الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة

الهيئة العامة السورية للكتاب

الحياة الموسيقية

مجلــة فصليـــة

تصـدر عـن وزارة الثقافــة ــ الهيئـة العامــة السـوريـة للكتــاب

العدد /2010/56/

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 اليافعون نظارة حدث فني وصناعة
أ. د. نبيل اللــو 8

■ دراسات وأبحاث

ـ نظرية السلم الموسيقي لدى الشيخ علي الدرويش
محمد الأسعد قريعة
18

ـ الأغنية العربية في القرن التاسع عشر
أ. د. رتيبة الحفني
69

ـ المكان في الأغنية العربية
ياسر المالح
83

ـ تجربة المؤلف الموسيقي غزوان الزركلي

ـ وجهة نظر في ظاهرة مشروع الموسيقا الوطنية
بقلم المؤلف: أ. د. غزوان الزركلي
98

ـ المشاهدة والاستماع، روبن ماكوني
ترجمة : أبية الحمزاوي 115

■ أعـــلام

ـ في بيت فرانز ليست
صميم الشريف 128

ـ مجدي العقيلي ـ الموسيقي الباحث والمربي
أحمد بوبس 139

ـ أم كلثوم ظاهرة أضاءت الشرق
نصر الدين البحرة 150

■ أعمـــال

ـ من قصص الباليهات، غلاديس دافيدسون
ترجمة : محمد حنانا 159

■ أوبـــرا

ـ أوبرا كلهن هكذا لـ موتسارت، ميلتون كروس
ترجمة : ديالى حنانا 172

■ معجم

كلمة العـــدد

الجاز Jazz (أصـل الكلمة واشـتقاقها غير معروف) مصـطلح عمَّ استخدامه نحو عام 1913ـــــ15، ليدل على نمط من الموسيقا ظهر وتطور بين زنوج الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة في نهاية القرن التاسع عشر. وقد اكتسب هذا النمط من الموسيقا أهمية في أوائل القرن العشـرين بولاية نيو أورليانز وسـط الموسـيقيين الزنوج. أما العناصـر التي سـاهمت في تكوين موسـيقا الجاز فهي إيقاعات غرب إفريقيا والهارموني الأوربي وأسـلوب الغناء الديني لزنوج أمريكا.

قبل اسـتخدام مصـطلح الجاز كان الراجتايم Ragtime هو الاسـم الشـعبي لذلك النوع من الموسـيقا. وقد اسـتمر الراجتايم منذ عام 1890 حتى عام 1917 تقريباً. وكان نوعاً من الموسـيقا الآلية يكثر فيها استخدام السينكوب، وتلعب فيها آلة البيانو الدور الأبرز. وقد دونـت بعض مقطوعـات الراجتـايم، إلا أن أغلبيـة المقطوعـات ظلت من دون تدوين، يرتجلها العازفون.

نحو عام 1900 بدأت أيضـاً فورة البلوز Bluse. وهو نوع من الغناء البطيء والحزين الذي يحتاج في أدائه إلى صـوت يعكس مزاجاً حزينـاً وكئيباً. وقد اسـتمد هذا الأسـلوب طابعه من الغناء الديني الزنجي Spiritual، ويغلب عليه طابع الماجور ولكن مع خفض النغمة الثالثة والسابعة (النغمتين الزرقاوين) من السلم.

وقد تضـمن تاريخ الجاز اللاحق أسـاليب متنوعة منها، على سـبيل المثال، أسـلوب الـ ديكسـيلاند Dixieland الذي اسـتعار

عناصره من الراجتايم والبلوز. وتقوم بأداء هذا النوع مجموعة من العازفين، يقودها عازف ترومبيت، يعزفون بطريقة الارتجال.

في عشرينيات القرن العشرين أصبح الجاز أكثر صقلاً وامتد إلى نيويورك وباريس ولندن وحظي بإقبال الجماهير. وقد تأثر بعض مؤلفي الموسيقا الكلاسيكية بموسيقا الجاز، فاستخدموا أساليبه في عدد من مقطوعاتهم. نذكر منهم: ديبوسي ورافيل وسترافنسكي وبولانك وفايل وبيرغ..إلخ.

أما مؤلفو الموسيقا الكلاسيكية في الولايات المتحدة فقد اعتمدوا الجاز عنصراً أساسياً في موسيقاهم، وبذلك ردموا الهوة التي تفصل بين الجاز والأشكال الموسيقية السيمفونية. من هؤلاء نذكر: جورج غيرشوين وليونارد بيرنشتاين وريتشارد رودني بينيت وآرون كوبلاند...إلخ.

إننا في مجلة «الحياة الموسيقية» رغبة منا في تعريف محبي الموسيقا بعالم الجاز، تاريخه وأشكاله وتقنياته وأعلامه، نرحب بدراسات الكتاب الموسيقيين التي تتناول موضوعات موسيقا الجاز، لما لهذه الموضوعات من أهمية بالنسبة إلى العديد من متذوقي الموسيقا في الوطن العربي.

رئيس التحرير

اليافعون
نظّارة حدث فني وصُنّاعه
الحلقة الحادية عشر

د. نبيل اللّو*

* ـ أستاذ في جامعة دمشق

تتطلب النهضة الموسيقية في البلاد، ومعها النهضة الفنية العامة الشاملة، تضافر جهود مؤسسات حكومية متخصصة ومؤسسات المجتمع المدني. ولو أحببنا استعراض أسمائها لقلنا وزارة التربية، ووزارة الثقافة، ووزارة التعليم العالي، ووزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، ووزارة الإدارة المحلية، ووزارة السياحة، والجمعيات الفنية الخاصة، والمشاريع التنموية الوطنية ذات الطابع الثقافي. وتبقى الدائرة مفتوحة لمن يريد أن يساهم فعلاً ودعماً مادياً ومعنوياً طوعياً في هذه النهضة الفنية الشاملة. وبما أننا بدأنا حديثنا الطويل بالموسيقا، فلا بد أن نتابع فيه.

المؤسسات عامّها وخاصّها معنية بتسهيل تنفيذ برامج النهضة الموسيقية الشاملة، كلّ حسب اختصاصه وإمكاناته. الجمهور المستهدف: أكبر شريحة اجتماعية من شرائح المجتمع السوري الشاب: من 8 إلى 16 سنة كمرحلة أولى، ومن 16 سنة إلى الثلاثين كمرحلة ثانية.

أحد هذه البرامج يتصل بإشراك اليافعين في حضور مراحل عمل موسيقي تُشرح لهم تفاصيله على الخشبة، ويتابعون مرحلة أو أكثر من مراحل تنفيذه. ينسحب الأمر طبعاً على المسرح، وعلى ورشات الفن التشكيلي من رسم وتصوير ونحت وحفر وتصوير ضوئي، وورشات الرقص التقليدي والمعاصر.. وسنذهب في برنامجنا العملي المقترح هذا إلى أبعد من ذلك لنقول إن على البرنامج أن يُطلع جمهوره من اليافعين على التقنيات المستخدمة على الخشبة التي تُعدّ اليوم عنصراً خطير الشأن في إنجاح العمل الفني عموماً. تُشرح لهم بعض التفاصيل عن أنظمة الإضاءة المسرحية وكيفية تصميم إضاءة العمل، وتفاصيل عن أنظمة الصوت، وعن أنظمة ميكانيكا الخشبة المسرحية، وكيفية إدارة المنصة في عمل من الأعمال الفنية، وهي اختصاصات لا تقوم

دونها حركة فنية موسيقية وغنائية ومسرحية واستعراضية، وتفتقر بلادنا إليها وإلى أهلها وصنّاعها كثيراً.

وإطلاع الأولاد على مثل هذه الخفايا التي لا ينتبه إليها الناس عموماً، ليس بالمعنى البصري، فهم يشاهدونها تصاحب مجريات العمل الفني، وإنما بالمعنى التصميمي. وهذا من شأنه أن يحفّز بعضهم على التفكير بامتهان مهنة من مهن صنع العمل الفني هذه، وما أحوجنا إلى أكفاء في هذه الاختصاصات، إذ لا يكفي أن يكون لدينا موسيقي جيد، وممثل جيد، وراقص جيد على المسرح، دون أن يكون لدينا طاقم تقني تشغيلي جيد. لكننا غالباً ما نبخس هذه الأشياء حقها. ولا يكفي أن نشير إلى هذه الاختصاصات في معرض حديثنا دون أن نقول: إن النهضة الفنية الشاملة التي تعيشها البلاد تتطلب إحداث معهدٍ متوسط لتقنيات الخشبة يتعلم فيه الطلبة على مدى ثلاث سنوات ما أسلفنا من تقنيات علوماً نظريةً وتطبيقيةً، ويتخرج بمشروع عملي في اختصاصه يقدمه في آخر العام الدراسي الثالث مع مجموعة من زملائه في الدراسة كلٌّ في اختصاصه. كأن تصمم مجموعة من طلبة سنوات التخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية، والمعهد العالي للموسيقا، والمعهد المتوسط لتقنيات الخشبة، يتوزعون ضمن مجموعات ليصنعوا عملاً فنياً من ألفه إلى يائه: يمثل فيه طلبة التمثيل، ويؤلف موسيقاه ويعزفها طلبة المعهد الموسيقي، ويرقص فيه طلبة مدرسة الباليه، أو مدرسة الرقص الكلاسيكي والتعبيري الحديث، ويصمم إضاءته وصوته وملابسه وأكسسواراته طلبة المعهد المتوسط لتقنيات الخشبة، ويخرجه أحد طلبة المعهد المسرحي. ورشة عمل حقيقية تضع الشباب في حمأة العمل وبوتقته تزجّهم في العملية الإبداعية تمتحن معارفهم النظرية التي تلقوها ومهاراتهم التطبيقية العملية التي اكتسبوها. إن تطبيق برامج طموحة جريئة كهذه كفيلة بأن تجعل من البلاد منارة الإبداع. حركة كفيلة بتغيير وجه البلاد

وســـمعتها عند القاصـــي والداني، وهي مؤهلة لذلك. برنامج كهذا يحتاج إلى اتفاق بين وزارات التربية والتعليم العالي والثقافة.

يجب أن تلحظ برامج التعليم الأساسي مسألة الحصة الثقافية في التعليم خارج المدرســـة وبإشـــراف المدرســـة. فكثيرة هي العروض الثقافية التي تقدم على المســـارح من موســـيقا وغناء ورقص تعبيري ومســـرح، إلى جانب معارض الفن التشـــكيلي والمتاحف. وليس من الصـــعب على إدارة المدرســـة أن تلحظ نشـــاطات كهذه ضـــمن برامجها الســـنوية وأن تجد الطريقة المثلى لاصـــطحاب التلاميذ على مراحل إن كان عددهم كبيراً. الرحلات المدرســـية في الربيع وجدت لها في مدارســـنا تقليداً راســـخاً عمره عقود. فكرة النشـــاط المدرســـي خارج المدرســـة موجودة فلنعدد وجهاتها إذن. مرة أخرى تظهر فكرة تضـــافر جهود الوزارات والمؤســـســـات المعنية بهذه النشـــاطات لتؤمن للأولاد الزاد الثقافي الفني الضروري لنموهم العقلي والنفسي السليم. والنشاطات التي تقدم على المسارح، أو تُنظم في القاعات وفي الهواء الطلق هي من خيارات مؤســـســـات هدفها تقديم الفن الأصـــيل والتجارب الإبداعية الجديدة الواعدة، مصـــلحتها ومصـــلحة الفنانين الذين تحتضـــنهم تقضـي حتماً باستهداف ذواقي المستقبل الذين لو تربوا تربية ذوقية فنية ســـليمة لكوّنوا جمهوراً عالي الذائقة عميق الإدراك، وهذا بحد ذاته كســـب كبير للفنان الحقيقي وللحركة الفنية عموماً في البلاد. إذ إن جمهوراً كهذا هو القادر على الوقوف أمام هجمات الثقافة الضحلة السهلة المبهرجة الكاذبة المتصنّعة، وهو الذي يجعل الفنان يتـأنى كثيراً قبل أن يطلع على الجمهور بعمل فني. اســـتغباء الجمهور بعمل فني يفترض وجود طرفٍ مُرسلٍ ضـــعيف الموهبة والإمكانات "يجمّل" الأشـــياء، ويحســـن التزّلف فيقدم ما "يعجب" الجمهور ليحقق شهرةً ومجداً زائلاً. النهضة الفنية الشاملة عمادها جمهور ذوّاق مثقف واع عميق. هذا الجمهور يُصنع، وثمار صُنعه طويلة الأجل، على الدولة بمؤســـســـاتها أن تضـــطلع بمهمته لأن

القطاعات الأخرى بآلاتها الجهنمية بدأت منذ زمن زحفها الجرادي الطويل.

قبل حضور النشاط الثقافي خارج المدرسة، على المعلم أن يُعدّ تلامذته لهذا الحدث. يشرح لهم تفاصيل العمل الذي سيحضرونه، وتفاصيل أخرى عن المكان، وثالثة هامة عن تقاليد حضور عمل ثقافي. فللاستماع والمشاهدة آداب تقتضي النظام في دخول المكان والجلوس فيه والصمت والمتابعة. بعد حضور العرض يطلب المعلم من تلامذته أن يكتبوا انطباعاتهم وملاحظاتهم عن النشاط، ويخصص لهذا حصة يدور فيها الحوار والأفكار. من هنا تبدأ مسيرة ألف ميل نقّاد الفن الأصلاء عماد تقويم الحركة الثقافية الفنية في البلاد وضامن تطورها.

طلائع النقاد هؤلاء، وبحسب أعمارهم، يمكن توجيههم قبل حضور العرض ليتتبعوا بانتباهٍ شديد تفاصيله. الطفل يتكلم عن الإحساس الذي شعر به، وعن الانفعالات التي تكونت لديه، ورأيه بما شاهد وسمع، والأشياء التي لم تعجبه. أي باختصار العمل مع التلاميذ على بدء تشكيل حسهم وذوقهم النقديَيْن. الأولاد الأكبر سناً يوّجهون لتتبع مسائل تصميم الإضاءة والصوت والخدع البصرية والديكور واستخدام فضاء خشبة المسرح وتصميم الرقصات والأزياء.

إن "عجينة" الأطفال واليافعين تحتاج إلى تشكيل، فإن أعفت المؤسسة التعليمية الجادة نفسها من هذه المهمة فسيتكفل بها "آخرون" جاهزون مستعدون طامعون يقولبون "مستهلكي" المستقبل. البعد الثقافي الاجتماعي العام حصانة للبلاد، إذ لا شيء أخطر عليها من أن تُغزى عقول أطفالها وشبابها بالصرعات المجلوبة فتبدو كمن يلبس شروالاً ويعتمر قبعة رعاة البقر!

تركّز حديثنا حتى الآن على الحركة التي تجمع بين الأولاد وما يجري على خشبة المسرح. ولم نتكلم عن علاقة الأولاد فيما

بينهم وهم يمارسون هذه الأفعال الثقافية. فالرفاقية التي تجمعهم في تلقي الأثر الثقافي الفني "رفاقية سلاح" حقيقية، تصنع صداقات حقيقية عميقة، سيكون لها أكبر الأثر في حياة أولاد تشاركوا فعل متعة الروح والعقل، وهذا بحدّ ذاته كسب اجتماعي كبيرٌ على المستوى الفردي، وعلى مستوى الجماعة، إذ إنه يؤسس لعلاقات سليمة بين يافعين هم صنّاع الغد.

قد يكون التفكير في جمع الأولاد، ضمن ورشات عمل صناعة عمل فني متكامل، ضرباً من الخيال بسبب عُسر تحقيقه مادياً. لكن الفكرة يجب أن تكون حاضرةً دوماً كبرنامج تثقيفي وطني كبير، والسعي لتحقيق خطوات منه بدايةً. إذ من المهم أن يطلع الأولاد ويُشركوا في صنع العمل الإبداعي. وقد نصل، وهذه أيضاً أمنية مؤجّلة، إلى أن نرى الأولاد قادرين على صنع عمل فني إبداعي أمام جمهور من زملائهم وأساتذتهم وأهليهم، يصممون ديكور العمل وإضاءته، ويهندسون صوته، ويختارون موسيقاه، ويصممون ملصقه الإعلاني، ويمثلون فيه ويغنون ويرقصون، ويخرجونه.. فكرة طموحة مؤجّلة يمكن أن تصبح معجّلة ولو جزئياً لو بدأنا مثلاً بإدخالهم "مطابخ" ما يُعد من أعمال فنية آنية، وهذا أضعف الإيمان. إن هذه العناوين الكبيرة هي بحد ذاتها عناوين برامج يمكن توسيعها والدخول في تفاصيلها التنفيذية، سقنا هنا فكرتها إلى جانب أفكار كثيرة أخرى لندلّل على أن التوعية الفنية والموسيقية تحديداً يمكن أن تكون برنامجاً وطنياً رائداً لصناعة صنّاع المستقبل.

قد يظنّ الظان أننا بهذا نؤهّل جيلاً بأكمله لمهن الإبداع الثقافي والفني. وجوابنا بالطبع لا، فالبلاد سيكون لها دوماً كفايتها من المبدعين الفنانين يخرجون من صفوف الأولاد الذين نتحدث عنهم، وهذا فرض كفاية. أما اطلاع الأولاد جميعهم على عوالم الإبداع الفنية فهو فرض عين لأنه جزء لا يتجزأ من تكوينهم النفسي والفكري، إذ كيف نرفع سقف المواطنة إذا لم يكن لدينا مواطن

مهذّب العقل والنفس، إذ لم يعد التعليم وحده كافياً للنهوض، ولم تعد الأمية جهل الفرد القراءة والكتابة. والأمية الحسيّة أشد خطراً من الأمية الألفبائية، فكم من أمهات أميّات في الماضي ربّين بحسّهن الفطري المرهف عظاماً، والأمثلة في هذا أكثر من أن تُحصى.

المسرح، أو الخشبة كما نعرفها، مكان مغلق، بمعنى أنها مكان يصمم فيه وله عرض يُقدم أمام النظّارة. وأمثلة المسارح التي نعرفها جميعاً وارتدناها تتفاوت حظوظها من التقانة والحداثة بحسب إمكاناتها المكانية وحداثتها. وهذا لن نخوض فيه فهي مسألة يمكن دراستها لمن يريد البحث في أدوات الصناعة الثقافية المسرحية والموسيقية وفنونها الملحقة. ما أردنا قوله بعد فتح هذه المعترضة هو أن إعداد خشبة تجريبية مزودة ببناها التحتية الخدمية التقنية الأساسية البسيطة، هي في مجمل تفاصيلها أدوات تعليمية لتحقيق ما أسميناه الحلم المؤجّل في التربية الإبداعية. مثل هذه الفضاءات يجب أن توضع تحت تصرف فريق عمل من الأولاد ليصنعوا أعمالهم ويعرضوها. ليس على المسارح الاحترافية، لشدة تعقيد بناها، ولارتفاع كلفها التشغيلية، أن توضع تحت تصرف الأولاد يتدربون فيها ويصقلون ملكاتهم. مثل هذه الفضاءات موجودة في مراكزنا الثقافية التي تُعد بالمئات على مستوى القطر، يمكن تخصيص واحد منها لكل دائرة جغرافية يُحدد قطرها بعناية لتصبح مشغلاً يصلح لتعليم الأولاد مهن الإبداع على الخشبة. معامل الإبداع هذه تقطف البلاد ثمارها في سنواتٍ معدودات. هذا هو الفضاء الإبداعي المفتوح الذي تهبّ فيه ومنه

رياح التجديد الثقافي والفكري والاجتماعي: عناصر النهضة الشاملة.

مع الأولاد سيتعلم الآباء عاداتٍ جديدةٍ مفيدة لهم ولحركة المجتمع العامة. فقد لا يقصد الأبوان مسرحاً لحضور حفلٍ موسيقي أو مشاهدة عمل مسرحي لانشغالهما، أو ببساطة لعدم اطلاعهما، أو لعدم اعتيادهما على ارتياد المسارح. لكن عندما يتعلّق الأمر برؤية أولادهم يعزفون ويغنون ويمثلون ويرقصون، فستظهر شريحة اجتماعية جديدة في قاعات المسارح لم تعهدها المسارح من قبل ولا هم اعتادوا دخولها، وهذا نصر للثقافة والانفتاح الاجتماعي والفكري عظيم الشأن ينسحب عليه القول: "أعطني مسرحاً أصنع لك ثورة": الثورة الثقافية الفنية الشاملة.

الحفل الموسيقي رهن بمكانٍ وزمان. والأمر ينطبق على من يحضر الحفل وعلى من يعزف فيه. والحدث يفترض علائق مختلفة داخلية وخارجية تواصلية داخلية على مستوى طرفَيْ الحدث: أي بين الموسيقيين أنفسهم كمجموعة مُرسِلة، وبين المشاهدين المستمعين أنفسهم كمجموعة مستقبِلة، ثم بين المجموعتين مرسِلة ومستقبِلة تواصلياً لتسلم الرسالة.

فتنظيم حفل موسيقي والإعداد له رهن نشاط مجموعة منظّمة، صاحبة مكان العرض، والمجموعة صانعة الحدث، مجموعة الموسيقيين والمنشدين..، ومجموعة ثالثة كرست وقتها وبعض مالها لاستقبال مادة الحفل موسيقياً باهتمام ومتعة. هذه العلائق الثلاث محكومة بالاحترام، كل طرف من الأطراف يحترم الآخر لضمان حسن سير النشاط بأوجهه كافةً.

يتضمن حدث حضور الحفل الموسيقي مراحل ثلاث: قبل الحفلة، وأثناءها، وبعدها، حدث خطي زماني لا رجعة فيه. وإذا ما أردنا أن نجعل من الحفل الموسيقي حصةً تربويةً فنيةً ذوقيةً للأولاد واليافعين فعلينا أن نشركهم في مراحل الحفل الموسيقي

الثلاث. إن جمهور النظّارة معني عموماً بالمرحلة الوسطى من تقسيمنا. والمراحل الثلاث هذه يمكن التطرق إليها في الصف قبل الانخراط فيها، والمعلم طبعاً هو الذي سيمهد لتلامذته كيفية المشاركة في مراحل الحفل الثلاث، مع تأكيد النواحي التربوية الكثيرة المقصودة من المشاركة في الحدث. إن تكرار الحدث هو الذي يرسّخ جذور الذائقة السمعية الموسيقية عند الأولاد، وهو الذي يؤصلها، ويجعلها في كل مرة أغنى وأعمق وأدق، ويراكم لدى التلاميذ معارف مبنية على الملاحظة والانخراط في طقس تلقي الموسيقا والانتشاء بها.

مرحلة ما قبل الحفل وأثناءه وبعده، مراحل استعرضناها في غير موضع من حديثنا فرادى ومجتمعةً، ونؤكد هنا أهمية مرحلتَيْ ما قبل الحفل وبعده، إذ إنهما مرحلتان نادراً جداً ما تؤخذان بالحسبان، اللهم إلاّ على الصعيد الفردي المحدود، كأن يهيئ عارفٌ أولاده لحضور حفل، ثم يتحاور وإياهم في مضمونه. لكن هذه الظاهرة لا تشكل قاعدة يُبنى عليها، وذكرناها من قبيل المثال ليس غير، إذ لا يعوّل عليها على مستوى العائلة "المثقفة" الواحدة، فلن يتم الأمر على النحو الذي سقناه أكثر من مرات معدودات متفرقات وهي لا تشكل أثراً عاماً، وإنما يقتصر الأمر على أثرٍ عائلي محدود.

ما ذكرناه عن الحفل الموسيقي ينسحب بالطبع على فنون أخرى كالمسرح والرقص. وحضور الأولاد عروضاً متنوعة على الخشبة نفسها يمكّنهم من اكتشاف مسألة توظيف المكان وإشغاله. كيف كان الموسيقيون يتوضعون على الخشبة أثناء الحفل الموسيقي، وكيف يتوضع الممثلون على الخشبة في عرضٍ مسرحي، كيف كانت إضاءة الحفل الموسيقي، وكيف وظّفتْ الإضاءة في العمل المسرحي.. مقارنات تعتمل في رأس الأولاد وتجعلهم يكتشفون بحسهم وفضولهم المعرفي دقائق لا حصر لها

تصـــب كلها في خانة ثقافتهم المعرفية الفنية، تراكمها وحده يجعل منهم نظّارة خطيري الشأن.

وعندما ينتقل الأولاد من القاعة كنظّارة، إلى الخشـبة كصـنّاع للعرض يجدون متعة أخرى مختلفة، فيها من الإثارة والتحفيز ما فيها، تجعل من هذه التجربة ذكريات لا تُنســى من العمر. لذا من الضروري إشراك الأولاد في نشاطات فنية على الخشبة كل حسب إمكاناته من عزف وغناء وتمثيل ورقص. فضلاً عن هذه النشاطات تشـــيع روح البهجـة والتعـاون بينهم وتعلمهم أن العمـل الجمـاعي تكاملٌ ومتعةٌ ونجاح، فهي ترفع مســتوى الإحســاس بالمســؤولية عندهم باحترام ما يقدمونه ولمن يقدمونه، فضـــلاً عن الانضـــباط والدقة والمثابرة: عنوان نجاح العمل الفني.

نظرية السُّـلَّم الموسيقي
لدى الشيخ
علي الدرويش الحلبي

محمد الأسعد قريعة

منذ ظهرت أول الكتابات المتصـلة بالنظام الموسـيقي العربي، كان النظام النغمي يحتل فيها المكانة الأســاســية، وكان المنظِّرون القدامى يحـاولون بكـل مـا أوتوا من جهـد تفســير الواقع العملي للصناعة الموسيقية وفق مبادئ نظرية متماسكة تعلموا أصولها من خلال اتصـالهم بالحضـارات السـابقة، لكنهم اعتمدوا على آلة العود العربية دون غيرها لشرح نظرية السلَّم الموسيقي. وقد نشـأت عن

ذلك تقاليد علمية استمرت قروناً عديدة، وأنتجت كتابات موسيقية ظلت إلى اليوم نماذج يُعتدّ بها.

ابتداء من القرن التاسع عشر، بدأت تتشكل معالم مدرسة نظرية جديدة تأثرت إلى حد كبير بمبادئ النظرية السلمية الغربية القائمة على التعديل المتساوي، وقام الجدل بين الداعين إلى قسمة الديوان الموسيقي بالتساوي إلى 24 ربع طنين، وبين المنتصرين إلى إيجاد سلَّم موسيقي من خلال القياسات التطبيقية. ولكن انطلاقاً من المبدأ القائل بقسمة الديوان إلى 24 ربع طنين، فظهرت محاولات عديدة لإيجاد سلَّم موسيقي وِفق هذين المنطلقين قبل انعقاد مؤتمر الموسيقا العربية وبعده.

ويأتي بحث الشيخ علي الدرويش الحلبي في إطار محاولة إيجاد نظامٍ سُلَّمي متماسك يجمع بين الصرامة العلمية من جهة، والاستجابة لمتطلبات الصناعة العملية من جهة أخرى، ولكنه لم يخلُ مع ذلك من بعض الهنات الحسابية التي أثرت تأثيراً سلبياً على نتائجه النهائية.

1 ــ نبذة تاريخية

إن الناظر في سلالم العود[1] التي عرفها العرب منذ عصر إسحاق الموصلي (767–850 م) إلى عصر صفي الدين الأرموي

[1] ـــــ تبوأ العود على امتداد التاريخ العربي مكانة بارزة سواء في الممارسة العملية (مراسلة الغناء والتعليم)، أو في وضع النظريات الخاصة بعلم الموسيقا. وقد اعتمده كل المنظرين العرب حتى عصر متأخر في تجزئة الأبعاد باعتبار مواضع الدساتين من الساعد. والدساتين أو الدستانات ومفردها دَسْتان «هي علامات توضع على سواعد الآلات ذوات الأوتار ليُستدل بها على مخارج النغم من أجزاء الوتر» (الأرموي، 1980 : 45).

(1216ـــــــ1294م)[2]، يلاحظ اشتراكها في العديد من مكوناتها الأساسية، مما يدل على أن التغيُّر الذي عرفته هذه السلالم على مر العصور كان نتيجة التمازج والتلاقح بين الموسيقا العربية وموسيقا غيرها من الثقافات، وخاصة الفارسية، من دون أن يمس ذلك التغير من تلك المكونات الأساسية، وإنما أتى في كل مرة لإضافة حلقة جديدة إلى حلقات التطور الذي عرفته هذه السلالم.

وقد رأينا أن نثبت جداول بهذه السلالم، مترجمة بحساب السنت[3] ومرتبة بحسب التتابع التاريخي الذي ظهرت فيه، ثم نستخرج من كل جدول الأبعاد المتفقة[4]والأبعاد اللحنية[5] المستعملة، حتى يُستطاع الوقوف على أوجه التماثل والاختلاف

---

2 ـــ حصرنا هذه النبذة فيما بين هذين العلمين لأن إسحاق الموصلي يمثل قمة المدرسة العربية القديمة ولم يستجب عملياً للتأثير الفارسي، أو نظرياً للتأثير اليوناني، ثم لأن نظرية صفي الدين في السلَّم بقيت متداولة بعده، ولم تُعرف نظريات أخرى متميزة حتى أبواب العصر الحديث.

3 ـــ السنت the cent هو وحدة لقياس الأبعاد الموسيقية ويساوي جزءاً من مئة من نصف البعد المعدل. ويتأتى السنت من قسمة الديوان الموسيقي إلى 1200 قسم متساوٍ، بحسب المتوالية الهندسية $\sqrt[1200]{2}$.

4 ـــ يُعرِّف الأرموي البعدَ المتفق بأنه البعد الذي إذا جُسَّت نغمتاه معاً كانتا في غاية الاتفاق «كأنهما نغمة واحدة وقام كل منهما مقام الأخرى في التأليف اللحني (...) كالنغمتين اللتين على طرفي بعد ذي الكل، (...) [أو] تتفقان معاً ولا تقوم إحداهما مقام الأخرى وهما بعدان : البعد الذي بالخمسة والبعد الذي بالأربعة» (الأرموي، 1980، 54–55).

5 ـ البعد اللحني هو الذي نغمتاه « إما أن تتفقا إذا اتبعت إحداهما الأخرى، ولا تتفقان إذا جُستا معاً» (الأرموي، 1980 : 55). وتنقسم الأبعاد اللحنية إلى عُظمى ووُسطى وصغرى، والصغرى هي التي تعنينا في هذه النبذة.

بينها. واقتصرنا على استخراج هذين النوعين من الأبعاد دون غيرهما لأن بقية الأبعاد المتفقة ـــــ كالذي بالكل مرتين والذي بالكل والخمسة والذي بالكل والأربعة ـــ إنما تحصُل بإضافة أحد الأبعاد المتفقة الثلاثة إلى ذي الكل؛ ولأن بقية الأبعاد تحصُـــل إما بإضافة الأبعاد اللحنية بعضها إلى بعض، كالبُعد الثالث مثلاً، أو بإضافة أحد الأبعاد اللحنية أو بعضها إلى أحد الأبعاد المتفقة كالبعد السادس والسابع وغيرها.

أ) دساتين العود لدى الكندي وابن المنجم[6]

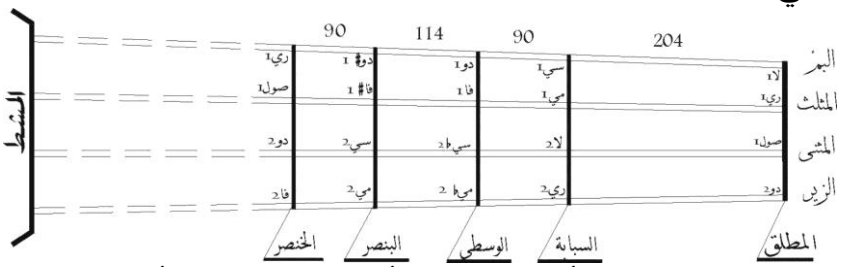
اتفق الكندي (796 ـــ 874م) وابن المنجم (؟ ـــ 912م) على عدد الدساتين ومواضعها على ربع ساعد العود من جهة الأنف، وكذلك على عدد الأوتار.

فقد ذكر ابن المنجم للعود أربعة أوتار (ابن المنجم، 1964 : 20)، وكذلك فعل الكندي (الكندي، 1962 : 100، 123). وهذه الأوتار هي البَمّ، وهو أعلاها وأغلظها، ويليه المثلث فالمثنى فالزير، وهو أدناها وأحدُّها. وتُصطَحب هذه الأوتار على أساس توالي الرابعات، كما هو الشأن في الأوتار الأربعة السفلى في العود المشرقي الحالي. وقد أضاف الكندي نظرياً وتراً خامساً أسفلَ الزير على بعد ذي الأربعة منه، وذكر له اسمين: الحادّ (الكندي،

6 ـ تُعتبر رسائل الكندي الموسيقية الست (انظر تفصيلها في قائمة المصادر والمراجع) أقدم ما وصلنا من المؤلفات النظرية العربية. ولرسالة ابن المنجم في الموسيقا أهمية خاصة لسببين اثنين، أولهما احتواؤها على نظرية المدرسة العربية الكلاسيكية في النغم، وهي المدرسة التي ترجع أصولها الأولى إلى عرب الجاهلية، وعرفت قمة توهجها في العصر العباسي مع الموصليَّيْن إبراهيم وابنه إسحاق، وثانيهما اعتماد مؤلفها في أكثر من موضع على كتاب النغم لإسحاق الموصلي وهو كتاب ضائع لم يصلنا منه سوى بعض الشذرات المتفرقة هنا وهناك.

1962 : 78) والزير الثاني (الكندي، 1962: 49). وليست لهذه الإضافة أي علاقة بالصناعة العملية آنذاك، وإنما افترضها الكندي لغاية نظرية بحتة، هي الوصول بالعود إلى الجمع الأعظم (le parfait système) كما وُصف في المؤلفات الإغريقية القديمة في ديوانين اثنين، دون الحاجة إلى النُقلة على الأوتار.

والدساتين أربعةٌ كذلك، ويُسمى كلُّ دستان منها باسم الإصبع التي تقع عليه أثناء العزف، وهي دستان السبابة ودستان الوسطى ودستان البنصر ودستان الخنصر. وهذه صورة أوتار العود الأربعة ودساتينه الأربعة، مُثبَت فيها أسماء النغمات الحادثة منه، بافتراض أن نغمة البم تماثل نغمة العشيران في العود الحالي.



الشكل(1) صورة أوتار العود الأربعة ودساتينه الأربعة كما وصفها الكندي وابن المنجم[7]

وهذا تدوين مجموعِ النغمات الحادثة من العود :

7 ـــــ يرمز الرقم 1 الواقع على يسار اسم النغمة إلى الديوان الأول، والرقم 2 للديوان الثاني. وتجدر الملاحظة أنه وقع اعتبار وتر طوله 48 سم وروعي في الرسم النِّسبُ الحقيقية بين الدساتين.

الشكل(2) مجموع النغمات الحادثة من الدساتين الأربعة على أوتار العود الأربعة

وهذا جدول بهذه النغمات ومقاديرها بالسنتات :

الأوتار / الدساتين	البم	المثلث	المثنى	الزير
المطلق	0	498	996	294
السبابة	204	702	1200	498
الوسطى	294	792	90	588
البنصر	408	906	204	702
الخنصر	498	996	294	792

الشكل (3) جدول النغمات الحادثة من الدساتين الأربعة على أوتار العود الأربعة وأعدادها بالسنتات

يُستخلص من هذا الجدول ومن خلال وصف أصابع الغناء المستعملة في ذلك العصر وجود الأبعاد المتفقة التالية :

بعد ذي الكل، ونسبته[8] $\frac{2}{1}$ ومقداره 1200 سنت؛

بعد ذي الخمسة، ونسبته $\frac{3}{2}$ ومقداره 702 سنت؛

بعد ذي الأربعة، ونسبته $\frac{4}{3}$ ومقداره 498 سنت؛

والأبعاد اللحنية التالية:

بعد الطنيني، ونسبته $\frac{9}{8}$ ومقداره 204 سنتات؛

بعد الفضلة أو البقية، ونسبته $\frac{256}{243}$ ومقداره 90 سنتاً.

8 ـ أي نسبة ارتفاع نغمته الواقعة في طرفه الأحدّ إلى نغمة مطلق الوتر.

ب) دساتين العود لدى الفارابي

وضع الفارابي (؟ ـــــ 950م) جدولاً بالدساتين العشرة[9] المعروفة في أيامه بنسبها وأعدادِها (الفارابي، 1967 : 514) كالآتي : (الشكل 4)

الدستان	النسبة	العدد
المطلق	$\frac{1}{1}$	20.736
مجنب السبابة بتنكيس ذي المدتين	$\frac{256}{243}$	19.683
مجنب السبابة بتنصيف الطنيني الأول	$\frac{18}{17}$	19.584
مجنب السبابة بوسطى الفرس	$\frac{162}{149}$	19.072
مجنب السبابة بوسطى زلزل	$\frac{54}{49}$	18.816
السبابة	$\frac{9}{8}$	18.432
مجنب الوسطى	$\frac{32}{27}$	17.496
وسطى الفرس	$\frac{81}{68}$	17.408
وسطى زلزل	$\frac{27}{22}$	16.896

9 ـــ ذكر فارمر تسعة منها فقط، وأغفل ذكر دستان مجنب السبابة بتنصيف الطنيني الأول. وأطلق اسم مجنب قديم على ما سماه الفارابي مجنب السبابة بتنكيس ذي المدتين ، وأطلق اسم وسطى قديمة على ما سماه الفارابي مجنب الوسطى . (انظر فارمر، 1933 : 387، والفارابي، 1967 : 508–513).

