاجئ، يقبضون على الطحان ويقودونه إلى سجن البلدة.

يعود الفلاحون المذعورون من هذه النهاية غير المتوقعة إلى بيوتهم، بينما تظل زوجة الطحان خارج المنزل قرب الطاحونة مذهولة بما حدث. تستلقي على الأرض وتنشج.

يهبط الظلام، وتضيء المشهد أشعة ضوء القمر الفضية. يلوح من فوق الجسر شخص ملفوف بعباءة سوداء يخطو بثبات نحو المرأة البائسة. إنه الحاكم الفاسد الذي سبق أن أرسل زبانيته ليزيلوا من طريقه الطحان بغية تنفيذ خططه الرامية إلى الإيقاع بزوجته الجميلة وامتلاكها. لكن زوجة الطحان تجابهه بصرامة. في البداية يحاول الحاكم كسب ودها بالكلام المعسول، لكنها تصده وتبتعد عنه بازدراء. إن ازدراءها وترفعها يؤججان نار رغبته وهواه، فيحاول مرة أخرى ملاطفتها واستجداء عاطفتها، ثم يلف خصرها بذراعيه بعنف ويمطر شفتيها القرمزيتين بوابل من القبلات، لكنها تتملص منه وتندفع نحو الجسر. يجري الحاكم، الذي اقترب الآن من الجنون، وراءها وينجح في الإمساك بطرف تنورتها، لكنه يفقد توازنه ويسقط في نهير الطاحونة.

في البداية لم تستطع زوجة الطحان كبت ضحكتها، لكن الخوف عاد ليسيطر عليها وهي ترى الحاكم يكافح للخروج من النهير ليعاود مطاردتها، فتجري باتجاه القرية طلباً للمساعدة من أصدقائها وهي تلتفت إلى الوراء خشية من أن يكون يلاحقها. لكن الدون جوان العجوز كان خائر القوى، وكل ما استطاع فعله هو الخروج من النهير واللجوء إلى منزل الطحان الخاوي. يخلع قبعته

ومعطفه المبللين، ويرتدي معطفاً قديماً يجده على المقعد، ثم يستلقي على أريكة ليسترد قواه.

لكن اســترخاءه لم يدم طويلاً. فقد نجح الطحان الشــاب القوي البنية في الهرب من زبانية الحاكم قبل وصــوله إلى ســجن البلدة وعاد مسرعاً إلى منزله. وحين يجد الحاكم يخمن على الفور السبب في وجوده. يختطف عصــاً ويهاجم الدخيل غير مبال بصــرخاته وتأوهاته. ثم يغادر المنزل متوجهاً نحو القرية للبحث عن زوجته. ولكن قبل أن يغادر يكتب على الحائط الجملة التالية: هذه عاقبة من يحاول العثور على الجاذبية والصــبا في زوجة الآخر، مع أن زوجته لا تقل جمالاً وجاذبية. وحين يحاول الحاكم النهوض يرى الجملة ويقرؤها فيسقط من جديد هلعاً.

في تلك اللحظة تتجه شــرطة الحاكم، الذين أفزعهم هروب الســجين، نحو منزل الطحان للبحث عنه. يلجون المنزل ويلقون القبض على الدخيل ظناً منهم أنه الطحان، ويشــرعون في ضــربه ورفسه ويجرونه خارج المنزل.

يمر وقت ليس بالقليل قبل أن يتبينوا هوية الحاكم. وحين يدركون فعلتهم ترتســم على وجوههم أمارات الخجل والخوف من عاقبتها. يحملون سيدهم، الغائب عن الوعي، برقة ومداراة.

يظهر أصــدقاء الطحان في المشــهد ويجرون خلف الحاكم مطلقين عبارات ساخرة. ثم يصل الطحان وزوجته فرحين بزوال الغمة. تقام حفلة كبيرة يرقص فيها الجميع احتفالاً بهزيمة حاكمهم الفاسد.

أورفيوس ويوريديس
Orpheus and Eurydice

باليه من فصلين وأربعة مشاهد. موسيقا كريستوف فيليبالد غلوك. وضع الليبريتو، المبني على حكاية كلاسيكية، ر. كالزابيجي. صمم الرقصات نينيت دو فالوا. قدمت أول مرة في لندن عام 1941.

قصة الباليه: حين علم أورفيوس، الموسيقي الأشهر في اليونان القديمة، بوفاة زوجته الجميلة يوريديس بعد أن لدغتها أفعى سامة، أصابه اليأس والقنوط، ولم يعد يجد في موسيقاه الرائعة العزاء والسلوى. تلك الموسيقا التي لم تكن قادرة فقط على أن تجعل الوحوش الضارية أشبه بالحملان بل تجعل أشجار الغابة تهجر تربتها لتثب في الجو، وتجعل الصخور ترقص. كان أورفيوس حين يعزف على قيثارته تهدأ العواصف الهوجاء، وتجري أمواج المحيط بنعومة وسلاسة، وتتحول الأفكار الشريرة في قلوب الرجال إلى أفكار مفعمة بالمحبة والرقة.

لكن موسيقا أورفيوس هذه لم تستطع أن تجلب الفرح إلى قلبه المحطم. وحين وقف بجانب قبر محبوبته يوريديس وضع قيثارته فوق الدرجات الحجرية وأحنى رأسه بحزن وراح يتمتم داعياً إياها للعودة إليه.

كان الأسى يعصر قلبه، حتى إنه كان ساهياً عن طقوس الدفن المعقدة التي جرت، أو عن النائحات اللواتي وضعن الأزهار البيضاء على القبر. حتى إنه لم يلاحظ هيئة الشخص المحجب بالسواد ـــ الذي لم يكن سوى إله الحب نفسه.

كان حزنه عميقاً لدرجة أن ضوء العالم كان حالكاً بالنسبة إليه. ولكن بعد أن انتهت الطقوس، ورحلت النائحات، راح يشكو ويتذمر من الآلهة التي سرقت منه كنز قلبه. ثم تحول غضبه إلى تضرع، فتوسل إلى الآلهة لكي تعيد ما أخذته، وأعلن عن عزمه على الرحيل إلى العالم السفلي، وعن استعداده لمواجهة جميع المخاطر

التي يمكن أن تعترضـــه هناك إن كان بإمكانه أن يعيد محبوبته إلى الأرض.

عندئذٍ، وبينما هو واقف محني الرأس من الأســى، تقدم منه إله الحب المحتجب بالسواد، وأزاح نقابه، وأعلن قائلاً إن الآلهة أشفقت عليه واستجابت لتضرعاته، وأضاف إله الحب قائلاً لأورفيوس إنه يمكنه الســفر إلى العالم الســفلي إن كان يمتلك الشــجاعة الكافية ليسـحر بموسـيقاه إلاهات العقاب الثلاث الرهيبات اللواتي يحرسـن المدخل. كذلك تشـترط عليه الآلهة ألا ينظر إلى محبوبته يوريديس، حين تجلب له، قبل العودة إلى العالم العلوي. وإن فشــل في تحقيق هذا الشــرط فســوف تعيد الآلهة محبوبته إلى أرض الظلال مرة أخرى، وسوف تظل هناك إلى الأبد.

لم يكن لـدى أورفيوس خوف من المخـاطر التي قـد يواجههـا، على الرغم من الرعب الذي أصابه حين فكر بالشرط الرهيب الذي طرحته الآلهة. حمل قيثارته وبدأ رحلته الرهيبة إلى العالم السفلي.

واجه أورفيوس العديد من المخاطر والصـعوبات قبل أن يصـل إلى مدخل هادس (مثوى الأموات في الميثولوجيا اليونانية). وحين وصــوله إليه واجه التجربة الأكثر رهبة، فقد لاحظ إلاهات العقاب الثلاث المخيفات اللواتي ظهرن ككائنات متوحشـة متعطشـة للدماء، في شـعورهن ضـفائر من الأفاعي. وقد هددتـه هذه الكائنـات الرهيبـة وتوعدنـه بالعقاب إن هو حـاول الاقتراب من البوابـات التي يحرســنهـا. وعبثـاً حـاول أورفيوس استدرار شفقتهن ليدعونه يواصل طريقه في البحث عن محبوبته.

عندئذٍ تناول أورفيوس قيثارته وشــرع يغني، مداعباً أوتارها، واحدة من أجمل أغنياته. كانت موسـيقاه رائعة إلى درجة اسـتطاع بهـا ســحر إلاهـات العقـاب الثلاث اللواتي لا يعرفن الصــفح. فقد أصــغين وهن مســحورات، وبذلك تلاشــت قدرتهن على التهديد والوعيد. وحين انتهى من غنـاء أغنيته أفســحن له الطريق للعبور نحو الجحيم.

تـابع أورفيوس الغنـاء أثنـاء تقدمه في رحلته عبر تلك المناطق المخيفة المظلمة، وأصـغت إليه بفرح العديد من الأرواح الضـائعة والمعذبـة لـدى مروره بهـا. وأخيراً انبثق أورفيوس من ظلمـة ذلـك المكـان المرعب، ومضـــى نحو حدود الحقول الفردوســية، حيث انتشـــر ضـــياء باهر. هنا كانت الأزهار منتشـــرة في كل جانب، والمخلوقـات الســـماوية تتحرك بابتهاج في كل مكان. الجميع كانوا سعداء، ينعمون بالسلام في مكان إقامة الأرواح الخيرة.

وبينما كان أورفيوس واقفاً هناك يعتريه الذهول، اقترب منه إلـه الحـب مرة أخرى ومعـه يوريديس. وحين لامســـت يده يد محبوبته كاد يطير فرحاً، لكنه تذكر الشـرط الذي فرضـته عليه الآلهـة حين اســـتجابت لطلبه، فتجنب النظر إليها حين بدأ رحلة العودة. أما يوريديس، فعلى الرغم من ســعادتها الغامرة بعودتها إلى زوجها، فقد أحسـت بالألم نتيجة موقفه منها، ولم تسـتطع أن تدرك السـبب الذي يدعوه إلى رفض النظر إليها، حتى إنها بدأت تتسـاءل عمّا إذا كان لا يزال يحبها، وتوسلت إليه لكي يبتسم لها. لكن أورفيوس، الـذي يتوق بشـــدة إلى النظر إليهـا وتطويقهـا بـذراعيـه، أدرك أنـه لا ينبغي عليـه القيـام بذلك، وتابع مســـيرته بقلب معذب باتجاه العالم العلوي.

في غضـــون ذلـك كـان ثمـة لفيف من الفلاحين مع أولادهم ينتظرون عودة العاشـقَيْن السـعيدين ـــــــ ذلك أن جميع أصـدقاء أورفيوس كانوا على علم برحلته الخطرة، فأرادوا الترحيب بقدومه مع محبوبتـه. وفي الحـال لا حظوا انبثـاق أورفيوس تتبعه يوريديس الجميلة. ومع ذلك فقد كانت يوريديس حزينة بسـبب رفض محبوبها النظر إليهـا. وحين يحـدقون إليهـا تغـدو أكثر إلحـاحـاً في طلبهـا من زوجهـا اللا مبـالي إظهـار بعض العـاطفـة تجـاههـا. ومرة أخرى لا يســتجيب أورفيوس لتوســلاتها، إذ يدرك أن بضــع خطوات فقط ستنهي رحلته المخيفة.

ولكن، يا للأســـف، فتلك الخطوات القليلة بدت كثيرة، ولم تعد توسـلات يوريديس محتملة. وحين لم يعد بمقدوره كبح نفسـه أكثر، يلتفت نحوها ويحدق إليها ثم يعانقها عناقاً حاراً ـــــــ وبفعلته هذه يكون قد عصى أوامر الآلهة وتعليماتها.

وفي الحـال تنهـار يوريديس وتســقط على الأرض دون حياة، وفي ذات اللحظة تظهر إلاهات العقاب الثلاث المخيفات ويحرســن جسدها الميت.

يسـتسـلم أورفيوس للكارثة مدركاً أن محبوبته لن تعود إليه إلى الأبد، يبتعد وهو يترنح معذباً بائساً.

نورمـــا

Norma

ميلتون كروس

ترجمة : ديالى حنانا

أوبرا للمؤلف فينشـينزو بيليني. كتب نصهـــا، المبني عـــلى مســـرحيـــة لـ ألكسندر سوميه، فيليس روماني.

الشخصيات

أوروفيسو، كاهن رئيسي في الديانة الكلتية القديمة، والد نورما باص

بوليوني، حاكم إداري روماني	تينور
فلافيو، قائد كتيبة	تينور
نورما، كاهنة الدروديين العليا	سوبرانو
أدالغيزا، عذراء المعبد	كونترالتو
كلوتيلدا، مرافقة نورما	ميتسو ـــــ سوبرانو

كهنة وكاهنات درويون، عذراوات معبد، تابعون، جنود غاليون، طفلا نورما

المكان: بلاد الغال

الزمن: أثناء الاحتلال الروماني نحو عام 50 قبل الميلاد

التقديم الأول: تياترو لاسكالا، ميلانو، 26 كانون الأول عام 1831.

اللغة الأصلية: الإيطالية.

كان الدروديون (كهنة الديانة الكلتية القديمة) الذين تدور في وسطهم قصة نورما، أعضاء في أخوية دينية مارست تأثيراً كبيراً وسط القبائل القديمة لبلاد الغال وبريطانيا وإيرلندا. وكان ينظر إليهم بوصفهم وهبوا القدرة على التنبؤ. وكانت جميع القضايا المدنية والعسكرية تتطلب موافقتهم. كانت سلطتهم تفوق سلطة الملوك والقادة العسكريين. وكانت خدمتهم في المعابد تخضع لنظام صارم، خصوصاً الكاهنات ذوات الرتب العالية اللواتي أخضعن أنفسهن لقواعد طقسية صارمة، وأقسمن على الحفاظ على عفتهن وطهارتهن. وقد حنثت الكاهنة العليا نورما في قسمها حين أحبت الحاكم الإداري الروماني بوليوني وأنجبت منه طفلين. في الوقت الذي تبدأ فيه القصة يكون بوليوني قد مل نورما وغدا متيماً بـ أدالغيزا عذراء المعبد.

الفصل الأول: أرض مقطوعة الشجر وسط أيكة الدروديين المقدسة، تشرف عليها شجرة سنديان ضخمة بفروعها الممتدة

المتشـابكة مع شـجيرات الدبق. تحت الشـجرة ثمة مذبح حجري كبير. بمرافقة لحن وقور يدخل الكهنة والمحاربون الغاليون إلى الأيكـة بموكـب وقور. وآخر من يظهر هو رئيس الكهنـة أوروفيسو. وحين ينظم الرجال صفوفهم يصدر أوروفيسو أمره للكهنة. ينبغي عليهم الصـعود إلى قمة الجبل لمراقبة بزوغ القمر الجديد. وحين تتم رؤيته سيقرع الترس البرونزي الضخم، ترس إلـه الحرب إيرمينسـول، ثلاث مرات إشـارة إلى البدء بقطع شجيرات الدبق، الطقس المقدس الذي ستقدمه نورما.