البنصر	$\frac{81}{64}$	16.384
الخنصر	$\frac{4}{3}$	15.552

الشكل(4) جدول الدساتين العشرة وأعدادها حسب الفارابي

وهذا جدول بالنغمات الحادثة من أوتار العود الأربعة وأعدادها بالسنتات: (الشكل5)

الأوتار / الدساتين	البم	المثلث	المثنى	الزير
المطلق	0	498	996	294
مجنب السبابة بتنكيس ذي المدتين	90	588	1086	384
مجنب السبابة بتنصيف الطنيني الأول	99	597	1095	393
مجنب السبابة بوسطى الفرس	145	643	1164	462
مجنب السبابة بوسطى زلزل	168	666	1164	462
السبابة	204	702	1200	498
مجنب الوسطى	294	792	90	588
وسطى الفرس	303	801	99	597
وسطى زلزل	355	853	151	649

البنصر	408	906	204	702
الخنصر	498	996	294	792

الشكل (5) جدول النغمات الحادثة من العود وقيمتها بالسنت حسب الفارابي

يلاحظ في هذا الجدول بقاء الأبعاد المتفقة ثابتةً بنسبها، وهي :

بعد ذي الـــكل : $\frac{2}{1}$ ، 1200س

بعد ذي الخمسة : $\frac{3}{2}$، 702 س

بعد ذي الأربعة: $\frac{4}{3}$، 498 س

يقول الفارابي : «وليس شأنُ جميعِها [أي الدساتين] أن تُستعمل مجموعةً، ولكن منها دساتين يستعملها الجميع ولا يلغى واحد منها، وهي السبابة والبنصر، ودستان واحد بين السبابة والبنصر يسميه كلهم دســتانَ الوســطى، فبعضٌ يجعل ذلك الواحد وســطى زلزل، وبعضــهم يجعل الوسطى الدستانَ الذي سميناه مجنب الوسطى» (الفارابي، 1967 : 524 ـــ 525). وهذا يعني وجود أربعة أنواع من الأبعاد اللحنية، وإن كانت لا تُستعمل مجتمعة، وهي:

ـ البعد الطنيني : بنسبة $\frac{9}{8}$ وبمقدار 204 س؛

ـــــ البعد المتوسط[10] الزلزلي، وهو البعد الواقع بين السبابة ووسطى زلزل، بنسبة $\frac{12}{11}$ وبمقدار 151 سنتاً. ولا يخفى أن اســتعمال البعد المتوســط الزلزلي يُحدث نوعاً آخر من

10 ـ سميته متوسطاً لأن مقداره يقع في الوسط تقريباً بين البعد الطنيني وبعد البقية.

البعد المتوسط تُستكمل به الثالثة الفيثاغورية ($\frac{32}{27}$ ، 294 س) المشتملة عليهما، وهو ما يمكن تسميته بالبعد المتوسط المكمِّل ($\frac{88}{81}$ ، 143 س).

ـــ نصف البعد الفارسي[11]، وهو الواقع بين السبابة ووسطى الفرس بنسبة $\frac{18}{17}$ ، وبمقدار 99 س؛

ـ بعد البقية، بنسبة $\frac{256}{243}$ وبمقدار 90 س ؛

وكما هو واضح، فإن الفارق بين هذين البعدين الأخيرين لا يتجاوز التسع السنتات، ومع ذلك فقد ميّز بينهما الفارابي تمييزاً واضحاً جلياً، وهو ما من شأنه أن يفيدنا بأن بعض القدماء ربما كانوا يميزون بين نوعين من أنصاف الأبعاد، تماماً مثل بعض المحدثين الذين يميزون بين نصف البعد المستعمل في جنسي الكردي والنهاوند، ونصف البعد المستعمل في جنس الحجاز.

ج دساتين العود لدى ابن سينا

يُستنتج من حديث فارمر عن السلم في عصر ابن سينا (1037م) وابن زيلة (1048م) (فارمر، 1933 : 387)، أن دستان الوسطى الفارسية التي ذكرها الفارابي بقيمتها 303 سنتات قد اختفت تماماً وعُوضت بدستان يُسمى الوسطى القديمة أو الوسطى الفارسية بمقدار 294 سنتاً، وأن دستان زلزل وُضع في الوسط تقريباً بين السبابة والخنصر أي على 351 سنتاً، مع أن بعض الناس كانوا يضعونه على 343 و347 سنتا .

11 ـــ يكاد يكون فارق 9 سنتات بين هذا البعد وبعدِ البقية الفيثاغورية ($\frac{256}{243}$ ، 90س) غير محسوس، وهو يعادل الفارق بين نغمة وترٍ طوله متر ونغمة وتر طوله 995 مليمتراً.

ويستخلص من هذا وجود خمسة أنواع من الأبعاد اللحنية، وهي:

ـ البعد الطنيني، ونسبته $\frac{9}{8}$ ومقداره 204 سنتات؛

ـ البعد المتوسط الزلزلي الأكبر، ونسبته $\frac{49}{45}$ ومقداره 147 سنتاً؛

ـ البعد المتوسط الزلزلي الأوسط، ونسبته $\frac{88}{81}$ ومقداره 143 سنتاً؛

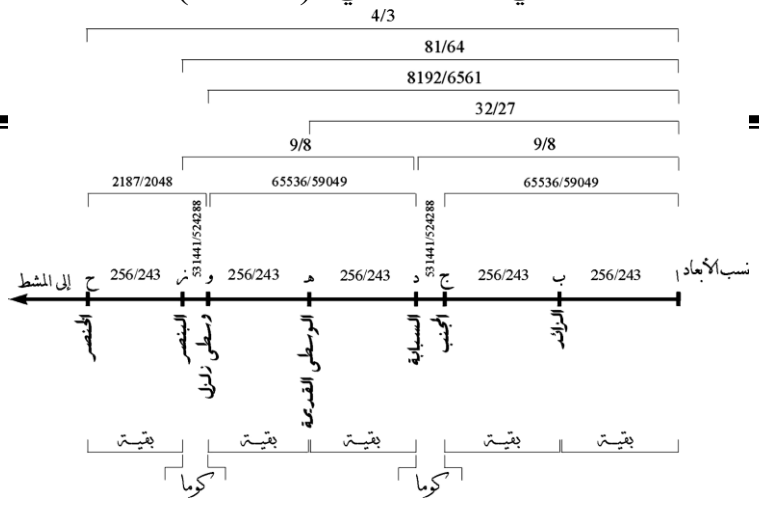
ـ البعد المتوسط الزلزلي الأصغر، ونسبته $\frac{13}{12}$ ومقداره 138 سنتاً؛

ـ بعد البقية، ونسبته $\frac{256}{243}$ ومقداره 90 سنتاً.

وقد يكون من المفيد هنا ملاحظة أن بعض المحدثين من أرباب الصناعة العملية يؤكدون وجود اختلافات في البعد المتوسط بحسب المقامات، فيذهبون إلى أن درجة السيكاه تكون عالية في مقام السيكاه، وتنخفض قليلاً في مقام الراست، وتنخفض أكثر في مقام البياتي. ويوافق هذا الرأي ما ذهب إليه ابن سينا عندما ميز بين ثلاثة أنواع من البعد المتوسط.

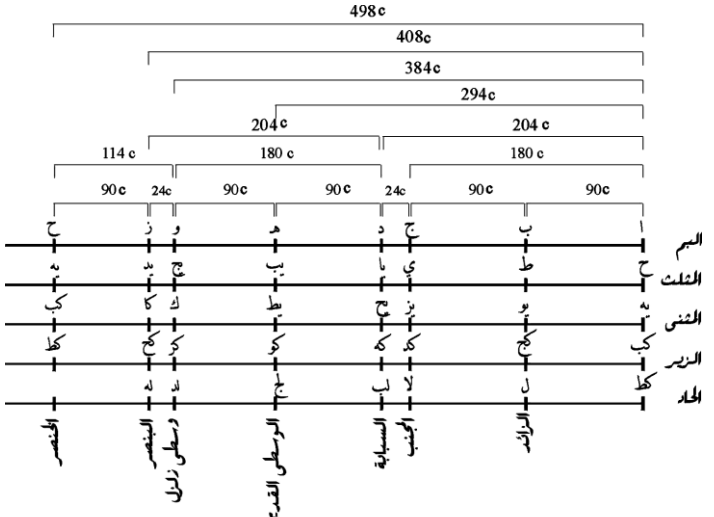
ج ـ دساتين العود لدى صفي الدين الأرموي (1216 ـ 1294م)

وصف صفي الدين نظاماً سُلَّمياً يعتمد على ترتيب سبعة دساتين على الربع الأول من أوتار العود بحسب المتوالية ليما ـــ ليما ـــ كوما، كما هو مبين في الشكل التالي: (الشكل 6)



الشكل (6) مواضع دساتين صفي الدين السبعة على الوتر

وهذا رسم آخر وُضعت فيه هذه الدّساتين السبعة تحت أوتار العود الخمسة المُسوّاة ببعد الرّباعيّة الصاعدة. وفي الرّسم أيضاً أسماء النّغمات بالأحرف الأبجديّة ومقادير الأبعاد الحادثة منها بوحدة السّنت : (الشكل 7)



الشكل (7) مواقع النغمات على دساتين صفي الدين

تُترجم النغمات الحادثة من دساتين صفي الدين السبعة المشدودة على الربع الأول من ساعد العود إلى حساب السنت كما يلي : (الشكل 8)

الأوتار / الدساتين	البم	المثلث	المثنى	الزير	الحادّ
مطلق	0	498	996	294	792
زائد	90	588	1086	384	882
مجنب	180	678	1176	474	972
السبابة	204	702	1200	498	996
وسطى الفرس	294	792	90	588	1086
وسطى زلزل	384	882	180	678	1176
البنصر	408	906	204	702	1200
الخنصر	498	996	294	792	90

الشكل (8) جدول النغمات الحادثة من عود صفي الدين وقيمتها بالسنت

يُستنتج من هذا الجدول أن الأبعاد المتفقة هي كذلك :

ـــ بعد ذي الكل، $\frac{2}{1}$، 1200 سنت

ـــ بعد ذي الخمسة، $\frac{2}{3}$ ، 702 سنت

ـــ بعد ذي الأربعة، $\frac{4}{3}$، 498 سنتاً

والأبعاد اللحنية هي:

ـــ البعد الطنيني ونسبته $\frac{9}{8}$ ومقداره 204 سنتات ؛

ـــــــ البعد المتوسط[12] الزلزلي، ونسبته[13] $\frac{65536}{59049}$ ومقداره 180 سنتاً.

ـ البعد المتوسط الزلزلي المكمل[14]، ونسبته $\frac{2187}{2048}$ ومقداره 114 سنتاً.

ـ بعد البقية أو الليما، ونسبته $\frac{256}{243}$ ومقداره 90 سنتاً.

والواقع أن صـــفي الدين تخلى في كتابه الثاني "الرســـالة الشرفية في النسب التأليفية" عن هذا النظام النظري الذي وصفه في "الأدوار" وأعاد وصـــفه في "الشـــرفية"، فتملص في أول الأمر من هذا الموقع العالي جداً لدستان وسطى زلزل المُحدث لبعد "ج" فقال: «ثمّ نجد دستان (ج) في أكثر الأمر يُشَدّ وسطاً بين [ب د]» (ص 184)،[15] أي وســـطا بين دســـتانيْ الزّائد

12 ـــــ يقول عنه صفي الدين (1980 : 58) "لم أجد له اسماً بين أرباب هذه الصناعة" وسماه بُعد "ج" ، في حين سمى البعد الطنيني بعد "ط" وبعد البقية بعد "ب" .

13 ـــ ورد في تحقيق الحاج هاشم محمد الرجب لكتاب الأدوار (ص 50) أن نسبة هذا البعد هي $\frac{10}{9}$، ومقداره 182 سنتاً. غير أن هذه القيمة التقريبية لا تعطي فكرة صحيحة عن هذا البعد، بل إنها تنتقل بنا من النظام الفيثاغوري الذي اعتمده صـــفي الدين في وضـــع نظامه الخاص إلى نظام أرسطو كسانسSystème d'Aristoxène المبني على الموافِقات الطبيعية. على أن هذه القيمة التقريبية $\frac{10}{9}$ لهذا البعد المعروف بالطنيني الصـــغير ton mineur اعتُمدت لدى المنظرين الشـــرقيين على حد قول رؤوف يكتا باي (YEKTA, 1922 : V, 2294). كما نجد هذا البعد بهذا الاسم في نظام الإيطالي زارلينو (1590م) انظر (Dussaut, 1951 : 72).

14 ـــــ هو البُعد الذي يُضاف إلى البعد المتوسط الزلزلي لاستكمال بعد الثالثة الصغيرة الفيثاغورية ($\frac{32}{27}$ ، 294 س)، ويُسمى بعد الأبوطومي apotomé .

15 ـ الأرموي، صفي الدين، الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، تح وشرح: محمد الأسعد قريعة، مراجعة وتصدير: محمود قطاط، سيدي بوسعيد ـــ تونس، إصدارات النجمة الزهراء، 2009، ص 168. وقد تجاهلت

والسبّابة . وبإجراء العمليّة الحسابيّة اللازمة لتحديد موقع الوسط بين هذين الدستانين، يتبيّن أنّ نغمة دستان (ج) ـــــ أي دستان المُجنّب ـــ تقع على نسبة $\frac{4608}{4235}$ من نغمة مطلق الوتر(ا)، وهي نسبة قريبة من $\frac{37}{34}$ ومقدارها 146 سنتاً. ومعنى هذا أنّ نغمة دستان (ج) هي في التطبيق أخفض من نغمة الدّستان النّظريّ بـ 34 سنتاً، وهو مقدار محسوس ويُغيّر من طبيعة السلّم بشكل واضح.

وفي مرحلة ثانية، بعد أن حاول صفي الدين وصف ثلاثة دساتين جديدة في السلم التطبيقي ولم يُوفّق في تحديد نسبها بالتدقيق، التجأ إلى نظام الفارابي وتبناه بالكامل ونقل عنه جدوله كما هو مبيّن أعلاه. (16)

خلاصة النبذة التاريخية

كانت هذه إذن أهم الأنظمة الصوتية التي وصلنا وصفُها في المؤلفات الموسيقية العربية إلى أواخر القرن الثالث عشر للميلاد، ويمكن من خلالها الخلوص إلى نتيجتين هامتين:

أولاً) الاتفاق بين المنظِّرين العرب على الأبعاد المتفقة، وهي بعد ذي الكل ($\frac{2}{1}$، 1200)، وبعد ذي الخمسة ($\frac{3}{2}$، 702)، وبعد

جلّ الدّراسات التي اهتمّت بنظام صفيّ الدّين هذه العبارة الهامّة التي تبيّن بوضوح تراجعه عن نظامه النّظري لفائدة نظامٍ آخر أكثر واقعيّة، وأكثر اقتراباً من واقع الصّناعة العمليّة في عصره. ومن أهمّ البحوث التي ميّزت بين نظام صفيّ الدّين النّظريّ ونظامه التّطبيقي البحث القيّم لشيرين المعلوف (المعلوف، شيرين، **تاريخ نظرية الموسيقا العربية**، سلسلة دراسات ـ 6ـ، بيروت، جامعة الروح القدس ـ الكسليك/كلية الموسيقا، 2002، ص 203-207).

16 ـ راجع لمزيد التعمق في هذه المسألة تحقيق محمد الأسعد قريعة لـ"الرسالة الشرفية"، **المرجع السابق**، ص 386-394.

ذي الأربعة ($\frac{4}{3}$ ، 498)، وعلى نوعين من الأبعاد اللحنية هي البعد الطنيني ($\frac{9}{8}$ ، 204)، وبعد البقية أو الليما ($\frac{256}{243}$ ، 90).

ثـانيـاً)، الاختلاف الواضـــح بين الفـارابي وابن ســـينـا رغم انتمائهما إلى نفس المدرسة السلَّمية في تحديد مقدار البعد المتوسط، وكذلك بينهما وبين صـــفي الدين الأرموي. بل إن الاختلاف ذهب بهم إلى حد إطلاق الاسـم نفســه على الدســاتين المختلفة المواقع : فنسبة البعد الحاصل بين دستان السبابة ودستان وسطى الفرس هي عند الفـارابي($\frac{18}{17}$ ، 99 س) ، في حين نجدها لدى ابن ســـينا على نســـبة ($\frac{256}{243}$ ، 90 س) وهي عينُها نســـبة بعد الليما الفيثاغورية ؛ ونســبة البعد المتوســط الزلزلي عند الفارابي هي($\frac{12}{11}$ ، 151 س)، وهي عند ابن ســـينا على ثلاث نســـب : ($\frac{49}{45}$ ، 147 س) و($\frac{88}{81}$ ، 143 س) و($\frac{13}{12}$ ، 138 س)، وتوجد لدى صـــفي الدين في نظامه النظري على نسبة ($\frac{65536}{59049}$ ، 180 س).

ولا يفوتنا هنا الإشارة إلى أن الفارابي انفرد بوصف بعد لحني جديد يحدث من دستان وسطى الفرس بنسبة ($\frac{18}{17}$ ، 99 س)، وهو أعلى بتسع سنتات من بعد الليما.

ولا تخرج أســـبـاب هذا الاختلاف بينهم في تحديد مقدار البعد المتوسط الزلزلي في رأينا عن أحد سببين اثنين:

إمـا أن يكونوا قد انطلقوا في محـاولات نظريـة بحتـة لإعطـاء قيمة رياضية لهذا البعد بصرف النظر عما كان عليه فعلاً في واقع

الصناعة، وهذا ما ذهب إليه دير لانجيه (ERLANGER, 1939 :؛ III, 591)

وإما أن تكون القيمة الفعلية لهذا البعد المتوسط تختلف فعلاً من عصر إلى آخر ومن مكان إلى آخر ومن مدرسة إلى أخرى.

والاحتمال الأول مستبعد، فلو كان كذلك، لما تكلف ابن سينا مثلاً إعطاء ثلاث نسب مختلفة للبعد المتوسط الزلزلي، ولاكتفى بمقدار واحد يتفق مع معادلاته وحساباته. واللافت للنظر هو أن الاختلاف في تحديد مقدار هذا البعد استمر بين المنظرين العرب إلى يومنا هذا، بل وتعداه إلى الاختلاف في تحديد مقدار البعد الطنيني ونصف البعد وحتى الأبعاد المتفقة كما سنرى لاحقاً.

2 ــ أهم أبحاث السلَّم العربي في العصر الحديث

يُجمِع كل الذين أرخوا للموسيقا العربية على خلو الفترة التي تلت عصر صفي الدين (القرن الثالث عشر للميلاد) وحتى أبواب العصر الحديث من كل بحث جديد ومستقل خاص بنظريات الموسيقا العربية، ومن بينها السلم الموسيقي، وذلك على الرغم من التأثيرات الجديدة التي عرفتها الموسيقا العربية في هذه الحقبة من تاريخها، خصوصاً التأثير التركي الذي لا تزال ملامحه واضحة إلى اليوم سواء في المغرب العربي، وخاصة في تونس، أو في المشرق العربي.

وقد برز تأثير من نوع آخر على الموسيقا العربية في بداية القرن التاسع عشر، وهو التأثير الأوربي، فأنشأ محمد علي (1805ـــــ1849) في مصر مدرسة الموسيقا العسكرية سنة 1824، وجعل التعليم فيها خاضعاً لقواعد الموسيقا الأوربية، وجلب لهذا الغرض عديد الأساتذة والموسيقيين من أوربا، فأدخلوا آلات جديدة غريبة عن الموسيقا العربية، بل ومتعارضة معها في كثير من الأحيان (JARGY, 1977: 72-73). وسرعان ما تعدت هذه الموسيقا الإطار العسكري وانتقلت إلى

الشوارع والساحات العمومية. واستمر هذا الوضع وتدعَّم مع من جاء بعد محمد علي كالخديوي إسماعيل (1863ـــ1879) الذي أنشـــأ دار الأوبرا بالقاهرة، وقُدم فيها ســـنة 1869 أحد أعمال الإيطالي فيردي (1813ـــ1901) وهي أوبرا "Rigoletto"، وقُدمت لنفس المؤلف أوبرا عايدة سنة 1871[17].

وكان للتأثير الأوربي أثر واضح في نظريات السلَّم الموسيقي العربي الذي كان محل بحث واهتمام شـــديدين منذ مطلع القرن العشـــرين وحتى قبله، خصـــوصـــاً في مســـألة قســـمة الديوان الموسيقي إلى أربعة وعشرين ربع طنين.

2. 1ـ قسمة الديوان الموسيقي لدى شهاب الدين

يقول محمد بن إسماعيل شهاب الدين (1795ـــــ1857): «إن عِدة المقامات، [يعني مجموع النغمات، الحاصـــلة في الديوان] ثمانية وعشـــرون مقاماً، وهي تنقســـم إلى أصـــول وفروع. أما الأصـــول فعدتها ســـبعة فقط، أولها يكاه، وثانيها دوكاه، وثالثها سيكاه، ورابعها جهاركاه، وخامسها بنجكاه، وسادسها ششكاه، وســـابعها هفتكاه (...). وأما الفروع فعدتها واحد وعشـــرون فرعاً وهي تنقسم بالقسمة الثلاثية إلى عربات وبنمات عربات [كذا][18] تيكات عربات» (شهاب الدين، 1864 : 11–12).

ويقول في موضـــع آخر «فإذا رفعْتَ صـــوتَك مبتدئاً بدرجة من الدرجات الســـبع التي هي الأصـــول وانتقلتَ منها، فإما أن تقطعَ مســـافة البعد بينها وبين الدرجة التي تليها، وإما أن تقطع نصـــف المسافة أو ربعها أو ثلاثة أرباعها فقط وتقف ثمةَ» (شهاب الدين، 1864 : 14).

17 — *Encyclopaedia Universalis*, XI, SHILOAH, Amnon, «Musique de l'Islam», in : Paris, 1979, p. 463

18 ـ لا شك أن المقصود هنا هي "النيمات" جمع "نيم" وليس "البنمات".

ويُستخلص من هاتين الفقرتين ما يلي :

إن عِدة النغمات التي ينقسم إليها الديوان ثمان وعشرون (دون احتساب نغمة جواب اليكاه التي يتم بها الديوان)، وهي سبع نغمات أصلية، وإحدى وعشرون نغمة فرعية تتواتر بمعدل ثلاث نغمات بين كل نغمتين أصليتين على هذا النحو :

يتضح من فحص الفقرة الثانية التي أوردناها أعلاه أن شهاب الدين اتخذ مسافة ربع الطنين وحدةً قياسية بين النغمة الأصلية ونيم العربة التي تليها، وبين نيم العربة والعربة، وبين العربة وتيك العربة، وبين تيك العربة والنغمة الأصلية الموالية. وبعملية حسابية بسيطة لمجموع الأبعاد الحاصلة بين نغمات الديوان التسعِ والعشرين، باحتساب النغمة المكملة للديوان، نحصل على $28 \times \frac{1}{4} = 7$ أبعاد. غير أن الديوان الموسيقي يشتمل في الواقع على ستة أبعاد وليس سبعة. ولذلك، يمكن أن نخلُص إلى أن نظرية شهاب الدين في السلَّم لا تستند إلى أساس علمي، وليس فيها ما يمكن أن يفيدنا في معرفة طبيعة الأبعاد الموسيقية المستعملة في واقع الصناعة في عصره. غير أن النتيجة الهامة التي يمكننا الاحتفاظ بها من كل هذا هي بداية الإحساس بتقسيم الديوان الموسيقي إلى أرباع الأبعاد، وهو الافتراض النظري الذي سيُؤخذ فيما بعد مأخذ التسليم الذي لا نقاش فيه ولا جدال.

2. 2ــ السلم الموسيقي لدى ميخائيل مشاقة

اشتهر اللبناني ميخائيل مشاقة (متوفَّى سنة 1888م) بأنه مخترع قسمة الديوان الموسيقي العربي إلى 24 ربع بعد

متساوية، والواقع أنه انطلق في الحسابات النظرية لهذا السلم رداً على رأي كان ينشره أستاذه الشيخ محمد العطار في مجالسه الدمشقية مفاده أنه للحصول على الأربعة والعشرين ربعاً التي ينقسم بها الديوان الموسيقي العربي، يكفي قسمة النصف الأول من الوتر إلى أربعة وعشرين قسماً متساوياً. وقد أثبت مشاقة خطأ هذا الإقرار مؤكداً أن المجال بين حدَّيْ البعد يضيق كلما تقدمنا نحو نهاية الوتر. ويمكن ملاحظة ذلك بكل يسر على آلة العود مثلاً، وذلك بقياس المسافة الفاصلة بين الأنف في وتر النوا وموضع استخراج نغمة الحسيني (66.67 مم على وتر بطول 600 مم)، ثم قياس المسافة اللازمة لاستخراج نفس الطنين على وتر الكردان انطلاقاً من درجة السهم (44.44 مم). فيتضح من هذا المثال أن طول الجزء من الوتر اللازم لاستخراج ربع الطنين الأول يفوق بكثير طول الجزء اللازم لاستخراج ربع الطنين الأخير في الديوان. وقد خصص مشاقة النصيب الأوفر من رسالته "الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية" للقيام بالحسابات والإيضاحات الرياضية التي تمكن من تقسيم نصف الوتر إلى 24 ربع طنين، وذلك من دون أن يكون متبنياً لهذا المنهاج، بل على العكس من ذلك، فقد قال بالحرف : «وإنّ الخطأ إنما هو من تقسيم الأرباع عند العرب وإن الصحيح هو تقسيم اليونان»[19].

وتتمثل أيسرُ الطرق التي اقترحها مشاقة في افتراض وترٍ مقسومٍ بـ 3456 قسماً، تحدث في منتصفه (1728 قسماً) نغمةً النوى، أي جواب اليكاه الذي يمثل أول نغمة في النظام. وبعد ذلك، يرفع العدد 1728 بـ 49 ثم 51 ثم 53 ثم 55، إلخ... وذلك

19 ـ لمزيد التفاصيل حول هذا الموضوع، انظر :

MUSHAQQA, Mikhâ'îl,, «al-Risâla al-shihâbiyya fî sinâ`at al-mûsîqâ» (Epître à Shihâb al-Dîn sur l'art musical), Beyrouth, imp. des Pères jésuites, 1899; texte arabe et traduction intégrale en français par RONZEVALLE (P.L.), in : *Mélanges de la Faculté Orientale de Beyrouth*, IV, Beyrouth, 1913, pp. 1-120.

للحصـول على باقي الدرجات الخمس والعشـرين التي تحدد الأبعادَ الأربعـة والعشـــرين للـديوان الأول. وفيمـا يلي جـدول الـدرجـات الحاصـلة من قسـمة الديوان بالتسـاوي إلى 24 ربع طنين : (الشـكل 10)

	أسماء درجات الديوان الأول		المقادير بأطوال الوتر			المقادير بأنصاف الطنينات المُعدّلة ($\sqrt[12]{2}$)		
			الفروق		على وتر مقسوم بـ 3456 قسماً	ابتداء من القرار	الفروق	
			بين درجة أساسية والتي تليها في السلم الأساسي	بين النغمة والنغمة التي في السلم الأكبر			بين النغمة والنغمة التي في السلم الأكبر	بين درجة أساسية والتي تليها في السلم
1	يك كاه.....	SOL			3456	0,000		
2	نيم قرار حصار..	Sol ♯		95	3361	0,482	0,482	
3	قرار حصار.....	la ♭		93	3268	0,966	0,484	
4	تيك قرار حصار	la ♮		91	3177	1,455	0,489	
5	عُشيران.....	LA	368	89	3088	1,947	0,492	1,947
6	نيم عجم عشيران	la ♯		87	3001	2,442	0,495	
7	عجم عشيران...	si ♭		85	2916	2,940	0,498	
8	عراق.....	SI ♮	255	83	2833	3,440	0,500	1,493
9	كوشت.....	si		81	2752	3,940	0,500	
10	تيك كوشت..	si ♯		79	2673	4,441	0,501	
11	راست.....	DO	237	77	2596	4,4947	0,506	1,507
12	نيم زيركولاه..	do ♯		75	2521	5,453	0,506	
13	زيركولاه.....	ré ♭		73	2448	5,961	0,508	
14	تيك زيركولاه..	ré ♮		71	2377	6,470	0,509	
15	دوكاه.....	RE	288	69	2308	6,980	0,510	2,033
16	نيم كردي.....	ré ♯		67	2241	7,490	0,510	
17	كردي.....	mi ♭		65	2170	7,999	0,509	
18	سَه كاه.....	MI♮	195	63	2113	8,507	0,508	1,527
19	بوسلك.....	mi		61	2052	9,014	0,507	
20	تيك بوسلك..	mi ♯		59	1993	9,519	0,505	
21	تشهار كاه....	FA	177	57	1936	10,022	0,503	1,515
22	نيم حجاز.....	fa ♯		55	1881	10,521	0,499	
23	حجاز.....	fa ♯		53	1828	11,016	0,495	
24	تيك حجاز....	sol ♮		51	1777	11,506	0,490	
25	نوى.....	SOL	208	49	1728	11,990	0,484	1,963
			1728	1728			11,990	11,990

الشكل (١٠)

2. 3 ــ قياس السلم الموسيقي عند إدريس راغب بك

أصدر الأستاذ محمد كامل الخلعي سنة 1904 مؤلفه المشهور "كتاب الموسيقي الشرقي". وكان من بين المسائل التي تناولها مسألة قياس الأبعاد الموسيقية، فوضع جدولاً بذلك عنوانه "رصد المقامات والأنصاف والأرباع على الصونمتر بفرض أن طول وتر اليكاه 1000 مليمتر لعطوفتلو أفندم إدريس راغب بك الأفخم بمساعدة المؤلف" (الخلعي، 1993 : 32). وقد أضفنا إلى هذا الجدول مقادير الأبعاد الواقعة بين نغمة اليكاه وباقي النغمات بحساب السنت (الشكل 11).

	النغمة	طول الوتر (مم)	المقدار بالسنت
1	نوى	500	1200
24	تيك حجاز – صبا	520	1132
23	حجاز	537	1076
22	نيم حجاز	549	1038
21	جهاركاه	563	995

20	بوسليك[20] – عشاق	571	970
19	نيم بوسليك	581	940
18	سيكاه	604.5	871
17	كردي	627	808
16	نيم كردي – نهاوند	642	767
15	دوكاه	666	704
14	تيك زيركولاه	686	652
13	زيركولاه	705	605

20 ـــــ لقد جرت العادة في تسمية نغمات السلم الموسيقي العربي أن تُخص النغمات الأصلية وكذلك النغمات الأكثر استعمالاً بأسماء مميزة، فيما تُضاف لفظة تيك لاسم إحدى هذه النغمات للدلالة على النغمة التي تليها من جهة الحدة، وتُضاف لفظة نيم للدلالة على النغمة التي تليها من جهة الثقل. وفي مثل هذه الجداول التي تقسم الديوان الموسيقي العربي إلى 24 جزءاً، تتخذ في العادة ثلاثةُ أصناف من النغمات أسماءَ مميزةً، وهي:

أ) النغمات الطبيعية وهي: اليكاه والعشيران والكوشت والراست والدوكاه والبوسلك والجهاركاه والنوى؛

ب) النغمات الموسومة بخافض أو رافع وهي: قرار الحصار وعجم العشيران والزيركولاه والكردي والحجاز؛

ج) النغمات الرئيسية المؤلفة للبعد المتوسط، وهي نغمتان: العراق والسيكاه.

أما باقي النغمات، فهي قرار النيم حصار وقرار التيك حصار ونيم العجم عشيران وتيك الكوشت ونيم الزيركولاه وتيك الزيركولاه ونيم الكردي وتيك البوسليك ونيم الحجاز وتيك الحجاز، هذا ما جرت به العادة. أما الخلعي فقد رأى رأياً آخر لما أطلق اسم "النيم بوسليك" على النغمة الموالية لنغمة السيكاه، وأطلق اسم "البوسليك" على النغمة التي تسبق نغمة الجهاركاه. وبعبارة أخرى، فقد أطلق الاسم الثانوي المركب على النغمة الأكثر استعمالاً وخص النغمة التي لا تُستعمل إلا فيما ندر بالاسم الرئيسي.

12	نيم زيركولاه	726	554
11	راست	750	498
10	كوشت[21]	765	464
9	نيم كوشت – رهاوي	779	432
8	عراق	808	369
7	عجم عشيران	840	302
6	نيم عجم عشيران	862	257
5	عشيران	888	206
4	تيك قبا حصار – شوري	908	167
3	قبا حصار	931	124
2	نيم قبا حصار	969	55
1	يكاه	1000	0

الشكل (11)

جدول السلم الموسيقي العربي من خلال قياسات إدريس راغب بك وكامل الخلعي(1904)

لنفترض الآن أننا صنعنا آلة ثابتة ـــ آلة بيانو مثلاً ـــ واتخذنا أربعة وعشـــرين نغمة بين طرفي أبعاد ذي الكل فيها وســـويناها حسب مقاديرها في الجدول المذكور. يُستنتج الملاحظات التالية:

21 ـــــ مثلما فعل الخلعي من قبل مع نغمتي "النيم بوسليك" و"البوسليك"، فقد أطلق الاسـم الثانوي المركب "النيم كوشـت" على النغمة الأكثر اسـتعمالاً، وخص النغمة التي لا تُستعمل إلا فيما ندر بالاسم الرئيسي: الكوشت.

ا) يوجد البعدُ الذي بالخَمس بنسبته الفيثاغورية الصحيحة ($\frac{3}{2}$، 702 س) بين نغمتي الراست والنوى، وبنسبة قريبة من ذلك بين نغمتي اليكاه والدوكاه ($\frac{1000}{666}$، 704 س). وفي مواضع أخرى، نجد لهذا البعد مقادير أخرى بعيدة كل البعد عن قيمته الصحيحة : فهو بين نغمتي العجم عشيران والجهاركاه بنسبة ($\frac{840}{563}$، 693 س)، وبين نغمتي القبا حصار والكردي بنسبة ($\frac{931}{627}$، 627 س)، وبين نغمتي العشيران والنيم بوسليك بنسبة ($\frac{888}{581}$، 734 س) إلخ. وهذا يعني أن بعد ذي الخمسة الذي هو من الأبعاد الطبيعية المتفقة سَيَرِنّ بصورة خاطئة في أكثر من موضع على البيانو الافتراضي الذي تحدثنا عنه آنفاً.

ب) يوجد البعدُ الذي بالأربعة بنسبته الفيثاغورية الصحيحة ($\frac{4}{3}$ ، 498 س) بين نغمتي اليكاه والراست، وبين نغمتي العشيران والدوكاه، وبنسبة قريبة من ذلك بين نغمتي الدوكاه والنوى ($\frac{666}{500}$، 496 س)، وبين نغمتي الراست والجهاركاه ($\frac{750}{563}$، 497 س). وفي مواضع أخرى من الجدول، نجد البعد الذي بالأربعة بنسبٍ بعيدة عن قيمته الطبيعية الصحيحة. فهو بين نغمتي الزيركولاه والحجاز مثلاً بنسبة ($\frac{705}{537}$، 471 س)، وبين نغمتي القبا حصار والزيركولاه بنسبة ($\frac{931}{705}$، 481 س)، إلخ. ومثلما هو الشأن بالنسبة لبعد ذي الخمسة، فإن بعد ذي الأربعة الذي هو من الأبعاد الطبيعية المتفقة سيرن بصورة خاطئة في أكثر من موضع على البيانو الافتراضي. ويجرنا هذا إلى الاعتقاد بأن إدريس راغب بك ومحمد كامل الخلعي لم يراجعا جدولهما وفق الأصول الفيزيائية التي تحكم

النغم، واكتفيا بقياس الأبعاد اللحنية من حيث تتاليها في المنظومات اللحنية المتعارف عليها. ولهذا السبب ضاعت النسب الصحيحة لبعدَيْ ذي الخمسة وذي الأربعة في بعض المواضع من الجدول.

وتتعقد المسألة أكثر عندما نحاول استقراء مقادير الأبعاد اللحنية : البعد الطنيني والبعد المتوسط والبعد الصغير. ففيما يتصل بالبعد الطنيني، يُلاحَظ من خلال الجدول وجود هذا البعد بنوعيه الكبير ($\frac{9}{8}$، 204 س) والصغير ($\frac{10}{9}$، 182 س)[22]. فالبعد الطنيني الكبير يوجد مثلاً بين نغمتي اليكاه والعشيران، وبين الدوكاه والراست ($\frac{125}{111}$، 206 س)، وكذلك بين الجهاركاه والنوى ($\frac{563}{500}$، 205 س). أما البعد الطنيني الصغير فيوجد مثلاً، وبصورة تقربية، بين نغمتي القبا حصار والعجم عشيران ($\frac{931}{840}$، 178 س)، وبين نغمتي العراق ونيم الزيركولاه ($\frac{404}{363}$، 185 س) وبين نغمتي الكردي والجهاركاه ($\frac{627}{563}$، 187 س).[23] كما توجد أبعاد طنينية أخرى لا

22 ـــــ يذهب يوسف شوقي إلى غير ما ذهبنا إليه فيقول (1969 : 29) «أما البعد الكامل أي الطنيني في حسابات الخلعي، فهو لا يتفق مع أي من نسبتي البعد الكامل $\frac{10}{9}$ أو $\frac{9}{8}$، إذ هي عنده $\frac{100}{88}$ أي $\frac{25}{22}$ [هكذا]». ومن الواضح أن شوقي وقع في خطأ حسابي عندما اختزل الكسر $\frac{1000}{888}$، وهو نسبة نغمة العشيران إلى نغمة اليكاه، إلى الكسر $\frac{25}{22}$. فنسبة البعد كما وردت في الجدول هي $\frac{1000}{888}$، وتُختزل إلى $\frac{125}{111}$، ومقدار هذا البعد هو 206 سنتات، وهو بعينه البعد الطنيني الكبير ($\frac{9}{8}$، 204 س) بفارق سنتيْن فقط وهو فارق غير محسوس.

23 ـــــ لا نتفق هنا أيضاً مع ما ذهب إليه يوسف شوقي، انظر الهامش السابق من أن البعد الكامل في حسابات الخلعي لا يتفق مع البعد الطنيني الصغير($\frac{10}{9}$، 182 س)، وهذه الأمثلة الثلاثة تؤيد ذلك.