يسـتجيب الرجال في كورس ضـخم هو الأشـهر في الأوبرا. إنهم يبتهلون إلى إلـه الحرب ليسـاعـدهم على تحطيم الفيـالق الرومانية وإخراجها من أرضـهم. إنهم يهتفون قائلين إن أيام روما بـاتت معدودة. وبينمـا هم يغنون يعبر الرجال الممرات المؤدية إلى قمة الجبل. يتلاشى صوتهم تدريجياً.

حيـن يُقفر المكـان يظهر بوليوني وفلافيو. يقول فلافيو مذكِّراً الحـاكم الإداري إن نورمـا حذرتهمـا من القدوم إلى هذه البقعة المقدسـة. وحين يذكر اسـم نورما ينكمش بوليوني خوفاً. يسـأله فلافيو مندهشـاً؛ لماذا اضـطرب لدى سـماعه اسـم المرأة التي يحبها. عندئذٍ يعترف بوليوني قائلاً إنه لم يعد يحب نورما، وإنه الآن مفتون بـــ أدالغيزا عذراء المعبد الشـابة الجميلة، ثم يضـيف قائلاً إن انتقام نورما سـيكون رهيباً إن هي علمت أن لديها منافسة. وفي مقطع دراماتيكي يكشف لـ فلافيو عن رؤية: كـان راكعـاً مع أدالغيزا أمـام مذبح فينوس في رومـا، كـانت يده مشبكة بيدها وكانا سعيدين جداً. فجأة يغلف ضباب هائل المذبح حاجباً ضـوء النهار. وحين يلتفت لينظر إلى أدالغيزا يكتشـف أنها اختفت، فتصدر عنه صرخة هائلة. عندئذٍ يتردد في المعبد صوت رهيب يرتل: هوذا انتقام نورما من عشيقها المخادع.

يقـاطع سـرد بوليوني ترومبيتات الكهنة ودوي ترس الحرب. تسـمع أصـوات الدروديين من بعيد. يحذِّر فلافيو الحاكم الإداري

ويحثه على الهرب، لكن بوليوني يصرخ قائلاً إنه سيتحدى هؤلاء البرابرة، ويعلن من خلال آريا إن لهيب حبه الجديد سوف لن يحميه فقط بل سيدمر الكفرة ومذابحهم. ونزولاً عند إلحاح فلافيو يخرج معه قبل ظهور الدروديين.

وبمرافقة العذارى والكاهنات يتجمع الدروديون في الأيكة ويغنون في كورس قوي هاتفين باسم نورما ومستنجدين بإله الحرب لكي يحميهم. تصعد نورما، تتبعها العذراوات، درجات المذبح الرئيسي. إنها ترتدي ثوباً واسعاً ويكلل رأسها إكليل من الأزهار المقدسة، وفي يدها منجل ذهبي لتقطع به شجيرات الدبق.

تعنف نورما الدروديين لمطالبتهم بالحرب على روما من دون موافقة السلطة السماوية. وتوضح قائلة إن قدر روما ستقرره الآلهة لا البشر الزائلون. وحين سأل أوروفيسو، بغضب، ومتى سيتوقف استبداد روما وطغيانها، تجيب نورما قائلة سوف يدمر الشرتلك المدينة من الداخل. وحتى ذلك الوقت ينبغي أن يعم السلام. وبتلك الكلمات تقطع بضع فروع شجيرات الدبق، تقدمة سلام رمزية، وترميها على قماش تحمله الكاهنات.

عندئذٍ تغني نورما آريا عظيمة «Casta Diva»، يتضمن مقطعها الأول تضرعاً لإلاهة السماء لتطهير قلوب شعبها من المشاعر العدوانية، ويتضمن مقطعها الثاني معاناتها من حقد الدروديين الموجه ضد الإنسان الذي تحب ـــــ الحاكم الإداري الروماني. إنها تعبر عن توقها لسماع كلمة حب واحدة منه. إن عواطف الدروديين التي تهيمن عليها روح الانتقام يمكن إيجاد تعبير عنها في الكورال المرافق لآريتها. وبعد وصول الآريا إلى الذروة، تغادر نورما الأيكة.

تظهر الآن أدالغيزا وتقترب بتردد من المذبح وترثي لحالها، إذ على الرغم من أن حب بوليوني جعلها تخون ديانتها فهي لا تستطيع أن تبعده عن مخيلتها. ترتمي على درجات المذبح وتتضرع إلى الآلهة أن تحميها من هذا الحب القاتل « ! Deh

Proteggimi, o Dio!». وبينما هي تصلي يدخل بوليوني، يحاول معانقتها لكنها تصده وتطلب منه الرحيل، يتبع ذلك محادثة دراماتيكية. في البداية يلومها لأنها قاومته حين أراد التضحية بنفسه على مذبح آلهتها من أجل حبها «Va, Crudel!». تغني أدالغيزا قائلة إن عبء الخطيئة يثقل روح العذراء التي تخون طهارتها. يتوسل إليها بوليوني لكي تفر معه إلى روما حيث سينعمان بالسعادة دائماً. ترتمي أدالغيزا بين ذراعيه وتهتف قائلة إنها ستتبعه مهما كلفها ذلك. يطلب منها أن تلقاه في الغد وفي ذات المكان وذات الساعة، بعد ذلك سيهربان. يمتزج صوتاهما بابتهاج، بينما تسدل الستارة.

مشهد منزل نورما الذي هو عبارة عن كهف صخري واسع. جلود الحيوانات معلقة على الجدران. ويتكون الأثاث من مقاعد خشنة وأريكة مغطاة بالجلود. يرى من خلال المدخل معبد درويدي، ووراءه الريف الموحش. إنه مشهد خشن وبربري. تدخل نورما تقود طفليها ترافقها كلوتيلدا. تقول نورما باهتياج إن بوليوني استُدعي إلى روما، ولكن لا يوجد حتى الآن إشارة منه تدعوها إلى الذهاب معه، وتضيف قائلة إن فكرة هجره لها سوف تدفعها إلى الجنون. ولدى سماعها صوتاً قادماً تطلب من كلوتيلدا إبعاد الطفلين.

تدخل أدالغيزا وعلائم الاضطراب بادية على وجهها. تطلب منها نورما أن تبوح لها بهمها. عندئذٍ تعترف أدالغيزا بأنها استسلمت إلى الحب وقررت الفرار من المعبد. وحين تسألها نورما كيف حدث ذلك، تصف أدالغيزا كيف قابلت عشيقها أول مرة، وتحدثها عن نشوة استيقاظ الحب. وخوفاً من العقاب تتوسل أدالغيزا إلى نورما لكي تمنحها القدرة على مقاومة إغراء الشهوة. تعانقها نورما وتبرئها من نذرها المقدس. وتصف لها الفرح الذي سيمنحها إياه الحب. يمتزج صوتا المرأتين حين تطلب أدالغيزا من نورما تكرار الكلمات التي طالما تاقت إلى سماعها. عندئذٍ تسألها نورما عمن يكون عشيقها. تجيب أدالغيزا بأنه روماني. وفي تلك اللحظة

يظهر بوليوني. تتجمد نورما رعباً، بينما ينتظر بوليوني،وهو يحدق إلى أدالغيزا، ثَـــوَران العاصفة. ترتبك أدالغيزا وتنظر من دون وعي تارة إلى نورما وتارة إلى بوليوني. تواجه نورما الحاكم الإداري وتنفجر منددة بخيانته. تنكمش أدالغيزا خوفاً، وتطلب من بوليوني تفسير ما يحدث.

ينجم عن ذلك ثلاثي غنائي عاصف. تمسك نورما يدي أدالغيزا وتجبرها على النظر إلى بوليوني، ثم تصرخ قائلة هذا الرجل غرر بفتاة بريئة، وقد ارتكب جريمة مزدوجة، جريمة الغش والخداع. تغني أدالغيزا، وقد أدركت فداحة الإســـاءة التي اقترفها بوليوني بحق الكاهنة العليا، قائلة إن التفكير بألم نورما يفقدها الحس. يتوسل بوليوني إلى نورما لكي تصب جام غضبها عليه وحده، ويعلن أن عاطفته تجاه أدالغيزا تجعله يتحدى الجحيم نفســـه. ثم يحاول إجبار أدالغيزا على الذهاب معه، لكنها ترفض ذلك.

وفي ثورة غضب وحشية تأمر نورما بوليوني أن يغرب عن وجهها. يتحدى الحاكم الإداري غضـــبها، بينما تســـتســـلم أدالغيزا لليأس. وحين يصل الثلاثي الغنائي إلى ذروة عنيفة تسمع أصوات الـدروديين في المعبد وهم ينبهون نورمـا إلى أن إلـه الحرب يستدعيها. وفوق موجة الأصوات يسمع دوي الترس، شارة طقوس المعبد. تسير نورما باتجاه الباب وقد التفت ذراعاها حول أدالغيزا. يندفع بوليوني غاضباً إلى الخارج.

الفصـــل الثاني: منزل نورما. يرى الطفلان النائمان على الأريكة، تدخل نورما على أنغام بريلود أوركسترالي كئيب، حاملة مصباحاً في يد وخنجراً في الأخرى. تضع المصباح على الطاولة وتحدق بوحشـــية إلى الطفلين عازمة على قتلهما. لكن براءتهما تجعلها تتردد، ثم تغني آريا قصـــيرة مؤثرة تعبر فيها عن حبها لهما «Teneri figli». وحين تتذكر أنهما أيضـــاً طفلا بوليوني الغادر، تعود الكراهية لتحل محل الحب. ولكن ما إن تهم برفع الخنجر

لطعنهما حتى تسقط على ركبتيها بجانب الأريكة وهي تنشج. تنادي كلوتيلدا وتأمرها باستدعاء أدالغيزا.

حين تظهر أدالغيزا تطلب منها، وقد قررت الآن وضع حد لحياتها، أن تأخذ الطفلين إلى بوليوني في المخيم الروماني. وفي مقطع مؤثر ترجو منها العناية بطفليها. « Deh! Con te li prendi». تحاول أدالغيزا اقناع نورما بالعدول عن قتل نفسها قائلة إنها لن تترك المعبد، وبدلاً من ذلك ستذهب إلى بوليوني وتتوسل إليه لكي يعود إلى المرأة التي تحبه والتي أنجبت له طفلين. وحين تطلب منها نورما بذهول أن تخرج، تقود أدالغيزا الطفلين نحو أمهما وتأمرهما بالركوع أمامها في حالة استعطاف. عندئذٍ يبدأ ثنائي غنائي جميل «Mira o Norma» تحض فيه أدالغيزا الكاهنة العليا على أن تدع حب الأم يتحكم في قلبها. في البداية لا تستجيب نورما البائسة لتوسلات أدالغيزا. ولكن في النهاية تتمكن أدالغيزا من إقناع نورما بأنها ستتخلى عن حب بوليوني إلى الأبد، وسوف تدعوه للعودة إلى نورما. تعانقها نورما بحب، ثم تدعو كلوتيلدا وتطلب منها إبعاد الطفلين. وفي عبارات عاطفية، تختم الثنائي الغنائي، تعلن أدالغيزا ونورما تمسكهما بصداقتهما وإخلاصهما الأبدي.

يتحول المشهد إلى مكان صخري موحش في الغابة المقدسة. يقابل المحاربون الغاليون الكهنة للتشاور حول تحركات الرومانيين. يغني المحاربون قائلين إن الحاكم الإداري لم يسحب بعد قواته، وينضم إليهم الكهنة معلنين أنه ينبغي عليهم انتظار الفرصة المناسبة للهجوم على العدو بقوتهم الكاملة.

يظهر الآن أوروفيسو ويعلمهم أنه سيخلف بوليوني حاكم أكثر استبداداً وطغياناً. يتساءل الرجال بغضب إن كانت نورما ما تزال تنصح بالسلام. يجيب أوروفيسو إن الكاهنة العليا مازالت صامتة، ويضيف قائلاً إنه على الرغم من أنهم يرزحون تحت نير العبودية عليهم التظاهر بالخنوع ريثما يجمعون قواتهم، وحين يركن العدو

إلى الإحســـاس الزائف بالأمن، عندئذٍ ســـيثورون ويطردونهم من أرضــهم. يتجاوب الدروديون والمحاربون مع عواطف أوروفيســو في كورس مرافق.

يتحول المشـــهد إلى فناء واســـع مكشـــوف في مدخل معبد إله الحرب. في وســـط الفناء مذبح حجري، وبجانبه ترس إله الحرب مع مضرب يستخدم لقرعه. نورما واقفة بجانب المذبح تنتظر عودة أدالغيزا مع بوليوني النادم. لكن آمالها تتقوض حين تندفع كلوتيلدا مع أنباء تفيد أن توســـلات أدالغيزا كانت بلا جدوى. فقد حاول بوليوني إجبارها على المضـــي معه، لكنها التجأت إلى المعبد، وهناك حاول بوليوني ملاحقتها في المناطق المحرمة.

وفي ثورة غضـــب تندفع نورما نحو الترس وتقرعه ثلاث مرات، وعند إشـــارة الحرب هذه يظهر أوروفيســـو يتبعه الكهنة والكاهنات والمحاربون الذين يتوافدون من جميع الجهات. تصـــيح نورما قائلة إن الآلهة قررت الحرب. تجيب الحشـــود في كورس ناري: الحرب.. الحرب، ثم يقســـمون على إزالة الرومان من على وجه الأرض.

يتقدم أوروفيسو ويقول ليس ثمة قربان مهيأ لمذبح إله الحرب. تؤكد نورما قائلة بقسوة إن الطقس سيأخذ مجراه. في تلك اللحظة تعلو في الخارج أصوات اضطرابات تدخل إثرها كلوتيلدا وتصرخ قائلة إن رومانياً دنس المعبد بدخوله إليه. يحضـــر المحاربون بوليوني ويدفعونه نحو المذبح حيث يقف طاوياً ذراعيه على صدره ومحدقاً إلى الحشد. يستل أوروفيسو سكّينه القربانية من حزامه، ويتقدم نحو بوليوني. تنتزع نورما الســـكين من يد والدها وتهم بغرزها في صـــدر بوليوني، لكنها تحجم. تطلب نورما من أوروفيســـو والآخرين التراجع، وتعلن أنها راغبة في اســـتجواب السجين لتتحقق إن كان ثمة خائن ساعده في الوصول إلى المعبد.