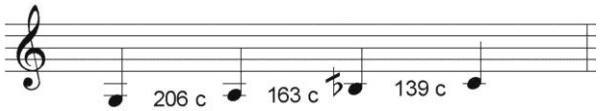
تتفق مع أيٍّ من هذين البعدين كالذي بين نغمتي العُشـــيران ونيم الكوشـت ($\frac{888}{779}$، 226 س)، وبين نغمتي الدوكاه ونيم البوسـليك ($\frac{666}{581}$، 236 س)، وبين نغمتي نيم البوسـليك والحجاز ($\frac{581}{537}$، 136 س)؟

أما البعد المتوسط، فنجده بنسب معقولة ومتقاربة في المواضع التي يكثر فيها استعماله، مثل موضعه بين نغمتي اليكاه وتيك القبا حصار ($\frac{227}{250}$، 167 س)، وبين نغمتي العشيران والعراق ($\frac{111}{101}$، 163 س)، وبين نغمتي الدوكاه والســيكاه ($\frac{666}{604,5}$، 167 س). أما في المواضع التي يندر فيها استعماله، فنجده بنسب متفاوتة، مثل موضـــعه بين نغمتي نيم الكوشـــت ونيم الزيركولاه ($\frac{779}{726}$، 122 س)؟ وموضعه بين نغمتي نيم البوسليك ونيم الحجاز ($\frac{581}{549}$، 98 س)؟

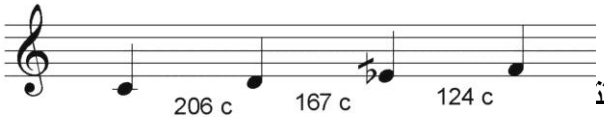
ولما كانت بعض الأبعاد الطنينية في جدول الخلعي تقترب كثيراً من الطنينين الكبير ($\frac{9}{8}$، 204 س) والصـــغير ($\frac{10}{9}$، 182 س)، فإن البعد الصغير عنده يقترب أيضاً من بعد الليما ($\frac{256}{243}$، 90 س)، ومن بعد الأبوطومي ($\frac{2187}{2048}$، 114 س)، مع وجوده على نسب لا تتفق مع أي من هذين البعدين، مثل النسبة التي بين الدوكاه

والكردي ($\frac{666}{627}$، 104 س)، أو النسبة التي بين النيم بوسليك والجهاركاه ($\frac{581}{563}$، 55 س).

إن ما يمكن أن يقال في قسمة إدريس راغب بك وكامل الخلعي للديوان إنها قسمة لا تخضع لأي مبدأ علمي، ولا يمكن قبول نتائجها من الناحيتين النظرية والتطبيقية. فالخلعي أقر بمبدأ قسمة الديوان الموسيقي العربي إلى 24 ربع طنين بصرف النظر عن تساويها أو عدمه، وانطلق في قياساته على هذا المبدأ. ولكن ما فائدة هذا الإقرار إذا كان لا يستجيب لحاجات عملية تفرضها الممارسة الفعلية لمقامات الموسيقا العربية. ولعل أقلها تحويل طبقة المقامات على بعض نغمات السلم، ولم أقل كلها، حتى تلائم مختلف طبقات الغناء لدى المطربين والمطربات؟ فلو عُدنا إلى آلة البيانو التي افترضنا تسويتها حسب جدول الخلعي وحاولنا تصوير جنس الراست مثلاً على بعض نغمات هذا الجدول، لوقفنا على مدى الخلط الذي وقع فيه. فأبعاد جنس الراست تترتب بحساب السنت على نغمة اليكاه على النحو التالي :



وتترتب على نغمة الراست على هذا النحو :



وتن

وتبـ ـذه النماذج أن
جنس الـ ـر فيها الطبقة.

ويمكن الخلوص من كل هذا إلى نتيجة بديهية، وهي أن النظام

الســـلَّمي لإدريس راغب بك بمســـاعدة الخلعي لا يمكن أن يكون مترجماً صحيحاً عن واقع الصناعة العملية.

2. 4 ــ بحث معهد الموسيقا الشرقي 1929

«... رغبة في تدوين السـلَّم الموسـيقي ذي الأربعة والعشـرين صـوتاً ليتسنى على أساسه صنع الآلات الثابتة، وفي مقدمتها البيانو وآلات النفخ، رأى المعهد ضـــرورة تحقيق وإثبات الســـلَّم كما هو متداول عملاً في مصـــر، فألف في عام 1929 لجنة ضـــمت من المشتغلين ببحوث الموسيقا العربية من يمثلون جميع وجهات النظر السائدة في مصر» (شوقي، 1969 : 47 ـــ 48). وقد جرى عمل هذه اللجنة بأن سـوّى كل من الأسـتاذين مصـطفى رضـا ومحمد العقاد قانونه في عزلة عن الآخر، ثم قيسـت أطوال آلة الصـونمتر لكل نغمـة من نغمـات التســـويـة في آلتي القـانون. وبعد المقـارنـة والتثبت، وقعت المصـــادقة على نتائج هذه التجربة المثبتة في الجدول التالي : (الشكل 12)

	النغمة	الجزء المهتز من الوتر	المقدار بالسنت
1	راست (دو)	10000	0
2	نيم زيركولاه	9724	48
3	زيركولاه	9492	90
4	تيك زيركولاه	9166	151
5	دوكاه (ري)	8889	204
6	نيم كردي	8707	240
7	كردي	8437	294

8	سيكاه (مي ♭)	8148	355
9	بوسليك	8000	386
10	تيك بوسليك	7777	435
11	جهاركاه (فا)	7500	498
12	نيم حجاز	7291	547
13	حجاز	7119	588
14	تيك حجاز	6913	639
15	نوا (صول)	6666	702
16	نيم حصار	6530	738
17	حصار	6328	792
18	تيك حصار	6111	853
19	حسيني (لا)	5925	906
20	نيم عجم	5769	952
21	عجم	5555	1018
22	أوج (سي♭)	5454	1048
23	ماهور	5333	1088
24	تيك ماهور	5143	1152
1	كردان	5000	1200

الشكل 12ـــــ جدول السلم الموسيقي العربي من خلال بحث معهد الموسيقا العربي سنة 1929

يلاحظ في هذا الجدول ما يلي :

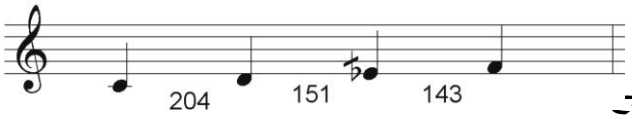
أ) يوجد البعدُ الذي بالخَمسة بنسبته الفيثاغورية الصحيحة ($\frac{3}{2}$، 702 س) في أكثر من موضع من الجدول : بين نغمتي الراست والنوى، وبين الدوكاه والحسيني وبين الجهاركاه والكردان، إلخ. وفي موضعه بين نغمتي الكردي والعجم، يوجد هذا البعد على نسبة ($\frac{84}{37}$، 724 س)، وهي نسبة بعيدة كل البعد عن قيمته الصحيحة. وهذا يعني أن بعد ذي الخمسة الذي هو من الأبعاد الطبيعية المتفقة سيرن بصورة خاطئة في هذا الموضع من البيانو أو آلات النفخ التي كان صنعُها غايةَ المعهد الأولى من هذا العمل.

ب) يوجد البعدُ الذي بالأربعة بنسبته الفيثاغورية ($\frac{4}{3}$، 498 س) في أكثر من موضع من الجدول : بين نغمتي الراست والجهاركاه، وبين الدوكاه والنوى، وبين النوى والكردان، إلخ. إلا أنه يوجد في موضعه بين نغمتي الجهاركاه والعجم على نسبة ($\frac{7500}{5555}$، 520 س)، وهي نسبة بعيدة كل البعد عن قيمته الصحيحة. وهذا يعني أن بعد ذي الأربعة الذي هو من الأبعاد الطبيعية المتفقة سيلقى نفس مصير بعد ذي الخمسة وسيرن بصورة خاطئة في هذا الموضع من البيانو أو آلات النفخ.

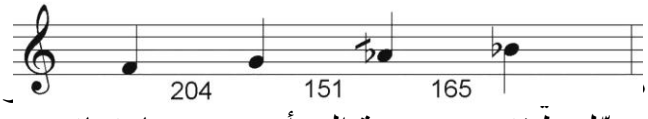
ج) يوجد البعد الطنيني الكبير بنسبته الطبيعية الصحيحة ($\frac{9}{8}$، 204 س) في مواضع عديدة من الجدول : بين نغمتي الراست والدوكاه، وبين الجهاركاه والنوى، وبين النوى والحسيني، إلخ. كما يوجد الطنيني الصغير بنسبته الطبيعية الصحيحة ($\frac{10}{9}$، 182 س) في مواضع أخرى : بين الدوكاه والبوسليك، وبين الحسيني والماهور، إلخ. كما توجد أبعاد طنينية أخرى لا تتفق مع أيٍّ من

هذين البعدين، كالذي بين نغمتي الحصـــار والعجم ($\frac{6328}{5555}$، 226 س)، أو بين السيكاه والنيم حجاز ($\frac{8148}{7291}$، 192 س).

د) أما البعد المتوســط، فهو تارة بنســبة ($\frac{12}{11}$، 151 س) كالذي بين نغمتي الدوكاه والســيكاه، أو بين نغمتي النوى والتيك حصار، وتارة بنسبة ($\frac{5925}{5454}$، 142 س) كالذي بين نغمتي الحسيني والأوج أو بين الجهاركاه والنيم نوى. وهذا يعني أن أبعاد جنس الراست مثلاً تتابع على نغمة الراست على هذا النحو :



وتتابع على نغمة الجهاركاه هكذا :

و 

راست في كل مرة نحوِّل طبقته من نغمة إلى أخرى، مما يتنافى مع أبســط المبادئ الموســيقية. وعندما نحاول تحويل طبقة نفس الجنس على الدوكاه، نلاحظ اســتحالة ذلك لعدم وجود بعد طنيني كبير بين الدوكاه والبوســليك، لأن مقدار البعد المثبت في الجدول هو 182 سنتاً، وهو مقدار البعد الطنيني الصغير :

و

المكوّنة لمقام الراست في مختلف الطبقات، كما بمزج راست الراست مع راســت الدوكاه (بعد تحويل طبقته على درجة الراســت)، فظهر

الفرق جلياً في المسموع بين مختلف الدرجات المكونة لجنس الراست في الطبقتين.

ولما كان من أهداف اللجنة تحقيق السلم وإثباته كما هو متداول عملاً في مصر ليتسنى على أساسه صنع الآلات الثابتة وفي مقدمتها البيانو وآلات النفخ، يمكن القول بأن بلوغ هذه الغاية مستحيلاً بالنظر إلى النتائج التي توصلت إليها اللجنة. وبصرف النظر عن الأخطاء الموسيقية التي بيَّنا بعضها، فإن أول ما سيفعله صنع بيانو عربي اعتماداً على هذا الجدول هو القضاء على إمكانات تحويل طبقة المقامات والتقوقع بها في طبقات صوتية محدودة، فيكون بذلك القضاء على أحد أهم عناصر الثراء في الموسيقا المصرية والعربية عموماً.

3ـــــ بحوث السلم الموسيقي في المؤتمر الأول للموسيقا العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932

كان من بين أغراض انعقاد مؤتمر الموسيقا العربية الأول بالقاهرة إقرار السلَّم الموسيقي،[24] فكُونت لجنة لهذا الغرض، وحُدد برنامج عملها في النقاط الأربعة التالية:

1) بحث التجارب التي أُجريت لإثبات مقادير الأبعاد السبعة للسلم الأساسي ولإثبات قيمة الأربعة والعشرين صوتاً المتكون منها السلم العام للموسيقا العربية.
2) إذا قُسم الديوان إلى أربعة وعشرين بعداً متساوياً لوجود علاقة ثابتة بينها، فهل تتغير أصوات المقامات لدرجة تُفقدها صفتَها المميزة لها ؟

[24] ـ وزارة المعارف العمومية المصرية، كتاب مؤتمر الموسيقا العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932، القاهرة، المطبعة الأميرية، 1933، ص 23. يُشار إليه بالمتن بوساطة المختَصرة : (م م ع).

3) هل يمكن تسهيل تسمية الأصوات التي يتألف منها الديوان العربي؟

4) ما خير طريقة لتدوين الموسيقا العربية مع مراعاة أن أهم عناصرها الإيقاع ؟

وإذا كان هذا هو المبدأ الذي انطلقت منه لجنة السلَّم الموسيقي في أعمالها، فضلاً عن الفصل بينها وبين لجنة المقامات والإيقاع والتأليف، فمن الطبيعي إذن أن يشوب أعمالها بعض القصور سواء في المنهج المتبع أم في النتائج المُتوصل إليها.

ملاحظات حول المنهج المتبع

أولاً) يبدو لأول وهلة أن هنالك إقراراً صريحاً من قبل لجنة تنظيم المؤتمر بقسمة الديوان الموسيقي إلى 24 صوتاً. وهذا يعني أن عمل لجنة السلَّم الموسيقي ستكون على هذا الأساس، وسيقتصر على إثبات قيمة هذه الأربعة والعشرين صوتاً، ثم النظر في تلاؤمها مع مقامات الموسيقا العربية في صورة اعتبارها متساوية فيما بينها. غير أن الحقيقة العملية للموسيقا العربية تنفي هذا الإقرار لسبب بسيط هو أنه ليس لهذا التتابع النغمي للأربعة والعشرين صوتاً المفترضة أية قيمة لحنية تدركها الأذن وتؤديها الأذن البشرية، والدليل على ذلك خلو كل ما بلغنا بالتواتر من تراث غنائي وآلي من أي تتابع سلَّمي أو تسلسل نغمي لأربعة وعشرين صوتاً في ديوان. وحتى لو افترضنا جدلاً أن تجزئة الديوان إلى أربعة وعشرين ربعاً تقتضيه ضرورة تصوير المقامات على مختلف النغمات، فإن ذلك لن يكون ممكناً إلا في صورة تساوي هذه الأرباع. وفي هذه الحالة لا يوجد أي داع لوضع السؤال الأول على اللجنة، أو على الأقل صياغته على هذا النحو : كم هو عدد النغمات التي ينقسم إليها الديوان في الموسيقا العربية، وما هي مقادير الأبعاد المحصورة بينها؟ فلو وضعت مسألة قسمة الديوان إلى أربعة وعشرين صوتاً محل مساءلة على هذا النحو، لأمكن

للجنة العمل بكل حرية ومن دون قيود مفروضة عليها بصيغة السؤال نفسه، ولأمكن لها ربح الجهد والوقت والخروج في الآن نفسه بنتائج مرضية.

ثانياً) إن أقل ما يمكن أن يقال في الوسائل المستخدمة في تجارب لجنة السلَّم الموسيقي إنها بدائية. فآلة الصونمتر التي استُخدمت في قياس الجزء المتردد من الوتر على اعتبار أن الطول الجملي للوتر هو 100 سنتيمتر لا تفي بمتطلبات القياس الدقيق لأن احتمالات الخطأ فيها تساوي مليمتراً واحداً، أي ما يقارب سنتين اثنتين، وهو خطأ على بساطته يكفي للانتقال بنا من نظام صوتي إلى نظام صوتي آخر. ثم إن استخدام حاسة السمع البشرية دون غيرها في تقدير الأصوات ثم قبولها أو رفضها لا يمكن أن يكون إلا عقيماً بشهادة التقرير العام للجنة السلَّم الموسيقي. يقول التقرير : «وقد دلت التجربة على أن قوة التقدير لدى الموسيقيين تكون في أحسن حالات الإحساس السمعي عن مسافة مقدارها $\frac{1}{200}$ تقريباً من طول الوتر الكامل» (م م ع، 1933 : 332).

ويعني هذا أن احتمال الخطأ يصل في أحسن الحالات إلى 9 سنتات، وهو مقدار مرتفع جداً بالنسبة لقياس ارتفاع النغمات الموسيقية. كما أن قصور الأذن البشرية عن التقدير الصحيح تجلَّى مثلاً في مقارنة السلم الأساسي المعتدل ـــــ سلم مقام الراست ـــ بنظيره الطبيعي: فقد أجمع أعضاء اللجنة على زيادة صوت الجهاركاه في السلم الطبيعي عنه في السلم المعتدل. والحال أنه، من خلال الجدول المرافق لمحضر جلسات اللجنة الفرعية للسلم الموسيقي، يتضح نقص هذا الصوت لا زيادته: فهو يقع في السلم المعتدل على مسافة ($\frac{10000}{7492}$، 500 س) من صوت الراست، وعلى مسافة ($\frac{4}{3}$، 498 س) في السلم الطبيعي.

ثالثاً) إن اقتصار تجارب اللجنة الفرعية للسلم الموسيقي على البحث في السلم من خلال تصليح مصطفى بك رضا لقانونه يدعو إلى اعتبار النتائج المتحصل عليها والتي أثبتت في الجدول المرافق للتقرير العام للجنة السلم الموسيقي (م م ع، 1933: 336)، خاصة فقط بالسلم المتداول في مصر وبرواية مصطفى بك رضا دون غيره. وهذا ما جاء صراحة في عنوان الجدول المذكور وفي نص محضر جلسات اللجنة الفرعية للسلم الموسيقي (م م ع، 1933 : 339).

ولسائلٍ أن يتساءل عن معنى انعقاد مؤتمر للبحث في مختلف المسائل المتصلة بالموسيقا العربية عموماً، ومن بينها مسألة السلم، ولا تشتغل بالبحث إلا في السلم المصري؟ ولماذا يقع الاعتماد على مصطفى بك رضا دون غيره من كبار عازفي القانون المحترفين في مصر مثل محمد عبده صالح وغيره؟ ثم ما الذي يثبت أن السلالم الموسيقية في بقية البلاد العربية تتحد في نغماتها مع نغمات السلم المصري؟ وهل يمكن بعد هذا الحديث بجدية عن أية مقارنة بين المقامات المصرية وغيرها من مقامات بقية البلدان العربية، خاصة وقد جاء في التقرير العام للجنة السلم الموسيقي : « أما فيما يختص بمقامات كل من السلم التركي والسوري والعراقي، فيجب بقاؤها على حالها بسيكاها وأوجيها [كذا] المرتفعين » (م م ع، 1933 : 332)؟

ملاحظات حول نتائج البحوث

أولاً) يتضح من خلال محاضر جلسات اللجنة الفرعية للسلم الموسيقي (م م ع، 1933 : 338ـــــ339) أن العمل على قياس الأربعة والعشرين صوتاً المؤلفة للسلم المصري، اقتصر على اعتماد ثلاثة مقامات فحسب، وهي مقامات الراست والنهوند والحجاز، وحسب تصليح مصطفى رضا لقانونه بموافقة بقية أعضاء اللجنة من الموسيقيين، فتبين من خلال قياس الأبعاد الخاصة

بمقامي النهوند والحجاز أن صوتي الكرد والحصار في نغمة الحجاز يختلفان عن الكرد والحصار العاديين. وتُعتبر هذه النتيجة التي وقع تثبيتها في العمود الأول من الجدول المرافق للتقرير العام للجنة السلم الموسيقي (م م ع، 1933 : 336) هامة جداً لأنها تبرهن على خطأ الافتراض الذي وضعته اللجنة المنظمة للمؤتمر والقائل بقسمة الديوان العربي إلى أربعة وعشرين صوتاً.

ثانياً) بعد قياس الأصوات الخاصة بالمقامات المذكورة، استقر الرأي على إيجاد بقية الأصوات المتكون منها السلم المصري رياضياً بمقتضى أن:

ـــــ البعد بين النيم زيركولاه والدوكاه يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــ البعد بين الراست والزيركولاه يساوي البعد بين الدوكاه وكرد النهاوند،

ـــ البعد بين الراست والتيك زيركولاه يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــــ البعد بين النيم كرد والزيركولاه يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــــ البعد بين النيم كرد والنيم بوسه لك يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــــــ والبعد بين الكرد والبوسه لك يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــــ البعد بين النيم بوسه لك والنيم حجاز يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــــــ البعد بين الدوكاه والحجاز يساوي البعد بين النوا والنيم ماهور،

ـــ البعد بين الجهاركاه والتيك حجاز يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــــ البعد بين الحجاز والنيم حصار يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــــ والبعد بين النوا والتيك حصار يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــــ البعد بين الحصار والنيم عجم يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه،

ـــــــ البعد بين العجم والماهور يساوي البعد بين الدوكاه والسيكاه.

ملاحظة : تم هنا إيراد أسماء الأصوات برسمها وبترتيبها كما جاءت في كتاب المؤتمر.

ونتساءل هنا: لماذا لم تعتمد اللجنة في قياس بقية الأصوات على آلة القانون كما فعلت في قياس أصوات المقامات الثلاثة المذكورة؟ ولو فعلت، لتوصلت إلى نتائج كان من الممكن أن تغير الاعتقاد السائد حول تألف السلم المصري من أربعة وعشرين صوتاً، بل حول مفهوم السلم المصري من أساسه، ومن خلاله السلم الموسيقي العربي؟

وهذا جدول السلم المصري المثبت في العمود الأول من الجدول المصاحب للتقرير العام للجنة السلم الموسيقي (م م ع، 1933 : 336)، مُضافاً إليه مقادير الأبعاد بالسنتات : (الشكل 13)

	النغمة	الجزء المهتز من الوتر	المقدار بالسنت
1	راست	10000	0
2	نيم زيركولاه	9712	51
3	زيركولاه	9478	93
4	تيك زيركولاه	9175	149

5	دوكاه	8910	200
6	نيم كورد	8696	249
7	كورد (نهوند)	8445	293
8	كورد (حجاز)	8380	306
9	سيكاه	8175	349
10	نيم بوسه لك	7978	391
11	بوسلك	7748	442
12	جهاركاه	7500	498
13	نيم حجاز	7320	540
14	حجاز	7111	590
15	تيك حجاز	6881	647
16	نوا	6666	702
17	نيم حصار	6524	739
18	حصار (نهوند)	6310	797
19	حصار (حجاز)	6270	808
20	تيك حصار	6116	851
21	حسيني	5940	902
22	نيم عجم	5789	946
23	عجم	5580	1010
24	أويج	5450	1051
25	نيم ماهور	5320	1093
26	ماهور	5120	1159
1	كردان	5000	1200

الشكل(13) جدول سلم الموسيقي المصرية

من خلال بحث اللجنة الفرعية للسلم في مؤتمر الموسيقا العربية الأول المنعقد بالقاهرة سنة 1932

يُستنتج من هذا الجدول بقاء الأبعاد المتفقة على نسبها الفيثاغورية

ـ بعد ذي الكل 1200 سنت

ـ بعد ذي الخمسة 702 سنت

ـ بعد ذي الأربعة 498 سنتاً

لكن ظهرت مقادير أخرى تبتعد كثيراً أو قليلاً عن مقاديرها الصحيحة، مثل بعد الرابعة بين نيم البوسليك والحسيني (511 سنتاً بدلاً من 498)، وبُعد الخامسة بين كرد النهاوند والعجم (717 سنتاً بدلاً من 702).

أما البعد الطنيني فهو أحياناً بنسبته المعتدلة (200 سنت)، كالذي بين نغمتي الراست والدوكاه، وبين نغمتي النوى والحسيني، وهو أحياناً بمقداره الفيثاغوري 204 سنتات، كالذي بين نغمتي الجهاركاه والنوى، وبين نغمتي كرد النهاوند والجهاركاه. ونتساءل هنا كيف تتحصل اللجنة على نسبتين مختلفتين للبعد الطنيني بعد أن أقرت بوجود بعد ذي الخمسة على نسبته الفيثاغورية؟ فنحن إذا انتقلنا من نغمة الراست إلى نغمة النوى نحصل على بعد الخامسة الصحيحة ($\frac{3}{2}$، 702 س)، ثم إذا انتقلنا من نغمة النوى ببعد خامسة صحيحة نحصل على بعد التاسعة الكبيرة ($\frac{9}{4}$، 1404 س)، وهو البعد المحصور بين نغمتي الراست والمحير. ويكفي أن نفصل من هذا البعد بعد ذي الكل كي نتحصل على البعد بين الراست والدوكاه، على هذا النحو :

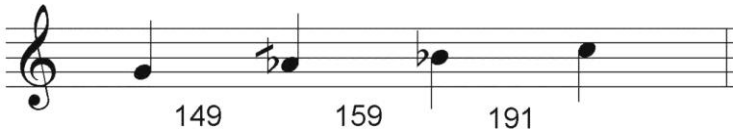
$\frac{9}{4} : \frac{2}{1} = \frac{9}{8}$ ومقداره 204 سنتات

وتتعارض هذه النتيجة كما نرى مع ما أقرته اللجنة من أن البعد بين الراست والدوكاه يساوي 200 سنت.

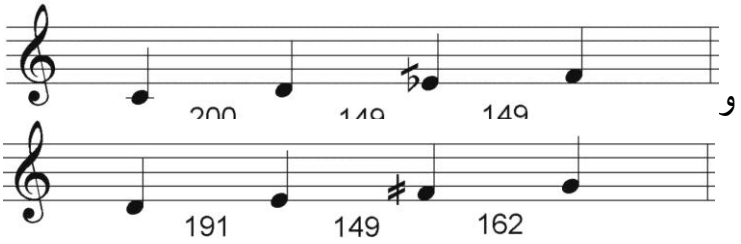
ويُستنتج أيضاً من خلال الجدول وجود نوع آخر من الأبعاد الطنينية بمقدار 191 سنتاً بين نغمتي الدوكاه والنيم بوسلك، وبين الحسيني النيم ماهور، وبمقدار 190 سنتاً بين نغمتي العجم والكردان. ويقترب هذا البعد من الطنيني الصغير في النظام الصوتي الطبيعي ($\frac{10}{9}$، 182 س).

أما البعد المتوسط، فيوجد بقيمة واحدة وهي 149 سنتاً. غير أن البعد المتوسط المكمل له يتغير أحياناً بحسب موقعه من السلم العام، فتترتب عن ذلك نتائج تُقوّض العمل الذي قامت به لجنة السلَّم من أساسه. لنفترض أن آلة موسيقية ثابتة صُنعت بمقتضى القياسات المضمنة في الجدول، ولنأخذ على سبيل المثال جنس البياتي على الدوكاه، فتترتب أبعاده على النحو التالي:

وعند تحويل طبقته على نغمة النوى، تترتب أبعاده على هذا النحو:



وكذلك جنس الراست، فإن أبعاده تترتب على نغمة الراست على النحو التالي:



وعلى نغمة الجهاركاه هكذا :

ولا يخفى ما تسـببه هذه الفوارق في مقادير أبعاد نفس الجنس من فوضـى واضـطراب، مما يؤكد مرة أخرى خطأ افتراض قسـمة الديوان العربي إلى أربع وعشرين صوتاً.

ولعل أهم نتيجة توصـلت إليها اللجنة الفرعية للسـلم الموسـيقي هي إقرارها بوجود قيمتين مختلفتين لنغمة الكردي، تتصـل إحداهما بنغمـة الكردي في مقـام النهـاونـد، والأخرى بنغمـة الكردي في مقام الحجـاز. وقد تم التمييز كـذلـك بين هـذين القيمتين المختلفتين لنغمـة الحصـــار عن طريق التصـــوير. وبعبـارة أخرى، فقد تم الإقرار صـــراحةً بوجود قيمتين مختلفتين لنصـــف البعد، على عكس البعد الطنيني والبعد المتوســط اللذين يوجدان على نســب مختلفة كما رأينا. ولكن اللجنة لم تشـر إلى ذلك من قريب أو من بعيد. أما وقد تم هذا الإقرار، ألم يكن حريٌّ باللجنـة من بـاب الأمـانـة والنزاهـة القيام بحساب هذين القيمتين المختلفتين لنصف البعد انطلاقاً من كل نغمات السـلم الأربع والعشـرين، أو على الأقل القيام بذلك انطلاقاً من النغمات التي يكثر اسـتعمالها أسـاسـاً لجنسَـيْ الحجاز والكردي كنغمات العشـيران والراسـت والجهاركاه والحسـيني؟ فلو قامت اللجنة بذلك، لتوصَّـلت إلى نتيجة هامة وهي أن الأربعة والعشـرين صـــوتاً المزعومة في تكوين الديوان الموســيقي أقل بكثير من أن تحيط بـالنغمـات المتداولة فعلاً في مقامات الموســيقا المصـــرية، ولوقع التخلي نهائياً عن الافتراض القاضـــي بقســـمة الديوان إلى أربعة وعشرين صوتاً.

4 ــ وصف الشيخ علي الدرويش لنظام سُلَّم الموسيقا في سورية

ورد في الجزء الخامس من كتاب "الموسـيقا العربية" للبارون ديرلانجيه وصـف للنظام السـلّمي في الموسـيقا السـورية كما قدّمه وشـرحه الشـيخ علي الدرويش الحلبي للمؤلف[25]. ونحن لا نعلم على

25 – D'ERLANGER, Rodolphe, *La musique arabe*, t. V, Paris, Paul Geuthner, 1949, p. 28-30.

وجه التدقيق متى قدّم الشـيخ علي الدرويش هذا السـلم للبارون، لكن الأمر لا يخرج عن أحد احتمالين اثنين:

ـــــــ إما أن يكون قد تم ذلك في زيارته الأولى إلى تونس سنة 1931، عندما أوفدته الحكومة المصرية لمساعدة البارون على إنجاز التقارير التي قدمها لمؤتمر الموسـيقا العربية الذي انعقد بالقاهرة عام 1932؛

ـــــ وإما أن يكون تم ذلك في زيارته الثانية إلى تونس سنة 1939 لتدريس الموسـيقا في الرشـيدية، أي بعد انعقاد المؤتمر ووفاة البارون في شـهر تشـرين الأول 1932. والغريب أن البارون تحدث في "كتابه" عن زيارة علي الدرويش الثانية إلى تونس، أي بعد وفاته بسبع سنوات، وهو ما يؤكد الشكوك الكثيرة التي تحوم حول الدور الحقيقي للبارون في تأليف كتاب "الموسـيقا العربية"!

وتنبع أهمية المعرفة الدقيقة بتاريخ تقديم علي الدرويش لسلم الموسيقا السورية من أنه قد يكون استفاد من أشغال ونتائج لجنة السلم في المؤتمر الذي كان أحد أعضائها، وخصوصاً فيما يتصـل بالتمييز بين درجتي كرد النهاوند وكرد الحجاز، وذلك في صورة تقديم سُلَّمه عام 1939 ؛ أو أنه كان السبّاق إلى تأكيد هذه المسألة الهامة، فيكون قد ساهم في توجيه لجنة السلم بالمؤتمر إلى أخذ هذا المعطى بالحسبان عند نشر نتائج بحوثها.

وعلى أية حال، فإن سلم علي الدرويش يكتسي أهمية خاصة في تاريخ التنظير للسـلم الموسـيقي العربي في العصـر الحديث لعديد الاعتبارات التي سنفصّل القول فيه تباعاً.

لنبدأ بعرض جدول النظام السلمي السوري برواية الشيخ علي الدرويش[26]:

---

26 – *Ibid.*, p. 28.

أسماء درجات الديوان الأول		الكومات	السلّم العامّ	السلّم الأساسي	المقادير بأنصاف الطنينات المُعتلّة ($\sqrt[12]{2}$)	المقادير بأطوال الوتر (بالمليمتر)	النسب
1	**بك كاه**	**0**	———	———	**0,000**	**1,000**	**1/1**
+	+	1	.....	.....	.....	.....	
2	تيك بك كاه	2	———	.....	0,451	974,2	(1) 16000/1558
+	+	3	.....	.....	.....	.....	
3	قرار شوري	4	———	.....	0,902	949,3	256/243
+	قرار حصار	5	———	.....	1,137	936,3	2187/2048
+	+	6	.....	.....	.....	.....	
4	نيم عشيران	7	———	.....	1,588	912,3	(2) 35073/3200
+	+	8	.....	.....	.....	.....	
5	**عُشَيْران**	**9**	———	———	**2,039**	**888,8**	**9/8**
+	+	10	.....	.....	.....	.....	
6	نيم عَجم عُشَيْران	11	———	.....	2,490	866,0	16000/13856
+	+	12	.....	.....	.....	.....	
7	عَجم عُشَيْران	13	———	.....	2,941	843,7	32/27
+	نيم عراق	14	———	.....	3,176	837,3	19683/16384
+	+	15	.....	.....	.....	.....	
8	**عراق**	**16**	———	———	**3,627**	**811,0**	**315657/256000**
+	سوز دل	17	———	.....	3,843	800,9	8192/6561
9	كوَاشْت	18	———	.....	4,078	790,1	81/64
+	+	19	.....	.....	.....	.....	
10	تيك كوَاشْت	20	———	.....	4,529	769,8	20784/16000
+	+	21	.....	.....	.....	.....	
11	**راست**	**22**	———	———	**4,980**	**750,0**	**4/3**
+	+	23	.....	.....	.....	.....	
12	تيك راست	24	———	.....	5,431	730,0	16000/11691
+	+	25	.....	.....	.....	.....	
13	قرار كُنَاز	26	———	.....	5,882	721,3	1024/729
+	زير كولاه	27	———	.....	6,118	702,3	729/512
+	+	28	.....	.....	.....	.....	
14	تيك زير كولاه	29	———	.....	6,569	684,2	11691/8000
+	+	30	.....	.....	.....	.....	
15	**دو كاه**	**31**	———	———	**7,020**	**666,6**	**3/2**
+	+	32	.....	.....	.....	.....	
16	تيك دو كاه	33	———	.....	7,471	649,5	2000/1299
+	+	34	.....	.....	.....	.....	
17	كردي نهاوند	35	———	.....	7,921	632,8	128/81
+	كردي حجاز	36	———	.....	8,156	624,3	6561/4096
+	+	37	.....	.....	.....	.....	
18	**سه كاه**	**38**	———	———	**8,607**	**608,2**	**105219/64000**
+	+	39	.....	.....	.....	.....	
19	بوسلك	40	———	.....	9,058	592,5	27/16
+	+	41	.....	.....	.....	.....	
20	تيك بوسلك	42	———	.....	9,500	577,3	433/250
+	+	43	.....	.....	.....	.....	
21	**تشهار كاه**	**44**	———	———	**9,961**	**562,5**	**16/9**
+	+	45	.....	.....	.....	.....	
22	تيك تشهار كاه	46	———	.....	10,412	548,0	64000/35073
+	+	47	.....	.....	.....	.....	
23	صبا	48	———	.....	10,862	533,9	4096/2187
+	حجاز	49	———	.....	11,097	526,5	243/128
+	+	50	.....	.....	.....	.....	
24	عُزّال	51	———	.....	11,548	513,2	3897/2000
+	+	52	.....	.....	.....	.....	
25	نوى	**53**	———	———	**12,000**	**500,0**	**2/1**

أي أكثر بستة أبعاد من الأنظمة التي كانت تُقترح في ذلك الوقت، والتي تقسم الديوان إلى 24 ربع بعد بالتساوي أو بالتقريب. وتأتي هذه الزيادة في عدد الأبعاد في الديوان كنتيجة للتمييز الذي كان يقوم

بـه علي الدرويش بين الدرجات المتجانســة مثل " laɬ" و"# sol" ؛ و" siɬ" و"la#"؛ و"si" و" doɬ"؛ إلخ، بل إنه خصّ كل درجة منها باسـم يدل عليها، فظهرت أسـماء لا نجدها في المصـطلحات المسـتعملة حالياً في نظريات الموسـيقا العربية، مثل درجة "الكُنّاز ـــ réɬ " ودرجة "سوزِدِل ـــ doɬ"، ... ولا شك أن العودة إلى اعتماد هذه الأسـماء سـيجنبنا إطلاق نفس الاسـم على مُسـمّيين مختلفين.

ثانياً) يظهر في الجدول عمود يضم عدة الكومات الخاصة بكل درجة من درجات السلم بحساب 53 كوما في الديوان. وقد وصف البـارون ديرلانجيـه هـذه الكومـات بـأنهـا كومـات "فيثـاغوريـة" بحسـاب تسـعة في الطنين، و53 في الديوان. والواقع أن البارون خلط هنا بين الكوما الفيثاغورية والكوما الهُلدرية ـــــ نسبة إلى العالم الفيزيائي هولدر ـــ Holder، التي تتأتى من قسمة الديوان إلى 53 جزءاً متسـاوياً بحسـب النسـبة $\sqrt[53]{2}$، وبمقدار 22.6 سـنتاً للكومـا الواحدة. أمـا الكومـا الفيثاغورية فتتأتى من الفارق بين بعد الفضـلة ($\frac{256}{243}$، 90 س) وبعد الأبوطوم ($\frac{2187}{2048}$، 114 س)، وهي بنسبة ($\frac{531441}{524288}$، 23.5 س). وبعملية حسـابية بسيطة، نكتشف أن مجموع 53 كوما فيثاغورية يسـاوي بعداً بمقدار 1245,5 سـنتاً، أي ديواناً زائد ربع طنيني بالتقريب!

وقد تسـرب هذا الخلط إلى الجدول نفسـه، فوقع إثبات الأبعاد الديتونية بوسـاطة النسـب الفيثاغورية مثل بُعد الفضـلة بين درجتي اليكـاه وقرار الشـوري (sol-laɬ)، وبُعـد الأبوطومي بين اليكـاه وقرار الحصـار (sol-sol#)، وبعد الطنين بين اليكاه والعشـيران، وبين العشيران والكواشت، إلخ.

وفي المقـابل، تم إيجـاد نسـبـة بـالحـدّين للبعد المتوسـط بين العشيران والعراق، وبين الدوكاه والسيكاه توافق تماماً سبع كومات هُلدرية (159 سـنتاً). غير أن البعد المتوسـط يوجد بمقدار سـت

كومات فقط في موضعين اثنين من الجدول : بين درجتي الكواشت والتيك راست (si-do♯)، وبين درجتي البوسليك والتيك جهاركاه (mi-fa♯). ولا شك أن هذا الاختلاف في تقدير البعد المتوسط من شأنه أن يُدخل ارتباكاً على انتظام المسافات، مما ينعكس بالسلب على أداء بعض المقامات في طبقات مختلفة. فجنس الراست مثلاً تترتب أبعاده على درجة الراست على هذا النحو :

وتترتب أبعاد نفس جنس الراست على الدوكاه على هذا النحو :

ومن الواضح أن الجنسين لا يرتدان بنفس الحيثية بالنظر إلى أن البعد المتوسط جاء في راست الدوكاه بمقداره الصحيح بين الدرجة الثالثة والدرجة الرابعة، ومن المفترض أن يكون بهذا المقدار بين الدرجة الثانية والدرجة الثالثة.

وحتى نقف على الحقيقة السمعية للفروق بين الأبعاد المكونة لجنس الراست في هاتين الطبقتين، قمنا بمزج راست الراست مع راست الدوكاه (بعد تحويل طبقته على درجة الراست)، فظهر الفرق جلياً في المسموع بين الدرجتين الثانية والثالثة في كلا الطبقتين.

ثالثاً) ميّز الشيخ علي الدرويش بين نوعين من نصف الطنين : بعد الفضلة أو نصف البعد المقامي كما يُعرف في الاصطلاحات الحديثة، وهو بعد بنسبة ($\frac{256}{243}$، 90 س) ويوجد بين اليكاه وقرار الشوري، وبين الراست وقرار الكناز، ... ؛ وبعد الأبوطوم أو

نصـــف البعد اللوني بنســـبة ($\frac{2187}{2048}$ ، 114 س)، ويوجد بين اليكاه وقرار الحصار، وبين الجهاركاه والحجاز، إلخ.