تتقدم من بوليوني والســكين في يدها. يتبع ذلك ثنائي غنائي دراماتيكي «In mia man alfin tu sei». تعلمه نورما، مذكرة إياه بأنه تحت رحمتها، إنها ســتبقي على حياته إن هو تخلى عن أدالغيزا، فيرفض ذلك بعنف. تعلن نورما، بعد رفضــه التخلي عن أدالغيزا، أنه يتوجب على الفتاة الموت لأن الآلهة تطالب بقربان. عند ذلك يركع بوليوني أمامها ويتوســل إليها أن تضــحي بحياته. تجيبه نورما باحتقار قائلة إنها ســوف تعذبه أكثر حين تُضــحِّي بالمرأة التي يحبها.

بعد بلوغ الثنائي الغنائي قمة عاصفة تلتفت نورما نحو المذبح. يحاول بوليوني بيأس انتزاع الســكين من يدها. تبعده عنها وتخطو باتجاه المذبح وتدعو أوروفيســو والكهنة. يقف بوليوني مشــلولاً، بينما يتجمع الآخرون لســماع حكمها. وبصــوت مجلجل تصــيح نورما قائلة إنها ستقدم ضحية جديدة كقربان ـــــ عذراء لم تدنس طهارتها فقط بل خانت أيضــاً وطنها. وحين يطالب الحشــد بذكر اسمها، يتوسل إليها بوليوني أن لا تتكلم، ظناً منه أنها ستحكم على أدالغيزا.

عندئذٍ تعلن نورما بأنها هي المذنبة «Sonio». عند ذلك تنزع ببطء الإكليل من رأسها وترميه على الأرض. وبهدوء تأمر بإعداد المحرقة القربانية. يســتنكر بوليوني باضــطراب إدانتها لنفســها. تلتفت إلى بوليوني وتغني قائلة: على الرغم من خيانته ســيوحدهما الحب في العالم الآخر. يجيبها قائلاً إنه أدرك متأخراً حجم تضحيتها ويتوق إلى مشــاركتها قدرها. يحث أوروفيســو والكهنة نورما على التنصل من حكمها قائلين إن نطق الحكم جاء في لحظة جنون. لكن نورما تقترب من والدها وتعلن أنها مذنبة ذنباً لا يمكن التســامح معه. ثم تطلب منه أن يعتني بطفليها لكي لا يرزحا تحت رحمة الرومانيين، فيرفض أوروفيســو ذلك. لكنها تعود وتلح في طلبها، بينما يتقدم عدد من الرهبان يحملون حجاب الموت الأســود الذي يوضــع فوق رؤوس الضــحايا القربانية. يقود مقطع نورما الغنائي

إلى غناء جماعي مفعم بالقوة يختم الأوبرا. يعد أوروفيســو ابنته نورما بحماية طفليها ويطلب منها أن تعانقه عناق الوداع. يغني بوليوني قائلاً إن رغبته الوحيدة هي الصــعود إلى المحرقة مع نورما.

يطلب الكهنة من نورما، بعد أن طرحوا الخمار الأســود فوق رأسها، أن تتقدم نحو قدرها. تعانق أوروفيسو ثم ترتمي بين ذراعي بوليوني. تخطو نورما ومعها بوليوني ببطء نحو المحرقة يحيط بهما الكهنة. وحين يبلغ الكورس الذروة تسدل الستارة.

معجـــم

البــاليـــه

إعداد : د. واهي سفريان

لمحة تاريخية

نشــأ الرقص، كفعالية إنســانية راقية تتطلب الكثير من المهارة والالتزام والتدريب، من صــميم طقوس وثنية كانت تقام في حضارات البحر الأبيض المتوسط والشرق القديم حين كان أرباب الشــعائر ينتقون الأفراد الموهوبين لتدريبهم على أداء حركات وإشارات ذات دلالة تعبر عن حالة روحية لتساهم في إقامة شعائر وثنية أمام عامة الشــعب وتبعث من أعماق ذاكرتهم عظمة الدراما الإلهية.

وتعد الجوقة المتحركة الإيمائية في المسرح الإغريقي امتداداً لجوقة الرقص الطقسي للديانة القديمة.

بدأت الجوقة الراقصة تتحول وتتغير لتشارك في سرد أحداث مسرحيات من تأليف شعراء كبار، وبدأ الرقص الإيمائي والإشارات ذات المعاني تتطور وتتأصل في المسرح الإغريقي. لم يعتمد أسخيلوس في أغلب مسرحياته على أكثر من ممثلين دراميين ومشاركة جوقة (كورس) ثابتة ناطقة أو متحركة تؤدي حركات ذات معاني تناسب وتقوي الموقف الدرامي.

إلا أن سوفوكليس ويوروبيدس قل اعتمادهما على الجوقة الناطقة في كثير من الأحيان لوجود عدد أكبر من الممثلين. ومع ذلك ترسخت مفردات العنصر الإيمائي والحركة في مسرحهما.

واصل الرومان ما توارثوه من إنجازات المسرح الإغريقي مستغلين الإمكانات الهزلية للإيماءات والرقصات، وأضافوا إليها البهلوانيات وتقاليد الحلبات ليبتكروا شكلاً فنياً يمكن توظيفه لوصف وتجسيد مشاهد درامية وأمثولات شعبية.

منح المهرجون والمحاكون والبهلوانيون ملامح إنسانية للمشهد بحيث ذهبت البدايات الطقسية للتراجيديا الإغريقية طي النسيان.

بُعث الفن الهزلي الروماني في القرن السادس عشر على يد فرق كوميدية جوالة تمثّلت بأصالة ومهارة فائقة الكوميديا ديل آرتي «Comedia dell arte». وأضافت الكثير من التنويعات والارتجالات على مواضيعها الساذجة وشخصياتها الشعبية الأصيلة: أرلكين، بولتشينيلاّ، بييرو، كولومبين، بانش...إلخ. جالت هذه الفرق المسرحية المتنقلة في الريف الإيطالي وجنوب فرنسا، في حين كانت عواصم عصر النهضة تعيد إحياء احتفالات الرومان المشهورين بالبذخ والثراء بإقامة عروض مسرحية احتفالية ومواكب استعراضية فخمة. واستغل أمراء هذه المدن كل مناسبة سعيدة من خطوبة أو زواج أو استضافة زائر نبيل أو انتصارات عسكرية لإحياء أمسيات ترويحية استعراضية تجمع

بين الشـــعر والغنـاء والرقص والمســـرح والدمى المتحركـة. وتمّ تكييف أسـاطير موروثة من الرومان في مناسـبات احتفالية خاصـة من قبل فنانين متخصـصـين.. وفي معظم الأحيان كانت الحاشـية تشارك في الأداء بعد ارتداء ثياب تنكرية ووضع الأقنعة.

وقامت أرسـتقراطية القصـور بترقية وتهذيب الرقص الشـعبي وزادت عليها الكثير من الحركـات الأرضـــية المدروســـة بدقة، فالخطا أصـبحت تتطلب تحضـيرات وتدريبات جماعية بإشـراف أسـاتذة، وأصـبحت الرقصـات تختتم بتلويحة احترام وانحناء نبيل. وسميت الرقصات الشائعة في البلاط الإيطالي في ذلك العصر بالـ بالّيتي Balletti (وهو تصغير كلمة بالّو Ballo).

تزوجت كاترين دي ميديتشي (1519 – 1589) من هنري الثاني ابن الملك فرانسوا الأول، وانتقلت عام 1533 إلى فرنسا جالبة معها أبهة استعراض قصر آل ميديتشي، وبرعايتها النبيلة اسـتقر العديد من أسـاتذة الرقص والموسـيقيين الإيطاليين في فرنسـا وبدؤوا بإعداد وإخراج العديد من استعراضـات ومشاهد تتخللها مقطوعات موسـيقية وغنائية وإيمائية وراقصـة وحوار ناطق ومؤثرات ميكانيكية. ونتج من اندماج جميع هذه العناصر ولادة ما يسـمى بـــ «باليه القصـرBallet de cour»، وهو نموذج أوربي لتسـلية باهظة التكاليف. وصـدر في فرنسـا عام 1588 أول مرجع مطبوع من تـأليف أربو Arbeau يضـــع الأسس والشروط للاعتراف بالرقص كمهنة فنية احترافية. وفي هذا الكتـاب «تـدوين الرقص» وصـــف وتوجيهـات مـدعومـة برسـوم توضـيحية لخطوات رقصـات البلاط الشـائعة في القرن السادس عشر .

ازدهر الرقص في بلاط الملـك لويس الرابع عشـــر الراقص الموهوب والـذي أمر بتـأسـيس أول أكـاديميـة لتعليم الرقص عـام 1661. وقام أسـاتذة الرقص وأسـاتذة الموسـيقا الإيطاليون بإشـراف كل من بوشـــان ولوللي بتعليم الطلاب وتدريبهم على تأدية أدوارهم

ورقصـــاتهم على المســـرح بدرجة عالية من الاحترافية. ومع مرور الزمن حـلّ الأداء المثـالي على المســـرح مكـان رقص البلاط... وسـرعان ما التحقت المرأة بخشـبة المسـرح كراقصـة محترفة. حدد بوشـان الوضـعيات الأساسية الخمس لرقص الباليه التي ما زالت إلى اليوم القـاعدة الأولى بالانطلاق في رقص الباليه. وابتكر لوللي خلال سـنوات إدارته الأكاديمية رقصـات فيها شـيء من التعقيد من ناحية الحركات الأرضـية، ولم يقبل القفز والتحليق أو أي شـكل من أشـكال الارتفـاع عن الأرض كجزء من الرقص. إلا أن رامو Rameau، خليفة لوللي كان يرى الرقص من منظور آخر، اذ شـجع الراقصـين على الـدوران في الهواء والتحرك بـأكثر من خطوة في الهواء. لقد كان الراقص والمتفرج في عصـــر لوللي على نفس مســـتوى النظر بحيث ظلّ الرقص أفقياً في حين وضـع رامو الراقصـين على خشـبة المســرح بمســتوى أعلى من مســتوى نظر المتفرج بحيث تســتمتع أنظار الأخير من متابعة حركات ســـاقَيْ الراقص ويقدّر مهارة القفز والدوران في الهواء في ما سمي بالرقص الشاقولي.

وبعد وفاة رامو تراجع مسـتوى الباليه في دار الأوبرا حتى إن كل عنصـــر من عناصـــر هذا الفن، من موسـيقا وقصـــة ومشـــهد ورقص أخذ يستمر وفق مساره الخاص.

أصـر ج.نوفيرّ G. Noverre، أحد أهم الراقصـين الناشطين في أكاديمية الرقص، على جمع عناصـر الباليه ضمن وحدة درامية متمـاســـكـة ومتكاملة، إذ آمن بأن الرقص والإيماء يجب أن يندمجا ليحققا تعبيراً درامياً صادقاً، وبأن مثل هذا التعبير يجب أن يكون ذا علاقة صميمية بالموسيقا.

لم تختلف الإصـــلاحات التي نادى بها نوفيرّ في جوهرها عن تلك التي ســـعى إليها الموســـيقي غلوك Gluck في مجال الأوبرا. وبوجود راقصـين وراقصـات كبار أمثال فيسـتريس G. Vestris وغـايمـار M. Gaimard وآلار M. Allard بمهارتهم الفائقة في

الرقص والإيماء، وبتوفر رعاية شخصية نبيلة مرموقة مثل ماري أنطوانيت، تمكن نوفيرّ من وضع إصلاحاته حيز التنفيذ.

التف حول نوفير عدد هام من طلاب متفوقين في الرقص أمثال غاليوتي V. Galeotti الذي أصبح فيما بعد أستاذ الباليه في المسرح الملكي بكوبنهاغن وش. ديدلو Ch. Didelot الذي عمل في المسرح الإمبراطوري في سان بطرسبرغ واستحق لقب «الأب الروحي للباليه الروسي» وج. دوبرفال الذي صمم رقصات باليه «الفتاة السيئة الحماية» «La Fille mal gardeé» خالقاً أول باليه هزلي في تاريخ المسرح.

واعتنى س. فيغانو S. Vigano، أحد رفاق نوفيرّ، بتوظيف الحركة الإيمائية المرافقة للرقص كوسيلة تعبيرية هامة إذ قال فيها: «حركة تنطلق من الروح... إنها اللغة المشتركة لكل الشعوب وفي كل العصور والأزمنة ... حركة قادرة على التعبير عن أقصى حدود الفرح أو الأسى». وبإدارته الذكية أصبحت لاسكالا من أهم مراكز الباليه في أوربا.

لم تبق روسيا بمعزل عما يتطور في العواصم الأوربية الأخرى، إذ سبق أن قامت بانفتاح هام على الغرب خلال حكم بطرس الكبير، وبدأت ترحب بدخول الأسلوب والطراز الأوربي إلى بلاطها. ومن بين هذه التجديدات تأسيس مدرسة الرقص في سان بطرسبرغ، وكان الهدف من تأسيس هذه المدرسة تعليم صغار البلاط والحاشية مبادئ الرقص العصري لأرستقراطية العواصم الأوربية.

وتعاقب قدوم عدد هام من أساتذة الباليه الأجانب من إيطاليين وفرنسيين...إلخ. والذين قاموا إلى جانب مهامهم التعليمية بتقديم رقصات كبار المصممين في أوربا وشجعوا قدوم عدد من أشهر الراقصات الأوربيات إلى العاصمة الروسية.

وكان ش. ديدلو Ch. Didelot، أحد تلاميذ نوفير وج. دوبرفال وفيتريس، أول من قام بوضع القاعدة المتينة لمدرسة الرقص

الكلاسيكي الروسية، المدرسة التي استمرت وتطورت بعد وفاته عام 1837.

لم يبق فن الباليه بمنأى عن تأثيرات ظهور الرومانتيكية في الآداب والفنون، فقد طورت الباليه الرومانيتيكية تقنيات الرقص الكلاسيكي بتجديدات جريئة، إذ بدأت الفتيات بالرقص على رؤوس الأصابع وظهرت خطا ووضعيات جديدة كرفع الساق ومدها أثناء الرقص الثنائي كوسيلة لإبراز الغرائز الحسية والعاطفية للراقصات. ولم تعد بطلات الباليه شخصيات باهتة مقتبسة من الأساطير الإغريقية بل إناث عاطفيات يعشقن ويتألمن ويمتن.

وقامت الراقصة العظيمة ماريّ تاغليوني (1804 ــ 1884) بأداء دور الجنية المحلّقة في باليه La Sylphide التي قام والدها فيليبوتاغليوني بتصميم رقصاتها الحالمة. ورقصتْ تاغليوني الدور عام 1832 في أوبرا باريس مثيرة دهشة وإعجاب المشاهدين بقوامها المتناسق وخفة قفزاتها وصعودها وسحر رقصها الضبابي الحالم.. لقد شهد الجمهور ولادة الفن الروحاني الراقص.. الباليه الرومانتيكي وتوالت المؤلفات الرومانتيكية، ولعل أهم باليه رسخت موقع الباليه الرومانتيكية «جيزيل» التي رقصتها تاغليوني ومعاصراتها في كل دورْ الأوبرا من سان بطرسبرغ إلى بوسطن.