ويبـدو أن الشـــيخ علي الـدرويش كـان حـائراً بين نزعتين متبـاينتين، تتمثل أولاهما في الحرص على احترام المبادئ النظرية التي يقوم عليهـا النظام الفيثاغوري، فســـعى في جدوله إلى التمييز بين بُعدَيْ الفضـــلـة والأبوطوم بحســـب مـا يوفره نظـام التـدوين الموســيقي الغربي؛ وتتمثل النزعة الثانية في الحرص أيضـــاً على عدم تجـاهل الفـارق الموجود فعلاً في أداء درجتي كردي النهـاونـد وكردي الحجاز، فخصّ الدرجة الأولى باسم "♭mi" والثانية باسم "#ré"، وهو أمر غير مقبول من النـاحيـة النظريـة : فـالكل يعلم أن درجـة كردي الحجـاز هي أيضـــاً "♭mi" ولكنهـا أعلى بقليل من كردي النهـاونـد، وأن البعد بينهـا وبين درجة الدوكاه هو بعد مقامي وليس بعداً لونيّاً كما يظهر من خلال الجدول.

وقـد يعترض البعض على هـذا الرأي بحجـة أن الأهم في المسـألة هو الرّنين الصـحيح للدرجة بصرف النظر عن الاسم الذي يُطلق عليهـا، وتكون الإجـابـة هنـا هو أنه لو كان الأمر كذلك لأمكن رسم سلم "دو كبير" مثلاً على هذا النحو :

ويُمكن أداء هـذا الســـلم على آلـة البيـانو بنفس الملامس التي يُؤدَّى بهـا ســـلم "دو كبير"، ولكن من المنظور النظري والمنطقي يصبح رسم سلم دو كبير بهذا الشكل ضرباً من العبث الذي لا طائل من ورائه.

وكان من الممكن أن يستحدث علي الدرويش رمزاً يُضيفه إلى علامـة كردي الحجـاز "♭mi"، فيدل بـه على ارتفـاع هذه الدرجـة

مقارنةً بدرجة كردي النهاوند، ويتفادى في نفس الوقت هذا المأخذ النظري.

رابعاً) ظهرت في سلم علي الدرويش الأبعاد المتفقة مثل الرابعة والخامسة بنسبها الفيثاغورية في جل المواضع في الجدول، وكذا الشأن بالنسبة لبعدَيْ الطنين والفضلة. أما البعد المتوسط فنجده بنسب مستقرة عندما يتعلق الأمر بدرجتي السيكاه والعراق، ولكن يصبح بمقادير أخرى عندما يتعلق الأمر بدرجتي التيك راست (do♯) والتيك جهاركاه (fa♯). وقد انجر عن هذا الاختلاف ظهور أبعاد جديدة بعضها ينتمي إلى أنظمة سُلَّمية أخرى، والبعض الآخر لا يستقيم من الناحية النظرية أو التطبيقية.

فلو احتسبنا مقدار البعد الواقع بين درجتي السيكاه وتيك الجهاركاه لوجدناه بمقدار 180 سنتاً، وهو ما يُعرَف بالطنيني الصغير الذي يحدث من نظام آخر غير النظام الفيثاغوري. وقد انجر عن هذا المعطى الجديد ظهور أبعاد يمكن نعتها بالخاطئة من الناحيتين النظرية والتطبيقية على غرار بعد الخامسة بين درجتي العراق والتيك جهاركاه الذي ظهر في الجدول بمقدار 678 سنتاً بدلاً من 702 سنت، وهو المقدار الصحيح.

خامساً) من نقاط القوة في نظام علي الدرويش الحلبي احتواؤه على عدد من المصطلحات الخاصة بأسماء بعض درجات السلم التي لا نجد لها أسماء في غيره من الأنظمة السُلَّمية المقترحة، إضافة إلى تغيير بعض الأسماء المتداوَلة حتى تكون أقرب إلى منطق الأشياء.

وفيما يلي جدول بالأسماء التي اقترحها من قبل الشيخ علي الدرويش لبعض الدرجات :

الدرجة	الاسم المقترح	الاسم المتداول

صول♯	تيك يكاه	قرار نيم حصار
لا ♭	قرار شوري	قرار حصار
لا ♮	نيم عشيران	قرار تيك حصار
دو ♯	تيك راست	نيم زيركولاه
ري ♭	قرار كُنّاز	زيركولاه
رى♯	تيك دوكاه	نيم كردي
فا ♯	تيك جهاركاه	نيم حجاز
صول ♮	عُزّال	تيك حجاز

الشكل (15)

وهذا جدول آخر بـأســـماء الدرجات التي لا نجدها في أغلب الأنظمة السلمية الأخرى :

الدرجة	الاسم المقترح	ملاحظات
صول♯	قرار حصار	يُطلق هذا الاسم عادة على درجة لا♭
لا ♯	نيم عراق	-
دو ♭	سوزِدِل	-
دو ♯	زيركولاه	يُطلق هذا الاسم عادة على درجة ري♭ وتعرف هذه الدرجة باسم شاهناز
صول ♭	صبا	-

الشكل (16)

الخلاصـــة

على ضوء ما استعرضناه من نتائج أهم أبحاث السلم الموسيقي العربي في النصف الأول من القرن العشرين، يمكن الخلوص إلى أنّ النظام الذي اقترحه الشيخ علي الدّرويش الحلبي هو قطعًا الأكثر تناسقاً وسلامة من الناحية النظرية. فقد حاول صاحبه أن يجد المعادلة الصعبة بين الصرامة الحسابية والحقيقة العملية، فميز مثلا بين نوعين من بعد نصف الطنيني، وكذلك فعل مع البعد الطنيني الذي ظهر بمقدارين مختلفين (كبير وصغير)، ولكن ذلك أوقعه في بعض الأخطاء الحسابية، وبالتالي الموسيقية، التي لم يُوفَّق في تفاديها.

ويبقى السؤال الكبير الذي تؤكده كل محاولات ضبط السلم الموسيقي العربي ــ قديمها وحديثها ــ مطروحاً إلى يومنا هذا، بل إنه يبدو اليوم أكثر إلحاحاً من أي وقت مضى: هل توجد فعلاً حقيقة حسابية للنظام ـــــ أو الأنظمة ـــــ السلمية العربية؟ وهل يمكن الوصول في يوم ما إلى هذه الحقيقة؟ أم أن الأمر يتّصل بمجالات لا يمكن أن تدخل تحت طائلة الضبط والتدقيق الصارم، مجالات تُعرف بألفاظ فضفاضة مثل "الإحساس" و"المزاج" وغيرها؟

المراجـــع

ابن المنجم، أبو أحمد يحيى بن علي،رسالة يحيى بن المنجم في الموسيقا، تح:

ــ محمد بهجت الأتاري، *كتاب النّغم*، بغداد، 1950، 20 ص ؛

ــ زكريا يوسف، القاهرة، دار القلم، 1964، 31 ص ؛

ـــــ يوسف شوقي، رسالة ابن المنجم في الموسيقا وفكّ رموز كتاب الأغاني للأصفهاني، القاهرة، الهيئةالمصريّة العامّة للكتاب ، xxxi – 1018 ص.

الأُرموي، صـفي الدين عبد المؤمن بن فاخر، الرسـالة الشـرفية في النسب التأليفية،

ـــ مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس رقم 2479.

ـــ مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس رقم 4867.

ـــ مخطوطة مكتبة أحمد الثالث بإسطنبول رقم 3460.

ـــــــ شرح وتح: الحاج هاشم محمد الرجب، بغداد، دارالرشيد للنشر،1982، 248 ص.

ـــــــ طبعة بطريق التّصوير عن مخطوطة مكتبة أحمد الثالث بـإســطنبول رقم 3460 أعدّهـا وقدّم لهـا : إيكهـارد نويبـاور، فرانكفورت، منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطـار جـامعـة فرانكفورت التي يُصـــدرها فؤاد ســـزكين، سلسلة ج، عيون التراث، المجلد 6، 1405 هـ/1984م.

ـــــ شرح وتح: محمد الأسعد قريعة، مراجعة وتصدير: محمود قطاط، سيدي بوسعيد ـــــ تونس، إصدارات النجمة الزهراء، 2009، xxxii –549 ص.

ـــ ترجمة جزئية إلى الفرنسية صنعها البارون كارا دي فو :

CARRA de VAUX, Baron Bernard, *Le traité des rapports musicaux ou l'Epître à Scharaf ed-Dîn*, extrait du *Journal Asiatique*, Paris, 1891, 77 p.

ـــ ترجمة كاملة إلى الفرنسية من قبل البارون ديرلانجيه :

d'ERLANGER, le Baron Rodolphe, *La musique arabe*, t. III, Paris, Paul Geuthner, 1938, p. 1-182.

ـــ كتاب الأدوار في معرفة الأنغام والأدوار،

ـــــــــ نشرة مُصوّرة عن نسخة أبي إسحاق الكرماني كُتبت سنة 870هـــــ/1465م، تقديم: حسـين علي محفوظ، بغداد، مديرية الفنون والطباعة، 1961، xii ـ 40 ص؛

ـــــــتح وشرح: الحاج هاشم محمد الرجب، ط 1، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980، 174 ص.

الخُلَعي، محمد كامل، كتاب الموسـيقي الشـرقي، طبعة ثانية مصـوّرة عن طبعة 1904، القاهرة، مكتبة الدار العربية للكتاب/أوراق شـرقية، 1993، 192 ص + 5 ص تدوين موسيقيّ.

شهاب الدين، محمد بن إسماعيل، سفينة الملك ونفيسة الفلك، القاهرة، طبعة حجرية، 1281هـ/1864م، 486 ص.

شـوقي، يوسف، قياس السلم الموسيقي العربي، القاهرة، دار الكتب، ،1969 256 ص.

الكندي، أبو يوسـف يعقوب بن إسـحاق، سـتّ رسـائل في الموسيقا حققها مع مقدمـة وشرح وتعليـق زكريا يوسف، بغداد، مطبعة شفيق، 1962، 144 ص؛ هي :

1ـ رسالة في خُبر صناعة التأليف، ص 45–66.

2ـــ كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار، ص 67–92.

3ـ رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقا، ص 93– 110.

4ـــــ مختصر الموسيقا في تأليف الأنغام وصناعة العود، ص 111–120.

5ـ الرسالة الكبرى في التأليف، ص 121ـ142.

6ـــ رسالة في اللحون والنغم، تح وتعليق : زكريا يوسف، بغداد، مطبعة شفيق، 1965، 32 ص.

الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان، كتاب الموسيقا الكبير، تح وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، القاهـــــرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967، 1183ص.

ـــ ترجمة كاملة إلى الفرنسية صنعها البارون ديرلانجيه :

d'ERLANGER, le Baron Rodolphe, *La musique arabe*, t. I/II, Paris, Paul Geuthner, 1930/1935, 329 p. /p. 1-101.

فارمر، هنري جورج، «تاريخ مختصـــر للســـلم الموســـيقي العربي»، كتاب مؤتمر الموســـيقا العربيـة، القاهرة، المطبعة الأميريّة، 1933، ص 383–392.

وزارة المعارف العمومية المصرية، كتاب مؤتمر الموسيقا العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932، القاهرة، المطبعة الأميرية، 1933.

DUSSAULT, R., « Notice explicative sur les commas dans les divers systèmes acoustiques », *Théorie complète de la musique*, de J. CHAILLEY et H. CHALLAN, t. II, Paris, Alphonse Leduc, 1951, p. 68-77.

ERLANGER, le Baron Rodolphe d', *La musique arabe*, t. V, Paris, Paul Geuthner, 1949, 426 p.

JARGY (Simon), *La musique arabe*, coll. Q.S.? n° 1436, Paris, P.U.F. 1971,
rééd, 1977, 128 p.

MUSHAQQA, Mikhâ'îl,, «al-Risâla al-shihâbiyya fî sinâ`at al-mûsîqâ» (Epître à Shihâb al-Dîn sur l'art musical), Beyrouth, imp. des Pères jésuites, 1899; texte arabe et traduction intégrale en français par RONZEVALLE (P.L.), in : *Mélanges de la Faculté Orientale de Beyrouth*, IV, Beyrouth, 1913, pp. 1-120.

SHILOAH (Amnon), *Musique de l'slam*, in : *Encyclopaedia Universalis*, XV,
France, Editeur à Paris, 1989, pp. 945-947.

YEKTA, Raouf, « La musique turque », *Encyclopédie de Lavignac*, t. V, Paris, Delagrave, 1922, p. 2945-3064.

صـــناعة الغناء مراد الســـمع، ومرتع النفس، وربيع القلب، ومجال الهوى، ومسلاة الكئيب، وأنس الوحيد، وزاد الراكب، لعظم موقع الصوت الحسن من القلب، وأخذه مجامع النفس.

(ابن عبد ربه)

منذ فجر القرن التاسع عشر، والأغنية العربية تبحث عن بناء شخصيتها.

أفاق الفن الوطني من غشيته ... وأحس روحاً قوية تنبعث منه، وتدفعه إلى النهوض.

وكانت «سفينة شهاب» للسيد محمد شهاب الدين المتوفى عام 1857، غذاء لهذه النهضة الفنية الجديدة. فقد حفظ لنا هذا المصنف تراثاً من الموشحات قل أن يكون له نظير فيما سلف من العصور. وقد اشـــتمل على ما يقرب من 350 موشـــحة منوعة في مقاماتها وضروبها وأوزانها العروضية، وقوافيها وأساليب التعبير بها.

لقد عرفت مصر خلال القرن التاسع عشر ألواناً من الفن الشعبي، منها الحفلات الدينية: كمولد النبي ـ وحفلات الإسراء و المعراج ـ وحفلات موالد الأولياء ـ وليالي رمضان ـ واحتفالات موسم الحج وغيرها...

ومن الحفلات الخـاصـــة: حفلات الولادة والســـبوع والختـان والزواج.

والقائمين بإحياء هذه المناسبات طوائف المداحين والمنشدين والدراويش والمتصوفين والأدباتية والقصاصين والعوالم والآلاتية والصهبجية.

وكان هناك شيخ يسمى «شيخ الطائفة» تسري شياخته على كل الفنانين من موسيقيين ومطربين. ولم تكن مهمة هذا الشيخ مقصورة على الرئاسة... بل كانت له سلطات مستمدة من سلطات الحكومة. فهو الذي يحصِّل الضريبة المستحقة للحكومة من محترفي الموسيقا والغناء، تلك الضريبة التي كانت تسمى «الفردة»، وكان الشيخ يقدرها حسب الدخل السنوي للفنان المحترف. إلى جانب منح هذا الشيخ الترخيص لمن يرغب في الاحتراف. فما كان لمغن أن يتغنى إلا برخصة منه. وبذلك لم يجد المتعطلون والفضوليون والأدعياء فرصة احتراف الغناء أو العزف.

وللحصول على هذا الترخيص لا بد من أداء اختبار يحضره الشيخ وجمع من كبار الموسيقيين والمغنين. وفي هذا الامتحان يؤدي المطرب وصلات غنائية كاملة في مختلف المقامات والضروب والأوزان ... منها الموشحات والأدوار والقصائد وأغاني العصر.

فإذا اجتاز المطرب الامتحان استقبلوه بكلمة «يستأهل»، ويقومون بتحزيمه بحزام دليلاً على النجاح..(مثل حزام الكاراتيه في وقتنا هذا)، ويصبح له الحق في ممارسة الفن والاحتراف.

ولا يحق أيضاً للعازف الاحتراف إلا بعد أن يؤدي امتحاناً أمام اللجنة التي يرأسها شيخ الطائفة.

كما كان لا يحق للموسيقي أو المطرب أن يترك الحفل والارتباط بالعمل مع فرقة أخرى إلا بعد إخطار الشيخ، والحصول منه على الموافقة، حتى يضمن سير العمل في الفرق.

كـان الفن في القـاهرة يمـارس في مقاهٍ... حيث يقام مســـاء كل ليلة حفلات طرب وسـمر. واشـتهر بتقديم هذه الحفلات جماعة من المغنين يعرفون «بالصـــهبجية» وكان ذلك حوالي منتصـف القرن التاسع عشر. وكان الصهبجية يقومون بأداء الموشحات التي كانت تحتل أهم أركـان الموســيقا العربية لما تشـــتمل عليه من مختلف المقامات والضـروب. كانت الموشـحات تؤدى بأصـوات الجماعة «الصـهبجية» وكانوا ينشـدون كلاماً غير موزون... ويعود ذلك إلى جهلهم القراءة والكتابـة... فقد نقلوا هذا اللون من الغناء عن طريق التلقين على أيدي بعض الحفظة والرواة. وقد وصـف كامل الخلعي هؤلاء الفنانين في قصيدة نشرت عام 1323 هجرية بالعدد 32 من جريدة (الجلاء) قال فيها:

ومغـــــــــنٍّ إن أوسـعَ الندمانَ غمَّا تغـــــــنى
دفُّه يدوي كصــوتِ رَعدِ لـلآذانِ أصمى الرْ
خـــارجٌ عــن كـلِّ يبـــدلُ التـــكاتِ وزنٍ تما
أحســـــنُ الجُلاَّسِ كلُّ من كـانَ أصمَّـا حظـاً

«التك» هي الضـــربـات الإيقـاعيـة الضـــعيفـة... أمـا «التم» أو«الدم» فهي الضربات القوية.

اســتمر الصـــهبجيـة بين عـامَيْ 1840 و1890 يعملون في المقاهي والأماكن العامة. وكان لهم الفضـــل في الحفاظ على تراث الغناء العربي.

وكانت فرق الصـــهبجية تشـــترك في الغناء في المقاهي وفي الأفراح. وكـانـت تعد لهم «دكتـان» كـل دكـة مواجهـة للأخرى... بينهما منضـــدة موضـــوع عليها شـــموع وكؤوس الشـــراب. تجلس الفرقـة الموســـيقيـة على دكـة... والمطربون على الدكـة المواجهة، يؤدون فقراتهم الغنـائيـة، متناولين كؤوس الخمر بين الحين والحين. أما الجمهور، فيظل واقفاً يستمع إلى الغناء مصفقاً مهللاً.

وفي الأفراح تشـــترك أكثر من فرقة في الغناء. فبعد أن تنتهي الفرقـة الأولى من الغنـاء... ينتقل الغنـاء إلى الفرقـة الثـانيـة التي لا تقل عن الأولى شـــهرة. وبعد أن تنتهي الفرقـة الثـانيـة من الأداء، تعـاود الفرقـة الأولى الغنـاء من جـديـد... وهكـذا. وكثيراً مـا تنتهي السـهرة بضـرب هاتين الفرقتين بعضـهما بعضـاً...فلا بد أن تتفوق فرقـة على الأخرى في الغنـاء، فلا تجد الفرقـة المغلوبـة أمـامهـا إلا التغلب هي الأخرى بضـــربات العصـــي. وتنتهي هذه المشـــاجرات بتدخل الشرطة، ويساق الجميع إلى الحبس... وينتهي العرس.

تعلم بعض الشـــبان أداء الموشـــحات، وانتشـــر هذا اللون من الغناء في جميع أنحاء البلاد.

والموشح فن أندلسي... يقول عبد الرحمن بن خلدون:«وأما أهل الأنـدلس لمـا كثر الشـــعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه... وبلغ التنميق فيه الغاية... استحدث المتأخرون منهم فناً سموه «الموشحة». ويجمع المؤرخون على أن مبدع الموشـــحات هو الشـــاعر «مقدم بن معـافى القبري»أو «محمـد بن حمود القبري»...ويرى بعضـــهم أن الاسمين رغم اختلافهما هما لشخص واحد.

والموشـــحـة منذ بـدايـة ظهورهـا تتميز بكثرة قوافيهـا، وتعـدد أوزانهـا. وهي تختلف عن الشـــعر التقليدي لأنهـا تخرج في أغلـب الأحيان عن أوزان البحور المعروفة في الشـــعر. وهي تشـــترك مع الشـعر في نظمها باللغة الفصـحى... وتختلف عنه باسـتخدامها اللغة العامية أو الأعجمية في جزء خاص منها. استوحى الموسيقيون في

الأندلس الموشحات... فغنوها حتى استقامت لهم فيها أساليب معينة. والموشحات أنواع ثلاثة هي:

ـــ أندلسية: وتؤدى اليوم في ليبيا والمغرب العربي كله: تونس ـ الجزائر ـ مراكش ـ موريتانيا.

ـ موشحات حلبية

ـ موشحات مصرية

وترجع تسمية الموشحات حلبية نسبة إلى مدينة حلب في سورية. ولا تزال مدينة حلب سيدة الموشحات منذ أن انتقل إليها الفن من غرناطة في الأندلس. والموشحات الحلبية تعرف أيضاً «بالقدود الحلبية».

وتتألف وصلة الموشحات الحلبية عادة من عدد من الموشحات المختلفة الضروب. وبفضل الفنان الحلبي «عمر البطش» تطور رقص السماح الذي يصاحب غناء الموشحات.

وانتقل فن الموشحات إلى مصر عن طريق الفنان الحلبي «شاكر الحلبي » عام 1840 الذي قام بتلقين أصولها وضروبها لعدد من الفنانين المصريين.

تلقى محمد عثمان علم الموشحات على أيدي «محمد المقدم» و«محمد شعبان» واستطاع أن يجدد ويطور فيه. فأدخل عليه الكثير من الألحان التي جاء بها من جولاته بالشام. فبعد أن كان الموشح يؤدى من المجموعة... اتجه محمد عثمان إلى منح من كان يملك صوتاً جميلاً وقوياً من المجموعة أداء لحن منفرد. وطبق ذلك في موشحه الشهير «ملا الكاسات وسقاني»الذي جعل المغني فيه يردد الليالي منفرداً.

كان عبده الحامولي منافساً لمحمد عثمان... كما كان لا يؤمن بما يؤدى من موشحات... فلم تكن هذه الموشحات تشبع نهمه المتدفق بالغناء... ولا تتيح له فرصة الانطلاق والإبداع، فأقبل على

ألحان محمد عثمان يغنيها... وفيها وجد منطلقاً جديداً يفجر فيه موهبته الصوتية وإمكاناته الفنية.

أعجب الخديوي إسماعيل بصوت عبده الحامولي، واصطحبه معه إلى الأستانة ... فتهيأت له فرصة التعرف على الموسيقا التركية التي كان لها الزعامة في بلاد الشرق العربي. ومنها توصل إلى لون جديد من الغناء العربي، يجمع بينه وبين المزاج التركي. كما ابتعد الحامولي عن الأنين والبكاء في أدائه للأغنية العربية.

وعلى الرغم من أن عبده الحامولي لم يكن له إنتاج من الموشحات إلا القليل منها، إلا أنه استطاع أن يضيف إلى الموشحات الجديد من لمحات فنية وحركات لحنية. فالحامولي كان يضع الغناء في المقام الأول... فهو صاحب الحنجرة الذهبية.

التواشيح الدينية

في بداية ظهور الموشحات، لم يكن الغرض منها إلا التطريب والتحرر من الأوزان المألوفة. وكان أغلبها يدور حول الغزل والعشق والهيام. ولم يكن إلا القليل منها ما يقال في المديح.

كان لتمسك العرب بالدين وحبهم لذات الله العلي العظيم، وعشقهم لرسوله عليه الصلاة والسلام أثر كبير في أن يذكروا في مؤلفاتهم الغنائية ربهم ونبيهم. ومن هنا ظهرت الموشحات الدينية (التواشيح) المقتبس معانيها من آيات القرآن الكريم. ومن الملاحظ أنه ما من منشد للتواشيح الدينية إلا ويكون من رجال الدين الذين يجيدون تلاوة القرآن ويتميزون بالصوت الحسن، والدراية الكاملة بمقامات الموسيقا العربية. وهناك ظاهرة في القرن التاسع عشر جديرة بالتنبيه إليها، وهي أداء المطربين للأذان. وكان الأذان وما يتبعه من التسابيح والاستغاثات تتلى قبل الفجر في الحرم الحسيني في نغمات متنوعة:

السبت: يؤدى فيه الأذان في نغمة عشاق.

الأحد: في نغمة الحجاز

الاثنين: في نغمة السيكاه (هذا إذا ما كان أول اثنين في الشهر. أما الاثنين الثاني من الشهر فيكون في نغمة البياتي. والاثنين الثالث في نغمة الحجاز. أما الاثنين الرابع والخامس فيكونان في نغمة شورى على الجهاركاه).

الثلاثاء: في نغمة سيكاه.

الأربعاء في نغمة راست.

الجمعة: في نغمة بياتي.

وكان عبده الحامولي واحداً ممن أدوا الأذان.

وظهر الشيخ سلامة حجازي (1852 ـــ 1917) الذي اشتهر بقوة صوته،فاهتم بالموشحات على الرغم من انصرافه للمسرح الغنائي. وكان داود حسني (1870 ـــــ 1937) وكامل الخلعي (1870 – 1938) وسيد درويش (1892 – 1923) من معاصري الشيخ سلامة... وقد أثروا الموشحات بإبداعهم. غنوها في مجالس الطرب وعلى المسرح وفي الملاهي.

وبعد موت هؤلاء العباقرة اندثر فن الموشحات. ولولا مدينة حلب التي حافظت على هذا التراث من خلال الشيخ علي الدرويش وعمر البطش وفخري البارودي وصباح فخري... وفي مصر فرق الموسيقا العربية، إلى جانب بعض المحاولات للفنانين: حليم الرومي ـــ ومحمد الموجي ـــ والأخوين الرحباني الذين قاموا بمحاولاتهم الناجحة في تحديث الموشح...لانتهى هذا الفن العريق.

ومن الألوان الغنائية التي كانت تؤدى في القرن التاسع عشر: الموال.

الموال عبارة عن شطرات تنظم غالباً من البحر البسيط، يعتمد قالبه في التلحين على الارتجال.

غنى الموال عدد كبير من المطربين والمطربات من القرن التاسع عشر وامتد إلى القرن العشرين. وكان إيليا بيضا من لبنان من أوائل المطربين الذين برزوا في هذا الفن. وفي مصر برز

صـــالح عبد الحي ومحمد عبد الوهاب ومحمد عبد المطلب ومحمد العزبي وغيرهم.

اشـــتهر عبد الوهاب بموالـه «في البحر لم فتكم» و«كل اللي حب انتصـف» وهما من نظم سـعيد عبده وأحمد رامي. وتفوق في أداء هذا اللون من الغناء المطرب محمد عبد المطلب. ومن أشـــهر مواويله «حجبوكِ عني العوازل ليه» وهي من كلماته وألحانه.

إن ارتجال الموال ليس بالســـهل... ولذلك نجد عبد الوهاب وزكريا أحمد ومحمد القصـــبجي ورياض الســـنباطي قيدوا الموال بالتلحين... وتخلصـــوا من الارتجال وأعطَوْا المطربين والمطربات مواويـل ملحنـة، وتركوا لهم فرصـــــة الارتجـال من خلال اللحن الأساسي.

وبعـد وفـاة محمـد عبـد المطلـب عـام 1981، بـدأ فن الموال يحتضـــر، ولم نعد نســـتمع إليـه إلا نـادراً... ويكون عـادة من بين المطربين الشعبيين.

الـــدور

عرف الدور كقالب غنائي في مصـــر في عشـــرينيات القرن التاســـع عشـــر... واضـــعه مجهول. والدور نوع من الزجل ينظم متحرراً من مصـــاحبة اللغة والأوزان العروضـــية. وكلمة دور معناها «حركة» أي دار ــ دوراً ــ ودوراناً... أي تحرك وعاد إلى حيث كان. والدور في الغناء فيه التزام للملحن بالعودة إلى اللحن الأساسي بعد التنقل في مقامات مجاورة. ويرجع الفضل للشيخ عبد الرحيم المسلوب في وضـع أسـاس قالب الدور. فقد كان الدور في بداية ظهوره يتكون من مذهب ومجموعة أغصـــان على كلمات مختلفة ولحن واحد وإيقاع واحد. ولا يشـــارك المطرب في غنائه «ســـنِّيدة» أو«مرددين»، كما لا يتخلل اللحن أي لازمة موســـيقية. وكان الشيخ المسلوب معمراً (1793 ــــــ 1928) أي أنه عاش خمســة وثلاثين عاماً بعد المئة. كان مطرباً وملحناً وأســتاذاً... برع

في تلحينه للموشحات والأدوار. ويلاحظ أن أدوار الشيخ المسلوب تمثل مراحل تطور الدور... فقد عاصر الدور منذ بداية ظهوره إلى أن وصـــل تطوره إلى قمة التلحين على يد كل من محمد عثمان، وعبده الحامولي وسيد درويش. ومن أشهر أدوار الشيخ المسلوب: يا حليوه يا مسليني ــ العفو يا سيد الملاح ــ الصب من أول نظرة ــ في زمان الوصـل... وغيرها. والشـيخ المسـلوب كان يحتل مكانة مرموقة بين زملائه وتلاميذه حتى اختير «شيخ طائفة».

وكان محمد عثمان (1855 ــــــــ 1900) نداً خطيراً لعبده الحامولي (1841 ـــ 1901) كان في بداية حياته الفنية منافساً له في الغناء. وبعد أن أصـيب محمد عثمان بمرض في حنجرته اتجه إلى التلحين،فلمع وذاع صـيته. أما عبده الحامولي فقد تربع على عرش الغناء. ويرجع الفضـل إلى محمد عثمان في تطوير الدور وإدخال الجديد فيه. فقد أرسـى قواعد تلحين الدور وحدد معالمه... وأضـاف إلى الأداء جزء آهات يتبادل فيه الغناء الصـوت المنفرد والمجموعة... ويعرف هذا الجزء «بالهنك». كما اهتم محمد عثمان بتصـوير معاني كلمات الدور باللحن. كان عبده الحامولي نقطة بداية على طريق الموسـيقا المصـرية، بعد أن كانت الموشـحات التركية هي السـائدة. غنى عبده الحامولي القصـائد والأدوار على تخت يتكون من كبار الموسيقيين: الليثي ـــ العقاد ــ سهلون ــ أحمد حسنين ـــ وبركات ونخلة المطرجي (الحلبي). وكان صوت عبد ه الحامولي يتمتع بالقوة وكثرة مقاماته، إلى جانب بحة وجلجلة تلمس المقامات الموسـيقية. ومن طريف ما يروى: أن المطرجي أعياه مصـاحبة عبده الحامولي في الغناء، فأمسـك قانونه وطرحه أمام عبده قائلاً:

ــ خلاص يا سي عبده.. أجيب لك مقامات منين؟»

ولم يكن المطرجي الوحيد الذي أعلن عجزه عن إيجاد نغمات للآلة يصاحب بها هذا الصوت المعجزة، فقد أعيا الحامولي أيضاً القانونجي المشـهور «محمد العقاد الكبير». والمعروف أن آلة

القانون هي التي تصـــاحب المطرب في ارتجالاته لليالي والموال، يترجم بهـا مـا يؤديـه المطرب من جمل مرتجلـة بنغمـات آلتـه. ولا شـــك أن صـــوت عبده الحامولي بهذه الإمكانات الكبيرة والمنطقة الصـــوتية الواســـعة... كانت ترهق عازف القانون في اللحاق به. ولعبده الحـامولي مدرســـة غنـائيـة، تتلمذ عليهـا من أعلام الغنـاء: الشيخ المنيلاوي ـــ عبد الحي حلمي ـــ أحمد حسنين ـــ إبراهيم اللقاني ـــ الشنتوري ـــ أحمد عبد الباري ـــ محمد السبع ـــ محمد سالم العجوز ـ صالح عبد الحي ـ الشيخ أبو العلا محمد.

كـان الحـامولي ومحمـد عثمـان يتبـاريـان في التفنن بـالأغـاني، حتى عرف هذا العصر بعصر «الحامولي عثمان».

كـان محمـد عثمـان بعد أن تقـاعد عن الغنـاء يلحن الأدوار إلى جـانـب بعض الموشـــحـات. وكـان الحـامولي يتلقف هـذه الألحـان ويؤديها بطريقته الخاصـــة. كان يدخل عليها فنه وعبقريته وكل ما لـديـه من جـديـد. مثـال ذلك: أنـه كان في بعض الأحيان يحول الدور من المقام الذي لحن منه والذي أحكم وضـعه محمد عثمان إلى مقام آخر يروق لـه. ومن القصـــص الطريفـة... أن عبده الحامولي غنى في ليلـة عرس دور «قد مـا أحبك زعلان منك» الذي لحنـه محمد عثمان من مقام الصـبا. فبدلاً من أن يؤديه الحامولي في نفس المقام المؤلف منـه... ارتجلـه في مقام النهاوند. فنال إعجاب الجميع وعلى رأسـهم محمد عثمان صـاحب اللحن الذي كان من بين الحاضـرين لهذا العرس. كان عبده الحامولي كثيراً ما يتصرف في ألحان محمد عثمـان بمـا يروق لـه، حتى التبس الأمر على الكثيرين في معرفـة من ملحن هذا الدور. وكان لرحلة الأستانة أثر كبير في تلحين عبده الحـامولي للدور. فقد أدخل في الغناء العربي مقامات عربية لم تكن مألوفة في مصـر. ثار شيوخ الفن على أسلوب الحامولي... واتهموه بـالإلحـاد الفني... وقاطعوا ألحانه فترة من الزمن بحجة خروجه في أغـانيـه على الطـابع القديم الموروث. إلا أن عبده الحـامولي لم يأبه لمعارضـيه، واستمر في اتجاهه الفني الجديد. وأمام هذا الإصـرار،

تم الاعتراف بمدرسة عبده الحامولي الجديدة في الغناء. وسار على نهجه وخطاه عدد كبير من الملحنين. اهتم عبده الحامولي أيضاً بالكلمة في الأغنية... فلجأ إلى صفوة من كبار الشعراء والأدباء أمثال: إسماعيل صبري باشا (وكيل وزارة الحقانية سابقاً) ــ الشيخ عبد الرحيم قراعة (مفتي الديار المصرية سابقاً) ـــ اللواء محمود سامي باشا البارودي (وكان من قادة الجيش المصري وأحد زعماء الثورة العرابية) ـــــ وأديب إسحاق بيك (صاحب جريدة مرآة الشرق)... وغيرهم. نظموا له أدواراً جاءت آية من الذوق والجمال. ويعد الحامولي أول فنان نادى بالاستقلال وتخليص الوطن العربي من حكم العثمانيين. سجنته السلطات المختصة وقتئذٍ بسبب غنائه في الأستانة دور عشنا وشفنا السنين:

عشـــــنا وشـفنا ومين عاش يشوف العجب السنين

شـربنا الصـبر كـده العـــدل يا منصفـين والأنين

ولهذا الدور قصة: عاد اللواء محمود سامي باشا البارودي من منفاه فاقد البصر... وكان ذلك بعد انتهاء الثورة العرابية. فزاره الشاعر إسماعيل باشا صبري وبصحبته عبده الحامولي. أظهر اللواء محمود سامي البارودي غضبه منهما لأنهما لم يقدما عملاً يشاركان فيه بهذه المناسبة. فكتب إسماعيل باشا صبري كلمات هذا الدور وقام بتلحينه محمد عثمان... وأداه عبده الحامولي.

كان عبده الحامولي يتمتع بين أصدقائه بخفة الدم وحبه للفكاهة والمداعبة. ومن إحدى رواياته: أنه دعي إلى الغناء في ليلة عرس في قصر أحد الأثرياء. وكان يقف على باب القصر حاجب لا يأذن بالدخول إلا لمن يحمل بطاقة دعوة. لم يكن مع عبده الحامولي هذه البطاقة، ولم يتعرف الحاجب على شخصيته... ومنعه من الدخول. إلى أن حضر صاحب الدعوة وقام بحمل عبده الحامولي وفرقته على الأكتاف... وفي الحفل ارتجل عبده الحامولي هذا الموال:

ليـه حاجب الظرف يمنعني وأنـا مدعي
لـري روض المحــاسـن مـن دمــا دمعي
لما افتكر في احتجابك واشــتكي وأنعي
سـلمت الروح ورضيت بالملام والنوح
قـول لي بحـق المحبــة... ما سـبب منعي

التخــت

كان يصـــاحب الغناء العربي فرقة موســيقية صـــغيرة تعرف بالتخت.

والتخت كلمة فارسـية تعني «منصــة» أو «صــدر المجلس». وكان عدد عازفي التخت لا يتجاوز أربعة أفراد، يتوسطهم المغني. وكانت الآلات المستخدمة في التخت:العود ــ والقانون ــ والكمان ــ والناي ــ والإيقاع.

أما الغنـاء فيقوم به مطرب أو مطربة والمذهبجية أو الســنيدة (وعددهم اثنان أو ثلاثة). ويؤدي المغني في الحفل ثلاث وصـلات. كل وصلة من مقام واحد، وتضم عدة فقرات على النحو التالي:

ـــــ يبدأ التخت بعزف مقطوعة موسيقية، غالباً ما تكون من قالب السماعي أو البشرف، يتخلله بعض التقاسيم.

ــ يغني المطرب والمذهبجية موشحاً من نفس المقام.

ــ ويتبارى العازفون في أداء التقاسيم.

ـــــ يبدأ المطرب الوصلة الغنائية بأداء موال مسبق بالليالي، يســتعرض فيـه قدراتـه الصــوتية ومهاراته في الارتجال، ويقوم عـازف القـانون بترجمـة مـا يغنيـه المطرب بـدقـة بـالغـة، ممهداً لـه المقامات التي يتنقل بالغناء فيها.

ـــــــ يختتم المطرب الوصــلة الغنائية الأولى بدور يؤديه بالاشتراك مع جماعة المنشدين. وتسير الوصلتان (الثانية والثالثة)

على نفس هذا النهج. عدا الفقرة الأخيرة بالنسبة للوصلة الرابعة التي يستبدل فيها المطرب بالدور قصيدةً...

والتخت يرجع عهده إلى العصر العباسي... أيام هارون الرشيد. واستخدام عبده الحامولي في بداية حياته الفنية تختاً صغيراً مكوناً من ثلاثة عازفين فقط (العود، والقانون، والرق)... وبظهور الدور تطور التخت... زاد عدد العازفين... واستبدل بالقانون الصغير آخر أكبر... بزيادة عدد أوتاره كما زيد عدد المذهبجية إلى أربعة أفراد، لأداء جزء «الهنك» في الدور، الذي يتبادل فيه المطرب والمذهبجية الغناء .

كان المغني مسيطراً على فرقته الموسيقية... فالموسيقا كانت دائماً في خدمة المغني.

المكان

في الأغنية العربية

ياسر المالح

بداية مكانية وجدانية

أين ولدتَ؟ وأين نشأتَ؟ وأين سافرتَ؟ وأين استقر بك المقام؟

ليست هذه الأسئلة لفتح حوار بين مقدم تلفزيوني وضيف استضافه. وإنما هي لمعرفة المكان، باستخدام اسم الاستفهام (أين).

المكان أصل في كيان الشخصية، وهو الوجود، وإلغاء المكان يلغي الوجود. والإنسان أسير المكان ففيه ولد ونشأ وتعرف الأشياء من حوله وتعلق بمن يحب. ثم تكون السياحة في أرض الله الواسعة، فإما أن تكون عودة أو يكون استقرار وحنين إلى المكان الأول.

قال أبو تمام:

نَقّلْ فؤادَكَ حيثُ شئتَ من الهوى
ما الحُبُّ إلاّ للحبيبِ الأُوَّلِ
كم منزلٍ في الأرضِ يألفُهُ الفتى
وحنينُهُ أبداً لأَوَّلِ منزلِ

وارتباط المكان بالحب قديم في الشعر، وامرؤ القيس كان من أوائل من وقف على أطلال المحبوبة فبكى واستبكى وقال :

قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ[27] اللِوى بينَ الدَّخولِ[2] فحومَلِ[3]

ومجنون ليلى مر بديار ليلى بعد أن فارقتها إلى مكان آخر فيقول:

أَمرُّ على الديارِ ديارِ ليلى أقبِّلُ ذا الجدارَ وذا الجدارا
وما حبُّ الديارِ شغفنَ قلبي ولكنْ حبُّ من سكنَ الديَارا

الصحراء والغناء

الصحراء الواسعة برمالها وتلالها مسكن البداة، يقيمون فيها تظلّلُهم الخيام ويتنقلون فيها من مكان إلى آخر وفق معايير يرتؤونها تتصل بالجوّ أو الرزق، واشتهروا بأنهم بدوٌ رحّل. والجِمال هم الرفاق في الحل والترحال. والجمال يطربها حُداء

[27] ـ 2 ـ 3ـ أسماء أمكنة

الحادي، فتنشـط في السـير. فالحداء في الصـحراء أول الغناء. أما الموسيقا فتكون في مجتمع الخيمة أو في المرعى، والناي هي الآلة الميسورة. ثم كانت الربابة في عصر متأخر.

«جبل التوباد» نموذج الأغنية الصحراوية الملحنة

في العام 1931 كتب أحمد شوقي مسرحيته الشعرية (مجنون ليلى) في خمسة فصول. وقد نشأ محمد عبد الوهاب في حجر أحمد شوقي مدة ثماني سنوات[28] فلحن بعض مشاهد المسرحية؛ فكانت أوبريت (مجنون ليلى) في العام 1939 في فيلم (يوم سـعيد)، وقد شـاركته الغناء أسـمهان. ولم يظهرا كلاهما في الفيلم، وإنما كانت الأوبريت مشـهداً مقحماً أدّاه أحمد علاّم مع ممثلة مغمورة، وعباس فارس. وفي نهاية المشـهد غنى عبد الوهاب (سجا الليل) من فصل آخر من المسـرحية. وسـبق لعبد الوهاب أن غنى من المسـرحية قصيدة (تلفتَتْ ظبيةُ الوادي) في العام 1930 حين كان أحمد شوقي على قيد الحياة.

وفي العام 1951 لحن محمد عبد الوهاب من المسرحية قصيدة (جبل التوباد)، وغناها بصـوته، وهي بكلماتها ولحنها وأدائها نموذجٌ للأغنية الصحراوية المتكاملة.

نص القصيدة

1 ـ جَبَلَ التوبادِ حيّاكَ الحَيا وسـقى اللهُ صِبانـا ورعى

2 ـ فيكَ ناغينا الهوى في مهدِهِ ورضعنـاهُ فكنتَ المُرضعـا

3 ـ وعلى سـفحِكَ عشـنا زمناً ورعَينـا غنـمَ الأهـل معا

4 ـ وحَـدوْنا الشمسَ في مَغرِبِهاوبكَرْنـا فسـبقنا المَطلَعـا

28 ـــــ صحب محمد عبد الوهاب أحمد شوقي منذ العام 1924 إلى العام 1932 سنة وفاته ـ وتعهده بالرعاية والتعليم والتشجيع على التجديد.

5 ـ هـذه الربـوةُ كانتْ مَلعبـاً لشـــــبابيْنا وكانتْ مرتعَـــا

6 ـ كم بنِيْنا مِن حَصاهـا أربُعـا وانثنـــينا فمحَوْنـــا الأربُعـــا

7 ـ وخططنا في نقـا الرِمـلِ فَلَمْ تحفـظِ الريـحُ ولا الرمـلُ وعى

8 ـ لم تـزلْ ليـلى بعيْني طفلـةً لـم تـزِدْ عن أمسِ إلا إصبعـا

9 ـ ما لأحجـارِكَ صُمّـاً كلمـا هاجَ بي الشوقُ أبتْ أن تسمَعا؟

10ـ كلّما جئتُكَ راجعتُ الصِّبا فـأبتْ أيامُـــهُ أن ترجِعـــــا

11 ـ قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً وتهـــونُ الأرضُ إلا مـوضعـــا

إضاءة أوّلية

جبل التوباد هو جبل في الحجاز، وربما كان تلة معشـــبة تطل على واحـة، يقصـــدها الرعـاة. والحكـاية أن مجنون ليلى مرّ بجبل التوبـاد، فتذكر طفولته مع ليلى وهما يرعيان الغنم، ويلعبان بالرمل والحصـــى، ويقضـيان نهاراً كاملاً على هذه الحال منذ البكور حتى المغيب. هذه الذكرى الجميلة لاتُنســـى، وهذا المكان الأليف مقدس، يلخص الأرض في موضع واحد، لأنه مهد الحب البريء. وقد عبّر قيس عن ذلك في غير (جبل التوباد) فقال:

فكم قُبلةٍ يا ليلَ في ميعةِ الصبا وقبلَ الهوى ليستْ بذاتِ معاني

أخذنـا وأعطينا إذِ البُهْمُ ترتعي وإذْ نحنُ خلفَ البُهْمِ مُســـتترانِ

وحين أنشـــد قيس (جبل التوبـاد) لم يكن يـدري أن ليلى مـاتت ودفنت فيه. وحين يخبره صـديقه بشـر بأنها ماتت أمس يقتله الحزن قريباً من قبرها، وتنتهي الحكاية.

إضاءة لغوية

في البيت الأول تعبيران يفيدان إنعـاش الماضـــي وإحياءه في الذاكرة، كمـا تنعش الأرض بـالمطر فتنبت، وهما (حيّاك الحيا) أي أحيـاك المطر. و(ســقى الله صـــبانا) أي أحياه في الذاكرة. وتعود الذاكرة بقيس إلى المـاضـــي ويذكر صـــحبة ليلى في جبل التوباد وبعض مـا كـانـا فيـه من لهو ولعب، ولا ســيمـا اللعب بالحصـــى والرمل، ونقا الرمل قطعة الرمل في سفح الربوة محدّبة الشكل.

إضاءة فنية

لحن القصـيدة من مقام حجاز، اختاره الملحن ليتوافق مع البيئة التي يعيش فيهـا العـاشـــقـان. وهذا المقام اختاره محمد عبد الوهاب أيضـــاً في تلحين قصـــيدة (التاجين) حين زار الملك عبد العزيز آل سعود الملك فاروق في العام 1947 لأنه قادم من البيئة الحجازية.

المقدمة الموســـيقية تبدؤها آلة القانون بلا إيقاع كمدخل، ثم يبـدأ الإيقـاع مع الأوركســـترا وآلـة الأوبوا التي توحي بـالبيئـة الصـحراوية، وإيقاع الموسـيقا يوحي بأن قيسـاً يتوجه ماشـياً إلى جبل التوبـاد. ثم يتوقف عنـده فيتوقف الإيقـاع، ويغني قيس غنـاء مرسـلاً مخاطباً جبل التوباد في البيتين الأولين ثم يعود الغناء مع الإيقاع للإيحاء بالعودة إلى المـاضـــي في البيتين الثالث والرابع، ويعود الغنـاء المرســـل في حالة التأمل للربوة مهد الذكريات في البيـت الخـامس، وينتقـل إلى مقـام راســـت، وينتهي إلى لازمـة

قصـــيرة، ويســـتمر الغناء موقعاً على مقام راســـت في البيتين السادس والسابع وتعاد اللازمة القصيرة.

ويســتمر الغناء على مقام راســت في البيتين الثامن والتاســع، ويتحول في آخر جملة من البيت التاســع إلى مقام ســيكاه (أبت أن ترجعا)، وكذلك يكون مقام البيت العاشــر، وفي البيت الأخير يختم بمقام راست. وتعود موسيقا المقدمة من مقام حجاز لتكون الخاتمة.

هذا الصـــنيع من عبد الوهاب في الانتقال من مقام إلى مقام والعودة إلى المقام الأول يتوافق مع صـــنيعه في كثير من أعماله. وهو حريص على إبداع الجديد وعدم التقيد بما اعتمده التقليديون في القرن التاسع عشر. هو يلحن، كما نصحه أحمد شوقي، للآتي وليس للماضي. وما يلفت السمع في هذه القصيدة أن أكثر الكلمات تحمل لحنها دون تلحين، وهي التي حفلت أكثرها بحرف الألف الممدودة وهي ظاهرة في القافية وغير القافية. وهذا ما أغرى عبد الوهاب باختيارها لتلحينها،فموسيقا الحروف تتقدم موسيقا الألحان. ويأتي أداء عبد الوهاب معبراً عن كل حالة في القصـــيدة، ويبلغ الذروة في البيت الأخير، حين يصـــعد بالشـــطر الأول إلى الطبقة العليا للتعبير عن الزمان، ويهبط في الشـــطر الثاني إلى المســـتقر ليعبر عن المكان.

هذه الأغاني النادرة تســتحق أن تُدرَّس في المعاهد المختصـــة بالموسيقا على أنها المثل النابض بالإبداع الذي لا حدود له.

الريف والغناء

الريف في اللغة هو المكان الخصـــب الحافل بالزرع، ويجمع على أريــاف وريوف. وهو مجتمع قرى متجــاورة أو متنــاثرة، يسكنها الفلاحون الذين يعملون في الأرض. وغالباً ما تعمل النسـاء في الفلاحـة أكثر ممـا يعمل الرجـال. وامتداد العمر في الريف أكثر منه في المدينة لأسباب كثيرة أهمها الحركة والغذاء وصفاء الجوّ.

وبين القرى طرقات، والانتقال من قرية إلى قرية يكون مشياً أو على دابة.

«بيتك ياستي الختيارة» نموذج للأغنية الريفية

في لبنان تشـيع القرى في سـفوح الجبال والسـهول المجاورة، وفي المسرحية الغنائية «حكاية الإسوارة» التي ألفها وكتب كلمات أغـانيهـا الأخوان رحبـاني أغنيـة «بيتك يـا ســـتي الختيـارة»، وهي زجليـة بـاللهجـة الجبلية لها صـــلة بالمكان الذي يثير أجمل الذكرى عند (عليا) الفتاة القروية، فقد سـاعدت عليا عجوزاً عائدة إلى (كرم العلالي) تحمل ســلة، فحملتها عنها،ومَشَــتا معاً إلى بيت العجوز، فرأت (عليـا) أن بيـت العجوز كبيـت جـدتهـا العجوز التي كـانـت تزورهـا وهي طفلـة، فتذكرت مـا كـان وغنـت أغنيتهـا فيروز، بعد حوارٍ قصير مع العجوز.

[موسيقا تمهدية للأغنية]

اللازمة

بَيْتِكْ يا ستّي الختيارَة بيذكّــرني ببَيتْ ســـتّي
تبقى ترندحلي أشـعارا والـدِّنيـــه عَـمْ تشـــتّي
بيوكْ وفَرشـاتُ وديـوانْ عِتـق البـــاب وهَلحيطــانْ
دارِكْ متـــــل دارا يــا ســـِتيّ الخِتْيـــارَة

***

الغصن أو الكوبليه الأول

إبقى ثْقَعِّدْني وتِحكي لي حكايات الجنّ الحِلوةِ
وزْبيبْ وجَوزْ تخبّي لي واعْمِلاّ ركوة قهوِة
ستي اليَوْم بْعيدِه وبْشَوِّحْلا بإيدي
مشتاقَة لأخبارا يا ستيّ الخِتيارَه

[موسيقا كاللازمة الغنائية مع شيء من التصرف]

الغصن أو الكوبليه الثاني

بمكِن عم تسقي جنَيْنتها عَ تلال الشمسِ وتحكي
لصَبيِّة غَيري حْكايتْها وعَمْ تتذكّرني وتِبْكي
وَلَمّنْ حاكيتيني بْكيتْ وذَكّرتيني
بستّي والدُّوّارَه يا ستّي الختياره

[تغني فيروز اللازمة ـ ختام]

إضاءة لغوية

الزجل لون من الشعر الموزون، له مفرداته الشائعة في البيئة التي يقال فيها. وعلى سبيل الإيضاح نفسر ما ورد من كلمات في الأغنية:

ست: تعني الجدة أو السيدة من النساء. مثل: ستّ الشام شقيقة صلاح الدين الأيوبي، وستّ المُلك شقيقة الحاكم بأمر الله الفاطمي. ولعلها آرامية الأصل، استخدمت في العصر العباسي.

وستي بمعنى جدتي مستخدمة في سورية ولبنان. ومنهم من يحذف السين فينادي الجدة (تي تي) على سبيل التدليل، ولعمر نقشبندي رقصة على عوده، تسمى (رقصة ستي) وهي شائعة.

الختيارة: وصف للعجوز المعمَّرة التي وهنت قواها، ولعلها من فعل تختّر الفصيح بمعنى ضعف واسترخى من مرض أو تقدم في العمر، فاشتق منها العامة لفظ الختيارة.

ترندحلي: بمعنى تنشدلي.

أشعارا: الأصل أشعارها.

يوك: كلمة تركية تعني فتحة عميقة في أحد جدران البيت، توضع فيها أفرشة النوم مطوية ومعها لحف التغطية، ويسدل على الفتحة ستار.

الديوان: أريكة للجلوس تتسع لأربعة من الجالسين أو أكثر دون مساند جانبية.

ركوة قهوة: أي وعاء لغلي القهوة، وفي دمشق تسمى (دوله).

بشوّ حلا: أي أشير إليها بيدي والأصل بشوّح لها.

ولمّن: أصلها ولمّا.

الدوّارة: تعني الساحة المستديرة.

إضاءة فنية

لحن الأغنية من مقام حجاز،والقالب الغنائي هو الطقطوقة، وهي تتألف من مذهب وغصنين(كوبليهين)، والمذهب هنا يتحول إلى موسيقا بين الغصنين، ثم تردده فيروز في الختام. وأغلب ما كان شائعاً من طقاطيق كانت المذهبجية أو الكورس وهم الذين يرددون المذهب بين الأغصان.

يرافق الأغنية موسيقا تعزفها أوركسترا كبيرة، وتظهر في البداية آلة أوبوا، للإيحاء بالجو الريفي.

والأغنية موقعة منذ البداية في المقدمة الموسيقية، وتوحي بالحالة النفسية والمشي في دروب الذاكرة.

المدينة والغناء

بعد أن عرفنا نموذجاً من أغاني المكان في الصحراء (جبل التوباد)، وعرفنا نموذجاً من أغاني المكان في الريف (بيتك يا ستي الختيارة)، نسافر إلى المدينة التي شهدت من الأحداث والفواجع ما

شـهدت في سـت سـنوات من الثمانينيات في القرن العشـرين، إنها بيروت.

«ياستَّ الدنيا يا بيروت» نموذج لأغنية المدينة

في العام 1989 كتب نزار قباني قصـــيدة طويلة، تصـــف ما حـدث، وتحمـل آلام أهـل بيروت واعتـذارهم عمـا حـدث لهـا من مصـائب. والتبشـير بغد جديد، وأرسـلها إلى سـيدة المسـرح اللبناني نضـــال الأشـقر. واتصـــلت نضـــال بالمغنية المبدعة ماجدة الرومي لتغني هذه القصيدة. واختارت ماجدة الملحن المصري جمال سلامة لتلحينهـا، وأقبل على اختيـار بعض أبياتها للتلحين وكان فخوراً بأنه اختير لتلحين قصيدة رائعة من شعر نزار قباني.

الأبيات المختارة من القصيدة للغناء

يا بيروتْ

ياستَّ الدنيا يا بيروتْ

نعترف أمام الله الواحدِ

أنا كنا منكِ نغار

وكان جمالُكِ يؤذينا

نعترف الآنَ

بأنّا لم ننصفْكِ .. ولم نعذرْكِ.. ولم نفهمْكِ

وأهديناكِ مكانَ الوردةِ سِكّينا.

نعترف أمامَ اللهِ العادلِ

بأنّا جرّحناك وأتعبناكِ

وأنّا أحرقناكِ وأبكيناكِ

وحمّلناكِ معاصينا.

يا ستَّ الدنيا، إنّ الدنيا بعدَكِ ليستْ تكفينا

الآن عرفنا أنَّ جذورَكِ ضاربةٌ فينا.

الآن عرفنا ماذا اقترفَتْ أيدينا
قومي من تحتِ الرّدمِ كزهرةِ لَوزٍ مِنْ نيْسانْ.
قومي مِن حُزنِكِ
إنّ الثورةَ تولدُ منْ رَحِمِ الأحزانْ.
قومي إكراماً للغاباتْ.
وللأنهارِ
وللوديانْ
قومي إكراماً للإنسانْ

إضاءة شعرية لغوية

نزار قباني شاعر دمشقي عربي، ولد في العام 1923، وغدا شاعراً منذ العام 1939. أصدر مجموعته الشعرية الأولى (قالت لي السمراء) في العام 1944. جَمَع شعره في الأعمال الكاملة المؤلفة من ثمانية مجلدات. ونشر بعدها أربع مجموعات شعرية إلى أن رحل في العام 1998. كتب نزار شعره بالأسلوب التقليدي للقصيدة الشعرية المؤلفة أبياتها من شطرين، وكتب معظم شعره بأسلوب شعر التفعيلة الذي ظهر في العراق في العام 1947 ـــ 1948 في شعر بدر شاكر السياب ونازك الملائكة.

أهم ما يميز شعر نزار لغته العصرية التي تشبه الأحاديث المتداولة، فهي بسيطة جميلة يقرؤها الإنسان العادي فتأسره ويشغف بها ويحفظ معظمها، ولا سيما إذا كانت مغناة. وهي بالتعبير المحدث قصائد (مُشَعبَنَة) يفهمها الشعب العام دون عودة إلى المعجمات. ويعد نزار مؤسس مدرسة شعرية حديثة لم يسبقه إليها أحد.

وشعره الوطني العروبي غدا ساكناً في الوجدان العربي، وكان يتابع كل حدث في الوطن العربي فيهتز له، ويكتب عنه بصراحة وحرية، قد تُغضب بعض السياسيين.

وقصيدة (يا ست الدنيا يا بيروت) واحدة من قصائده الوطنية الجريئة، فقد عاش مدة طويلة في بيروت، وقُتلت زوجته العراقية بلقيس فيها في العام 1981. ثم كانت الأحداث الدموية بسبب الغزو الإسرائيلي في الثمانينيات، والحرب الأهلية اللبنانية، ومذابح الفلسطينيين في صبرا وشاتيلا.

وصف نزار بيروت في القصيدة بست الدنيا، أي سيدة الدنيا في فضاء المدن. وقد فسّرنا معنى الست في أغنية فيروز(بيتك يا ستي الختيارة).

والقصيدة من شعر التفعيلة، وهو شعر موزون بالميزان الشعري ومقفّى. لكنه يعتمد على الكلمة والجملة لا على الشطرين التقليديين. فيه (فعِلن أو فعْلن) وهو وزن البحر المتدارك أو المحدث كما يسمى. وضابطه:

حَرَكات المحْدَثِ تنتقِلُ فعِلُنْ فعِلُنْ فعِلُنْ فَعِلُ

وقافية المقطع الأول السائدة في المحط هي (ينا) كما ورد في (يؤذينا) و(سكيّنا) و(معاصينا) و(تكفينا) و(فينا) و(أيدينا).

أما القافية في المقطع الثاني فهي (سان) كما في (نيْسانْ) و(الأحزانْ) و(الوديانْ) و(الإنسانْ).

إضاءة فنية

علينا أن نشير إلى أن تلحين شعر التفعيلة أكثر صعوبة من تلحين القصيدة التقليدية. لكن بعض الملحنين يجدون في شعر التفعيلة تحرراً في التركيب يدفعهم إلى التحرر في التلحين.

تبدأ المقدمة الموسيقية للأغنية بموسيقا صاخبة قصيرة من مقام عجم، يقتحمها الكورال وهو يردد المطلع: يا بيروت يا ست الدنيا يا بيروت. وتدخل الموسيقا الأوركسترالية بفاصلة موزعة من مقام نهاوند. وتبدأ ماجدة بالغناء على هذا المقام بقولها: نعترف أمام الله الواحد.

وتستمر في الغناء يشاركها الكورال ترديد بعض الجمل أوالكلمات بأصوات صاخبة. وفي المقطع الثاني من القصيدة يرتفع اللحن من طبقة القرار إلى الطبقة العالية. وماجدة أثبتت قدرتها على أداء هذه الطبقة في غير أغنية.

والكورال المصاحب و الفواصل الموسيقية وأداء ماجدة، كل ذلك يعبر عن الإحساس بالفجيعة، وعشق بيروت المهدمة والدعوة إلى الثورة على ما حدث لا الانكفاء على الذات الحزينة. ثم يكون الختام بنداء صارخ: يا بيروت.

ويبدو أن الملحن قد أضاف بعض الكلمات وكررها بإذن الشاعر نزار قباني. وكثيراً ما يحدث هذا التعديل بين الشاعر والملحّن. وأكثر كلمة ترددت هي (بيروت). وهذا حق، لأن بيروت هي المركز الذي ألهم الشاعر قصيدته.

وحتى تسكن القصيدة الأسماع و الوجدان كان تكرار الجمل والكلمات هو السبيل إلى ذلك.

ولا ريب أن الملحن بذل قصارى جهده في التعبير الموسيقي والتوزيع الأوركسترالي لتكون رسالة موجهة إلى كل من يسمعها من العرب وغير العرب.

الوطن والغناء

رحيلنا من الصحراء إلى الريف ثم المدينة في جولتنا الغنائية المكانية، يثير عندنا الرغبة في السياحة القطرية، والسياحة في الوطن العربي، لنتعرف نماذج من الأغاني التي قيلت في كل قطر عربي، ونماذج من الأغاني التي شملت الوطن العربي بأسره. وتتبُّع هذا الأمر يستلزم دراسة طويلة، فقد تفضي إلى بحث أكاديميّ لنيل درجة الدكتوراه.

ومقالتنا هذه ليست إلا ومضة أدبية فنية قد تثير بعض الناس ليصغي إلى بعض الأغاني، فيعرف أغاني المكان الحافلة بالحب والذكرى الجميلة والمآسي الحزينة.

لكن الإشارة إلى الأغاني القطرية والعربية ممكنة على سبيل استكمال المقالة. ولعل أشهر ما غني لسورية، كان في أغنية (سوريّة يا حبيبتي). أنشدها محمد سلمان ونجاح سلام ومحمد جمال مع الكورال. كان ذلك بعد حرب تشرين التحريرية.

وما غنته فيروز للشام شعراً وزجلاً كثير، نسمعه دائماً ونراه في المهرجانات الغنائية. والإبحار في الأغاني القطرية جميل لكنه طويل كأنما نبحر في محيط.

أما الأغاني القومية التي شملت أقطار الوطن العربي، فمنها نشيد (بلاد العرب أوطاني) كلمات فخري البارودي المناضل السوري ولحن فليفل إخوان من لبنان. وهو مايردد في المدارس والمناسبات.

وكان نشيد الوطن الأكبر من ألحان محمد عبد الوهاب هو ما ساد في عهد الوحدة بين سورية ومصر. وأدته أصوات مفردة متعددة مع الكورال.

نهاية المطاف في المكان

عدنا، والعوْد أحمد، بعد جولة سريعة، وكأننا كنا نعتلي بساط الريح. وتظل الرحلة على البساط الأرضي أجدى وأنفع وأعمق. وكل ما نحتاجه الصبر على المشاق.

تجربة المؤلف الموسيقي

غزوان الزركلي

أ.د. غزوان الزركلي

غزوان الزّركلي عازف بيانو عربي محترف، ولد في دمشق عام 1954 و تلقى دروسه الموسيقية الكلاسيكية في دمشق (بدءاً من عام 1961) كما في برلين وموسكو، حيث حصل في الأخيرة على شهادة أهلية الجامعي (الدكتوراه) عام 1981 وتدرج في سلك التعليم الألماني ليصبح أستاذاً (بروفسوراً) في فايمار عام 1988.

مثّل الزركلي وطنه سورية في 26 بلداً، وعمل خبيراً بالعزف على البيانو في كونسيرفاتوار القاهرة وفي الأوبرا المصرية. ويعدّه الكثيرون أقدر موسيقي عربي في مجال عزف البيانو وتدريسه. يحمل الجنسية الألمانية، وهو عضو تحكيم دولي (الإمارات العربية، المغرب، قبرص، روسية).

لعب الزركلي وما يزال يلعب دوراً بارزاً في الحياة الموسيقية السورية في مجالات العزف والتدريس والتأليف (قصائد مغناة CD، موسيقا تصويرية) ــ والتنظيم والكتابة والترجمة، وهو حائز في عام 1969 على جائزة الدولة التشجيعية في سورية، وعبر أربعين عاماً حصل على جوائز موسيقية من لبنان وروسية وإسبانية والبرتغال وإيطالية والجزائر (وسام «الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007»). عزف ضمن احتفالية «دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008» في حفلين للعزف المنفرد وحفل مع الفرقة السيمفونية السورية. وأصدر عام 2009 وعام 2010 كتابين

(مترجماً ومؤلفاً) وقرصين مدمجين (واحداً للعزف المنفرد ـــــ شوبان ـ وواحداً من أعماله التأليفية).

مقدمة

I ـــــ بدأ غزوان الزركلي تجاربه التأليفية مذ كان طالباً في المعهد العالي للموسيقا في برلين في أواسط السبعينيات. وكان المعهد المذكور المسمى باسم المؤلف الموسيقي «هانس آيسلر» ما زال يضم في جنباته أصداء إبداع المؤلف المذكور (تلميذ أرنولد شوبيرغ)، الذي عمل بروفسوراً للتأليف وعميداً للمعهد، وأثّر تأثيراً كبيراً في الحياة الثقافية لجمهورية ألمانية الديمقراطية الفتيّة. كما كان يعمل هناك في تدريس التأليف والنظريات الموسيقية أساتذة مشهورون، مثل أسريَل وتسشلين وتيتل وغيرهم ممن أخذوا مركز الصدارة في صف المؤلفين الألمان المخضرمين، أساتذة أثّروا في غزوان الزركلي تأثيراً مباشراً وأمسكوا بيده في بدء اهتمامه بالتأليف إلى جانب اختصاصه في العزف على آلة البيانو.

II ـــــ إن العمل التأليفي هو بالنسبة للحياة الموسيقية حجر زاوية في أي تقدم فني. وهذا العمل يحتاج إلى دراسة وعلم من جهة وإلى اندفاع ذاتي ورغبة واعية في الانطلاق بحياتنا الموسيقية إلى الأمام من جهة ثانية. ولا شك في أن الهم الموسيقي الوطني لعازف البيانو والمعلم غزوان الزركلي، كما لعدد غير قليل من زملائه المنتمين إلى «الرعيل الأول»، قد ضاعف من مثابرته على اتباع طريق التأليف إلى جانب العزف والتدريس، لأن البحث عن الهوية الثقافية الموسيقية هو هاجس كل موسيقي محترف منتم. ونعرف أن هذا البحث مرتبط حتماً بموضوع التعليم، ولكننا لن نقف هذه المرّة عند تلك النقطة، لا سيّما أننا تعرضنا لموضوع التعليم الموسيقي عبر مدة زمنية طويلة ولمرّات ومرّات.

III ـــ لا شك أن سلاح التأليف ـ وفي هذه الحالة بالذات ـ هو دراسة التراث الشعبي المحلي والكلاسيكي العربي، ودراسة التقنيات الموسيقية الأوربية في آن معاً. ولكن السؤال الذي يطرح

نفســه يكمن في الكيفية التي تُســتخدم فيها المعرفة الأوربية لخدمة موســيقا وطنية أصــيلة. ونحن «مطوّقون» بتجارب مختلفة تبتعد عن كل ما هو أصــيل وتقترب من محض التقليد، التقليد لموســيقا شــعوب أخرى (الهند، اليونان، الأندلس)، التقليد لموســيقا البوب، التقليد للموسـيقا السـينفونية الأوربية، التقليد لموسـيقا الجاز (وهذا أهون الأمرين). وقـد يكون التقليـد في بعض الأحيـان جميلاً، وخاصـة ضـمن مضـمار الموسـيقا الآلية، وذلك في حال التمكن في الوسائل «الغربية»، وبغض النظر عن إعطاء موضوع الهوُية حقه وعن مدى إضـفاء صـبغة «قومية» على العمل الموسـيقي المعني. ولكن كلّما كان المؤلف الموسـيقي أكثر أصـالة، أصـبح عمله الفني أكثر قيمـة. وكلمـة الأصـــالـة تعني فيما تعني الاحتراف والابتكار، ولكن ضــمن معطيات فردية وجمعية تؤلِّف بين الشــخصــي والعام وتُفشــي ســر البيئة التي يُفصــح المؤلف الموســيقي من خلالها عن شخصيته الفنية الإبداعية.

IV ــ حاول غزوان الزركلي أن يكون قدوة في مجال التأليف الموسـيقي السـوري وخاصـة لشـباب يتخبّطون متلمّسـين طريقهم بصـــعوبـة في مجـال التـأليف الآلي ومهملين جزئيـاً أو كليـاً النوع الموسـيقي الغنائي الذي يشـكل جزءاً أسـاسـاً، إذا لم نقل غالباً، في حياتنا الموسـيقية. ولا تغرنّكَ المحاولات الموسـيقية التي تهدف إلى توزيع (وهو في المفهوم المحلي مجرّد هرمنـة) الألحـان الموجودة. فهذا الهدف ـــــ إذا ما نجح، أي إذا ما أُنجز باحتراف وأُنجز مع الحفاظ على هُوية تلك الألحان الأصـلية، لا يجلب في النهاية ألحاناً جديدة. إن الغريب في هذا الأمر هو أنّكَ تخرج بـانطباع يفيد بعدم وجود موسـيقا غنائية لزمننا الذي نعيشــه اللهم إلا باسـتثناء شـكل واحد من أشـكال الموسـيقا الغنائية المتنوعة، هو الشـكل الإيقاعي الدارج. هو شـــكل أغنية «الحب الراقص» الذي يتميّز بســـطحية عاطفية و«بعمق» الإيقاع. ويرتبط وقتنا الحاضــر على نحوٍ شــبه أوحد بالأغنية المذكورة التي تســيطر على المشـــهد الغنائي كلّه.

ويكتب غزوان الزركلي في هذا الموضـــوع فيقول فيما يقول عن مثل هذه الأغنية بأنها «مقتصـــرة على الغرائز من حركة وهياج وهوى وإسفاف، ترجح كفتها إلى درجة أنها تلغي جميع ما عداها، خاصة أنها تستعمل سلاح الصورة السريعة البراقة»*.

V ــ لا بد لنا إذاً من إيجاد التوازن الذي نفتقده. إنه التوازن ما بين الشكل المذكور أعلاه ـــ الذي يمكن القول إنه «التهم» ما عداه ـــــ وبين الأشكال الأخرى التي هي ليست بالضرورة بديلة، ولكن موازية ومكمّلة: الموسـيقا الشـعبية /الموسـيقا الوطنية/ الموسـيقا الكلاسيكية ــ الآلية منها والغنائية. الموسيقا الغنائية التي تحكي عن كل جوانب الحياة، الموســيقا الغنائية التي تتحدث عن «الحبّ»، تتحدث عنه بجدّ وبعمق وبواقعية. هذه الأشــكال «الأخرى» هي أجزاء من الصورة الموسيقية الكُلّية وهي استكمال لموزاييك الحياة الموسيقية. ولا بد هنا من سماع تجارب توضح لنا من خلال اللغة الموسيقية السمعية الأشياء التي يُمكن أن تشترك في عملية الإبداع الفني، التي يمكن أن تمثّل توجهات، أن تنوّع وتســتكمل، أن تهتم بالموسيقا الغنائية العربية وتهتم بالهُوية العربية على سبيل التحديد، عن طريق احترام إرث اللغة العربية بصُــوَرِها ولفظها وإيقاعها وأدبها العريق وعن طريق اســتعمال مقامات و إيقاعات تقليدية ومهجّنة.

VI ــ لذلك، نحن هنا بصدد الحديث عن التجربة «المسموعة» للموسيقي غزوان الزركلي التي تتلخص في إنتاج قرصين مدمجين يُظهران نشــاطه التأليفي وخطّه المتميز في هذا المجال. هما قرصــان مدمجان، أنتجت أحدهما في آخر عام 2009 جريدة «قاسيون» في دمشق (مشروع الموسيقا الوطنية«1»)، وينتظر الآخر الطبع والنشــر والتوزيع في المســتقبل العاجل (مشــروع الموسيقا الوطنية«2»). وسنتحدث عن محتويات هذين التسجيلين، وعددها عشــر فقرات تنقسم إلى ثلاثة أعمال آلية: ميلونغا «1» و

* ــ مجلة الحياة الموسيقية عدد رقم 51

ميلونغا «أمانة» وتحية إلى الأطفال، وإلى سبعة أعمال غنائية كتب كلماتها: أبو البقاء الرّندي، إيليا أبو ماضي/ المطران بولص السرياني، مظفر النواب، عمر الفرا، فردوس النجار (عملان)، وغزوان الزركلي. وكان الأخير قد أصدر عام 2008 CD بعنوان «قصائد مغناة» احتوى ثلاثة أعمال آلية للبيانو المنفرد (فالس، تانغو، سالسا) وسبعة أعمال غنائية لصوت نسائي وبيانو (من كلمات: محمود درويش، سميح القاسم، حسين حمزة، خير الدين الزركلي، بدر شاكر السيّاب، سليم الزركلي، أبو خليل القباني) من إنتاج شركة «إنكونييتو اللبنانية».

مشروع الأغنية الوطنية

I ـــــ لقد كان من الأجدى أن نرفق مع مجلتنا قرصاً مدمجاً يتضمن أمثلة سمعية تدعم كلامنا أو ندعم بحديثنا محتواه الموسيقي. ونأمل أن ننفّذ مرامنا هذا في أعداد لاحقة عندما نكون مستعدين تقنياً لمثل هذه البادرة. على كل حال سنحاول أن ننقل القارئ إلى أثير تلك اللغة الموسيقية وأن نهيّئه لسماعها. وقبل أن ننتقل إلى تعداد الأعمال المسجّلة والتعليق عليها لا نريد أن نقيّم تلك التجربة بالنيابة عن المستمع، إنما أن نهيّئه كما قلنا ونشير إلى الهدف المنشود من قبل المؤلف ألا وهو التوجه إلى موسيقا تعتمد على العلم من جهة، وتكون منتمية إلى المجتمع السوري ومسلحة بالثقافة العربية من جهة أخرى. إن الانتماء إلى اللغة العربية وإلى وجدان هذه اللغة بما تمثّله من حضارة كائنة وحضارة كامنة هو «جسر» تلك المحاولة للوصول إلى إنساننا، الذي يستحق ككل إنسان على وجه الخليقة أن يعيش حياته بكرامة، أي بسعادة ملؤها قيم تحفظها الثقافة ويبثّها فن الموسيقا. ولنتكلم عن محتويات التسجيلين المذكورين بتقسيمها إلى آلية وغنائية: وهي ثلاثة أعمال آلية وسبعة غنائية.

II ـ الأعمال الآلية

1 ـــــــ ميلونغا رقم «1» لأوركسترا موسيقا الحجرة ومجموعة الإيقاع.

2 ـ ميلونغا «أمانة» لعازفَيْ أكورديون، غيتار باص، مجموعة غيتارات، مجموعة إيقاعية.

الميلونغا هي رقصة لاتينية (أرجنتينية) سابقة لرقصة التانغو وأكثر شعبية منها. إن إيقاعها (الذي يتطابق مع التفعيلة العربية «فاعلاتن») قريب جداً من روحنا الشرقية. وقد سبق لغزوان، كما ذكرنا سابقاً، أن ألّف لآلة البيانو ثلاث رقصات : فالس وتانغو وسالسا، حاول خلالها ـــ كما هو الحال هنا تماماً أن يؤلف رقصة عربية النكهة والمذاق (مع اختلاف الأشكال) ليتمكن المستمع إليها أن يستدلّ على مصدرها، أي على موطنها سورية. ومقطوعتا الميلونغا المدرجتان مختلفتان ومتنوعتان: ففي الأولى نصادف ألحاناً «شامية» تُعشّق في نسيج الموسيقا، لكنها لا تتخفى ولا «تبيع» نفسها لعملية «الهرمنة والتوزيع» التي تحصل غالباً بشكل تعسفي. إنها تحتفظ بثوبها السوري المرقش فلا تبتعد عنا من خلال هذا «التوزيع» ولا نبتعد عنها. هما لحنان: الأول لحن «بيقولوا ستّك زنغيلة وفي معها ليرات»، والثاني «أوولّه يا أولاني، فات الحج وخلاّني». اللحن الأول معروف من خلال أدائه اللبناني عبر الأخوين رحباني، ومعروف أيضاً عبر الشارة التلفزيونية لمسلسل قديم لدريد ونهاد (دريد اللحام ونهاد قلعي، من خلال الموسيقا فقط وبدون كلمات).

أما الميلونغا الثانية "أمانة" فهي مزيج بين الشرقي والغربي وذات «قفلة» من مقام البيات العربي/الشرقي. وهنا يحفظ الزركلي لربع الصوت مكانته الهامة ويؤكد دوره في موسيقا المستقبل. إن ربع الصوت الذي يندثر كلياً ويبتعد عن حياتنا إلى حد الغياب، أصبح حالياً بالنسبة إلى موسيقيينا الشباب أشبه بطلاسم لا يستطيعون فكّها ويستحيل عليهم فهمها وتذوقها.

3ـــــ «تحية إلى الأطفال» لأوركسترا موسيقا الحجرة (ثُماني: كونترباص، فيولونسيل، فيولا، كمان، باصون، هورن، كلارينيت وآلة البزق الشرقية).