وسرعان ما ظهرت منافسات لتاغليوني أمثال : ك. غريزي Carlotta Grisi ول. غراهام Lucia Graham، وف. تشيريتو Fanny Cerito وف. إيسلر Fanny Essler وبدأن يكسحن المسارح ويتحوَّلن إلى نجوم يستفردن في جذب انتباه الجمهور وإلهائه عن تقدير أهمية الموسيقا والحبكة والإخراج... إذ إن مشاهدة تاغليوني أو إيسلر كان كافياً!.. وبدأت الباليه كفن متكامل بالتراجع، ولم يعد للراقصين ومصممي الرقصات مصلحة بالاستمرار بباريس أو لندن أو ميلانو، إذ بلغ أسماعهم دعوات ونداءات بلاط قيصر روسيا الطامح بالمزيد من النهضة في مجال الفنون والموسيقا والباليه.

وفي عام 1847 غادر الراقص الفرنسي م. بيتيبا M. Petipa وطنه متجهاً إلى سان بطرسبرغ والتحق بفرقة رقص مسرح قيصر روسيا وحقق نجاحاً ملحوظاً، وظل خلال إقامته يتابع أسلوب عمل الأساتذة الكبار أمثال ج. بيرّو Jules Perrot وأ. سان ليون Arthur Saint-Leon ولم يتردد حين سنحت له فرصة تقديم باليه من تصميمه، عَمَل نال استحسان الجميع وعاد ليقدم «جيزيل» بتصميم جديد. وبعد مغادرة بيرّو العاصمة الروسية عام 1860 استلم بيتيبا مركزه. وخلال أكثر من 40 سنة واصل بيتيبا تصميم وتقديم أكثر من 57 باليه، وأعاد تصميم أكثر من 17 باليه.. لقد أصبحت سان بطرسبرغ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر عاصمة الباليه وجذبت راقصين وأساتذة من فرنسا وإيطاليا وألمانيا واسكندينافيا حتى أصبحت مدرسة الباليه الروسية أهم مدارس العالم. ومع انضمام تشايكوفسكي إلى عالم الباليه ظهرت أجمل الباليهات: بحيرة التم، والجمال النائم، وكسارة البندق، وأصبحت لموسيقا الباليه الروسية وللراقصين الروس المرجعية الأولى في الغرب.

تجاوزت الباليه الروسية ذروتها قبل عدة سنوات من وفاة بيتيبا عام 1910وبدأت علائم التفكك بالظهور، ووجد راقص ومصمم شاب يدعى ميشيل فوكين M. Fokin الجرأة ليعبّر عن تذمره من الحضور الدائم والثقيل لـ«التقاليد»، ومثل سابقيه نوفيرّ وفيغانو نادى بإعادة صهر الرقص والحبكة والموسيقا والديكور في قالب واحد: «يجب الغاء تقطيع الباليه وتقسيمها إلى رقصات ودخولات بل ينبغي تحويلها على وحدة تعبيرية كاملة متصلة وذلك بمزج متناغم بين الموسيقا وتصميم الديكور والفنون التشكيلية».

رُفِضت مقترحات فوكين بل وحاربها رؤساؤه في المسرح الإمبراطوري، إلا أن شخصاً مثقفاً واستثنائياً احتضن الفكرة، إنه

سيرج دياغِيلِيف الإنسان الذي أحب الموسيقا والتصوير والرقص وقدرها.

لقد سبق أن قام سيرج دياغيليف عام 1907 بإطلاع أوربا الغربية للمرة الأولى على الموسيقا الروسية، وكانت أمنيته التالية اصطحاب الباليه الروسية إلى باريس، واختار ميشيل فوكين مصمماً للرقصات، وأسس فرقة سماها «فرقة باليه دياغيليف الروسية» وغادر راقصون وراقصات كبار أمثال بافلوفا D. Pavlova وكارسيافينا T.Karsavina ونيجينسكي V. Nijinsky دون تردد فرقة الباليه الإمبراطورية ملتحقين بفرقة دياغيليف.

لقد جمع ديثاغيليف بين أفضل المصممين والراقصين والراقصات وأجرأ مصممي الديكورات في فرقته، ووصل إلى باريس وافتتح الموسم الأول للفرقة في أيار 1909.

حققت الموسيقا والرقص والتصميم المسرحي نجاحاً فريداً... وتكرر النجاح سنة بعد سنة عند تقديم العصفورة النارية لسترافينسكي وفوكين عام 1910، وعند تقديم بتروشكا لسترافينسكي وفوكين عام 1911 وعند تقديم أصيل إله الحقول لديبوسّي ــ فوكين عام 1912 وبنفس الوتيرة توالى النجاح مدة 20 عاماً، 20 عاماً من العروض الخارقة من رقص وموسيقا وديكور.

تعامل دياغيليف بذكاء وخبرة مع المواهب العظيمة التي اجتمعت من حوله وأظهر مقدرة فذة في اكتشاف الدفينة منها، وأحسن الاختيار والجمع بين المصممين والراقصين ومصممي الديكور ومصممي الأزياء واختيار المواضيع التي تتحمل التقديم ضمن إطار الحداثة.

لقد جذب دياغيليف عدداً هاماً من الموسيقيين ودفعهم لتأليف موسيقا باليهات لفرقته، أمثال سترافينسكي وديبوسّي ورافيل وساتي ور. شتراوس وريسبيغي وبروكوفييف ودي فايا ويولانك وميلو وآخرين.. وتمكن من توظيف مواهب كبار رسامي عصره،

مثل بيكاسو وبراك وماتيس وغري Gris وديران ودي شيريكو وباكست وميرو وبينوا وآخرين. ولم يقبل إلا بمصممي الرقصات الملهمين أمثال فوكين ونيجينسكي وماسّين وبالانشين ونيجينسكا.

تفككت فرقة الباليه الروسية عام 1929 إثر وفاة مؤسسها وراعيها، وانتشر الراقصون ومصممو الرقصات في أرجاء العالم الغربي ليخلدوا ويعيثوا إحياء تراث دياغيليف في مدارس الرقص ودور الأوبرا وفرق الباليه في إنكلترا ومونتي كارلو وباريس ونيويورك والمكسيك. ومن لم يغادر فرنسا اقتسمتهم فرقتا «باليه مونتي كارلو» لمديرها بلوم R. Blum وفرقة باليه « W. de Basil».

واقتصرت نشاطات الباليه في فرنسا على دار أوبرا باريس. وفي عام 1945 تأسست باليه الشانزيليزيه بتشجيع ودعم كبار مثقفي فرنسا وعلى رأسهم جان كوكتو وإدارة تضم رولان بتي وشارّا، وتدريجياً انحلت الفرقة في بداية الخمسينيات. وظهرت في نفس الفترة في فرنسا عدة فرق باليه ثانوية مثل «فرقة باليه باريس» وفرقة «باليه فرنسا».

في عام 1940 بدأت مجموعة تضم أكثر من مئة راقص وراقصة تتجمع حول لوسيا تشايز مكوِّنين فرقة «باليه ثياتر Ballet Theatre». ومن جهة أخرى وبتحريض من بالانشين وكيرستاين تكونت عام 1946 رابطة سميت بـ «جمعية الباليه» أخذت على عاتقها نشر ثقافة الباليه من خلال سلسلة من المحاضرات وعرض أفلام وتنظيم مشاهد... وتشكلت فرقة «باليه مدينة نيويورك New York City Ballet» بجهود بالانشين وروبينز عام 1948.

لم يكن في إنكلترا في مطلع القرن العشرين إلا «أكاديمية الرقص الملكية» التي تأسست عام 1920 وقامت ماري رامبيرت

عام 1930 بتأسيس «نادي الباليه» الذي ضم فرقة صغيرة من الراقصين وسرعان ما تحول فيما بعد إلى باليه رامبيرت.

ومنذ عام 1926 كانت السيدة رامبيرت قد نظمت دورات تعليم رقص الباليه في مسرح «سادلرزويلز» وكونت فرقة «فيك ويلز Vic Wells Ballet» التي تحولت إلى سادلرز ويلز باليه واستقرت في مسرح «كوفنت غاردن» حتى عام 1951 وسميت بالفرقة الملكية للباليه «Royal Ballet».

إثر الثورة البولشفية عادت موسكو عاصمة للاتحاد السوفييتي، وبدأ مسرح بولشوي يحتل موقعه كمسرح عاصمة منافساً مسرح مارينسكي في لينينغراد، وانتقلت الأستاذة فاغا نوفا إلى موسكو حيث درّست وكوّنت نجوم البولشوي مثل أولانوفا وستروبتشكوفا ومايا بليستسكايا وساكسيموفا. وبرز في الاتحاد السوفييتي عدد هام من مصممي الرقصات أمثال سيرغييف ولافروفسكي وزخاروف أنشيموفا وتيخوميروف. لم تعر دور الأوبرا المسارح الألمانية الاهتمام الكافي بفن الباليه، إلا أنه عند انتهاء الحرب العالمية الثانية بدأت المدن الألمانية مثل هامبورغ وشتوتغارت وهانوفر وبرلين وكولن وميونيخ بتأسيس فرقها الخاصة. وعيّن موريس بيجار عام 1960 مديراً لقسم الباليه في أوبرا «المونّية» في العاصمة البلجيكية حيث قام فيما بعد بتأسيس فرقته الهامة «باليه القرن العشرين»، ولم تتخلف أوستراليا واليابان وكندا وإسبانيا وهنغاريا في اللحاق بحركة تأسيس فرق الباليه الخاصة بها.

A

Abeilles, Les[5] ـ النحلات

باليه من فصل واحد من تصميم ل. ستاتس* L. Staats وموسيقا من تأليف سترافينسكي «Scherzo Fantastique» وموضوع مستوحى من «حياة النحل» ل. م. ماترلينك M. Maeterlinck. قدمت أول مرة في باريس عام 1917.

وسط ديكور مسرحي ذي لونين ذهبي وأسود تنطلق نحلات وقد انفكت من جدران الخلايا مؤدية رقصات.

Abraxas ـ أبراكساس

باليه من تصميم لويبارت Luipart وموسيقا من تأليف ف. إيك W.Egk. قدمت أول مرة في ميونيخ عام 1948. القصة مستوحاة من فاوست، إلا أن العفريت في هذه المرة أنثى وتدعى بيلاّستريغا Bellastriga أُرسلت لإغواء فاوست، لكنها تفشل فتستغيث بعشيقة الشيطان أرشيسبوزا Archisposa فُيخدَع فاوست ويوقّع العهد الذي سيودي به وبمحبوبته مارغريت. حققت الباليه نجاحاً استثنائياً وقدمت أكثر من مئة مرة خلال موسم واحد.

وقدمت في هامبورغ عام 1965 بإخراج وتصميم رقصات فان ديجك P. Van Dijk.

Académie Royale de danse ـ الأكاديمية الملكية للرقص

تأسست في باريس عام 1661 بمرسوم ملكي أصدره لويس الرابع عشر المعروف بحبه للرقص وذلك لتعليم الرقص وفق معايير مثالية وضعَها 13 أستاذ رقص منهم : بوشان* P.

---

5 ـــ ان جميع عناوين الباليهات التي تبدأ بأدوات التعريف أو التنكير وردت في المعجم تحت الحرف الأول من الكلمة الرئيسية في العنوان.

* ـ النجمة * تعني أنظر الكلمة في موضعها من المعجم.

Beauchamp بريفوس* H. Prévost ديلورج N. Delorge ودوليفيه H. d'Olivet.. والذين درَّســوا بلا مقابل عدداً كبيراً من المهتمين الموهوبين. ومع مرور الزمن تحولـت الأكـاديميـة إلى جمعية احترافية للخاصّة وتوقفت نشاطاتها عام 1780.

Adage ـ أداج

1ـ رقص ثنائي بطيء يعبر عن ذروة العواطف الشاعرية المتبادلة بين الراقص والراقصة.

2ـــــــ مجموعة تمارين بطيئة تؤدى في نهاية التدريب اليومي، يصممها الأستاذ منطلقاً من قناعاته الفنية والتقنية.

Adam miroir ـ آدم المرآة

باليه من فصـل واحد صـممت رقصـاتها شـارّا* J. Charrat وموسـيقا من تأليف ميلوD. Milhaud مسـتوحاة من فكرة للكاتب جينيه Genet قدمتها فرقة باليه باريس لأول مرة عام 1948 باليه ذات ملامح فرويديـة بين حـالتي اليقظة والكابوس، البطولة لراقص وحيد يلبس زي البحـارة ويرقص في ممرٍ صـــنع من مرايا تعكس صـور راقصـين لا يظهرون على خشـبة المسرح. لا تعد هذه الباليه من النوع الراقص بل من الباليهات ذات التعبير السيكولوجي.

Adams (Diana) ـ آدامز (ديانا)

راقصة باليه أمريكية تخرجت من «مدرسة الباليه» بنيويورك والتحقت بفرقة «مسرح الباليه»، وقد اختيرت عام 1950 راقصة أولى في «فرقة باليه مدينة نيويورك» فرقصت الأدوار الرئيسية لباليهات من تصميم بالانشين، وتعدّ من أهم نجوم الباليه في أمريكا.

Adélaide ou le langage des fleurs ـــــ أديلاييد أو لغة الأزهار

باليه رومانسـية من تصّـور موريس رافيل لموسـيقاه "فالسـات نبيلة* وعاطفية" Valses nobles et sentimentales التي ألفها للبيانو ثم وزعها للأوركسـترا ملبياً رغبة الراقصـة تروشـانوفا N.

Trouchanova قُدمت في مسرح الشاتليه بباريس برقصات من تصميم كلوستين Y. Clustine وأعيد تقديمها عام 1917 برقصات من تصميم أمبروزيني Ambrosini وفي عام 1938 أيضاً بتصميم رقصات من ليفار S. Lifar.

Aeneas – إينياس

باليه من مشهدين على موسيقا من تأليف روسِّيل A. Roussel ورقصات من تصميم ليفار S. Lifar وقصة لفيتّيرينغز J. Wetterings قدمتها فرقة باليه مونتي كارلو عام 1932 وقدمت في بروكسل عام 1935 وفي أوبرا باريس عام 1938.