هذا العمل الثالث كان مكتوباً في الأصل بتشجيع من الأستاذ ياسر المالح. ومعروف أن ياسر المالح، إلى جانب اهتماماته المتعددة والمتنوعة، شاعر كتب للأطفال مئات النصوص. وحُوّل العمل إلى موسيقا محض آلية بعدما استُلهم من قصيدة (أنا لا أدري) للكاتب المذكور، موجّهة إلى أطفال غزة. سُجِّل هذا المؤلف في النمسا وانفردت آلة البزق في قسمه الثالث في «الارتجال» مرتكزة على آلة الفيولونسيل. وقد يكون هنا من المثير للاهتمام إيراد المقطع الذي استُذكر من القصيدة ولُحِّن على مقام البيات أيضاً:

يا عالُم نحن الفقراءْ
نرجو من عالمنا العادلْ
أن ينصفنا دون مقابلْ
ليعُم سلامٌ في الأرضْ
حتى نمضي، ونغني من بعد بكاءْ....

ولايهُم المستمع (لهذا العمل الآلي) وجود نص في الأصل أو عدم وجوده . إن ما يهم هو نجاح العمل: أي يكون في حدّ ذاته مقنعاً (محترفاً) وأصيلاً ومعبراً.

الأعمال الغنائية

1 ـــــ نشيد «رجال الله» لصوت نسائي ولصوت رجل وكورال رجال وأوركسترا سينفونية.

كُتب هذا النشيد عند قيام حرب تموز 2006 في لبنان، وكان الشاعر عمر الفرّا يلقي قصيدة «رجال الله» أو يلقي أجزاءً منها عبر قناة «المنار» بشكل شبه يومي وعلى مدار أيام الحرب المذكورة. إن اختيار المؤلِّف الموسيقي للكلمات يتم عبر اختيار

معيّن للأبيات وعبر ترتيب شخصي لها. هذا يعني ترتيب وحذف وتكرار وذلك من ضمن المادة الموجودة ودون أي إضافات. والحقيقة أنه ليس من المنصف قراءة نصّ الأغنية على أنه القصيدةُ ذاتُها برغم أن كل كلمة فيها قد كتبتها ريشة الشاعر. النص هنا «رفيق» للموسيقا وبالعكس، يتَّحدان معاً لخلق عمل فني توجد فيه لغتان، مقروءة ومسموعة. والنص يصبح ثلاثي الأبعاد إذا ما اعتبرنا أن «التعليق الموسيقي» هو البعد الثالث. إذاً، إليكم النص كما اعتمده المؤلف الموسيقي، طبعاً بموافقة الشاعر:

1 - موّال:
(صوت نسائي)

جنوبيّ الهوى قلبي	2 ـــــــ رجالٌ عاهدوا صدقوا
وما أحلاه أن يغدو جنوبيّا	يوم الفتح في لبنان
	لأن الشعب كان هناك
	يرفض فكرة الإذعان
3 ـ لهم علمٌ ومعرفة	4 ـــــــ هنا سُلبوا، هنا صُلبوا
بمن سادوا ومن بادوا	هنا قُصفوا، هنا سجدوا
وموسيقا بحور الشّعر	هنا وقفوا
وكيف يُحرّر الإنسان	رجالٌ عاهدوا صدقوا
وقد عَرفوا طيور الحّب	لأن جراحهم نزفت
فتك السّيف، شعر الفرس	ونخوة عزمهم عزفت
والفينيق والرّومان	نشيد المجد للأوطان

ونلفت النظر هنا إلى «الموال» المتصدر للنشيد، بمعنى أن هذه الإضافة «هي مبتكرة» ومنفَّذة بشكل يطمح إلى أن يكون مؤثراً موسيقياً وذي بعد فكري يلمّح إلى دور المرأة في أيّ كفاح حياتي ووطني. ونترك التقييم في النهاية للمستمع. إنما نذكر أن

البعض قد رأى في هذا النشـــيد عملاً قد تميّز عن كل ما كُتب في تلك الفترة، فترة حرب تموز 2006، من أناشـــيد. والأهم هنا هو كون «النشيد الوطني» كشكل موسيقي كان قد آل إلى الزوال قبل أن يزدهر مرة أخرى من خلال الحرب المذكورة. وهذه إشارة إلى إعادة التفكير في دور «الأغنية الوطنية» بشـــكل عام، وهذا ما قام به الزركلي فعلاً. لقد عالج الزركلي موضـــوع الأغنية الوطنية في أربعة قوالب مختلفة: قالب النشيد الذي نتكلم عنه، وقالب القصيدة الموســـيقية ذات البنـاء الأقوى والأطول وعلى درجـة أعلى من التعقيد والصـنعة نصـاً وموسـيقا : وهذا وجدناه في قصـيدة «قلّي الوطن» التي لم تُســـجّل بعد و التي نورد مقطعاً من نصّـــها قد يوضح ما نعنيه هنا:

1 ـــــ قَلّي الوطن كلمات ما فهمتا،	
وبعترة الخُطواتِ حلّلتا	2 ـــ قَلّي إذا جار الزّمن، قَلّي إذا أمّك وبيّك جفجفوا،
قَلّي إذا بيتِك صـــغير عَ محبِّتِك	قَلّي إذا زوجك رماكي، و كلّ أولادك جفوا،
شو بيحمِلِك؟	شو بيرحمِك؟
قلْتِ: ألْوطن	قلْتِ: ألْوطن في هالوطن، أغلى منِ كنوزِ الدّني!

2 ـــ أغنية «أم الأولاد» لصوت نسائي، وصوت رجل، وعود من دون إيقاع.

3 ـــــ أغنية «يا روح روحي يا وطن» بصوت رجل أوركسترا موسيقا الحجرة وإيقاع.

كانت الأغنية الأخيرة قد فازت بجائزة جريدة «قاســـيون » لأحسن نص أغنية وطنية. نظّم غزوان الزركلي هذه المسابقة وتبرّع

بتلحين النص الفائز، وكان من جريدة قاسيون مشكورةً أن موّلت توزيع اللحن وأداءه وطبعه على أقراص مدمجة. وقد كتب الزركلي مقالة مطولة عن «الأغنية الوطنية» وعن علاقة النص بالموسيقا. ولعلنا هنا نرى تطبيقاً عملياً لتلك المقالة النظرية: فنحن بصدد معالجتين مختلفتين لنص الأغنية الوطنية، إذ إن أغنية «أم الأولاد» ذات لحن أكثر شعبية، يشترك في أدائها صبية وشاب وآلة عود (بدون إيقاع)، أي يكفي وجود آلة العود ووجود عازف لها لكي تُردد هذه الأغنية التي تقول:

لَيك الصبيّ سخنان لَيك الولد عريان
خِلصت زهورِ الصيدلية كلّها، والنعنعِ المطحونِ والكمّون

* * *

الّوْلاد بردانين يا عضامي وإيدك تلوّح: يامرا نامي
والسقف خزّن ميّتو نزّل دمع عا هيْنتو
الرجل هاتوا الطناجر، وزِّعوا الصحون

* * *

علاتبكي يا زلمي، شو باك؟ كل الْولِاد بيضعفوا
شوية سخونة مش هلاك

* * *

إنتِه الأهم، تسلملي لا تهتم بيبرد كتير البيتِ من دونَك
وبألفِ خير إن ضحكتِ عيونك

* * *

الرجلبعة الشهر، ياملوفكي سبعة الشهر!
بعدك سعيدة بضحكتي وبعدا جميلة قصتي؟
قومي اقسمي ها الكيسِ المشمعّ وردّي زعيقِ الريحِ المشلّع

أما الأغنية الأخرى: يا روح روحي يا وطن فهي لمغن منفرد (صوت رجل) ترافقه الآلات المتعددة و المختلطة بمرافقة الإيقاع ذي الحضور القوي، وضمن هرمنة و توزيع منوّع أُريد لهما أن ينسجما مع الكلام كما لو نَبَعا من صلبه. و هذا نص الأغنية:

قاعد على كتافي عمر وبقلبي قايد نار
غربان بتروح وتجي سميتها أطيار!
شو قصّتك ؟ يا روح روحي يا وطن

* * *

وشْفاف نشفانه و قهر و مرار وعيون فيها النار تاكل نار
شو قصّتك؟ يا روح روحي يا وطن

* * *

إنتِه الحقيقة يا وطن إسمك متل قدّاس
يكسر شامات القتل ويعمّد الأعراس
شو قّصتك؟ خليك حضني يا وطن
يا روح روحي يا وطن

* * *

و تِقْلت حكايا الحب و السُّمار وصارت تهزّ براسِها الأشجار
شو قصّتك؟ خليك حضني يا وطن
يا روح روحي يا وطن

4ـ «لست أدري» لصوت رجل و صوت نسائي وفرقة موسيقية مكوّنة من: كونترا باص، أربعة أعواد ، البزق، قانون، ناي، إيقاع.

كلنا يعلم أن عبد الوهاب كان قد لحن أبياتاً لإيليا أبي ماضي من قصيدة «لست أدري» تبدأ بـ

جئتُ لا أعلمُ من أينَ أتيتُ ولقد أبصرت قُدّامي طريقاً فمشيتُ

أما غزوان الزركلي فقد اختار أبياتاً (أربعة أبيات) ولم يقتصر على ذلك، بل دمج لها أربعة أبيات إضافية معارضة لهذه القصيدة كتبها المطران بولص السرياني بعنوان «أنا أدري». لقد سبق لغزوان أن لحن أبيات أبي خليل القباني (ضمن سبعة أعمال للغناء والبيانو من أداء ديمة أورشو وثلاثة أعمال للبيانو المنفرد صدرت عام 2008 كما ذكرنا سابقاً) كما هي واردة حرفياً في موشح أبي خليل (ما احتيالي يارفاقي في غزال..)، ولكن ضمن موسيقا مغايرة تماماً. أما هنا فقد اختلف الأمر: إن التركيز على التناقض الحاصل بين«لست أدري» أبي ماضي و«أنا أدري» المكتوبة بخط المطران، بين الشاعر المتفكّر المتسائل المشكّك وبين رجل الدين المؤمن المسلِّم، يُعطي التأليف الفني بعداً جديداً.

و نذكر هنا أن الزّركلي كان قد أهدى هذه الأغنية للكنيسة السريانية الأرثوذكسية وقام بتنفيذها على مسرح الأوبرا في أحد مهرجانات «الترنيمة الروحية» حيث غنّى فيها شادي علي ومنال سمعان.

وهذا نص الأغنية:

(إيليا أبو ماضي)

1ـ وطريقي، ما طريقي، أطويلٌ أم قصيرْ	2 ـ أجديدٌ أم قديمٌ أنا من هذا الوجودْ
هل أنا أصعد أم أهبط فيه أم أغورْ	هل أنا حرٌّ طليق أم أسيرٌ في القيود
أأنا السائر في الدرب أم الدربُ يسيرْ	هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقودْ
أم كلانا واقفٌ والدهر يجري،	أتمنى أنني أدري ولكن لست أدري

1 ـــ وسواءٌ دربيَ وعرٌ أم طويلٌ أم قصيرْ	2 ـــــ ولئن كنتُ جديداً أم قديماً في الوجودِ
أم أنـا أصـــعدُ حينـاً أم أحاييـنٌ أغورْ	فـأنـا حرٌّ طـليقٌ منـذ حطّمتُ قيودي
أمشـي في الدنيا أواناً، ثم للخلد أسيرْ	وأنا في النور أمشـي، خلف قيثاري وعودي
إنني أمشـــي ومثلي، هذه الأدهار تجري	كيف لا أدري سـبيلي، وأنا في النور أمشي
أنا أدري	أنا أدري
لست أدري	

(المطران بولص السر ياني)

5 ـ «موحزن» لصوت نسائي وآلة عود وإيقاع.

إن إلقاء الضـــوء على البعد النفســـي في النص الأدبي من خلال الموســـيقا وتحويل العمل الغنـائي إلى عمل جميل يحترم العـاطفـة والذهن، الإحســـاس و الفكر في الوقت ذاته هو هدف دائم لكل مؤلف موســـيقي جـاد. ويحـاول غزوان الزركلي في اســـتخـدامـه للتقنيـة الموسـيقية الأوربية (والأمريكية) تضـمين التلحين والهرمنة والتوزيع في نســـيج واحد. ولكن هل يمكن أن تكون الأغنية التي تســـتعمل آلة واحدة (هنا العود ـــ مع مرافقة الإيقاع) أيضاً ذات إحساس و فكر في آن معـاً؟ هنـا يتعلق الأمر بشـــاعر الحريـة والجمـال مظفر النّواب

وبقصـــيدتـه التي يعرفها مئات الآلاف في العالم العربي «مو حزن» التي كان قد لحّنها المغنّي العراقي سعدون جابر. هي قصيدة تستخدم الكلام العامّي العراقي من ناحية وتســـتكفي من ناحية أخرى شـــرط «القصـــيدة» الغنائية الكلاســـيكية فيما يخص العمق الروحاني والبناء الدرامي و الجمال الذهني و العاطفي. وهذا هو نص «مو حزن»:

مو حزن، لا مو حزن، لكن حزين

مثل ما تنقطع، جوّه المطر، شدة ياسمين

* * *

آنا قتْلك: مو حزن، لا مو حزن، لكن حزين

مثل صـــندوق العرس، ينباع خردة عشـــق، من تمضـــي السنين

* * *

آنا قتْلك: مو حزن، لا مو حزن، كلّش حزين

مثل بلبل، قعد متأخر، لقى البستان كلها، بلايه تين

* * *

مو حزن، لكن أحبك، من كنت يا اسمر جنين

* * *

6- لكل «شيء» لصوت نسائي وآلة عود وإيقاع

كتب أبو البقاء الرّندي (من بلدة «روندا» في الأندلس) هذه الكلمات في زمن أصـــبح فيه تســـليم غرناطة بالنســـبة إلى عبد الله الصـــغير أمراً مفروغاً منه. إنّه الأســـى العميق لما آلت إليه الأمور ممزوجاً بالحكمة و العبرة التي يريد الفنان أن ينقلها إلى من حوله و يليه من البشر. و لقد اختار غزوان ثلاثة أبيات فقط كرّر أشطراً منها أو أجزاءً من تلك الأشطر بحسب الضرورة الموسيقية. وهذا

ـــ برأينا ـــ قد أعطى الكلمة تعبيرية إضافية يمكن أن تمسّ شَغاف القلب بموسيقاها و تشحذ الذهن بمعناها الأدبي. و تقول الأبيات ما يلي:

لكل شيءٍ* إذا ما تمّ نقصانُ فلا يُغرَّ بطيبِ العيشِ إنسانُ
هي الأمورُ كما شاهدتَها دولٌ من سرَّهُ زمنٌ ساءته أزمانُ
وهذه الدارُ لا تُبقي على أحدٍ ولا يدومُ على حالٍ لها شانُ

هنا نلفت النظر مجدداً إلى أن الهرمنة والتوزيع الآلي (لأفراد موسيقا الحجرة أو للكورال أو للأوركسترا الكبيرة أو لمزيج منهم) لا تصحّ لأي عمل، وبالتالي لا تصلح للاستعمال العشوائي. إن الحفاظ على «حميمية» الأغنية و«خصوصيتها» الشرقية تفرض على المؤلف الموسيقي في بعض الأحيان أن يكون مُلحِّناً فقط، أي أن «يموسق» النص ويقتصر على «مرافقة» لآلات قليلة تؤدي «لوازم» تفرّد من خلالها و تعلّق ضمن حدود مجريات الحدث الأدبي.

9ـــــ «الوحدة سألتْ عنك» لصوت نسائي،ساكسفون منفرد وكمان كهربائي منفرد وأوركسترا نفخية وإيقاع.

إن غزوان الزركلي موسيقي يحاول أن يكون محترفاً في كل ما يعزفه ويدّرسه ويؤلفه ويكتبه ويترجمه وينظمه. لذلك لم يسعَ من حيث المبدأ إلى أن يأخذ دور كاتب النص ولم يسع إلى فرض كلماته هو ـــــ بغض النظر عن وجود الموهبة الأدبية لديه أو عدم وجودها. ولكن 35 عاماً من كتابة موسيقا الأغاني «سرّبت» رغم ذلك نصَّين شخصيين فقط لا غير. أحدهما هو نص «الوحدة سألت عنك» باللهجة العامية. (ولقد لمّحنا إلى موضوع الفصحى والعامية بمعنى أن الكلام العامي ـــــ كما الفصيح ـــــ يمكن أن يكون قوياً

* ـــــ أصبحت "شيءِ" في التلحين، أي فَعِلُن (ءِ إذا) عوضاً عن فاعلن (ءِ إذا). والبحر هنا في العموم: مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فَعْلُن.

ومعبراً، و يمكن أن يكون نص «قصـــيدة» أو نص «أغنيـة» أو «أهزوجة»).

لهذه الأغنية «الوحدة ســـألت عنك» مكان خاص في إنتاج غزوان الزركلي، إذ إنهـا تنتمي إلى فئـة «الأغنيـة الجـازيـة» الدارجة الآن و المنتشرة انتشاراً كبيراً. وقد استعملت أغنية أصالة نصري «استحالة»، (وهي من نوع القصيدة) أسلوب الجاز بشكل رائع وظلّ مؤلف الأغنية مجهولاً بالمقارنة مع مؤديها. أما زياد الرحباني فقد أبدع في مجال هذا النوع وهو من القلائل الذين أُعطوا حقهم كمؤلفين موسـيقيين. لقد جرّب غزوان في مجال نمط «الأغنية الجازية» الذي يستعمل نصاً قصيراً بل مقتضباً وشديد التركيز من جهة ويصف تجربة إنسانية عميقة بأقل وأبلغ الكلمات من جهة أخرى. فماذا اختار غزوان من الكلمات؟ لقد تخّيل شـخصـيات ثلاث تلعب الأدوار الرئيسـية من تلك «المسـرحية العابرة» التي تسـتغرق ثوان ودقائق معدودة: الدور الأول: الوحدة (الغائب)، الدور الثاني: الصـبيّة (المتكلم)، الدور الثالث: الشـاب الذي لا يقول شيئاً إنما هو مخاطَب من قبلها. تقول كلمات الأغنية:

1 ـــــ الوحدة سألت عنّك قالتلي: اشتقتلّو! قلتلها: اتركيه جايه أنا سلّيه	2 ـ لشو إنتِه لوحدك ولشو أنا لوحدي يخلّيك، ويحميك جايه .. ....سلّيك

ختـــــــام

إنـه لمن المفهوم أن يكتـب غزوان الزركلي بلغـة الموســيقـا الكلاسـيكية الأوربية التي يتقنها عازفاً لآلة البيانو. وبالمناسـبة فقد انتهى مؤخراً من تسـجيل CD من أعمال شـوبان المنفردة للبيانو

تضمّ «11» عملاً والتي ستصدر قريباً بمناسبة مرور 200 عام على ميلاد فريدريك شوبان (1810ـــــ1849)، وسنفرد في العدد القادم مقالة نتحدث فيها عن الـ CD المذكور وعن الأعمال الواردة فيه ضمن احتفالات مجلتنا بهذه المناسبة الدولية. نقول بأننا لا نستغرب هذه اللغة الأوربية، إنما من الغريب حقاً أن يكون الزركلي المؤلف الموسيقي السوري الوحيد المعروف لدينا الذي ما زال يكتب العربات الشرقية لآلة العود المنفردة التي ترافق المغني (مع أو بدون إيقاع). وهذا ما لفت نظرنا عندما سمعنا أغاني: «مو حزن»، «لكل شيء إذا ما تمّ نقصان»، «أم الأولاد»، وكذلك لاحظنا إدخال ربع الصوت في ميلونغا، «أمانة» وفي «تحية إلى الأطفال» (أي بالمحصلة في 50% من الأعمال التي نتحدث عنها)، ناهيكَ بـ «الحضور الروحي» لربع الصوت المذكور من خلال جمل موسيقية خالية فيزيائياً من تلك المسافة الصوتية.

أخيراً نترقب اللحظة التي سيصدر فيها CD «مشروع الموسيقا الوطنية» لكي نحصل على تقييم الجمهور العريض، الذي هو في النهاية هدف أي عمل فني. ماذا سيكون رد فعل المستمعين على النشيد الوطني، على الرقصتين، على القصيدتين الكلاسيكيتين لمظفر النوّاب ولأبي البقاء الرّندي، على «تحية إلى الأطفال»، العمل المنفّذ في النمسا، على الأغنيتين اللتين كتبتْ نصَّهما فردوس النجار كنموذج للأغنية الوطنية/ الإنسانية الحديثة، على الأغنية «الجازية»، وعلى أغنية «لست أدري» التي كتبها غزوان الزركلي للكنيسة السريانية الأرثوذكسية؟ وهل سيكون هذا الاستماع حافزاً للتعرف إلى مشروعه السابق ـــ CD قصائد مغّناة (بيانو وصوت ديمة أورشو)؟

المشاهدة

والاستماع

روبن ماكوني
ترجمة : أبية الحمزاوي

ما هو الفرق بين الاستماع إلى الموسيقا والاستماع إلى أصوات الحياة اليومية؟ قد نقول إن الموسيقا تمنحنا البهجة، ولكن أصوات الحياة اليومية قد تمنحنا البهجة أيضاً. قد نقول إن الموسيقا أكثر انتظاماً وترتيباً. ولكن الأصوات المنظمة كثيرة، وقد تكون أكثر تعقيداً من أية موسيقا. إنها أصوات نسمعها باستمرار في الحياة اليومية، ولكننا لم نتعلم اكتشافها. "إن الأصوات الموسيقية جميلة" هذا صحيح. ولكننا نستمع إلى الموسيقا في صالات الحفلات، أو من التسجيلات، إلى آخر ما هنالك ـــ وهذا الأسلوب في تقديم الموسيقا (الذي يميزها عن الأصوات العادية) لم يكن ضرورياً لو لم يكن ثمة اختلاف بين هذين الشكلين الصوتيين.

لنطرح الموضوع على نحو آخر. هل هناك سبب وجيه يدفعنا إلى الافتراض أن الناس يستمعون إلى أصوات الحياة اليومية العادية بطريقة ما، وإلى الموسيقا بطريقة أخرى مختلفة؟ هل صحيح أن الموسيقا الغربية تتطلب طقساً للاستماع يتمثل بالسكون والتركيز؟ وباستثناء حالات قليلة فإن الحفلات حسب الثقافة الغربية التقليدية تفترض الحد الأدنى من الحركات غير الضرورية من قبل

العازفين، وحتى في حالات التسجيل غير المرئي. يميل مغنو الأوبرا إلى التحرك في حالات الانفعال الحاد فقط (بينما يصدح مغنو الأفلام الموسيقية بأصواتهم ويتحركون بحيوية). قد يحرك قائد الأوركسترا والمؤدي المنفرد القسم العلوي من قامتهما مع الموسيقا أثناء الأداء على خشبة المسرح، ولكن أقدامهم تبقى ثابتة في مكان واحد (أما تبختر موسيقيي البوب على المسرح فهو مجرد افتعال مقصود، بما أن كل الحركات التي يؤدونها مرسومةٌ ومقررة سلفاً). والنتيجة هي علاقة ثابتة بين المستمع والمنبع الموسيقي، على الرغم من ابتكارات السنوات الأخيرة مثل الووكمان walkman الذي حرر الفرد من البقاء في مكان واحد أثناء الاستماع، و لكنه بقي محافظاً على منظور ثابت للاستماع التقليدي عن طريق سماعات الأذن التي تلازمها وتتحرك معها كيفما تحرك الشخص الذي يضعها.

قد نقول إن المنظور الثابت للاستماع هو الأقرب إلى السلوك الطبيعي، كما لو أننا ننظر إلى صورة وكأنها الواقع. ولكننا نعرف أن لوحة المنظر الطبيعي هي شبه الواقع، وأن هذا التشابه تحقق من خلال أدوات الفنان والتأثيرات البصرية في الرسم واللون التي تولّد على سطح اللوحة علاقات بين أشياء نراها عادة بأبعادها الثلاثة. ولكي نتمكن من فهم وتقديرعمل فني لا بد أن نراه وفق نظام رؤية العالم الحقيقي، إذ لا يمكن أن ننظر إلى عمل فني وننسى طريقتنا في الرؤية الواقعية.

والسؤال المطروح هنا هو: هل تستمد الموسيقا صورتها من الواقع بالطريقة نفسها؟ إن ارتباط الموسيقا حسب التقاليد الغربية بقوة مع أجواء الصالات والحفلات والطقس الثقافي يغرينا بالاقتناع بأن تجربة الموسيقا لها شأن صغير مع قعقعة الحياة اليومية. ومع ذلك فإنه من المنطقي أن نفترض أن مجالَيْ التجربة متصلين، أولاً

من حيث عنصر البساطة، وثانياً لأن هناك مفاتيح عدة في المخيلة الموسيقية تدعم مثل هذا الاعتقاد.

أحد هذه المفاتيح الجلية هو الطريقة التي تم فيها تحديد المنظور الفراغي من خلال اختيار الآلات. فمثلاً تستخدم آلة الترومبيت مع السوردينو أو الهورن الفرنسي للتعبير عن الصوت البعيد. مفتاح آخر تتضمنه اللغة يتعلق بفكرة الصوت العالي والمنخفض، المرتبط كل منهما على التوالي بفكرة "فوق" و"تحت" في العالم الحقيقي. وهناك أسباب تتعلق بطبيعة السمع تفسر مثل هذا الترابط.

إن الموقف التقليدي من الموسيقا مشوب لسوء الحظ بأحكام مسبقة لمصلحة التجربة البصرية. فالصورة البصرية مطروحة أمامنا، ويسهل التعرف إليها (على الأقل بالنسبة للراشدين)، وبالتالي يمكننا أن نختار بين أن ننظر إليها أو أن نغلق أعيننا، أو أن نشيح بوجهنا عنها نحو مشهد آخر. والوسط البصري شأنه شأن الكتب والصور، يخضع لقرار المشاهد في أية لحظة، سواء أراد أن ينظر إليها أم أن يتجاهلها أم أن يعود ليراها ثانية. (ربما التلفاز الذي يجد الناس صعوبة في إطفائه، هو الاستثناء الوحيد).

لكن السمع لا يخضع لهذه الشروط. إنه مستمر طوال الوقت حتى عندما يكون الجسم نائماً. وليس لدى الناس الخيار الموضوعي نفسه، أو المقدرة على التحكم بالمجال الصوتي كما بالمجال البصري. إذا أردنا أن ننصت بانتباه إلى صوت محدد خلال نقاش ما، أو إلى صوت آلة موسيقية محددة أثناء عزف لموسيقا الحجرة، فإن هذا يتطلب منا جهداً غالباً ما يدفعنا إلى الالتفات نحو مصدر الصوت موضوع اهتمامنا والنظر إليه. قد نتجاهل أصواتاً لا نرغب في سماعها، ولكننا نستمر في سماعها. وفي حال أردنا التخلص منها فإننا إما أن نوقفها أو أن نصم آذاننا عنها، أو أخيراً، أن ننتقل جسدياً من المكان الذي يصدر فيه الصوت إلى مكان آخر.

على عكس التجربة البصرية التي تنفتح أمام الناظر وبإرادته، والتي تقبل أن تكتمل على مراحل، فإن تجربة الاستماع لها سمة الاستمرارية، فهي موجودة دائماً ولا يمكن تجنبها. وهي بالمقارنة أقل عرضة للتحكم المباشر بها. وعلى الرغم من هذا الاختلاف، إلا أن هذا ليس بالضرورة سلبياً، خاصة عندما نتمكن من التحكم بالإدراكين معاً. لنأخذ مثالَ راقصٍ يقوم بحركة دوران، فبينما يدور الجزء الأسفل من جسده باستمرار تتابع حركة الرأس المجال البصري، وتتحرك بشكل متقطع ويتوجه النظر نحو نقطة محددة، يدور الجسد بزمن يعادل رفة العين ليصل إلى خط الرؤية نفسه في نقطة هي منتصف كل دورة.

نحن نعرف من تجارب الطفولة أنه إذا لم يتعامل الراقص مع مجال الرؤية بهذه الطريقة بحيث يقطع استمرارية الحركة ويحولها إلى صورة ثابتة متتالية فستكون النتيجة حتماً إصابته بالدوار والغثيان. ولكننا إذا نقلنا تأثير هذا الانقطاع المنتظم لحركة الرأس إلى المجال الصوتي فإن الإيقاع الموسيقي سيهتز ويصبح مزعجاً ومحبطاً. إذن، في حين تسعى الأذن لأن تسمع بشكل متواصل كي تحقق فاعليتها القصوى، تفضل العين الانتقالات المفاجئة أو السريعة بين حالات ساكنة.

إذا كانت الموسيقا تشبه الواقع المسموع كما النحت والرسم يشبهان الواقع المرئي، إذاً لا بد أن لديها ما تقوله لنا عن آلية السمع، بنفس الطريقة التي يفسر لنا فيها الفن البصري طريقة رؤية الأشياء. وبالمثل إذا جرى تفسير عدة أساليب فنية من ثقافات متنوعة أو مراحل تاريخية مختلفة على أنها تشير إلى اختلاف طريقة (استراتيجيات) الإدراك، فإن الفروق في الأساليب الموسيقية يمكن أن تفسر بالمثل على أنها طرق بديلة في السمع (كما تشير الدراسات العصبية المتعلقة بالسمع أو بحالات الإصابات الدماغية لبعض المؤلفين). وهنا ينطرح السؤال: كيف يمكننا أن نبرهن على هذا التشابه بين الفن والحياة؟ الأمر في

المجال البصـري واضـح ومباشـر نسـبياً، بما أننا نسـتخدم نفس المصطلحات البصرية حول مدركات أو مفاهيم منعزلة بعضها عن بعض يمكن مقارنتها بسهولة: فمن جهة لدينا شيء يمثله الفن، ومن جهة أخرى الشـيء نفسـه في الواقع. تتحرى ثقافة التربية عن الاختلاف الذي يسمح بالتمييز بين عناصر تجربة ما لكي نصل إلى تحديدها ومقارنتها. وما زلنا نقيس الذكاء بعدد عناصـر المعلومات المخزونة في الدماغ والسرعة التي نتمكن من استعادتها.

أما عالم الصـوت فهو عالم بحالة تبدل مسـتمر، ولا تنطبق عليه شـروط التحقق البصـري بدقة. قد نميز أصـواتاً محددة، لكنها غالباً ما تكون عنصـراً من اسـتمرارية صـوتية أوسـع تصـدر عن خلفية صـوتية وتأتي إلى مقدمة الانتباه، وأخيراً تغرق تحت عتبة الإدراك، أو تكتفي بأن تحوم على حواف الوعي.

وكما أن السكون هام لكي نتمكن من تحديد الفروق البصـرية، فإن عكسـه أي الحركة، أسـاسـية من أجل التمييز السـمعي الأدق والتحكم في وسط صـوتي ديناميكي. بما أننا لا نسـتطيع أن نغمض آذاننا أو أن ندير ظهورنا للصـوت لكي نتخلص منه فإننا نقوم بأفضـل ما يمكننا، وهو أن نتحكم به عن طريق حركة الجسد مع أو دون أن نصـدر أصـواتاً مرافقة. هذه الطريقة في التحكم بالحواس تبدأ بشـكل عفوي منذ الطفولة قبل أن يتطور مكافئها في التحكم البصـري، حتى إن الأمهات الحوامل يلاحظنها في ردود أفعال الجنين عند سـماع موسـيقا أو أصـوات قوية تأتي من العالم الخارجي.

يمكن تفسـير الإدراك السـمعي على أنه ينمو من واقع أن كل حركة ملتبسـة تولد رد فعل معادل لها، ومعاكس للمحرض ضـمن حقل الإدراك. وهذه هي الطريقة للتحكم بهذا المحرض، إضافة إلى أن الفعل المنعكس له تأثير مهدئ، وبالتالي ينقص من قوة الإزعاج الحاصـل. عندما ترتبط الحركة الجسدية مع صـرخة شـديدة سـواء كانت صـرخة طفل يحتج على تقبيله، أم صـرخة لاعب كاراتيه

بالحزام الأسود يقوم بتحطيم مواد مقاومة، فإننا نلاحظ تأكيد الفعل نفسه الذي يساعد على التحكم بالوسط الفيزيائي، معبراً عنه بسلوك رُسم عصبياً على هذا الشكل ليساعد على التغلب على الإزعاج الحسي. ليس هناك قوانين مسنونة حول الإزعاج الحسي: كل الحواس تكون منزعجة، ونحن متورطون ببذل جهد دائم لنبقي الكمية الكبيرة من المعلومات الواردة إلينا وغير المرغوب فيها بعيدة عن مجال تسبيب الأذى. معظمنا ينجح في هذا التحدي ويحوله إلى نشاط فعال. إن الحركات الجسدية العنيفة هي رد فعل طبيعي على التعرض لأصوات قوية، سواء كان ذلك في غرفة المخاض، أم في غرفة يجري فيها جدل عنيف، أم في مرقص ليلي. ولدنا مستمعين بلا توقف، وسنظل طوال حياتنا في حالة الاستماع ما لم نتخلص نهائياً من صخب العالم المليء بالضجيج إما عن طريق الصمم، أو الانسحاب الإرادي إلى أمكنة أكثر عزلة وهدوءاً وتأملاً.

بوصفنا مستمعين دائمين وعلى احتكاك متواصل بالمحيط المسموع، فإننا نتعلم كيف نتحكم بما نريد أن نسمعه، لا عن طريق إبعاد الأصوات غير المرغوبة عن محيطنا السمعي فقط (التكتيك الوحيد الذي نستخدمه في الطفولة هو النوم، ما يجعل الناس الذين يغفون في الحفلات يبدون محببين فجأة)، وإنما عن طريق التكيف مع الوسط السمعي. هذه القدرة على التكيف يعبر عنها بطريقتين: الحركة الجسدية التي تغير قوة ووضعية العلاقة بيننا وبين الحدث الصوتي ضمن مجال إدراكنا أولاً، وثانياً الغناء أو الدمدمة أو أي أصوات أخرى (وبضمنها الموسيقا) تدخل إلى حيز إدراكنا بصفتها عنصراً يمكن التحكم به والسيطرة عليه في عالم لا إرادة لنا فيه.

يُستمد الإيقاع من حركات الجسد، لأن الحركة الإنسانية ـــ حتى لدى صغار السن ـ دورية ومتكررة بطبيعتها، ومن التصويت تشتق حركة اللحن، لأنه حتى الآريات الأكثر نبلاً في موسيقا باخ أو في لحن لبارتوك تحتوي على مكوِّن يلغي وعي العالم الخارجي.

إن القوة الدافعة في قلب الموسيقا، التي تمثل النبض نفسه الذي يدفع الناس إلى الانفعال الحاد أكثر مما يحقق تشتت انتباههم المتكرر أمام الإزعاج المتواصل، هو في أساسه هروب غريزي من الإزعاج السمعي، غريزة الحفاظ على الذات أمام غزو سمعي. وهذا يكمن في جوهر كل تمييز في الموسيقا. قد يسيء هذا التفسير إلى بعض الدارسين الذين يفضلون رؤية الإدراك على أنه نابع من العقل أساساً، ويأتي من شرط تأملي ذاتي. لكن هذا المفهوم العقلي أثبت فشله فيما يتعلق بإدراك الموسيقا، أو حتى فيما يتعلق بضرورة قيام الوعي على المنطق فإنه يبقى بعيداً عن أن يكون تفسيراً آمناً. هناك امتيازات هامة للنموذج الديناميكي للإدراك السمعي. أولاً إن قبول فكرة عملية إدراك متواصل، يجنبنا التنافر المنطقي الذي يحدثه عادة الإدراك المتقطع. ثانياً يسمح بوجود فروق في تفسيرالمعلومة نفسها، أو حتى بعدم وجود أي تفسير مؤكد، بما أن كل التفسيرات في وسط دائم التبدل هي بالضرورة مؤقتة. ثالثاً، يسمح بتطور التمييز الواعي (ما يؤدي إلى الاتصال الاجتماعي واللغة) تطوراً تدريجياً من سلوك غريزي ولا واع إلى نوع من التماسك والانسجام في علاقة تتكشف تدريجياً بين الفرد والمحيط. ولن يعود من الضروري تفسير اكتساب اللغة في الطفولة بروايات تتعلق ببرمجة جينية. أخيراً، إذا كنا جديين فعلاً فيما يتعلق بالذكاء الاصطناعي فعلينا أن نبدأ ببرمجة الحواسب بحيث تتمكن من الدفاع عن نفسها أمام معلومات غير مرغوب فيها، لأن الناس بهذا الشكل يبدؤون بالتعلم: عن طريق الدفاع والتحكم، وأخيراً صقل استراتيجية دفاعية تسمح للمزيد والمزيد من المعلومات بأن تدخل وتندمج.

مثل هذه الرؤية للإدراك السمعي لديها شيء كثير مشترك مع مثيلتها في رؤية الإدراك البصري والتي أول من قال بها جيمس جيبسون James Gibson، على الرغم من أن ما تضمنه عمله حول الإدراك السمعي لم يكن واضحاً لجيبسون نفسه.

إن دراسة الإدراك قبل التغيير الذي طرأ عليها بعد تجارب جيبسون، استندت إلى افتراضات موجودة وحاضرة لكنها غير مدروسة دراسة كافية، افترضت تلك الدراسات أن الإدراك هو أساساً عملية سلبية. وكان يعتقد أن المستقبلات الحسية لأعضاء الإدراك مثل شبكية العين هي مجرد مستقبل للمحرضات الخارجية...كما افترض أن فعل أو عملية الإدراك تكمن في تكامل عناصر الحس لتتحول إلى كل واحد، أي الشيء كما يدركه العقل.

يقوم أساس النظرية الجديدة على ملاحظة بسيطة لكنها عميقة، وهي أنه بينما تحدث عدة تبدلات في قوة المحرض أثناء تحرك العضو في المحيط الموجود فيه، فإن بعض المتغيرات المحرضة والأعلى مرتبة وبنسب ودرجة معينة لا تتغير. وكما يقول جيبسون: "هذه الثوابت هي الخاصية الدائمة للعالم الفيزيائي". وإذا كان الحال كذلك فربما تغيرالإحساس الذي تسببه الحركة وتغيير اتجاه أعضاء الحس بالنسبة لبعض مظاهر العالم الفيزيائي هما النشاط الضروري والأهم لحدوث الإدراك.

بالمختصر نحن نتعلم أو ربما نحن مبرمجون لكي نكتشف محيطنا، ونسعى بنشاط نحو اللامتبدل في العلاقة بين الأحاسيس المتبدلة. هذه الثوابت تمثل البنى الدائمة للعالم الفيزيائي.