تروي الباليه قصة إينياس الذي يتخلى عن ملذات الدنيا حين تبشره عرافة كوميس بأن اختيار الآلهة قد وقع عليه وذلك ليؤسس «المدينة الخالدة»، فيسخّر «إينياس» نفسه لخدمة الآلهة حتى إنه ينسى محبوبته الملكة «ديدون». صُمِّمت الرقصات بأسلوب إيمائي تعبيري مع هيمنة واضحة لدور «إينياس»، أما الموسيقا فتعدّ من أفضل إنجازات ألبير روسّيل خاصة في المقاطع الكورالية والرقصات .

Age of anxiety – عصر القلق

باليه صاغ موضوعها وصمم رقصاتها رج روبّينز* J. Robbins. وأخذ موسيقاها من السيمفونية الثانية لـ ل. بيرنشتاين، قدمتها أول مرة في نيويورك عام 1950 «فرقة باليه مدينة نيويورك» وقد اقتُبس الموضوع من قصيدة لـ أودين W. H. Auden. يدور الحوار الراقص حول قلق الإنسان المعاصر وعزلته ومصاعب حياته لقاء رباعي بين امرأة وثلاثة رجال. تظهر تطور الأحداث أن الأربعة يحتجبون في حياتهم وعواطفهم وطموحاتهم وإيمانهم وراء أقنعة من الرياء. في نهاية الباليه تتخلص الشخصيات الأربع من القلق ويجدون السكينة بتخليهم عن الزيف وتواصلهم الصادق والصريح.

'Âge d'or L ـ العصر الذهبي

باليه من 3 فصول على قصة من تأليف إيفانوفسكي .A. V Ivanovski وموسيقا من تأليف شوستاكوفيتش. وصمم الرقصات فاينونن V. Vainonen. قُدِّمت الباليه أول مرة عام 1930 في لينينغراد.

الباليه مثقلة بحشد من الشخصيات الرومانسية والشخصيات السياسية، تمتزج فيها الرقصات التعبيرية والتصويرية.

باليه العصر الذهبي أول مؤلفات شوستاكوفيتش في مجال الباليه، ويستمد عواطفه من الروح الثورية لعصر ستالين.

Aglie' (Filippo) ـ أيليه (فيليبو)

شاعر ومؤلف موسيقا ومصمم رقصات إيطالي عُرِفَ بحسن تنظيمه للأمسيات الفنية في بلاط تورينو. نفّذ نحو 40 باليه تضمّ مقاطع غنائية وراقصة: «قوة الحب» 1626، «سيرسيه» 1627، «بروميثيوس سارق النار» 1630... أمسيات وطدت موقعه مصمِّمَ رقصات. برع أيليه في مقاربة مختلف ألوان الباليه هزلية كانت أو مرحة أو جادة أو استعراضية .... من أشهرها باليه الكتان الرمادي 1653 التي قدمت في بلاط تورينو وباريس.

Agon ـ أغون (صراع)

باليه صمم رقصاتها بالانشين. ووضع موسيقاها سترافينسكي. قدمتها أول مرة فرقة باليه مدينة نيويورك عام 1957.

استغرب النقاد موسيقا سترافينسكي حين استمعوا إليها بلا رقص مرافق، لكن لاقت نجاحاً عند تقديمها بشكلها النهائي.

اعتمد بالانشين* على 8 راقصات و4 راقصين، وجعل العمل من 3 أجزاء تضمنت رقصات من القرن السابع عشر , Branles Sarabandes , Gaillardes.

Akesson (Birgit) – أكيسّون (بيرجيت) 1908– ؟

راقصة ومصممة رقصات سويدية تدربت على يد فيغمان M.* Wigman ورافقتها في جولاتها الأمريكية، ثم انضمت إلى فرقة الباليه الملكية السويدية فقامت بتصميم العديد من الرقصات «سيسفوس» 1957، «المينتور» 1958، «Rytes» 1960، وحققت شهرة عالمية كمصممة رقصات.

Albert (Ferdinand) – ألبير (فيرديناند) 1789– 1865

راقص ومصمم رقصات فرنسي، بدأ الرقص في مسرح La Gaité بباريس، ثم التحق عام 1803 بأكاديمية الرقص بباريس وأصبح الراقص الأول عام 1817، ومصمم الرقصات عام 1829. عمل في لندن وفيينا ونابولي.

صمم رقصات باليه «فاتن القرية» 1818، وباليه «سندريلا» 1823، وباليه «دافنيس وسيفيز»1830، «القرصان» 1837، «حسناء مدينة جانت» 1842، ووضع كتاباً هاماً «فن الرقص في المدينة وفي القصر».

Aldrige (Robert) – ألدريج – (روبرت) 1738– 1793

راقص وأستاذ رقص إيرلندي، صمم رقصات العديد من الباليهات في دبلن ولندن، وأسس مدرسة رقص أدنبره. يُعدّ أول أستاذ رقص باليه في إنكلترا.

Aleco – أليكو

باليه من أربع لوحات، وضع قصتها وصمم رقصاتها ل. ماسين* L. Massin أخذت موسيقاها من ثلاثي البيانو لتشايكوفسكي. صمم الديكورات والأزياء مارك شاغال. قدمت عام 1942 في مكسيكو ثم ميتروبوليتان نيويورك.

تروي الباليه قصة أليكو، الشاب الذي ينفر من حياة المدن الكبيرة فينضم إلى عشيرة غجر، ويقع في حب زامفيرا ابنة رئيس العشيرة، فتاة متقلبة تنتقل من عشيق إلى آخر.. يعجز أليكو عن كبح غيرته ويقتل زامفيرا. لا ينتقم والد زامفيرا من قاتل ابنته بل ينزل به عقوبة النفي من العشيرة معيداً أليكو إلى شقاء العيش في المدن الكبيرة. ولا بد من الإشارة إلى وجود أوبرا* تحمل نفس الاسم والمضمون من تأليف سيرجي راخما نينوف.

Alexandre Le grand ـ الإسكندر الكبير

باليه من 3 لوحات ومقدمة وخاتمة من تصميم ليفار* S. Lifar وموسيقا غوبير، قدمت أول مرة عام 1937 في أوبرا باريس.

تروي الباليه قصة الإسكندر المقدوني وفتوحاته ومواقفه البطولية وحكمته وزواجه من أجمل فتاة في أورشليم، وتُصور تكريسه من قبل أحد الرهبان كابن للإله زيوس، ونهايته ليلة يشرب الخمر المسموم من يد ملكة بابل.

في الباليه رقصات فردية خلابة للفتاة اليهودية والمرأة المصرية وملكة بابل، كما أن الموسيقا في غاية الفخامة والتنوع.

Algarof (Yuli) ـ ألغاروف (يولي) 1918ـ ؟

راقص روسي درس الرقص في برلين بإشراف الأستاذة ايدفاردوفا Edvardova، وتابع دراسته في باريس لدى إيغورفا L. Egorova. وأول دور هام له في باليه Stenka Razine عام 1946. تنقل بين فرق الباليه في ليون وباريس ومونتي كارلو. رقص الدور الأول في باليه أبولو لسترافينسكي في التقديم الأول لها. عين عام 1952 راقصاً أوَّلَ في فرقة أوبرا باريس.

Algo (Julien) ـ ألغو (جوليان)

راقص ومصمم رقصات سويدي من أصل ألماني. عمل في مسيرح هانوفر فقدم تصميمات جديدة لباليهات بيتروشكا

والقطار الأزرق، كما صـمم رقصـات لباليهات «رؤى» و«قناع القطة» و«تاهي»، وحقق شـهرته العالمية من خلال عمله مصمم رقصات لفرقة باليه لندن ودار الأوبرا الفنلندية بهلسنكي.

Algues, Les ـ الطحالب

باليه من أربع لوحات لكاسـتيلّي L. B Castelli. وصـمم رقصـاتها ج. شـارا* J. Charrat. موسـيقاها الحديثة من تأليف ج بيرنار G. Bernard. قدمت أول مرة بباريس عام 1954.

شـاب يدّعي الجنون ويسـعى للإقامة في المصـح العقلي ليلحق بحبيبته المجنونة, إلا أن خدعته سـرعان ما تنكشـف ويطرد خارج المشـفى، ويضـطر للعودة إلى مجتمع لا يرى فيه إلا سـجناً كبيراً. رغم الأداء المتميز لم يلق هذا العمل الترحيب من جمهور يتجنب أجواء الكوابيس والأزمات النفسية.

Alhambra Ballet ـ باليه الحمراء

باليهات قدمت في مسـرح الحمراء بلندن بين عامي 1871ـــ 1914، غلب عليها أسلوب نهاية القرن التاسع عشر، وشـارك في أدائها راقصات مشـــــهورات مثـــــل لينياني P. Legnani وجيلتزر E. Geltzer وإســـبينوزا J. Espinoza وبالاّدينو E. Palladino.

Allan (Maude) ـ ألان (مود) 1883ـ 1956

راقصـة كندية اقترن اسمها برقصـة سـالومي في أوبرا ريتشاد شـتراوس، إذ ظهرت عارية القدمين وملفحة بسـبعة أوشـحة رقيقة مثيرةً فضـيحة لا تُنسـى. وتنقلت في عواصـم مختلفة بين 1903 و 1917 ترقص بشـكل سـاحر، واسـتقرت في إنجلترا لتعمل أسـتاذة رقص وصـحفية فنون. وفي سـنواتها الأخيرة ألفت كتاب «حياتي والرقص».

Allard (Marie) ـ ألار «ماري» 1742ـ 1802

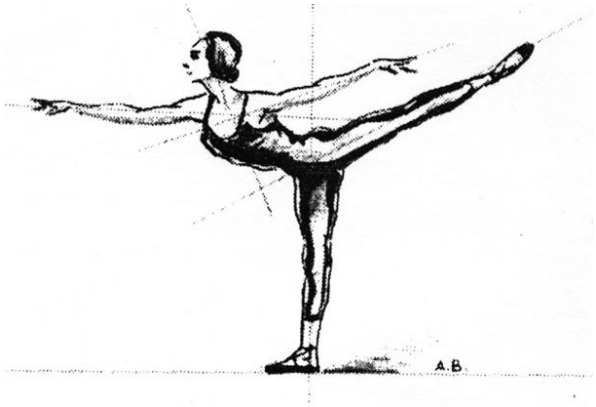
راقصــة فرنسـية زوجة الراقص وأسـتاذ الباليه* G.Vestris، رقصت في باريس أول مرة في دور زايس Zais لرامو. تألقت في دور أرميـدا «Armide» للولّي و«كـاســتور وبولوكس» لرامو و«عراف القرية» لـ جان ـــ جاك روسو وباليه «ميديا وجيسون » لـ نوفيرّ Noverre و«الباحثة عن الأرواح» لـ جارديل Gardel.

Allegro ـ أليغرو

مجموعة حركات راقصــة أســاســية مكوّنة من خطا وحركات حيويـة مثل ال «دوران الـديبوليـه» Deboulé والخطوة الثلاثيـة pas de bourréeوقفزات التصفيق batterie.

Allongé ـ الونجيه/ التمدد

وضـــعية رقص يرتكز أثنائها الراقص على قدم واحدة، جاعلاً جذعه وساقه الأخرى وذراعيه بوضعية أفقية.



Alma ـ ألما

باليه من أربعة فصـول على قصـة لـــ ديهاي Dehayes وموسيقا لـــ كوستا G. Costa. صمم رقصاتها تشيريتو* F. Cerito وبيرّو* J. Perrot. قدمت أول مرة بلندن عام 1842.

تنفخ الشخصية الشيطانية بيلفيغور Belfegor الروح في تمثال فتاة جميلة فتتحول إلى حسناء تنبض بالحياة، وتشترط عليها ألا تقع في حب أي شـاب سـتقوم بإغرائه. إلا أن الفتاة، بعد أن تكون قد أوقعت العديد من الشبّان في شباكها، تقع في حب فارس إسباني شاب فتعيدها الروح الشيطانية حجراً أصم.

Alonzo (Alicia) ـ ألونزو (أليسيا)

راقصة ومصممة رقصات كوبية بدأت دراستها في كوبا وتابعتها في نيويورك بإشراف فيدوروفا* وفيلزاك*، وأخيراً بإشراف فولكوفا* في لندن. ابتسم لها الحظ ذات أمسية حين اختُيرت كبديلة للراقصة ماركوفا في دور جيزيل. وتابعت ألونزو كراقصة أولى في «مسرح باليه نيويورك»، وقامت بدور جولييت في روميو وجولييت، ورقصت دور «تيربسكور» في باليه «أبولون» لسترافينسكي.

Alonzo (Fernando) ـ فيرناندو (ألونزو)

راقص كوبي، زوج أليسيا، صمم رقصات باليه «بيلياس وميليزاند». قام بإدارة مدرسة الرقص في هافانا.

Amaya (Carmen) ـ أمايا (كارمن) 1909ـ 1963

راقصة ومصممة رقصات إسبانية، بدأت الرقص وهي في السادسة من العمر، وأثارت إعجاب الجمهور بحيويتها وحماستها. برعت في الرقص الإسباني وتنقلت في أمريكا الجنوبية والشمالية وأوربا. أعجب بها كبار الموسيقيين والأدباء، وتعد راقصة غجرية في غاية العفوية.

Amboise d' (Jacques) ـ دامبواز (جاك) 1934ـ ؟

راقص أمريكي تعلم الرقص في «فرقة الباليه الأمريكية». بدأ الرقص في باليه Pastorella وانضم عام 1947 إلى «فرقة باليه مدينة نيويورك». برع في باليهات «الأمزجة الأربعة»، «جوقة»، «السيمفونية الغربية» و«تفاعل».

Amiel (Josette) – أمييل (جوزيت)

راقصة فرنسية تخرجت من مدرسة رقص دار أوبرا باريس. عينت عام 1958 نجمة رقص في فرقة أوبرا باريس. تمتعت بتقنية مثالية ورقصت أدواراً كلاسيكية ومعاصرة، وتألقت في دور أوديل ـــــ أوديت في باليه «بحيرة التمّ» وعلى وجه التحديد رقصة التمّ السوداء.

Amor – آمور

باليه من فصلين و17 لوحة وضع قصتها وصمم رقصاتها مانزوتي L. Manzotti وموسيقا مارينكو R.Marenco، قدمت عام 1886 في لاسكالا ميلانو. تطلَّب الأداء أكثر من 250 شخصاً بين راقص وراقصة وإيمائي وممثل، إضافة إلى قطيع من الماشية وحيوانات بينهم فيل واحد.

Amor y de la muerte, Del – «من الحب ومن الموت»

باليه من لوحتين وخاصة على قصة فينيستيره A. Finistere. الموسيقا لـــ غرانادوس وتصميم الرقصات لـ ريكاردا A. Ricarda. قدمت أول مرة عام 1949 على مسرح مونتي كارلو من قبل فرقة مركيز دي كويفاس Cuevas*.