إن إقامة صلة بين كيف نسمع الموسيقا وكيف نسمع العالم حولنا، قد تفتح الطريق أمام استنتاجات حول الإدراك نستخلصها من الطريقة التي تنظَم فيها الموسيقا. لكنها لن تزودنا عملياً ببرنامج عمل عن الفضاء السمعي. وربما من دواعي السخرية أن الذين لا يبصرون والذين يتكون الفضاء السمعي لديهم حكماً بشكل مستقل عن التجربة البصرية، (مع أنهم معرضون على نحوٍ غير مباشر لأحكام مسبقة لثقافة بصرية مسيطرة) يفتقرون، لهذا السبب بالذات، إلى المقدرة على تحديد الالتباس ما بين البصري والسمعي التي يتمتع بها المبصرون عادة.

إن الثقافات الشـــفهية، الغربية منها التي تعود إلى ما قبل غوتنبرغ Gutenberg (الطباعة) أو غير الغربية التي تتمثل رؤيتها للعالم وموقع الإنسان فيه غالباً بشكل بدائي وشامل وكلي، ومتناقض بشكل غير مباشر مع التفكير العقلاني، تقدم لنا بضعة مفاتيح. يشير فن النهضة أحياناً إلى التوتر بين الثقافتين البصرية والسمعية بوسائل بصرية يستمد بعضها من فكرة هارموني الكرات: فصورة الكرات داخل كرات تنطوي على التوالي على نظام متصـــاعد متعدد الوجوه يمثل هارمونية العالم المادي. إن صورة الكرات المحتواة داخل بعضها ليست صعبة على الفهم من منطلق أقل غموضاً، لا بصفتها مجرد رؤية بسيطة للكون يتعاقب فيه كل شيء حول محور هو الإنسان، وإنما كصورة أكثر تعقيداً للعلاقة بين الحواس.

إن رسم ليوناردو المدهش لرجل يقف فاتحاً ذراعيه كجناحي نسر ضمن دائرة داخل مربع، تعبر عن صورة عامة للزمن. صورة رجل يمثل مركز العالم ومقياسه. وأي شيء آخر يمكن أن تتضمنه يشير إلى العلاقة بين الإنسان والرياضيات يمكن أن يفسر كذلك على أنه تعليق على الصورة السابقة، التي تختصر صورة شفهية ثلاثية الأبعاد للنظام الكوني إلى صفحة مطبوعة ذات بعدين.

لنفترض أن هارموني الكرات تمثل حواس الإنســـان مرتبة حسب أهميتها: الذوق ثم اللمس ثم الشم، ثم السمع ويليه النظر ويتوجها الخيال. إن حاسة الذوق هي الأقل تعقيداً من حيث الترتيب لأنها تتعلق بالفم ومحيطه المباشر. مملكة اللمس أوسع، تمتد إلى حيث تصل الأيدي والأرجل. أما حاسة الشم فهي متطورة وتتجاوز اللمس، بينما يمتد السمع أكثر والنظر أكثر أيضاً (فنحن قادرون على رؤية النجوم). أما الخيال إذا أردنا ضمه إلى هذه المجموعة فلا تحده لا النجوم ولا الحاضر، لأنه قادر على الوصول إلى المستقبل والعودة منه إلى الماضي والحاضر.

وصـل إلينا مفهوم الكرات كرمز مبهم لعصـر مشـوب بالشـك. كصـورة للكون لم تعد تتلاءم مع ما نعرفه عنه. حتى هذا اليوم تعتمد الصـور التي نتبناها، والتي تعبر عن مجمل ما نعرفه، على ما تكشـفه الحواس. من هذا المنطلق نجد أن حواسـنا تطورت واتسـعت كثيراً بسـبب التكنولوجيا التي سـمحت لنا برؤية ما لم يكن ممكناً سـابقاً، تتراوح من الإلكترون إلى الفوتون. بالنسبة لرجل العصـور الوسـطى قامت صـورة الكرات المتداخلة على أساس أن جميع الحواس متداخلة ضـمن علاقة منظمة يعبرعنها وجود الخالق. وقد سـاعدت بشـكل مناسـب على تفسـير حركة الفصـول والكواكب والنجوم. واتخذت نموذجاً للمعرفة. نستطيع أن نصـف حاسـة الشـم، والسـمع، والخيال على أنها متعددة الاتجاهات، ولكن من الصـعب أن نتخيل الذوق على أنه أكثر من نقطة، أو النظر على أنه أكثر من مستوى عين الرائي. قد يشـك المرء أنه خلف تلك الكرات المتداخلة هناك نوع من الأفضـلية لمفاهيم الواقع السـمعي على البصـري، لأن العالم المباشـر المتاح للسـمع أكثر شـمولاً وإدراكاً من العالم المتاح للنظر، وأيضـاً أكثر قرباً من المثل المبهمة لعالم الخيال الواسـع. تزايدت أهمية البصـري مع مجيء النموذج المتحرك في عصـر النهضـة (من خلال الكتاب) ضـمن ثقافة ومراكز ذاكرة كانت تسـيطر عليها فيما مضـى التقاليد الشـفهية، وتعرض الموقع المتفوق للسـمعي ضـمن التراتبية الحسـية لمنافسـة قوية. مع صـعود الثقافة البصرية احتلت صـورة قوية مباشرة ومتطورة مكانة التمثيل السمعي لعالم المعرفة الكروي والدوري.

للمخيلة أسـاس فيزيائي. نرى ونسـمع ونشـعر بالأشـياء نتيجة بنية عصـبية عضـوية مرتبطة بالمدركات الحسـية وبالعمليات الذهنية المسؤولة عن المعلومات المتلقاة التي يفترض بالحواس أن تسـتجيب لها. إذا كان علينا أن نقارن ثقافة العين مع ثقافة الأذن بشكل دقيق فليس من الطبيعي بل من الضروري أن نأخذ بالحسبان الأذن والعين وطريقة عمل كل منهما، إضـافة إلى كل ما نراه وما نسـمعه والانطباعات التي تتشـكل لدينا بسـببها. إنها حقيقة بسـيطة

وواضـــحة وهي أن العينين تقعان في مقدمة الرأس، بينما تقع الأذنـان على الجـانبين. ولكننا لا ننتبه كثيراً إلى نتائج ذلك وإلى كيفية استخدام كل منها. فمثلاً لأن العين موجودة في محجرها يعني أن حقل الرؤية محدد بالعظم واللحم، ويفصـــل بين العينين خط الأنف. نحن نرى بوضـوح أكبر عندما ننظر إلى أمام. ونصـل إلى إدراكنا البصـري المجسم لصـور تقع ضـمن المدى الفراغي حولنا من خلال عملية تركيب معقدة، إذ يتراوح وضـوح كل منها حسـب بعدها واتجاهها. وما يتبقى من حقل الرؤية يكون أقل وضـوحاً. إذا أردنا أن نحافظ على انطباع واضـح لفضـاء متكامل فعلى الرأس أن يكون بحالة حركة مسـتمرة، والعينان تنظران هنا وهناك وتبدلان بشكل دائم بؤرة الرؤية. علينا أن نمسح المكان كما لو كنا نحدق في التلفزيون وإنما بثلاثة أبعاد، والنماذج التي نمسـحها والتي تبدو أقل دقة في الشـــكل تتأثر بما نتمنى أن نراه وبكيفية توجيه الأشـــياء لانتباهنا في مجال الرؤية.

بينما نســـمع من الجانبين وبآن واحد، وتتمتع آذاننا بقدرة على تحديد الاتجاه على المسـتوى الأفقي، وبوضـوح أقل على المسـتوى العمودي. وإدراك المدى الذي يقع خلف الرأس أقل دقة من إدراكه أمـام الرأس، لأن الأذن الخـارجيـة مكونـة بحيث تعمل على تجميع الأصـوات من أمام. لا نسـتطيع أن نكون متأكدين تماماً من ذلك لأن الدراسـات تعتمد على مكبرات للصـوت وهي ليسـت مؤشـرات دقيقة. ما هو أكيد هو أن الأصـــوات التي يحملها الهواء تدخل إلى قنوات الأذن المكونة بزاوية 60 درجة والتي تتناسـب مع الوضـعية الأمامية لكي تصـل إلى طبلة الأذن. أما الأصـوات التي تأتي من الجانب فلديها بالتالي فرصـة أكبر للوصـول مباشـرة إلى إحدى الأذنين قبل الأخرى. بينما تصـل الأصـوات الصـادرة من أمام إلى الأذنين بشـكل متكافئ، ولكن ليس في نفس الوقت، فالصـــوت يقترب من إحدى الأذنين قبل الأخرى. على أي حال فإن الأصـوات ذات القوة المتسـاوية والتي تأتي

من أمام تتحد بشـكل إيجابي. أما في حالة الأصـوات التي تأتي من زاوية جانبية فإن الأذن التي تقع في جهتها تلتقطها بشكل أفضل.

إذن تتكيف الأذن لكي تستجيب استجابة مستقلة وبحساسية عالية للمعلومات التي ترد من الفضـاء المحيط بها، أي الأصـوات التي تعكسـها الجدران أو التي يهمس بها العشـاق، أو التي تتراوح من الزاوية صـفر إلى الزاوية 180 درجة من الأمام إلى الخلف. أما التي تكون في المقدمة فهي أوضـح لأننا نتحرك بشـكل عفوي إلى الأمام ونستخدم العناصر البصرية لكي تساعدنا على تحديد ما يعيق المدركات الحسية.

بالنسـبة إلى الموسـيقيين، فإن التأليف والهدوء مرتبطان، كلاهما يعود إلى نشـاطات ذهنية متجهة نحو هدف تجسـيد العالم بوصـفه كلاً متناغماً. واللافت للنظر أن كلمة or في الفرنسية التي تعني الذهب هي جذر كلمة Oreille التي تعني الأذن. وكلمة aureole التي تعني الهالة التي تحيط برأس القديسـين جذرها اللاتيني هو كلمة aureo التي تعني الذهب.

في بيت

فرانز ليست

نحن في "فايمار".. ثلاثة من الكتاب العرب السوريين تائهون في أروقة القرن التاسع عشر، يدقون شتاء أبواب صانعي الأدب والفن.

ثلاثة مرحون، يغذون السير، ويحفرون خطواتهم أقداماً مجوفة في بحر الثلج الأبيض الذي يغمر كل شيء، فيهتكون في عبث المراهقين عذرية النقاء، ويسفحون في حمأة العاصفة الثلجية، التي ما انفكت تعابثهم، لهاثهم المتعب.

بقايا المعبد الوثني الذي يحمل أحزان القرون وأمجادها الغابرة، وآلام الحرب العالمية الثانية ودمارها المريع، مازال يئن من الشروخ التي أحدثتها فيه قنابل التدمير، رغم راية السلام البيضاء التي يلتحف بها شتاءً، وزنابق الصداقة والحب التي تتفتح من حوله نقاءً في الصيف.

أشعار "غوته" بجرسها الموسيقي ومعانيها الإنسانية، وموسيقا "ليست" وترانيمه الإلهية التي تحف به، لم تبدد من أنين طقوسه وآهات آلاف الجرحى والقتلى الذين احتموا في جوفه ودفنوا في أعماقه ذات يوم.

المقبرة السوفيتية الحديثة التي تضم قبور الجنود الروس الذين قتلوا في الحرب، تتوسط بيتي العظيمين "غوته وليست" الصيفيين، وتشوه بقصد أو بغير قصد البيتين المتحفين، وكأني بفايمار قد افتقرت إلى أرض بعيدة عن متاحفها لتقام عليها مقابر الأغراب.

بيت "فرانز ليست" بدا من خلال الثلوج على تواضعه شامخاً يتحدى الزمن والطبيعة، والنوافذ الموغلة في القدم، اشرأبت بأعناقها ترقب الأغراب الثلاثة بفضول، وستائرها الأنيقة التي أضفت عليها الأميرة "كارولين" سحرها وذوقها تروي حكايات لا نهاية لها عن الموسيقا والشعر والحب.

باب الحديقة الخشبي الصغير مازال كما هو منذ ولجه لأول مرة هارباً من القيصر الروسي، العبقري المجري الشاب التائه بين عواصم ومدن أوربا "فرانز ليست".. لقد وقف "ليست" طويلاً عند هذا الباب وكأنه يتذكر تلك الليلة العاصفة في "بطرسبرج" عندما توقف عن العزف بسبب همس كان يجود به القيصر إلى خلانه، ولما سئل عن سبب توقفه أجاب ليست وهو ينحني باحترام قبل أن يغادر القاعة:

ـ إذا تكلم القيصر، فعلى الجميع أن يسكت حتى الموسيقا.

وأحرج القيصر وقتذاك، ولم يدر ما يفعل، واكتفى بإخراج ليست من البلاد استناداً إلى تقرير الأمن العام السري الذي لفق ضده والذي جاء فيه:

الاسم: فرانز ليست، الجنسية: مجري، مجهول الأبوين، خطر، سكير، صديق الملحدين، تقضي مصلحة الأمن إخراجه من البلاد.

قيصر يأمر بإخراجه من البلاد، وأمير يكرمه ويمنحه هذا البيت ويرجوه بإلحاح أن يقبل الإقامة في فايمار.

كان ذلك في العام 1848، وكان أمير فايمار "كارل ألكسندر" يتوق إلى تحويل فايمار إلى عاصمة للأدب والفكر أسوة بسلفه الأمير "كارل أوغست" الذي أغرى من قبله "غوته" بالإقامة فيها، وشجع "هردر" على البقاء، وأغضى طرفاً عن "شيلر" الذي أتعبه الهرب من سطوة "اللصوص" بسبب "اللصوص" التي كتب، لقاء ما يجود به من أعمال شعرية ومسرحية وروائية. وإذا كان "فيلاند" قد أحب فايمار واختار البقاء فيها، فما على "ليست" الرومانسي التائه العاشق سوى أن يحط رحاله في مدينة الكلاسيك.. مدينة الشعر والنور والخيال والثقافة الألمانية.

كان ليست حائراً، لا يدري ما يفعل، لقد وعد "كارولين" على اللقاء في فايمار، ولكنه لم يتوقع من الأمير ألكسندر وزوجته "صوفي" والدوقة الكبيرة "ماريا بافلوفا" والبيت الفايماري الحالم

أن يقفوا جميعاً صفاً واحداً ليحملوه على البقاء.. لقد ترك وراءه في "بطرسبورغ" فضيحة كبيرة سبقته إلى كل أنحاء أوربا، وتواعد في "كييف" مع الأميرة الروسية "كارولين" على اللقاء في فايمار، وهذا يعني عند قبوله العرض الفايماري التشـــهير بالأميرة التي ستوافيه سراً.

ولكن هذا تبدد كله، عندما استدعته الدوقة الكبيرة "بافلوفا" من فندق "الفيل" الذي حل فيه لترجوه البقاء، وكأنها قرأت ما يجول في رأسه فقالت وهي تجرده من أسلحته :

ـــ إن الأميرة "كارولين فون ساين وينجشتاين" Carolyne de sayn-wittgenstein ستحل ضيفة على القصر ريثما تذللان الصعاب التي تعترض زواجكما.

لقد فكر "ليســـت" بكل هذا وهو يلج باب الحديقة الخشـــبي، وســـرح به الخيال إلى مدينة "كييف" والى "كارولين" بالذات التي لفتت انتباهه عندما اشـــترت إحدى بطاقات حفلته بمئة روبل فطلب مقابلتها دون أن يدري بأن هذا اللقاء ســـيقوده إلى الارتباط الأبدي بها.

و"كارولين" لم تكن رائعة الحســـن، وصـــورتها الوحيدة المرســـومة بالزيت مع ابنتها الصـــغيرة، تظهر بوضـــوح وجهها الجذاب، ولونها الأسمر وعينيها العميقتين، وفمها الشهواني الكبير، وأنفها العنفواني الأرعن.

وعندما صـــافحته غزا وجهها الاضـــطراب، ولم تدر كيف تتصرف، فأخبار "ليست" وغزواته النسائية مع "كارولين أنجر" والكونتس "لابروناريد" والمغنيات والراقصات والكونتس الشاعرة "ماري داغولت" التي فرت معه إلى ســـويســـرا تاركة وراءها زوجها، الذي أنجبت منه ثلاثة أطفال،كل هذا جعل الأميرة تتصرف بحضوره وكأنها أمام إله من آلهة الإغريق.

وتكرر لقاؤهما طوال إقامة ليســت في "كييف" وكان يعزف لها طويلاً، وينصــت إليها طويلاً، كان خالياً من الحب، والقطيعة بينه وبين الكونتس "داغولت" أم أولاده جرحته بعد أن شَّــهرت به ونعتته بالمهرج. لقد رد عليها آنذاك برســالة جاء فيها: لا أريد بعد الآن أن أكلمك، ولا أراك، ولا أكتب إليك، ألم تنعتيني بالمهرج. بلى إنني مهرج على طريقة الذين يمثلون دور المقاتل بعد تناوله الســم الزعاف، لا يهمني هذا كله، إذ ينبغي للســكون أن يخيم على آلام قلبي.

لقد أثر فيه نعته بالمهرج تأثيراً عميقاً، لذا نجده قد استراح إلى صحبة الأميرة التي كان زوجها مشغولاً عنها بطموحه السياسي، وكانت هي أيضاً تشكو فراغاً كبيراً، فبثها آلامه وبثته آلامها، وكان من أمرهما أن سقطا في حمأة الخطيئة، بعد أن استنفد "كيوبيد" ما في جعبته من سهام و"مفيستو فليس" يبتسم فرحاً وقد ظن أنه عثر على "فاوست" جديد.

كان "ليســت" يفكر بكل هذا وهو يتأمل الحديقة بعد أن ولج بابها الخشــبي الصــغير دون أن يدري بأن إقامته في هذه المدينة الحالمة ستلتهم من عمره إحدى عشرة سنة، وأنها ستجسد أفكاره الموسيقية وتحولها إلى واقع، وأن هذا البيت سيشهد أروع قصيدة حب، وأن جدرانه ستؤوي وتحمي الثائرين، وأنه سيصــبح ملجأً لكبار الموسيقيين والمفكرين والمثقفين، وأن هؤلاء سيجعلون من دارته الصغيرة "جاردن هاوس" كعبة يحجون إليها قبل فايمار.

أجل لم يكن "ليســت" يدرك ذلك وهو بين الرفض والقبول، ولكن أخبار الثورة التي اشــتعلت في باريس، انتقلت عدواها إلى "بودا بست" وطنه المجر، واستشرت بفضل "باكونين" و"فاغنر" في دريسدن ولايبزيغ وهما على مسيرة يوم من فايمار جعلته في حمى غريبة، فقد كان يتوقع كل هذه الثورات، وكان تواقاً لأن يشــارك فيها.. أن يعطي على الأقل إنتاجاً يترجم عما يجول في نفسه نحو وطنه المستعمر، ونحو حرية الإنسان التي يقدس.. كان

يود الالتحاق بصـــفوف الثائرين المجريين ولكن كيف الســـبيل إلى ذلك وقد وقفت ثورات الدويلات الألمانية حائلاً بينه وبين وطنه. ما عليه إذن سـوى الانتظار، فكارولين في طريقها إليه، وعليه أن يفي بوعد الحب الذي قطعه على نفسه ومن ثم يقرر أمراً.

وهكذا ارتسـمت ابتسـامات عريضـة سـعيدة على شـفاه الدوقة الكبيرة والأمير ألكسـندر وزوجته صـوفي، ودخل ليسـت إلى دارته الجديدة يحمل بين يديه التاريخ الذي سيصنع.

اكتشـف "ليسـت" في "كارولين" ثقافة بعيدة الغور، لم يجدها عند النسوة اللواتي تدلَّهْنَ في حبه، واكتشفت "كارولين" أيضاً بأنها أمام موسـوعة ثقافية فنية لم تجدها في زوجها، ولا في الصـالونات الأدبية التي تتردد عليها، وقد شـجعها هذا على أن تصـارح ليسـت في هدأة من الليل بعد أن عزف لها بعض الألحـان "لشـــوبرت" واغترفا من شبابهما دون ارتواء بما يلي:

..لاتظنَّنَّ أن الناس يحسـنون إليك عندما يصـفقون لعزفك.. إنهم يصفقون لموتسارت وباخ وشوبرت وبيتهوفن وشوبان.. إن العزف دون شك فن رفيع، ولكني لا أريد أن يتحدث التاريخ عن "ليســـت" بأنه مر في حياة هذا العالم كعازف مبدع، إن عبقرياً مثلك، يملك هذا المســـتوى الرفيع من الثقافة المعمقة، يجب أن يصنع شيئاً كموتسارت وباخ وبيتهوفن وشوبرت..

أجل يجب أن يصنع شيئاً غير العزف.

كـان ليســـت يفكر بقولها وبكل ما يتعلق بها وهو ينتظرها في فـايمـار بعد شـــهور من الأمل وفي يده باكورة أعماله الخارقة في القصيد السيمفوني متوجة بالإهداء التالي:

إلى التي انتزعتني من الألم، ومنحتني الحـب، وعلمتني أن السـعادة بالتضـحية.. إلى كارولين رفيقة حياتي وصـلاتي ونفسـي، أقدم هذه الأعمال التي كتبتها من وحي أفكارنا المشتركة..

لم تتمكن الأميرة "كارولين" من اللحاق بليست إلا بعد أن باعت سراً من أملاكها قطعة أرض مع فلاحيها بمبلغ مليون روبل، وهربت مع ابنتها الوحيدة لاجئة إلى الدوقة الكبيرة في فايمار.. وهكذا التأم شمل الأصدقاء، وتنفس الحب بملء رئتيه في "الجاردن هاوس"، وانصرف ليست إلى أعماله الموسيقية ليطير من نصر إلى نصر، وليجعل من فايمار كعبة للموسيقا والموسيقيين أسوة "بجوته" الذي حولها ذات يوم إلى كعبة للأدب والفكر والثقافة.

كان بيت ليست عندما دخلناه في ذلك اليوم العاصف غاصاً بالناس الذين وفدوا إليه من كل مكان ليعيشوا لحظات العمر في نفس الأجواء التي عاشها ليست نفسه، وتريثنا بعض الوقت حتى انصرف الناس.. كل الناس.. كنا نريد أن نعيش مع ليست أكثر من هنيهات الزوار، وتحقق لنا ذلك عندما أرسل لنا قيِّم الدار ليطلب إلينا بدماثته، وكرمه المتناهي، البقاء الوقت الذي نريد، فالثلاثي الذي وفد من الشرق، وتجشم عناء الوصول إلى هذه الدار، يجب أن يتاح له الوقت الذي يريد ليتمكن من الانفراد به.

كان بيت مضيفنا يتألف من دورين، في الدور الأول قاعة فسيحة، صفت فيها خزائن بلّورية ضمت رسائل العظماء، الذين ساعدهم والذين لم يساعدهم.. جميعهم تبوَّءوا عروش الموسيقا في أوطانهم، وجميعهم يدينون له بالفضل في نشر موسيقاهم وعزفها. منهم من اشتهر من خلاله ومنهم من ازداد شهرة على شهرة بتوجيهه: برليوز الفرنسي، فاغنر الألماني، شوبان البولوني الهارب من الاستبداد، مندلسون الألماني الثري، وشومان الذي اختار الجنون ملاذاً لينجو بنفسه من عبقريته، سميتانا ودفورجاك التشيكيين، غريغ النرويجي وغيرهم وغيرهم...

كذلك ضم جام بلّوري قريب من الخزائن رسائل ليست لكارولين ورسائل كارولين لليست، وكان من بين تلك الرسائل واحدة بخط ليست مؤرخة في مساء اليوم الثاني عشر من كانون الثاني ـ يناير ـ عام 1851.

.. ها آنذا في الغرفة التي تعرفين، أجلس وراء المكتب قريباً من النوافذ التي كثيراً ما راقبتك منها وأنت تخطرين في الحديقة. كل الأشياء المحيطة بي تحدثني عنك بشاعرية فيها شيء من الفرح والحزن معاً.. إنها مثلي في شوق إليك، حتى الجدران تتمتع من دوني بسلام وهدوء أنت وحدك التي منحتها إياها. أما أنا فلا شيء يؤنس وحدتي سوى صورتك والبيانو. وابتسامتك التي أجيد الاحتفاظ بها..

إنها وحدها التي تبعث في نفسي الراحة والسكون...

ينتهي الدرج الأنيق إلى الدور الثاني، إلى اليمين باب يقود إلى قاعة فسيحة ذات نوافذ عالية تنسدل عليها الستائر التي اختارتها "كارولين" بنفسها بعد أن قررت الإقامة مع فتى أحلامها في هذا البيت.

على الجدران فوق المكتب الصغير الأنيق كان "بيتهوفن"، يرمق نزوات العاشقَيْن، ويعيش ولادة الأعمال الخالدة نغمة نغمة، وعلى المكتب الصغير الذي يشارك أحلام "ليست" تناثرت بغير نظام، الأقلام التي ساهمت في كتابة أعماله الخارقة.

هناك في الدور الثاني أيضاً ثلاثة معازف ـ بيانو ـ: اثنان قبعا صامتَيْن في القاعة الواسعة، والثالث أخرس، اتخذ ركناً قصياً عند النافذة في الرواق المؤدي إلى السلم.

معزفا قاعة الاستقبال، عزفا عن الشدو مذ فارقهما "ليست" إلى "الفاتيكان" ملتمساً موافقة البابا على طلاق الأميرة كارولين ليتزوجها، والثالث الأبكم رفيق ليست في حله وترحاله. وخدين أصابعه في التمرين خلال وعثاء السفر، ولد أبكم.. لقد كاد ينطق ذات يوم تحت براعة الأنامل الساحرة. ولكنه أراد أن يتحدى كتمثال موسى الذي صاح فيه "ميكيل أنجلو" وهو يضربه بإزميله: تكلم... تكلم... إنه نادم الآن، ليته فعل لحدثت معجزة، وما تخلى عنه صاحبه في تلك السفرة التي لم يعد منها إلى هذا البيت منذ العام 1862.

في غرفة الطعام المشـــرعة الأبواب، التي تكوّن مع القاعة الفسيحة صالة الاستماع التي شهدت عدداً لا يحصى من الأمسيات الموسـيقية، تطل كارولين الحبيسـة مع ابنتها في لوحة من صـنع الفنان "فيشـر" على القاعة في زهو وخيلاء، وعلى الجدار المقابل وقف ليســت بجماله وشــبابه يعانق بنظراته الولوعة نظرات "كارولين" ممسكاً بها في تشبُّب يود معه لو ينطلق من لوحته التي قبع فيها إلى الجدار الذي يحملها ليظل معها إلى الأبد.

المنضدة الطويلة التي تتوسط القاعة، والتي بلغت عتياً من العمر، تحث المقاعد التي تتحلق من حولها لتروي نتفاً عن الذين قارعوها الجلوس: أمير فايمار، الدوقة الكبيرة.. شــومان وزوجته الســاحرة كلارا، ســميتانا، برليوز، والثائر الهارب فاغنر الذي كان يجلس على مقعد يستطيع منه أن يصافح وجه بيتهوفن.

كانت الأميرة "كارولين" لا تحب "فاغنر".. كانت تخشــى منه على "ليست"، وترى فيه منافساً خطيراً وثائراً يريد أن يصعر جباه النبلاء، وكان "فاغنر" يعرف شــعورها نحوه، ويدرك معاني النظرات المتعالية التي تخفي وراءها ازدراء قاســياً. وعندما وفد إلى بيت ليست في تلك الليلة المدلهمة العاصفة، لم يكن يتصور أن الثورة ســتفشــل، وأن الأمراء الذين انتصــروا يطالبون برأس "تانهاوزر"، ولكن "الهولندي الطائر" تمكن من الفرار.. كان يريد الوصــول إلى ســويســرا، وســويســرا بعيدة المنال، ولم يكن يملك مالاً،والصــديق الوحيد الذي كثيراً ما أمده بالمال يقيم في فايمار على مبعدة يسيرة من لايبزيغ، وما عليه سوى أن يقصده.

وكانت العواصــف تزرع الهلع، والثلوج تضــرب كل شــيء، والبرد يخطف الحياة بقســوة من المدينة الحالمة المرعوبة عندما أخذ "سـيغفريد" يطرق باب "ليسـت" في الهزيع الأخير من الليل، وقد أخذت الأنوار التي انبثقت من نوافذ البيت تملأ نفســه بشــعاع

الأمل الذي يحتاج إليه، ليغمر كل شـــيء حتى العاصـــفة التي لم تعرف الهدوء منذ بدأ هربه الشاق من لا يبزيغ.

وعلمت "فايمار" كلها بأمر الطريد الهارب الذي أشعل لايبزيغ ودرسدن، وأدرك أمير فايمار "ألكسندر" خطورة موقفه، فالأمراء الألمان يضيقون عليه الخناق من جهة، و"ليست" الذي وضع عنقه قبل عنق "فاغنر" في أنشـوطة المشـنقة أحرجه وجعله يسـتسـلم ويرضى بحماية ليست إلى حين.

وخلال العاصفة التي لم تهدأ، وانصراف الأمير ألكسندر إلى تهدئة الخواطر واسترضاء الأمراء الألمان، تسلل فاغنر مع ليست إلى العربة التي أعدها هذا الأخير في هدأة من العيون. واســتقلاها في موهن من الليل، وانطلقا بها في غفلة من الحرس، لتبتلعهما الظلمة ولتلفهما العاصفة بستار من الكتمان.

كانت "كارولين" تنتظر خلف النافذة أوبة الفارس الهنغاري، ومازالت عيناها الأرقتان تجوســان الأفق البعيد عندما ترجل الفارس المكدود عن جواده. وعندما احتضــنته، احتضــنته بفرح غامر وقد ظنت أنه لن يعود من مغامرته.

"مفيستوفليس" شيطان "فاوست" الذي رافق العاشقَيْن إلى الفاتيكان، وحاك المؤامرات ليحول دون عقد الزواج المقدس، أصيب بالخيبة والخذلان.. لقد ظل يعيق هدف العاشقين اثني عشر عاماً، ولم يخطر له ذات يوم أن يضحكا منه على هذه الصورة، فقد كرس ليست نفسه راهباً بعد هذه الصدمة، ورسمت كارولين نفسها راهبة، والدير الذي جمعهما، والمسوح الرهبانية التي فرقت بينهما لم تمنع عناق نافذتيهما.

البيت.. بيت ليست الذي هجره العاشقان، أضحى كئيباً حزيناً. صورة بيتهوفن وملامحه الغاضبة المتجهمة التي تهيمن على القاعة، تعبر عن الأسى العميق والغضب الشديد والتساؤل الفاجع:

ـــــــ أين ليست. بل أين "فاوست" ودانتي وتاسو ومازيبا، والدراسات والمقدمات والرابسوديات والقداسات التي ملأت عليه حياته في هذا البيت؟ أين "غوته" الذي صاح في أوج سعادته:

ـ آه. ليت هذا الزمن يتوقف فأنا سعيد..

لقد تلاشى كل ذلك ولم يبق سوى صدى تلك الأنغام التي كانت تشدو بها أنامل "ليست" على معزفيه، وأقدام ثلاثي الكتاب العرب السوريين التائهة في أروقة بيت واحد من أولئك الذين صنعوا بإصرار تاريخ الموسيقا في القرن التاسع عشر.

مجدي العقيلي

الموسيقي الباحث والمربي

أحمد بوبس

تدين النهضة الموسيقية التي شهدتها سورية في القرن العشرين إلى عدد من الموسيقيين الكبار الذين وهبوا الموسيقا حياتهم، وأغنوها دراسة وبحثاً وإبداعاً. ومنهم الموسيقي مجدي

العقيلي الذي خاض غمار الموسيقا باحثاً متعمقاً ومربياً ومبدعاً. ساعدته في ذلك معارفه الموسيقية الواسعة التي اعتمدت على العلوم الموسيقية الشرقية والغربية. فكان ينظر إلى الموسيقا على أنها علم كالرياضيات والفيزياء والكيمياء لها نظرياتها وقواعدها. ولايمكن تطويرها إلا بالبحث العلمي.

- الولادة والنشأة

هو مجدي بن عبد الرحمن بن أحمد العقيلي، ولد عام 1917 في حلب، وتلقى دراسته الابتدائية في المدرسة الخسروية، والثانوية في المدرسة الأميرية بحلب. وخلال دراسته هذه درس الموسيقا على يد ثلاثة من أقطاب الموسيقا في الشهباء هم الشيخ علي الدرويش وعمر البطش وبكري الكردي. فتعلم العزف على العود وأحاط بالنغمات والأوزان الموسيقية وقوالب الغناء العربي، وبشكل خاص الموشح. وكانت دراسته للموسيقا رغم معارضة والده.

وبعد نيله الشهادة الثانوية أراد متابعة دراسته في مجال الموسيقا، لكن والده مانع ذلك، وطلب منه دراسة أي شيء آخر غير الموسيقا. فحاول التحايل على والده، وادعى أنه يريد السفر إلى القاهرة للدراسة في جامعة الأزهر. فطلب منه والده حفظ مئة بيت من ألفية بن مالك كشرط ليوافق له على الدراسة في الأزهر، فحفظها الشاب في ثلاثة أيام، ومع ذلك رفض والده إرساله، لقناعته الأكيدة أن ابنه سوف يدرس الموسيقا. ثم طلب من والده السفر إلى فرنسا لدراسة طب الأسنان، وهو في الحقيقة يريد دراسة الموسيقا، لكن والده جدد رفضه.

وفي عام 1935صنع مجدي العقيلي آلة موسيقية جديدة أطلق عليها اسم (الغانغيران) مصنوعة من الخشب ووجهها من الجلد، وتجمع بين آلتي العود والفيولونسيل، ويمكن العزف عليها بالضرب بالريشة أو بقوس الكمان، وعرضت في معرض دمشق

الذي أقيم عام 1936 في مدرسة التجهيز الأولى (ثانوية جودة الهاشمي حالياً)، ونال عليها الجائزة الأولى للمعرض، وتحدثت عنها صحف دمشق باسهاب. وعلى أثر ذلك استدعاه قنصل إيطاليا بحلب الذي حضر إلى دمشق وزار المعرض وشاهد الآلة. وعرض عليه السفر إلى إيطاليا لتولي رئاسة القسم العربي في إذاعة باري بروما. وفي هذه المرة وافق له والده على السفر. وبالفعل سافر مجدي إلى روما في نفس العام، واستمرت إقامته في روما حتى عام 1939. وخلال وجوده في روما انتسب إلى معهد (سانتا شيشيليا) الموسيقي، وتعلم فيه قواعد الموسيقا الغربية وعلومها، وبذلك أحاط بمعارف الموسيقا العربية والغربية.

- مسيرة موسيقية غنية

بعد عودته إلى حلب عام 1939، قام بتدريس الموسيقا في مدارسها الثانوية ودار المعلمين. واستمر في عمله ثلاث سنوات. تعرض خلالها لمضايقة السلطات الفرنسية بسبب ذهابه إلى إيطاليا لأنها من دول المحور الموالية لألمانيا. فاضطر إلى ترك عمله في التدريس. وفي عام 1942 تلقى دعوة من قيادة الجيش الأردني للسفر إلى عمان وتشكيل فرقة موسيقية لجيشها. فسافر بالفعل وكون الفرقة وتولى رئاستها. ومنحته قيادة الجيش الأردني رتبة ملازم أول. وبعد سنتين عاد إلى حلب، وعاود التدريس في مدارسها ومعاهدها الموسيقية.

في عام 1946 قررت الحكومة السورية افتتاح إذاعة في دمشق، فاستدعاه فخري البارودي إلى دمشق في كانون الأول من نفس العام للاستفادة من خبرته في المجال الإذاعي التي حصل عليها من إذاعة باري. فساهم في تأسيس الإذاعة في مقرها الأول بشارع بغداد. وعمل فيها مراقباً موسيقياً منذ اليوم الأول لبثها في

الثالث من شباط عام 1947. وعمل مع مصطفى هلال على تأسيس أول فرقة موسيقية للإذاعة وتولى الاثنان الإشراف عليها.

وعند تأسيس المعهد الموسيقي الملحق بالإذاعة، وكان مقره في أول شارع العابد، تولى مجدي العقيلي تدريس مادة الصولفيج فيه. وكان يقوم مع عزيز غنام وعدنان قريش بتدوين الموشحات والأغنيات الأخرى حفاظاً عليها من الضياع.

وفي عام 1949 عاد إلى حلب ليساهم في تأسيس إذاعتها، وعين مديراً لها لفترة، ثم عاد لتدريس الموسيقا في مدارس حلب ومعاهدها. وتولى إدارة المعهد الموسيقي فيها. واستمر في عمله حتى عام 1956، لينتقل من جديد إلى دمشق ويتولى إدارة المعهد الموسيقي الشرقي بالقرار رقم 7/260/ت تاريخ 1957/2/26. واستمر في عمله حتى إغلاق المعهد عام 1959، فاتجه إلى التدريس في ثانويات دمشق ودار المعلمين. ومازال أتذكره عندما كان يعلمنا الموسيقا في إعدادية أسعد عبد الله في حي الحلبوني في العام الدراسي 1959ـ1960، عندما كان يؤكد لنا أن الموسيقا علم عماده النوتة الموسيقية. وفي العام نفسه (1959) عُيِّن عضواً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عند تأسيسه. وبعد افتتاح التلفزيون عُيِّن عام1962 مستشاراً موسيقياً فيه. وفي عام 1966 انتدب إلى المجمع العلمي العربي بدمشق. وفي عام 1968 اختير عضواً في اللجنة الموسيقية للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. وكان أعضاء اللجنة الآخرون كامل القدسي، إبراهيم الدرويش،خضر جنيد، صلحي الوادي، ضياء السكري، عدنان قريش، مصطفى الصواف، نجمي السكري، هشام الشمعة. وفي العام نفسه ندب إلى وزارة التعليم العالي، وأصدر الوزير قراراً بتفريغه لأبحاثه الموسيقية. واستمر تفرُّغه حتى رحيله في التاسع والعشرين من أيلول عام 1983.