تصور الباليه الفعل المدمر للغيرة، فالراقصة مانولا التي تمثل دور الغيرة تنجح في تحريض الدوق على قتل مصارع ثيران (يمثل دور العواطف الجياشة) يغازل الدوقة اللعوب. يلاحظ تأثر بالغ بالرقصات الشعبية الإسبانية في تصميم بعض الرقصات. قدمت الباليه أول مرة عام 1948 في باريس.

Amour L'et son amour – كيوبيد وحبيبته

باليه من 3 لوحات وضع قصتها وصمم رقصاتها بابيليه .J* Babilée. الموسيقا لـــ سيزار فرانك. ديكور جان كوكتو، وقد ساهم كوكتو بتأثيراته الأدبية في تصميم بعض الرقصات. قدمت الباليه أول مرة عام 1948 في باريس.

تدور القصة حول أسطورة بسيشه Psyché التي، بسبب تماديها في الفضـــول والحذر، فقدت حب إيروس Eros (ابن فينوس). ألحان المقطوعة توجه تصميم الرقص بشكل واضح، وتعد، كتجربة أولى لبابيليه، إنجازاً يتنبأ بمستقبله الفني.

Amour et son Destin L' – الحب وقدره

باليه من فصلين و8 حلقات. الموضوع وتصميم الرقصات ل. ليفار* S. Lifar وبارليك D. Parlic وموسيقا السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي. قدمت أول مرة عام 1957 في دار أوبرا فيينا من قبل فرقة ماركيز دي كويفاس de Cuevas*.

يتدخل القدر ليفرّق بين رجل وحبيبته، يحاول الرجل المقاومة وتجنب الموت وتحاول المرأة اللحاق به، إلا أن موكباً من الملائكة السود يختطفون الرجل إلى المملكة المجهولة للامعقول .

Amour sorcier L' (El Amor brujo) – الحب المسحور

باليه إيمائية من فصل واحد، وضع قصتها م. سيرّا .M Sierra. صممت رقصاتها أرجنتينا La* Argentina وضع موسيقاها دي فايا قدمت أول مرة عام 1915 في مدريد.

تدور الأحداث في الأندلس حيث تقع الغجرية الجميلة كانديلا ضحية مطاردة شبح حبيبها الغجري الشرس ليحول دون زواجها من خطيبها كارميلو. تبوء كل محاولات كسر السحر بالفشل، إلى أن يتمكن كارميلو، بالتعاون مع الغجرية لوسيا، من الإيحاء لكانديلا أن الشبح حضر ليغازل لوسيا. وتنتهي الباليه بقبلة يتبادلها كارميلو مع كانديلا على مرأى من الشبح، قبلة كفيلة بكسر السحر الشرير.

Amours de Jupiter – غراميات جوبيتير

باليه من خمس لوحات، وضع قصتها وصمم رقصاتها رولان بتي* R. Petit الموسيقا لـــ جاك ايبير. قدمت أول مرة عام 1946 في باريس.

تصور هذه الباليه تحولات جوبيتير الأربعة حسب أوفيديوس، إذ يتحول ربّ الأوليمب إلى ثور ليخطف أوربا، ويظهر على شكل تمّ أمام ليدا Leda. ويتساقط مثل قطرات مطر ذهبي على داناي Danae، ويتحول إلى نسر ويخطف غانيميد Ganymède . تمكن بيتي من معالجة التحولات الأربعة بمرونة وسلاسة وأناقة ونضارة متجنباً التفخيم والتصنع والإسقاطات الجوفاء.

Amphion – أمفيون

باليه كانتاتا صمم رقصاتها لـــ . ماسين* L. Massin على موضوع من تأليف بول فاليري وموسيقا هونيغر . قدمت أول مرة في أوبرا باريس عام 1931 بمشهد فخم يغلب عليه البذخ في تصميم الديكور والأزياء والإخراج.

تروي الباليه السيرة الأسطورية للموسيقي أمفيون باني مدينة تيبيس. ويدور الرقص حول منشد إيمائي يسانده كورس غنائي. أسوار المدينة شُكلت بمجموعة راقصين يتحركون متحولين بحركات رياضية ترافقهم الأصوات المتناغمة للكورس وآلات الأوركسترا. يتحوّل الاضطراب والفوضى وتتناسق وتنتظم الصخور مكونة بناء الأكروبول رمز الروح الإبداعية والنظام الراسخ.

Andersson (Gerd) – أنديرسون (جيرد) 1930– ؟

راقصة سويدية تعلمت الرقص في معهد الباليه الملكي السويدي وأصبحت نجمة الفرقة عام 1958.

Andréani (Jean Paul) – أندرياني (جان بول) 1930 – ؟

راقص فرنسي تعلم الرقص في معهد دار الأوبرا بباريس وانضم إلى فرقتها عام 1954 وقدم العروض الأولى لباليهات من تصميم ليفار* Lifar، منها 1951Blanch Neige، الخطوة الكبيرة 1953، روميو وجولييت 1955، السيمفونية 1959، بحيرة التمّ 1961، باستورال 1961.

Andreyanova (Elena) ـ أندريا نوفا (إلينا) 1819 ـ 1857

راقصة روسية تخرجت من مدرسة الباليه الإمبراطورية في سان بطرسبرغ، وبدأت الرقص دون أن يحالفها النجاح رغم براعتها لوجود منافسة قوية «ماريا تاجليوني» ولم يتمكن مدير مسرح الإمبراطور المتعاطف معها من مساعدتها وفضلت مغادرة العاصمة الروسية لترقص في دار أوبرا باريس ولاسكالا ميلانو. وبعد سنوات عادت إلى موطنها وحققت نجاحاً كبيراً، وتنقلت بين لندن وباريس لتستقر بشكل نهائي في فرنسا.

Ange Gris L' ـ الملاك الرمادي

باليه من لوحة واحدة. وضع قصتها مركيزدي كويفاس* de Cuevas، وصمم رقصاتها ج سكيبين* G. Skibine. الموسيقا لديبوسّي. قدمت أول مرة عام 1953 في كازينو دوفيل.

في حديقة صيفية يحتفلون بخطوبة شاب وابنة أرملة شابة. يغادر الشاب وخطيبته الحديقة للتنزه في الغابة المجاورة وتجلس الأم مستعيدة ذكرياتها ويتراءى لها طيف الذي أحبته لكنها تخطئ، فما الطيف إلا ملاك الموت أتى يعانقها. يعود الشاب وخطيبته وتبدو لهما الأم وكأنها نائمة فيغادران دون إثارة ما يقلق غفوة الأم.

Angiolini (Gasparo) ـ أنجيوليني (غاسبارو) 1731–1803

راقص ومصمم رقصات ومؤلف موسيقا إيطالي. عمل في تورينو وانتقل إلى فيينا ليعمل مصمم رقصات في مسرح البلاط حيث صمم رقصات لباليه دون جوان ورقصات لأورفيوس غلوك.

أبدع العديد من الابتكارات الشخصية في مجال الباليه مثل سمير اميس، كليوباترا، إيفغينيا، وانتقل إلى سان بطرسبرغ حيث صمم رقصات باليه «هجر ديدون» و«الصينيون في أوربا»، وعمل في البندقية وميلانو على نحو عابر وغادر روسيا عام 1788.

Animaux Modèles, Les ـ نماذج حيوانات

باليه من فصل واحد ومقدمة وستة مشاهد وخاتمة. صمم رقصاتها ليفا ر* S. Lifar. الموسيقا لـ بولينك. قدمت أول مرة عام 1942 في باريس.

في أقاصي مدينة صغيرة على حدود غابة تشرق الشمس يغادر الفلاحون باتجاه الحقول. يبدأ عرض 6 من حكايات لافونتين: الدب والرفيقان، الصرصور والنملة، الأسد العاشق، الأسد وعشيقته، الموت والحطاب، الديكان. وتنتهي الباليه عند عودة الفلاحين لتناول وجبة الغداء.

Anisimova (Nina) ـ أنيسيموفا (نينا) 1909 ــ ؟

راقصة ومصممة رقصات سوفيتية، درست بإشراف فاغانوفا Vaganova ورقصت في فرقة مسرح كيروف.

صممت أول رقصة عام 1935 «متتالية إسبانية» على موسيقا لألبينيز وغرانادوس وسارازاتي، ثم «زفاف أندلسي» على قصة لميريميه وموسيقا شابرّيه وألبينيز، وفي عام 1942 صممت رقصات باليه غايانيه «Gayané» لخشاتوريان، وأعادت تصميم رقصات شهرزاد عام 1950.

Anabel ـ أنابيل لي

باليه من لوحة واحدة. صمم رقصاتها ج سكيبين* G. Skibine على قصيدة لإدغار ألان بو وموسيقا ب. شيغمان. قدمت أول مرة عام 1951 في دوفيل بأداء فرقة مركيز دي كويفاس.

تحتاج هذه الباليه إلى راقصَيْن وأربعة ممثلين صامتين.

تروي الباليه قصة حب الشاعر الأمريكي السيئ الحظ لزوجته التي يفقدها وهي في ريعان شبابها. يُنشَد خلال تقديم الباليه قصيدة إدغار ألان بو في ترجمتها الفرنسية للشاعر مالارميه*.St. Mallarmé

Antonio (Ruiz) – أنتونيو (روي)

راقص إسباني. بدأ الرقص وهو في السادسة، وتعلم على يد ريباليتو وتنقل في جولات مع ك. أمايا والأرجنتينيتا. تخلى عن الرقص الحر ليدخل عالم الرقص الكلاسيكي. رقص في لاسكالا «القبعة المثلثة الزوايا»، «الحب المسحور» لـ. دي فايا.

Aplomb – التوازن

وقفة متوازنة يحافظ خلالها الراقص على انسجام وضعيته في بداية حركته الراقصة أو أثناءها أو في نهايتها.

Apolon Musagète – أبولو (دليل عرائس الشعر)

باليه من لوحتين لشترافينسكي. صمم رقصاتها بولم* .A Bolm, قدمت أول مرة عام 1928 في مهرجان الموسيقا المعاصرة بواشنطن.

تبدأ الباليه بلحن احتفالي بطيء ترافق تتويج أبولون بإكليل غار، تستقبله عرائس الشعر الثلاثة كاليوپ، بوليمين وتربسيكور ويرقصن معه ثم ترقص كلٌ واحدة تتويعتها بشكل فردي ويتبعهن أبولون برقصة فردية، وتنتهي الباليه بلوحة ختامية ضخمة تبلغ ذروتها بصعود الإله أبولون.

Apothéose – الذروة

لوحة ختامية للباليه حيث ترافق الفرقة بكاملها في تكوينات تسعى لإحداث تأثير مهيب وفخم.

Apparitions – خيالات

باليه من ثلاثة مشاهد ومقدمة وخاتمة مبنية على فكرة لــ لامبير Gustave Lambert. صمم رقصاتها ف. أشتون* F. Áshton. أخذت موسيقاها من السيمفونية العجيبة لبيرليوز. قدمت أول مرة عام 1936 على مسرح سادلرز ويلز بلندن.

شاعر ينتظر قدوم الوحي فتتراءى له عبر النافذة رؤيا تسحره، امرأة بشوشة ترتدي ثوب رقص وفارس وراهب حزين،إلا أن الرؤيا سرعان ما تندثر ويستغرق الشاعر في نومه. يحلم أنه في قاعة رقص يبحث عن شريكة تراقصه، إلا أن الجميع يتجاهلونه. يتوقف الرقص وتدخل امرأة الرؤيا وتقبل مشاركته الرقص، لكن أنظارها لا تفارق الفارس الذي كان بجوارها بالرؤيا. ينتهي الرقص ويبقى الشاعر وحده وتتجمع حوله حلقة راقصات، في حين يقترب موكب جنائزي يتقدمه الراهب الحزين... يقترب الشاعر ويرفع الستار الجنائزي ليفاجأ بجثمان امرأة الرؤيا، إلا أن الراهب يصده ويدفعه بقسوة فينهار فاقداً الوعي. ينهض الشاعر وهو ما زال في حلمه فيجد نفسه في خضم حفلة سكر صاخبة، وترجع امرأة الرؤيا لكنه ينفر منها لشدة بشاعتها ويحاول الهرب لكنها تمسك به وتستعيد وجهها البشوش. في خاتمة الباليه يستفيق الشاعر من حلمه العجيب ويعود ليستغرق في أفكاره وتأملاته حول معاني حلمه، ويقترب من النافذة يبحث سدىً عن أخيلة الأشخاص الثلاثة وينتحر لشدة يأسه... وتعود المرأة للظهور برفقة فارسها يحملان جثمان الشاعر.

Appelgreen (Brita) ـ أبِّلْغْرين (بريتا) 1912ـ ؟

راقصة باليه سويديةٌ. بدأت الرقص في الفرقة السويدية وهي في الخامسة عشرة، واختيرت راقصة أولى عام 1934 بعد أدائها الرائع في «بحيرة التمّ» و«الجمال النائم» و«شهرزاد».

Appleyard (Beatrix) ـ أبليارد (بياتريكس) 1918 ـ ؟

راقصة ومصممة رقصات إنكليزية. درست تحت إشراف أساتذة هامين: كارسافينا* Karsavina ونيجينسكا* Nijinska ودي فالوا* De Volais. رقصت في عدة فرق باليه في إنكلترا.

Après Midi d'un faune , L' – أصيل إله الحقول

لوحة راقصة من تصميم نيجينسكي* Nijinski مبنية على قصيدة الشاعر مالارميه وموسيقا ديبوسي . قدمت عام 1912 في باريس ضمن نشاطات فرقة الباليه الروسية بإدارة دياغيليف.

عند طرف غابة على سفح جبلْ الإتنا جني شاب مستلق يستنشق هواء ينبعث فيه ألف نداء دعوة شهوانية، وهو ينفخ في ناي أسطوري... ينهض الجني فيُسحَر بثلة من حوريات عاريات يستحممن في نهر فردوسي، ويتسلل برشاقة ورقة يسترق النظر. لكن الحوريات، لشدة خجلهن، يفلتن من أنظاره، إلا أنه يتمكن من الإمساك بوشاح إحداهن ويضمه إلى صدره ليعود ويستلقي على مضجعه البري ويستسلم لنوم يعج بأحلام شهوانية جياشة. أثار تصميم نيجينسكي للرقصات فضيحة طنانة. وتوالت وتعددت تصميمات الرقصات من ليفار إلى روبينز، إلا أن نسخة نيجينسكي لم تتزعزع مكانتها الفريدة.

Arabesque – أرابيسك

وضعية رقص أكاديمي حيث يتمدد جسم الراقص بشكل معترض، في حين يرفع ساقه الممدودة إلى الخلف وهو يرتكز على ساقه الثانية، ويقوم بمد ذراعه أو ذراعيه بعكس الاتجاه وبنفس استقامة ساقه الممدودة إلى الخلف. هي الوضعية الأكثر تعبيراً للتوقد الشاعري.

Arbeau (Thoinot) — أربو (توينو) 1515– 1595

كاتب ورجـــل دين فرنسي نشر عام 1588 مرجع يوضح فيه الطريقة المثالية لتعلم وتطبيق تمارين الرقص. وفي كتابـــه وصف دقيـــــــق لرقصـات عصـره من Pavanes, Moreasque, Matassins, Volta إلخ... والكتاب مزين برسوم توضيحية.

Arcades ـ قناطر (رواق)

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها ألابيس Alabis، الموسيقا لبيرليوز قدمت في أوبرا باريس عام 1964 . رقصـــات بلا أي مضمون أدبي تسعى لتمجيد القيم الأكاديمية للرقص الكلاسيكي .

Arena (Antonius) ـ أرينا (أنتونيوس) 1544ـ ؟

مؤلف وباحث في مجال الرقص نشـــر في عام 1936 مرجعاً يتضـمن فصـلاً كاملاً عن الرقص مع تدوين دقيق للإيقاعات ونوع وتسلسل الخطا إضافة لأشكال توضيحية.

Argentina (Antonia) ـ أرجنتينا (أنتونيا) 1888ـ 1936

راقصـة ومصـممة رقصـات إسـبانية. دفعها نجاحها الباهر في المسـارح الإسـبانية الكبيرة إلى القيام عام 1905 بجولة واسـعة في أوربـا. وفي عـام 1914 انتقلـت إلى أمريكـا الجنوبيـة، لكنهـا عـادت إلى باريس وقدمت عام 1927 على مسـرح الإليزيه أمسـية خارقة. وقدمت مع فرقتها الإسـبانية عام 1929 عدة باليهات إسـبانية على مســـرح الأوبرا كوميك. بلغت الأرجنتينـا القمـة في أدائهـا للحـب المسحور لـــ دي فايا، تعد أرجنتينا أهم راقصة باليه إسبانية عرفتها مسارح القرن العشرين.

Argentinita (Incarnación) ـــــــ أرجنتينيتا (إنكارناسـيون) 1895ـ 1945

راقصـة ومصـممة رقصات إسبانية، بدأت الرقص في فرق غجرية وحققت نجاحاً كبيراً في باريس عام 1924، وبعد 3 سـنوات أنشـأت مع

الشـــاعر لوركـا «فرقـة بـاليـه مـدريـد»، وعنـد انـدلاع الحرب الأهليـة الإسبانية غادرت وطنها لترقص في باريس ولندن وسويسرا وأمريكا. تميزت الأرجنتينيتا بأناقة رقصها وحيويتها الإيمائية.

Argyl (Pearl) ـ أرغايل (بيرل) 1910ـ 1947

راقصـة إنكليزية درست الرقص بإشراف Mme Rambert*. بدأت الرقص عام 1927 في فرقة أســتاذتها. وقدمت عدة باليهات من تصـميم ف. أشـتون*. F. Ashton. تميزت أرغايل بأسـلوبها النبيل والمرن.

Ari (Carina) ـ آري (كارينا) 1897ـ ؟

راقصـة ومصـممة رقصـات سويدية، درست في مدرسة الباليه الملكيـة الســويديـة وتـابعت عند فوكين* Fokin، ولبت دعوة دار أوبرا باريس لتصـميم رقصـات "شـعاع القمر" علىّ موسـيقا لـــ. فوريـه وفـالســـات براهمز و«حركـات الألوان» على موســيقـا لإنغلبريخـت. وفقـت في تصـــميمـاتهـا بين الرقص الكلاســيكي والرقص الحر وبين الظرافة والشاعرية.

Arov (Sonia) ـ آروف (سونيا) 1927ـ ؟

راقصـة بلغارية درست الرقص في مسـرح أوبرا صـوفيا حيث تفتحـت مواهبهـا، وعملـت في بـاريس مع ليفـار* Lifar وبريوبراجينسكايا* Preobrajinskaya. رقصتْ مع فرقة «باليه لندن العالمية» وفرقة «باليه الميتروبوليتان»، وقامت بجولة واسعة شملت البرتغال وإسبانيا وفرنسا وألمانيا واليابان وأمريكا.

Arqué ـ مقوّس

يوصـــف به الراقص الذي لا تتلامس عنده الركبتان عند ضـــم الساقين .

Artémis Troubleé ـ أرتيميس الغاضبة

باليه من فصل واحد. صمم رقصاتها جويرا* N. Guerra وكتب قصتها ل. باكست ووضع موسيقاها ب. باراي. قدمت أول مرة عام 1922 في أوبرا باريس.

يفاجئ أكتيون أرتيميس وهي تستحم ويثير غضبها لكنها سرعان ما تلين وتستضيفه في خيمتها... يتدخل جوبيتر غاضباً للإهانة التي لحقت بأرتيميس، إلا أن أكتيون يفلت في اللحظة المناسبة من انتقام جوبيتر الذي يعدّ أرتيميس ساقطة. وتود أرتيميس اختبار قدراتها الإلهية كآلهة صيد فترمي أيله بسهمها وتصيبه في مقتله، وتنطلق مطمئنة إلى الغابة بصحبة رفيقاتها.

Ashbridge (Bryan) – أشبريدج (بريان) 1926

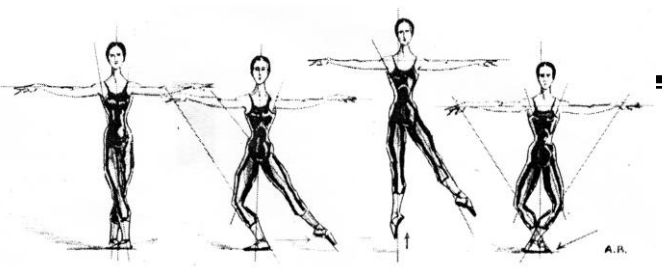
راقص إنكليزي درس الرقص تحت إشراف كيرسوفا Kirsova وبوروفانسكي* Borovansky. التحق بفرقة «سادلرز ويلز» ثم بفرقة «الباليه الملكي الإنكليزي».

Ashton (Frederic) – أشتون (فريدريك) 1906

راقص ومصمم رقصات إنكليزي تعلم الرقص بإشراف ماسّين* L. Massin والسيدة رامبيرت* Rambert. وانضم إلى فرقة إيدا روبنشتاين ثم بفرقة رامبيرت حيث اعتمدته السيدة رامبيرت مصمماً لرقصات باليه " Tragedy of Fashion". ثم عين مصمم رقصات في «نادي الباليه» « Ballet Club» حيث قدم باليه لابيري La Peri و«مدام ريكامية». وفي Wells Ballet قدم "ريفاتا" و« قبلة الجنية» و«الموعد». وصمم «لسادلرز ويلز باليه» «أوروسكوب»، «الجمال النائم»، «الشريد».

Assemblé – ضم الساقين

خطوة رقص أكاديمية إذ يقفز الراقص وقد ضمّ ساقَيْهِ.



Asso da (Martino) ـ آسو، دا (مارتينو)

راقص وأستاذ رقص إيطالي عاش في ميلانو خلال القرن السادس عشر، أسس مدرسة رقص ظلت تستقبل الطلاب لسنوات طويلة. ألف العديد من الباليهات والرقصات.

Astafieva (Serafina) ـ أستافيفا (سيرافينا) 1876–1934

راقصة وأستاذة رقص روسية التحقت بفرقة الباليه الإمبراطورية وهي طفلة. شاركت في جولات فرقة دياغيليف Diaghilev واستقرت في لندن حيث عملت في مجال تعليم الرقص وتصميم الرقصات. من أهم طلابها أ. دولين* A. Dolin م. فونتاين* M. Fontayn أ. ماركوفا* A. Markova.

Astuces Féminines ـ حيل نسائية

أوبرا باليه هزلية من 3 لوحات على قصة لـ غولدوني Goldoni وموسيقا شيماروزا. وُزِّعت ألحانها أوركسترالياً من قبل ريسبيغي، وصمم رقصاتها ل. ماسّين Massine، وقدمت أول مرة عام 1920 في أوبرا باريس.

Atanassoff (Cyrill) ـ أتانا سوف (كيريل) 1940ـ ؟

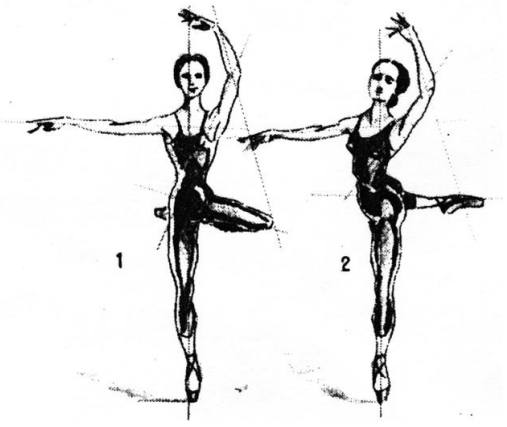
راقص فرنسي من أصل بلغاري، تعلم الرقص في مدرسة أوبرا باريس وأصبح الراقص الأول في الفرقة عام 1962. برع في دور الأمير ألبير في باليه جيزيل.

à terre, en l'air ـ على الأرض، في الهواء

مصطلحات تدل إن كانت الحركة ستؤدى على الأرض أم قفزاً في الهواء.

Attitude – وضعية

وضـعية رقص عمودية وتتم برفع السـاق وثنيها إلى الخلف مع إبقاء الثانيـة منبســطـة ومرتكزة على الأرض، ويكون الـذراع أو الـذراعـان مرفوعين. هنـاك العـديـد من الوضـــعيـات: الـــمـــرفـــوع، الـــقـــافـــز، الدوراني،المتصالب.....إلخ



Aubade – جَلَبة

كونشرتو راقص لــ ف. بولينـك على موضـــوع ميتولوجي قدم أول مرة عام 1929 في باريس. ينصبُّ غضب آلهة الصيد على أكتيون الذي فاجأها وهي تستحم فتمسخه وعلاً تطارده رفيقاتها وقد تحولن إلى كلاب.

Aubri (Santina) – أوبري (سانيتينا) 1738– ؟

راقصـــة إيطالية رقصـــتـه في فيينا وانتقلت إلى روسـيا بمرافقة مصمم الرقصات النمسوي هيلغردينغ. رقصت مع الفرق الروسية وحققت شـــهرة كبيرة، وكرَّمتهـا الإمبراطورة كـاترين وغـادرت روسيا عام 1783 إلى مدينة البندقية.

Augusta (Caroline) – أوغوستا (كارولين) 1826– 1901

راقصـــة فرنســـية اشـــتهرت في أمريكا لأدائها المتميز لدور جيزيل.

Aumer (Jean- Pierre) – أومير (جان بيير) 1776–1833

راقص ومصمم رقصـات فرنسـي انضـم إلى أكاديمية الموسـيقا عـام 1798 وقـدم بعـد 8 ســنوات أول بـاليـه «جينّي» Jenny ثم Deux Créoles. بـدأ تـدريس البـاليه عام 1807 في ليون. قدم عام 1808 في باريس «غراميات أنطوني وكليوباترا»، وانتقل إلى

«كاسل» وعمل في بلاط الملك جيروم. ثم انتقل إلى فيينا وأقام فيها 5 سنوات، ثم عاد إلى باريس وقدم عدداً من الباليهات: «العيد الهنغاري» 1821، «ألفريد الكبير» 1822، «ألين ملكة الكولكوند» 1823، «استولف والجيوكوندا» 1827، «المسرنمة» 1827، «الجمال النائم» 1829، و«مانون ليسكو» 1830. يعد أومير من أهم مصممي رقصات الباليه في مطلع القرن التاسع عشر.

Aveline (Albert) ـ أفيلين (ألبير) 1833ـ ؟

راقص ومصمم رقصات فرنسي. قضى حياته المهنية في أوبرا باريس وكان المرافق المفضل للراقصة زامبيلّي* C. Zambelli في باليهات «روسالكا»، «اليمامتان»، «سيداليز». ومن تصميماته في مجال الباليه «وليمة العنكبوت» 1939، «لعب الأطفال» 1941. ويعد أفيلين ممثلاً للمرحلة الانتقالية في فن تصميم الرقصات بين نهاية القرن التاسع عشر ومرحلة ظهور «الباليه الروسية» لـ دياغِيلِيف*.

Aventure de Tancrede dans la forêt enchantée

مغامرة تانكريد في الغابة المسحورة

باليه من 3 فصول نظمّها بورشير Porchère، مسؤول التسليات الليلية في بلاط لويس الثالث عشر، وصمم رقصاتها بيلفيلّ* Belleville على موسيقا جيدران Guedran وديكور وشخصيات متحركة من تنفيذ فرانشيني Francini. أثناء الاستعراض يتم تحريك ديكور من حول فرسان وشخصيات خيالية. لهذه الباليه ذات الشكل البدائي أهمية تاريخية وذلك لشبهها بفن المسرح ولتقسيمها إلى فصول ومشاهد.

مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية

الثامن عشر في القاهرة والإسكندرية
من 30 تشرين الأول إلى 8 تشرين الثاني

إعداد : إلهام أبو السعود

للسنة الثامنة 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، مقررة وأمين عام مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية، ومن السادة الأعضاء: الموسيقار منير الوسيمي، الإعلامي الكبير وجدي الحكيم، الموسيقار حلمي بكر، أ.د. نبيل شورة، الموسيقار محمد سلطان، الفنانة جيهان مرسي، المايسترو سامي نصير، الإعلامي الفنان محمد قابيل، الموسيقار هاني شنودة.

بدأت مراسم الافتتاح في الساعة الثامنة من مساء الجمعة الموافق في 30 تشرين الأول بحضور الفنان فاروق حسني وزير الثقافة، والدكتور عبد المنعم كامل رئيس دار الأوبرا. بدأت فعاليات الاحتفال بفيلم تسجيلي عن تاريخ المهرجان بعنوان (المهرجان في 17 عاماً) استمر لمدة عشر دقائق تقريباً. ثم بدأ حفل الافتتاح بكلمة ترحيبية للدكتورة رتيبة الحفني المقررة والأمينة العامة للمهرجان والمؤتمر، رحبت خلالها بالضيوف والفنانين العرب والمصريين، واستعرضت سريعاً أهم الخطوط العامة لدورة هذا المهرجان،

أهمها حرص المهرجان على تشـــجيع بعض الفنانين المتميزين من الشـــباب. ثم دعت كلاً من وزير الثقافة الفنان فاروق حســـني، والـدكتور عبـد المنعم كـامـل رئيس الأوبرا ورئيس المهرجـان، لتوزيع دروع المهرجان وشـهادات التقدير على المكرمين من رواد وأعلام الموســـيقـا العربيـة والخط العربي وهم: الإعلاميـة الكبيرة ســـامية صـــادق، المطرب إيمان البحر درويش، الفنان صـــفوان بهلوان، الفنـان مـاجـد ســـرور، الإعلامي مجـدي عبـد العزيز، المـايســـترو خـالـد فؤاد، الفنـان جهـاد عقل، الشـــاعر مصـــطفى الضمراني، الفنان وليد سعد، فنان الخط العربي صلاح عبد الخالق.

وفي لفتـة كريمـة من المهرجـان قررت إدارتـه تكريم اســـم د. ناصـر الأنصـاري الذي رحل عن عالمنا قبل أيام قليلة من انطلاق هذه الدورة. وقد تخلل كل تكريم تقديم لقطات تسـجيلية من إبداعات كل مُكَّرم.

بعد ذلك بدأ الحفل الفني أحياه الفنان الســـوري الكبير صـــفوان بهلوان، إذ قدم مجموعة من إبداعات الموســـيقار الكبير محمد عبد الوهاب.

مسابقة التقاسيم في الموسيقا العربية

اختـارت إدارة مهرجـان الموســـيقـا العربيـة في دورتـه الثـامنـة عشـــرة التقاســـيم في الموســـيقا العربية لجميع الآلات الموســـيقية العربيـة (كمـان، قـانون، عود، نـاي.. وغيرها). التقاســـيم بأنواعها (حر ـــــ موزون) ومن بينها اختيارات لجنة التحكيم. يمنح الفائز الأول مبلغ خمســـة آلاف جنيه مصـــري، والفائز الثاني ثلاثة آلاف جنيه مصري، والفائز الثالث ألفّيْ جنيه مصري.

شـارك في المسابقة كل من: مؤيد صبحي عبده (الأردن)، علاء الخطيب (ســـوريـة)، تمام نزيه ســـعيد (ســـورية)، أنيس القليبي

(تونس)، إسلام السيد حنفي (مصر)، ريمون يوسف بطرس (مصر)، عمرو إسماعيل (مصر).

شُكِّلت لجنة التحكيم من الأساتذة: المايسترو سامي نصير (مصر) مقرراً ـــ المايسترو صلاح الشرفاوي (المغرب) عضواً ـــ الفنان عيد الفرج (الإمارات) عضواً ـــ الفنان محمد حسن (مصر) عضواً ـ الأستاذ حبيب ظاهر (العراق).

فاز بالمركز الأول: مؤيد صبحي عبده على آلة الكمان (الأردن)، وبالمركز الثاني إسلام السيد حنفي على آلة العود (مصر)، وحصل على المركز الثالث تمام نزيه سعيد على آلة العود (سورية).

المؤتمر

ناقش الباحثون الموسيقيون المحاور لهذا العام وكان المحور الأول: (غياب النقد الموسيقي المتخصص ما بين التقويم والتقييم). أما المحور الثاني فكان (تطوير التعليم الموسيقي العربي وأنشطته عند الطفل). وكان محور المنبر لهذا العام (توثيق أعمال الشخصيات من القرن العشرين وما قدموه من أعمال خاصة بالمخطوطات).

المحور الأول:

غياب النقد الموسيقي المتخصص ما بين التقويم والتقييم. قُدِّمت في هذا المحور الدراسات التالية:

الجلسة الأولى: مقررها أ. د. جلال صالح (مصر)

ـــ غياب النقد الموسيقي المتخصص ما بين التقويم والتقييم في الموسيقا السودانية.

د. عباس السباعي (السودان)

ـ نحو الموضوعية في النقد الموسيقي

د. يوسف طنوس (لبنان)

ـــ النقد الموسيقي المتخصص (مثال)
أ. أسعد مخول (لبنان)

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

ـــ اتجاه النقد المتخصص في الموسيقا العربية
أ. سامي نسيم عداي (العراق)

ـــ من يكتب في الموسيقا
أ. أحمد غانم (البحرين)

ـــ النقد الموسيقي المتخصص
أ. رامي درويش (سورية)

الجلسة الثالثة: مقررها أ. د. نبيل اللو (سورية)

ـــ النقد الموسيقي بين التأزم والغياب
د. معتصم عديلة (فلسطين). د. خالد قلاف (الكويت)

ـــ راهن النقد الموسيقي بالسودان بأقلامهم
د. الفاتح حسين أحمد (السودان)

ـــ رأي في أساليب النقد الموسيقي اليوم
أ. حمادي بن عثمان (تونس)

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

ـــــــ واقع الحركة النقدية الموسيقية في الأردن بين التقويم والتقييم
أ. د. أيمن تيسير (الأردن)

ـــــــ الصحافة والإشكاليات الإعلامية في ظل غياب النقد والتقويم المتخصص للموسيقا
أ. هبة محمد ترجمان (سورية)

ـــ غياب النقد الموسيقي المتخصص ما بين التقويم والتقييم
د. محمد تيمور (مصر)

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

ـــ غياب النقد الموسيقي المتخصص ما بين التقويم والتقييم

د. خالد علي القلاف (الكويت)

ـــ النقد الموسيقي المتخصص ومشكلة البحث من سياق وهوية

د. محمد سيف يس (السودان)

ـــــــ خطة أكاديمية مقترحة لإعداد الناقد الموسيقي العربي المتخصص

أ. د. كفاح فاخوري (الأردن)

الجلسة السادسة : مقررها كفاح فاخوري (الأردن)

ـــــــ تقنيات الريشة لآلة العود في العزف الجماعي عند الأطفال (عرض عملي)

أ. عاطف عبد الحميد (مصر)

المحور الثاني :

أساليب تطوير التعليم الموسيقي العربي وأنشطته عند الطفل.
قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

الجلسة الأولى : مقررها أ.د. آمال مختار (مصر)

ـــ تعليم الموسيقا في تونس:

أ. صـــالح المهدي «قدمتها عنه د. ناديا عبد العزيز» (تونس)

ـــــــ أساليب تطوير التعليم الموسيقي العربي وأنشطته عند الطفل

إلهام أبو السعود (سورية)

ـــــــ أساليب تطوير التعليم الموسيقي العربي للأطفال نظرة تاريخية

أ. حبيب ظاهر (العراق)

الجلسة الثانية : مقررها أ. منى الصايغ (لبنان)

ـــ دراسة أساليب التعليم الموسيقي للطفل العربي

أ. سامي نسيم عداي (العراق)

ـــــ توظيف النظام النغمي الخماسي في الارتقاء بالحس الموسيقي للطفل العربي

د. كمال يوسف علي (السودان)

ـــ آراء في تطوير تعليم الموسيقا للأطفال

أ. د. نبيل اللو (سورية)

الجلسة الثالثة : مقررها أ. د. ناديا عبد العزيز (مصر)

ـــ أساليب استخدام أغاني الأطفال الشعبية في النشاط الفني في مرحلة التعليم الأساسي بالسودان.

أ. د. عباس السباعي (السودان)

ـــ أساليب تطوير التعليم الموسيقي وأنشطته عند الطفل

أ. هدى عبد الله (البحرين)

المحور الثالث :

المنبر : توثيق أعمال الشخصيات من القرن العشرين وما قد حققوه من أعمال خاصة بالمخطوطات

الجلسة الأولى : مقررها أ. أسعد مخول (لبنان)

ـــــــ من مزايا التحقيق العلمي للمخطوطات (حسن حسني عبد الوهاب) نموذجاً

أ. د. محمود قطاط (تونس)

الجلسة الثانية : مقررها أ. د. يوسف طنوس (لبنان)

ـــ هاشم الرحبي جامع العلم والأدب

أ. د. عبد الحميد حمام (الأردن)

أ. عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب)

الجلسة الثالثة : مقررها عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب)

ـــــ المخطوطات التي حققها وراجعها أستاذ غطاس عبد الملك والدكتور محمود الحفني

أ. جمال غطاس عبد الملك (مصر)

المهرجـــان

وتنطلق ليالي مهرجان الموسيقا العربية، مهرجان الانحياز إلى الأصالة والإبداع. وطوال سنوات المهرجان السبع عشرة السابقة، والأذن العربية ما زالت وستظل بخير بحيث يمكننا التمييز بكل دقة بين الصخب والضوضاء الذي يدعى غناءً بالباطل، وبين الطرب الحقيقي الذي يقدم على خشبة مسرح دار الأوبرا من خلال حفلات المهرجان. إن مهرجان الموسيقا العربية ليس مهرجان الطرب القديم والجوقة والطربوش، لأن الأصالة لا تترادف مع الفن القديم، ولكنها مفهوم متجدد يمكن أن يوجد في الثلاثينيات والخمسينيات بنفس درجة وجوده في الثمانينيات، وحتى في الألفية الجديدة.

لقد استطاع المهرجان الذي تحتفل الأوبرا بعيد ميلاده الثامن عشر هذا العام أن يثبت طوال الدورات السابقة أن الموسيقا العربية كائن حي ينمو ويتطور باستمرار. إن الدفاع عن الموسيقا العربية والفن الجميل ليس مهمة دار الأوبرا المصرية وحدها، ولكنه مهمة العديد من الأطراف التي يجب أن تتضافر جهودها لإعادة الموسيقا العربية إلى مكانتها، والإطاحة بالموجة الحالية للتخبط الغنائي التي نعيشها الآن.

الفرق المشاركة في المهرجان

فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقا العربية قيادة صلاح غباشي (دار الأوبرا المصرية)، الفرقة القومية العربية للموسيقا قيادة سليم سحاب (دار الأوبرا المصرية)، فرقة الموسيقا العربية للتراث قيادة فاروق البابلي (دار الأوبرا المصرية)، فرقة أوبرا الإسكندرية للموسيقا والغناء العربية قيادة جورج بشري (دار الأوبرا الإسكندرية)، مجموعة الحفني للموسيقا العربية (مصر)، مجموعة ماجد سرور الموسيقية (مصر)، سداسي عطية شرارة (مصر)، فرقة قيثارة قيادة ألفريد جميل (مصر)، فرقة نادي الصيد للموسيقا العربية قيادة طارق يوسف (مصر)، فرقة المنوفية للموسيقا العربية قيادة د. أكرم سمير «الهيئة العامة لقصور الثقافة» (مصر)، فرقة كورال أطفال تنمية المواهب قيادة وتدريب أ. د. نادر عبد العزيز (تنمية المواهب دار الأوبرا)، الفرقة القومية لأغاني الأطفال قيادة حمدي رؤوف «الهيئة العامة لقصور الثقافة» (مصر). مجموعة عمر بشير الموسيقية (العراق).

العازفون السوليست المشتركون في المهرجان

عطية شرارة (كمان ــ مصر)، نصير شمة (عود ــ العراق)، حسن شرارة (كمان ـــ مصر)، ماجد سرور (قانون ـــ مصر)، ممدوح الجبالي (عود ــ مصر)، جهاد عقل (كمان ــ لبنان)، عمر بشير (عود ــ العراق)، عمرو سليم (بيانو ـ مصر)، عماد عاشور (شيلّو ــ مصر)، أشرف شرارة (شيلّو ــ مصر)، رضا بدير (ناي ـــ مصر)، فاروق محسن (أكورديون ـــ مصر)، عزيز جورج (كمان ـــ مصر)، سعيد الأرتيست (إيقاع ـــ مصر)، الموهبة الواعدة الطفل مؤيد صبحي (كمان ـ الأردن).

المطربون والمطربات المشاركون في المهرجان

صفوان بهلوان (سورية)، مي فاروق (مصر)، مدحت صالح (مصر)، إيمان البحر درويش (مصر)، محمد الجبالي (تونس)، مروة ناجي (مصر)، ديانا كرزون (الأردن)، محمد الحلو (مصر)،

درصاف حمداني (تونس)، ريهام عبد الحكيم (مصر)، خالد سليم (مصر)، أحمد إبراهيم (مصر)، أحمد سعد (مصر)، ناديا مصطفى (مصر)، مصطفى دحلة (فلسطين)، سلمى (فلسطين)، كريمة الصقلي (المغرب)، علي الحجار (مصر).

توصيات مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثامن عشر

1 ـــــ المحور الأول : غياب النقد الموسيقي المتخصص ما بين التقويم والتقييم.

- تأكيد أهمية النقد في الموسيقا العربية، وحث مؤسسات التعليم الموسيقي على الاعتناء بهذا التخصص.
- دعوة مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية إلى تناول موضوع النقد في الموسيقا العربية في دورة قادمة للتعريف بالنقاد الموسيقيين وأعمالهم في الوطن العربي.

2 ـــــ المحور الثاني : تطوير التعليم الموسيقي العربي وأنشطته عند الطفل

- تأكيد الهوية الموسيقية العربية كأساس في العملية التربوية في برامج التعليم الموسيقي بمستوياته كافة.
- الاستفادة من التراث الموسيقي الشعبي ضمن مكونات برامج التعليم الموسيقي بمستوياته كافة.
- تقديم أغان مختارة من التراث الموسيقي الشعبي الخاص بالأطفال من كل بلد عربي، واختيار أنسبها لكي تقدم في العروض الخاصة بالطفل في مهرجان الموسيقا العربية.

3 ـــــ المحور الثالث: المنبر العلمي : توثيق أعمال الشخصيات من القرن العشرين وما قد حققوه من أعمال خاصة بالمخطوطات.

- مواصلة محور توثيق مخطوطات الموسيقا العربية للتوصل إلى حصر شامل لما أُنجز في هذا المجال.

توصيات عامـــة

- حث القائمين على مهرجان ومؤتمر الموسـيقا العربية لتكريم ناقد موسيقي خلال الدورات القادمة.
- تخصـيص حلقات بحثية لدراســة النظام الخماســي (نشــأته، تحليله، مدى انتشاره في البلاد العربية).
- التشـجيع على إنشــاء المكتبات الموسـيقية، أو إنشــاء أجنحة موسيقية داخل المكتبات العامة وتزويدها بالمصادر والوثائق المكتوبة والمسـموعة والمرئية، والعمل على تحديثها بشـكل دائم.
- حث مهرجان ومؤتمر الموسـيقا العربية على إفسـاح المجال أمام تقديم فقرات داخل المهرجان لفعاليات موسـيقية تأخذ في الحسبان التنوع الموسيقي في البلاد العربية.
- تقدير مبادرة البحوث المشتركة لأنها تعبر عن أكثر من رأي واحد في ورقة واحدة.
- تنظيم زيـارات ميـدانيـة وعقـد حلقـات نقـاش وورش عمـل ترتبط بالمحاور المطروحة في الدورة.