- مكانة عربية مرموقة

احتل مجدي العقيلي مكانة عربية مرموقة. فقد اختير عضـــواً في العديد من الهيئات الموسـيقية العربية. فكان عضــو شــرف في منظمـة البحر المتوســط للموســيقا المقارنـة في اجتمـاع المجلس التنفيذي المنعقد في شــباط 1968 بالقاهرة، وكان رئيس المنظمة الموسيقي المصري أحمد شفيق أبو عوف. وفي عام 1965 وبطلب من أمين عـام الجـامعـة العربيـة الدردري أحمد إســماعيل وضـــع دراسـة عن المقامات والإيقاعات الموسيقية المستخدمة في سورية. وفي عام 1974 منحته اللجنة الموسيقية العليا في مصـر لقب عميد الموسيقا العربية بموجب قرار رئيسـها أحمد شفيق أبو عوف. وفي العام التالي اختاره المجمع الموســيقي العربي التابع لجامعة الدول العربيـة عضـــواً فيـه، وكرمـه المجمع في مؤتمره الـذي انعقد في دمشــق عام 2000. وهو الفنان العربي الوحيد الذي قدمت له فرقة عبد الحليم نويرة أعمالاً موسيقية وهو على قيد الحياة. فقد قدمت له موشحَيْ (أيا دارها بالحزن) و(جادك الغيث).

وتلقى مجـدي العقيلي دعوات كثيرة لزيـارة الـدول العربيـة والمشاركة في مؤتمراتها ومهرجاناتها. ففي شهر كانون الثاني عام 1964 دعي إلى بغداد للمشـاركة في مؤتمر اللجنة القومية العراقية لليونسكو الذي خصص لدراسة علاقة الموسيقا الغربية بالموسيقا الشــرقية. وكان له فيه مشـــاركة فعالة. وفي عام 1971 حضـــر مهرجـان الربيع الثـالث في الموصـــل. وفي كانون الأول من نفس العـام زار الخرطوم بدعوة من وزارة الثقافة الســودانية. وفي عام 1973 زار الجزائر بـدعوة من وزير الإعلام والثقافـة أحمد طالب الإبراهيمي، وألقى محاضـرة بعنوان (الموشح الأندلسي)، وتحدثت جريـدة (المجـاهـد) عن المحـاضـــرة بعـددهـا رقم 2645 تـاريخ 1973/12/30. كما شارك في جميع اجتماعات ومؤتمرات المجمع العربي للموســيقا التابع لجامعة الدول العربية منذ اختياره عضــواً فيـه عـام 1975. وكـان آخرهـا المؤتمر الســادس الـذي انعقد في الجزائر عام 1981. وزار سـلطنة عمان بدعوة من وزارة الإعلام

فيها. وفي نفس العام زار الأردن بدعوة من وزارة الإعلام، وفي عام 1979 شارك في المهرجان العالمي للموسيقا الذي أقيم في بغداد.

- أبحاثه الموسيقية

لم يركن مجدي العقيلي إلى دراسته الموسيقية فقط. وإنما انكب يطلع على جميع المؤلفات الموسيقية ذات الطابع العلمي والتاريخي، فتعمق في الموسيقا العربية ومقاماتها وأوزانها وإيقاعاتها، وعلى الموسيقا الغربية وعلومها، ولاسيما الرياضيات الموسيقية، كما تعمق في موسيقا الشعوب الأخرى. بعد ذلك اتجه إلى البحث الموسيقي في جانبيه العلمي والتاريخي.

ومن أهم الكتب التي ألفها مجدي العقيلي كتاب (السماع عند العرب)، بل هو من أهم المؤلفات في الموسيقا العربية بعمقه وشموليته. ويقع الكتاب في خمسة أجزاء. صدر الجزء الأول منها عام 1969. وتناول المراحل التي مرت بها الموسيقا العربية من العصور القديمة إلى نهاية العصر العباسي. وبحث في التدوين الموسيقي عند العرب والمقامات الموسيقية القديمة التي وردت في كتاب الأغاني للأصفهاني. وأورد بعض ألحان الفارابي مترجمة من النوتة القديمة التي كانت تستخدم الأبجدية العربية إلى النوتة الحديثة.

والجزء الثاني من الكتاب صدر عام 1970. وتناول موسيقا العصر الأندلسي وأعلامها وتاريخها. وتوقف بالدراسة والتحليل عند أهم قالبين غنائيين في الموسيقا الأندلسية، وهما الموشح والنوبة الأندلسية. وأورد نماذج منها بالنوتة الحديثة.

أما الجزء الثالث فقد خصصه مجدي العقيلي للموسيقا في البلدان العربية. وضم عشرة أبواب تحدث في كل منها عن الموسيقا في بلد عربي والمقامات والإيقاعات الأكثر استخداماً في موسيقاه، وأهم أعلام الموسيقا في كل بلد. أما البلدان التي تناولها الكتاب فهي

حسب ترتيب الأبواب: سورية، السعودية، لبنان، العراق، الكويت، قطر، البحرين، مصر، السودان، ليبيا.

والجزء الرابع الذي صدر عام 1976 ضم دراسات عن السلالم الموسيقية وحساباتها (علم الأكوستيك) والنغمات والأوزان المستخدمة في العصر الحديث. وفي الجزء الخامس والأخير تناول مجدي العقيلي الفولوكلور العربي وألوانه وما فيه من عادات وتقاليد ومأثورات.

ومن مؤلفات مجدي العقيلي كتاب (الموسيقا الغربية وأعلامها) الصادر عام1952. وتناول فيه الموسيقا الغربية عبر التاريخ، بدءاً من العهدين اليوناني والروماني بشكل مختصر. إلا أنه توسع في تناوله الموسيقا الأوربية منذ بداية العصر الكلاسيكي (القرن السادس عشر) حتى القرن التاسع عشر. وقدم نُبَذاً عن أهم الموسيقيين الذين أبدعوا فيها خلال تلك المرحلة. وللعقيلي أيضاً كتابان هما (أناشيد العروبة) عام 1950 و (أغاني العرب القومية) عام 1951، اللذان احتوياعلى مجموعة من الأناشيد الوطنية بالنوتة والكلمات من تلحين العقيلي نفسه. أما أول مؤلفاته فكانت رسالة بعنوان (أناشيد الطفولة) وضعهاعام 1940. وهي موجهة للأطفال، تعرفهم ببعض فنون الموسيقا والغناء إضافة إلى تعريفهم ببعض أعلام الموسيقا في سورية، مثل عبد اللطيف النبكي والشيخ علي الدرويش. ومن مؤلفاته الأخرى (لغة الموسيقا) عام 1950، في أربعة أجزاء، وضم أبحاثاً موسيقية في الصولفيج والقواعد والنظريات الموسيقية، وهو كتاب تعليمي، و(لغة الأوتار) الذي تضمن مجموعة أبحاث موسيقية متنوعة.

ووضع مجدي العقيلي سلسلة كتب أطلق عليها (سلسة أعلام العرب) تألفت من خمسة كتب، أرخ فيها لعدد من علماء الموسيقا العرب القدامى. طبع منها الكتاب الأول فقط عام 1964 عن العالم العربي (الكندي). أما الكتب الأربعة الأخرى فمازالت مخطوطة

ولم تطبع، وهي (الفارابي) و(صـــفي الدين عبد المؤمن الأرموي) و(يحيى بن علي بن يحيى المنجم) و(مختـارات الألحـان). وللعقيلي ثلاثة كتب أخرى مازالت مخطوطة أيضـاً. الأول عنوانه (المقامات والإيقاعات المستخدمة في سورية). وهي عبارة عن دراسـة كبيرة وضــعها عام 1965 بتكليف من الأمين العام للجامعة العربية آنذاك الدردري أحمد إسماعيل ـــ كما مر معنا ـــ. ومخطوط ثان بعنوان (قواعد الموسـيقا العربية) وضـعه عام 1967. وفي عام 1966 بدأ بتاليف المعجم الموسيقي، لكنه رحل قبل أن يكمله.

- إبداعاته الموسيقية

صـــرف مجدي العقيلي معظم وقتـه وجهده للبحـث والتـأريخ الموسـيقيين. الأمر الذي جعل إبداعاته الموسـيقية قليلة نسـبياً. لكنها كانت على سـوية موسـيقية عالية، وجاء معظمها في قالبي الموشـح والقصـيدة، إضـافة إلى بعض الطقاطيق والأناشـيد والاسـكتشـات والأوبريتات.

ففي قالب الموشـــح.. تُعدُّ موشـــحاته من أجمل مالحن في هذا القالب الغنائي العربي الأصـيل. وأول موشـح لحنه كان (أيا دارها بـالحزن) عام 1945 من قصـــيدة لأبي العلاء المعري، بمناســبة المهرجان الألفي للمعري الذي أقيم ذاك العام في دمشـــق. ثم تتالت موشـــحاته حتى بلغ عددها العشـــرات، ومنها (جادك الغيث)، (داو العليل)، (طال ليلي)، (لوكنت تدري)، (ودّع الصـبر محباً ودَّعه)، (ذكراك تملأ قلبي) وغيرها.

وفي قالب القصـــيدة لحن مجدي العقيلي عدداً منها، أجملها قصـــيدة (إني ذكرتك بالزهراء مشـــتاقا) لابن زيدون لحنها عام 1975، بمناســـبة المهرجـان الألفي لابن زيـدون الـذي أقيم في المغرب في نفس العام. وغنت القصـــيدة في المهرجان المطربة مها الجابري. ثم سُجّلت القصـيدة في إذاعة دمشـق بصـوت عبد

الرحمن عطية. ولحنه لقصـــيدة ابن زيدون كان آخر ألحانه قبل رحيله.

وفي قالب الاسـكتش، لحن سـتة من الاسـكتشـات التي تناولت موضـــوعـات اجتمـاعيـة متنوعـة،وهي (القطن)، و(الحصـــاد)، و(الطيور)، و(الورد)، و(البيـاعين) و(البحـارة). وكـان مقلاً في تلحين الطقاطيق. فلحن عدداً قليلاً منها لمطربي إذاعة دمشق. ومن طقـاطيقـه (أنـا وردة) للمطربـة كروان، و(حـديـث الهوى) لفتى دمشق، و(تذكار) لياسين محمود، و(أنصفي قلبي اللي مال) لصباح فخري.

وخـاض مجـدي العقيلي غمـار التلحين للأطفـال، فلحن اثني عشر نشيداً واسكتشاً واحداً. جمعها في كراس حمل عنوان (موسيقا وأغـاريد الطفولـة)، أصـــدره عـام 1952. وجميع هذه الأنـاشـــيد تربويـة، منهـا الوطنيـة مثل (عيد الجلاء) شـــعر حســـني كنعـان، (ياعرب) شـعر محمد العدناني، (الجندي الصـغير) و(تحية العلم) وهذان النشـــيدان لم يذكر الكراس اســـم ناظميهما. ومنها أناشـــيد ترفيهيـة مثل (أهوى الغنـاء)، (حلقـة اللعـب)، (أنشـــودة الربيع)، (أنشـودة العيد) وجميعها نظم نصـرة سـعيد، و(العندليب) و(رأس السـنة) نظم محمد العدناني، و(نشـيد الروضـة) نظم حسـني كنعان، واسكتش (عيد في القرية) نظم إلياس أبو شبكة.

وفي مجال التأليف الموسـيقي وضـع مجدي العقيلي مجموعة من السماعيات من مقامات موسيقية مختلفة، أولها سماعي من مقام العجم وضـــعـه عـام 1934. كمـا أبـدع مجموعـة من المقطوعـات الموسيقية منها (مناجاة) و(رقص العرائس) و(صباح الخير).

- أسرته والموسيقا

كان مجدي العقيلي يؤمن أن الموسيقا وسيلة تربوية هامة، تهذب النفس والمشاعر، وتقوِّم سلوك الإنسان. لذلك عمد إلى تعليم جميع أبنائه الموسيقا ولو على سبيل الهواية. فابنه الأكبر زاهر رسام وعازف عود، والثاني ماهر درس الموسيقا في الكونسرفتوار الملكي في بروكسل، واخترع آلة موسيقية أطلق عليها (فيولوت ـــ violut)، وهي آلة تجمع بين العود والفيولا. والابن الثالث نادر درس الإخراج المسرحي في بروكسل، وهو أيضاً ضارب إيقاع. وابنته نوال درست العزف على البيانو في المعهد العربي للموسيقا بدمشق.

مراجع مساعدة

1ـــ موسوعة (أعلام الأدب والفن) ـــ أدهم آل الجندي ـــ دمشق 1954.

2ـــ كتاب (الموسيقا في سورية) ـــ عدنان ابن ذريل ـــ دار طلاس ـ دمشق 1989.

3ـــ كتاب (الموشحات الأندلسية) ـــ سلسلة من كنوزنا (الجزء الأول) ـــ الدكتور فؤاد رجائي ـــ حلب (بدون تاريخ).

4ـــ كتاب (السماع عند العرب ـــ ج1) ـــ مجدي العقيلي ـــ دمشق 1969.

5ـــ كتاب (السماع عند العرب ـــ ج2) ـــ مجدي العقيلي ـــ دمشق 1970.

6ــ كتاب (السماع عند العرب ــ ج3) ــ مجدي العقيلي ــ دمشق 1973.

7ــ كتاب (السماع عند العرب ــ ج4) ــ مجدي العقيلي ــ دمشق 1976.

8ــ كتاب (السماع عند العرب ــ ج5) ــ مجدي العقيلي ــ دمشق 1979.

9ــ كتاب (الموسيقا الغربية وأعلامها) ــ مجدي العقيلي ــ دمشق 1952.

10ــ كراس (موسيقا وأغاريد الطفولة) ــ مجدي العقيلي ــ دمشق 1952.

أم كلثـــوم

ظاهـــــــــــرة

أضـــــاءت الشـــــــرق

نصر الدين البحرة

أذكر ذلك جيداً، ففي تلك الأيام، مع بداية تفتح الوعي لديّ والانتباه إلى السينما والغناء في الأربعينيات المتأخرة من القرن العشرين الماضي، لفتت اهتمامي تلك الحركة التي كانت تجري، في أول يوم خميس ليلاً، من أول كل شهر، إذ يتجمهر الجيران في بيت واحد، لدى صاحبه جهاز راديو، للاستماع إلى «حفلة» أم كلثوم.

وكان ذاك من الأحياء الفقيرة ـــ مع استثناءات ـــ إذلم تكن الكهرباء أو الماء، قد وصلا إلى كثير من البيوت.

بلى، إنها أم كلثوم، تلك الفتاة القروية التي ولدت عام 1898 في قرية «طماي الزهايرة ـ مركز السنبلاوين» في مصر، ودخلت «الكتّاب» عندما بلغت الخامسة من عمرها، فتعلمت ترتيل القرآن، ثم حفظته. وما هي إلا أن بدأت رحلة عناء وشقاء طويلة مع والدها الشيخ إبراهيم البلتاجي وشقيقها خالد. وكانت قد أمست في الثالثة عشرة من عمرها، عندما أخذت تتجول في قرى الريف، منشدة التواشيح الدينية والقصائد الصوفية.

بلى، إنها أم كلثوم التي كانت تتقاضى عشرة قروش لقاء غنائها، ثم ارتفع هذا الأجر إلى خمسمئة جنيه في القاهرة، ثم قفز إلى أعلى أجر تقاضته مغنية عام 1956 وهو ستة آلاف جنيه، كما قالت صحيفة «نيويورك تايمز» مقابل وصلتين غنتهما في «عاليه» بلبنان.

«أم كلثوم صوت مصر»

بلى، إنها أم كلثوم التي قالت عنها الباحثة الأمريكية «فرجينيا دانيلسون» في كتابها: «أم كلثوم صوت مصر»: إن المصريين لا يحبون صوتها فحسب، بل يحترمونها، فقد ساهمت في رفع قيمة الفن والفنانين في نظر عامة الشعب، حتى إن أحد كبار الباشوات في مصر تقدم لخطبتها، كما رفعت قيمة الفلاح والإنسان الشعبي كثيراً بتفاخرها بانتمائها إلى الأصول الفلاحية، فأصبح التفاخر

بالأصـول الفلاحية شـائعاً، بعد أن كان التفاخر الشـائع، بأصـول الباشوات.

ظاهرة أضاءت الشرق

بلى، إن أم كلثوم ليست مطربة فحسب. إنها ظاهرة أضاءت في هذا الشرق ورحلت، ولا يزال إشعاعها يتفاعل مع الأجيال التي تلت، كما يقول الموسـيقار منصـور الرحباني، ويتابع قائلاً: إنها بحضـورها السـاحق اسـتطاعت أن تنتقل من حالة الفتاة القروية البسـيطة، إلى أن تصـبح سـيدة التف حولها الفنانون والمثقفون والشعراء، وقد كان هؤلاء رهن إشارتها.

وأحب أن أضـيف إلى شـهادة الأسـتاذ الرحباني، ذلك الخبر الذي يؤكد ما جاء في كلامه، فذات ليلة، كان حاضـراً فيها أمير الشـعراء أحمد شـوقي، دارت الكؤوس، فحين بلغ الكأس شـفتيها اعتذرت، فكتب شوقي قصيدته التي غنتها أم كلثوم بعد ذلك: سلوا كؤوس الطلى هل لامست فاها.

صوتها وثلاث حقائق فنية

في الذكرى المئوية لميلاد أم كلثوم سـنة 1998 نشـرت صحيفة «النهار» البيروتية صفحة خاصة ضافية، تضمنت شهادة الموسيقار عميد المعهد العالي للموسيقا الدكتور وليد غلمية، قال فيها: إن أم كلثوم تمثّل ثلاث حقائق فنية:

أولاها حساسية الأذن العربية للتذوق الراقي لجمال الصوت، إذ لم تكن الأذن العربية مخطئة في تقديرها ومتابعتها صـوت أم كلثوم، بل إن لهذا الأمر تاريخاً عريقاً منذ «أكاد» و«سومر».

ثانيتها أن صـوتها يعبر عن الاحترام المطلق للأذن العربية، إضافة إلى احترام الإنسان العربي.

أما ثالثة الحقائق في رأي د. غلمية، فهي أن صـــوت أم كلثوم جعل الغناء العربي، في تلك المرحلة ـــ مرحلتها ـــ حالة مكتملة، أغلقتها أم كلثوم، إذ إن كل من غنى بعد أم كلثوم، بطريقتها: سقط.

وينتهي عالم الموسيقا اللبناني إلى القول: لو لم توجد أم كلثوم، لكان على كل أذن عربية إيجادها، لأن مرحلتها أساسية في البناء الغنائي العربي.

وأسست أسلوباً خاصاً بها

من جانب آخر، فإن أم كلثوم اســتطاعت أن تؤســس أســلوباً خاصاً، سواء على مستوى الأداء أو على مستوى النص الموسيقي المغنّى، فهي تمكنت من توحيد أســلوب أداء ألحان أغنياتها، على الرغم من تعدد الملحنين، فكأنها الملحن الحقيقي لمختلف أغنياتها.

وهذا ما دعا جورج روفايل، الأستاذ في المعهد العالي الوطني للموســيقا بلبنان، إلى الحديث عن «كَلْثَمة» الألحان فإن «الملحنين الذين تعاملوا معها داروا في فلك صوتها، أكثر مما دار صوتها في فلك ألحانهم».

ولكن.. ماذا عن صــوت أم كلثوم ذاته؟ إن الموسـيقار الراحل زكي ناصـيف يصـفه بالقول: إنه صـوت نسـائي عريض، واسـع المدى Alto، جزيل الطواعية والقوة، في حيث كان في إمكانه التحرك بانضباط كامل، خصـوصـاً عند الامتداد الصـوتي والقفلة البارعة.

حين تغني الدرجات الصوتية المنخفضة

أما قائد الأوركسـترا توفيق الباشـا، فإنه يمعن في حديث أكثر تفصـيلاً عن صـوت كوكب الشـرق، فهي عندما تغني الدرجات الصـوتية المنخفضـة نجد نبراتها الموسـيقية واضـحة، مثلما تغني الدرجات الصــوتية العليا، وفي الحالتين تبقى طبيعة الصــوت هي

هي، وتبقى قماشته هي هي تماماً، كما هي حالة آلة ستراديفاريوس التي تقدر قيمتها بملايين الدولارات، لأنها تتميز بدرجاتها الصوتية التي لا تتغير.

مطربة النحو والصرف

وما دمنا في صدد الحديث عن صوت أم كلثوم، فلابد من الإشارة إلى أن حفظها القرآن الكريم أكسبها صقلاً في النطق، وسلامة في مخارج الحروف، كما أكسبها علماً بصفات الحروف من حيث الشدة والرخاوة والانطباق والانفتاح والقلقلة، وهكذا وصلت إلى ذروة الإلقاء، أضف إلى ذلك تمكنها من النحو العربي، حتى قيل إنها مطربة النحو والصرف. في أحيان قليلة كان الموسيقار محمد عبد الوهاب يغلط في النحو، أما أم كلثوم، فإنها في غناء القصائد لم تغلط البتة.

وإذا كانت أم كلثوم قد غنت من شعر أبرز الشعراء العرب: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وأحمد رامي وإبراهيم ناجي ونزار قباني والهادي آدم وجورج جرداق، كما لاحظت ف. دانيلسون، فإن أهميتها تبرز باختيارها نصوص قصائدها بنفسها، وتختار في بعض الأحيان أبياتاً معينة فقط، وتبدل بعض المفردات بما يناسبها.

إذا لم يعجبها اللحن.. بدلته

وفي مجال تدخلها الشخصي، تذكر السيدة دانيلسون، أنها كانت تفرض في بعض الأوقات على الملحنين تقديم عدة مقدمات موسيقية لتختار إحداها، وإن لم يعجبها اللحن فرضت على الملحن تبديله أو تطويره مما كان يثير حفيظة الكثير من الملحنين، حتى إن التعاون بين أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب، لم يتم إلا بعد أن اشترط عليها عدم التدخل نهائياً، بما يلحنه.

وتقف صاحبة كتاب «أم كلثوم صوت مصر» قليلاً أمام المطربات الشهيرات اللواتي عاصرن أم كلثوم، فتقول إنها

استطاعت أن تثبت أمام منافساتها جميعاً: لور دكّاش، فتحية أحمد، منيرة المهدية، نادرة، ملك، وذلك «لأنها تحكمت بنقابة الفنانين والإذاعة المصرية التي كان المعجبون بها يديرونها، إلا أن من هزَّ عرشها فعلاً، كان: المطربة أسمهان لصوتها الاستثنائي وشخصيتها وجمالها ونسبها».

أفلام أم كلثوم الغنائية

وكانت أمام أم كلثوم منافسة من نوع آخر: السينما الغنائية، ذاك أن محمد عبد الوهاب سبق أن قدم عام 1933 فيلمه الأول «الوردة البيضاء» وهو الأول فنياً في هذا المجال، وإن تكن السيدة نادرة قد سبقت «تاريخياً» بفيلم «أنشودة الفؤاد» سنة 1932، وهكذا لعبت أم كلثوم البطولة الغنائية في فيلمها الأول «وداد» عام 1936، وأتبعته في السنة التالية 1937 بفيلم «نشيد الأمل»، ثم تتالت أربعة أفلام أخرى لها، كانت غنائية بالطبع هي: «دنانير» 1940 «عائدة» 1942 «سلامة 1944» «فاطمة» 1948.

امتاز صوت أم كلثوم بستة عناصر

على كل حال وقبل الانتقال إلى الحديث عن «مآخذ» على فن أم كلثوم، كما يراها بعض النقاد، وعلى شخصيتها، وبينهم الدكتورة رتيبة الحفني، المؤرخة الموسيقية الكبيرة، والباحثة الأمريكية ف. دانيلسون، لابد من الوقوف قليلاً عند شهادة المؤرخ الموسيقي اللبناني فكتور سحاب في كتابه «السبعة الكبار في الموسيقا العربية المعاصرة»، فهو يرى أن صوتها امتاز بستة عناصر قوة، يكفي كل منها ليجعل صوتها ظاهرة عظيمة. فأولها أن مساحة صوتها تغطي ديوانين، من وسط موقع صوت «الباريتون» وهذا نادر للغاية في أصوات المغنيات في العالم. وثاني عنصر هو التملك من الصوت، فهي كانت تستطيع أن تؤدي بسهولة جُملاً غنائية صعبة للغاية، بزخرف صوت يصل إلى حد الإعجاز. أما العنصر الثالث فإنه قوة الصوت:

«كانت تبتعد عن المايكروفون أكثر من متر في حفلاتها، فإذا ارتفعت نبرة الغناء، ابتعدت مزيداً». وقد كانت القوة البدنية لديها هي العنصر الرابع، ذلك أن أطول حصة غنائية في أطول الأوبرات الأوربية، لمغنٍ بمفرده، لا تزيد على أربعين دقيقة، أما أم كلثوم فكانت تغني أربع ساعات وحدها. ويرى الأستاذ سحاب أن طول العمر هو العنصر الخامس لدى سيدة الغناء العربي، فإنها غنت منذ كانت في الثالثة عشرة من عمرها حتى الثالثة والسبعين، أي: ستين سنة كاملة.

دقة صوت أم كلثوم

ثمة أخيراً «دقة الصوت» وهنا يستخدم الأستاذ سحاب مصطلحاً فنياً هو الطنين بين مقام هو «دو» ومقام آخر يليه هو «ري»، وهذا معيار في القياس، إذ إن «تُسع» الطنين هو الفارق الذي تستطيع الأذن العادية أن تميزه، وأظهرت الآلات الإلكترونية أن دقة صوت أم كلثوم بلغت واحداً على الألف من الطنين، ودقة صوت عبد الوهاب بلغت واحداً على ألف ومئتين من الطنين، ولا يقال في أصوات كهذين إلا أن دقتهما مذهلة.

لماذا تكرر أم كلثوم ما قالته

تقول فرجنيا دانيلسون «على الرغم من نجاح أم كلثوم الباهر، فإن طائفة من الناس بقيت تؤمن أن أم كلثوم تخدر الناس بأغانيها التي تدوم ساعات طويلة، إذ كانت الأغنية تستمر أكثر من ساعتين بين إعادة المقاطع وتكرارها، حتى إن أحد الأجانب ممن حضروا

حفلاتها قال: لماذا تكرر ما قالته عدة مرات!؟ ألا يفهم العرب من أول مرة؟!»

صوتها.. هل كان مخدِّراً؟

وتستطرد السيدة دانيلسون قائلة إن تلك الطائفة رأت أن غناء أم كلثوم يخدر النفوس والعقول، بدلَ أن يستحثها، وهو يشجع على تعاطي المخدرات «حتى إن الكثيرين يتهمونها بأنها السبب في هزيمة حزيران، لأنها كانت تغني للضباط المصريين عشية ذلك العدوان».

ويتقدم عالم الموسيقا قائد الأوركسترا اللبناني توفيق الباشا، لينقض هذا الكلام قائلاً: لقد برهن صوت أم كلثوم أن ما فرقته السياسة والأنظمة، وحَّده الفن، وفي القمة صوت أم كلثوم. ثم ينتهي إلى التأكيد أن صوتها لم يكن مخدراً كما شاع، ولم يبعد العربي عن واقعه، فالجمال هو الذي يشد الإنسان إلى واقعه ويربطه بالعناصر، كل العناصر.

شهادة رتيبة الحفني

أما الدكتورة رتيبة الحفني، فقد تناولت شؤوناً شخصية لدى كوكب الشرق في الندوة التي أقيمت في ذكراها في مكتبة الإسكندرية في 20 شباط/ فبراير 2005، وبينها أنها كانت «غير وفية للمقربين منها»، ودللت على ذلك بما فعلته أم كلثوم بالموسيقار محمد القصبجي، إذ عزلته من إدارة فرقتها، وحولته إلى عازف على العود خلفها «وهذا ما تسبب في تدهور صحته ودخوله حالة عميقة من الاكتئاب».

وقد حدثني أمير البزق محمد عبد الكريم أنه كان يوماً في القاهرة يحاول تعليق معطفه على المشجب دون جدوى نظراً لقصر قامته، فقد كان قزماً حقيقياً. وصادف أن مرت أم كلثوم، فتناولت

المعطف وعلقته. عندئذ أراد عبد الكريم أن يشـــكرها مداعباً فقال: أنت عاوزة شي من تحت؟ فقالت: هو أنت عندك فوق ولا تحت!؟

من قصص

الباليهات

غلاديس دافيدسون
ترجمة: محمد حنانا

الليلة الثانية عشرة
Twelfth Night

باليه من فصلين. موسيقا إدوارد غريغ. وضع الليبريتو، المبني على مسرحية شكسبير الكوميدية، مونا إنغلسبي. صمم الرقصات أندريه هوارد. قدمت أول مرة في المسرح الملكي في ليفربول عام 1942.

قصـــة الباليه: نحن هنا إزاء قصـــة عن ســـوء تفاهم في الحب تنتهي نهاية سعيدة،بعد العديد من تقلبات الأحوال.

الشاب أورسينو الوسيم، دوق إيليريا، متيم بحب السيدة الجميلة أوليفيا، لكنها لا تبادله حبه متذرعة بأنها ما زالت حزينة بسبب فقدها لأخيها الذي توفي مؤخراً. ومع ذلك، لم تكن أوليفيا الجميلة تبدو غير سعيدة كما يجب بسبب هذا المصاب الأليم. إذ إنها كثيراً ما تخرج مع العديد من أهل البيت،وتبدو أنها تستمتع بالحياة كثيراً.

والواقع أن قلب أوليفيا الشاب لم يمسه الحب بعد. لهذا تراها ضجرة من رسائل الحب التي يرسلها مريض الحب أورسينو. لكن أورسينو لم يستسلم. وكان يقضي أيامه في حالة من الأسى العاطفي، مرسلاً رسولاً تلو الرسول حاملاً رسائل شاعرية للسيدة المحبوبة، ودائماً ما يلجأ إلى الموسيقا ناشداً السلوان.

وحدث في هذا الوقت أن ظهر على شواطئ إيليريا فتاة شابة فاتنة تدعى فيولا، التي أنقذت حياتها حين تحطمت السفينة التي كانت على متنها. وفي تلك السفينة المحطمة فُقد شقيقها التوءم. وقد اعتقدت أنه في عداد الغرقى. إثر ذلك قررت هذه الفتاة الوحيدة ومن دون حماية، الدخول في خدمة الدوق أورسينو كخادمه الخاص. وقد ناشدت قبطان السفينة، الذي أوصلها بسلام إلى الشاطئ، أن يجلب لها ملابس مناسبة ويقدمها بتلك الملابس للدوق. وهذا ما فعله.

كان الدوق أورسينو مبتهجاً بالخادم الذي قدم إليه باسم شيزاريو ـ كان على اعتقاد دائم بأنه شاب، وقد وثق به ومنحه حبه ـ ونتيجة لذلك سرعان ما وقعت فيولا، المتنكرة بزي شاب، في حبه. وقد شعرت بألم كبير حين أرسلها أورسينو حالاً إلى أوليفيا الجميلة حاملة التماسه ودها و حبها. ومع ذلك فإن رغبتها في أن تسعد الإنسان الذي أحبته دفعتها للسير قدماً لتنفيذ مهمتها غير المرغوبة.

وقبل أن يصل ما يدعى بالخادم إلى قصر أوليفيا، كان أحد أفراد أسرتها الذي يعيش معها ويدعى سير توبي بلينش ـــــ وهو شخص بدين وكسول ولا يصلح لشيء، يتذمر من أوليفيا لأنها تبالغ

بادعاء الحزن على شقيقها. كانت شكاواه موجهة إلى السيدة ماريا خادمة أوليفيا الخاصة. لكن ماريا، وهي امرأة شابة وحيوية وتميل إلى المرح، كانت تؤنبه على كسله وإدمانه الخمر وعلى أصحابه الذين يعربد معهم. وأثناء حديثها معه ينضم إليهما أندرو أغويشك الكسول والتافه والجبان ــ الذي سرعان ما أجج غضبها بملاحظاته الغبية وتملقه المنمق.

عندئذ ظهر مالفوليو، المسؤول عن إدارة القصر وشؤونه، وأبدى عدم رضاه عن سلوك المدمنين الكسولين. كان مالفوليو شخصاً مغروراً متباهياً بنفسه، وكان أضحوكة بالنسبة للطفيليين الذين يرتادون القصر والذين يجدون المتعة في الاستخفاف به والسخرية منه. والآن وقد علم أن ثمة رسولاً من قبل أورسينو ينتظر قرب الباب، يتجه نحو الباب باختيال ليقدم الخادم الجديد إلى سيدته.

كانت السيدة أوليفيا تستمتع بالحديث مع فيست المهرج الذكي المرح الذي يميل إلى السخرية والذي انضم إلى رواد القصر. في البداية رفضت مقابلة رسول الدوق أورسينو، لكنها سمحت له بمقابلتها بعد أن علمت بأنه لجوج يأبى الرحيل قبل رؤيتها.

حين ظهرت فيولا المتنكرة، انجذبت إليها أوليفيا بشدة، وقبل انتهاء فيولا من التقديم العظيم لالتماس الدوق بطلب يد أوليفيا ـــــ الذي رفضت الاهتمام به ثانية ـــــ وقعت في الغلام الفاتن.. وهذا الواقع الذي سرعان ما غدا واضحاً سبب تسلية كما شكل هلعاً بالنسبة لفيولا، وقد شعرت بارتياح كبير حين انتهت المقابلة على الرغم من أنها ستعود إلى سيدها المحبوب حاملة أخباراً جديدة عن فشل مهمتها.

الآن أصبح أورسينو المريض بالحب، أكثر نحولاً وتعاسة، وتحول بحماسة أكبر نحو خادمه الجذاب ــ الذي كان، على الرغم من معاناة الغيرة، سعيداً لبذل ما يستطيع لمواساته.

في غضون ذلك كانت المشاحنة بين مالفوليو مدير شؤون قصر أوليفيا وبين قريبها المتبطل توبي بليش قد وصلت إلى الذروة. وفي الليلة التالية أحدث توبي وصديقه الأحمق أندرو ومعهما المهرج الذكي صخباً كبيراً في غرفة علوية من غرف القصر، فقد شربوا كثيراً من الخمر وقاموا بأعمال طائشة، وحين بلغت الضجة ذروة عالية هرعت ماريا إليهم وأمرتهم بالتزام الهدوء وإلا فسيسمعهم مالفوليو ويقدم شكوى إلى سيدته.

ومع ذلك تجاهل المعربدون تحذيرها، لكنهم كانوا فرحين لرؤية ماريا الجميلة التي يعلمون أنها تحب المرح و اللهو مثلما يحبون، وأقنعوها بأن تبقى برفقتهم. وبانضمام ماريا إليهم أصبح اللهو صاخباً ومجلجلاً، فقد انغمست ماريا في جو المعربدين وراحت ترقص فوق الطاولة في نشوة عارمة.

فجأة ينفتح الباب ويدخل مالفوليو حاملاً شمعة مضيئة وهو يرتجف غضباً، ثم بدأ بتوبيخ المعربدين على سلوكهم الشاذ. كان جوابهم عن ذلك أن سخروا منه وقلدوا حركاته بطريقة تهريجية. وفي ثورة غضب أعلن قائلاً إنه سيقدم تقريراً للسيدة عما جرى.

ولما كانوا على يقين من أنه سينفذ تهديده، قرر المعربدون أن يلعبوا لعبتهم ويكيدوا له مكيدة انتقاماً منه على سلوكه معهم. وفي اليوم التالي رموا رسالة معطرة في الممشى المؤدي إلى مكان إقامة مالفوليو واختبؤوا خلف بعض الشجيرات ليراقبوا ما يحدث.

يلتقط مالفوليو الرسالة التي توهم أنها مرسلة من السيدة أوليفيا والتي تتضمن إعلاناً عن حبها له، كما تتضمن رغبتها في رؤيته مرتدياً جوارب طويلة صفراء. خدعت هذه الرسالة مالفوليو، المغرور والغر، على نحو كامل، وكانت سعادته عارمة حين علم من الرسالة أن سيدته الجميلة مغرمة به

ومعجبة. فهرع لينفذ رغبتها المعترضة، في حين ابتهج المتآمرون المتوارون ابتهاجاً عظيماً. بعد ذلك بقليل حين كانت أوليفيا وماريا تتمشيان في الحديقة، يظهر مالفوليو أمامهما مرتدياً جوارب صفراء طويلة، ويخطو نحوهما بخطا مدروسة، ثم يخاطب سيدته بكلمات تنم عن الحب وكأنه يرحب بحبها ويبادلها ذلك الحب. وحين تُظهر أوليفيا دهشتها وغضبها من ذلك السلوك الوقح من جانب واحد من مستخدميها، يشرع في قراءة مقاطع من الرسالة التي توهم بأنها هي التي كتبتها له، ثم سقط على ركبتيه مشيراً إلى أن قلبه ملك لها، وأنها لسعادة لا توصف بالنسبة إليه أن يبادلها الحب الذي وهبته له.

يتملك أوليفيا الخوف والغضب ظناً منها أن مستخدمها الرزين جُن على نحو مفاجئ،ثم تدعو بعضاً من خدمها وتأمرهم بأخذه إلى القبو وحبسه فيه ـــــ آملة أن تخمد حماسته. وهكذا ظل مالفوليو التعس مدعاة لسخرية المتآمرين إلى أن تكشفت حقيقة الرسالة المعطرة. عندئذٍ أطلق سراحه وهو أكثر حكمةً و حزماً.

في غضون ذلك وصلت قضية الحب بين الدوق والسيدة أوليفيا إلى نهايتها. فقد حدث أن أنقذ من السفينة المحطمة الشاب سيباستيان شقيق فيولا التوءم. ثم وصل إلى إيليريا يراوده أمل في أن تكون شقيقته فيولا هناك. وبينما هو يسير في شوارع إيليريا يقع فصل كامل من سوء الفهم.

فلدى لقائه مع أصدقاء كل من الدوق أورسينو والسيدة أوليفيا أشاروا بأنه مخطئ بالنسبة للخادم الشاب الذي يُعرف بـ شيزاريو ـ

و الذي يشـــبهه إلى حد كبير، لذا يقع العديد من المشـــاهد المحرجة قبل أن يلتقي ســـيباســـتيان بشـــقيقته. إلى أن تتكشـــف الأمور على حقيقتها و يبتهج التوءمان باللقاء بعد انفصـــال طويل. وبعد هذا تُحوِّل السيدة أوليفيا شغفها بالخادم السابق إلى سيباستيان الوسيم الذي يســـتجيب بســـرور لحبها. وحين تخلع فيولا رداء تنكرها و تظهر أمام الدوق فتاة شـــابة جميلة لم تعد قادرة على إخفاء شـــغفها السري بـ أورسينو، يبادلها أورسينو مشاعر حبها وشغفها.

وهكذا، مع جميع صـعوباتهم و أهدافهم المتناقضـة التي أزيلت، يبتهج هؤلاء العشـــاق ومعهم أصـــدقاؤهم، و نحن ربما نكون على يقين من أن توبي وأصدقاءه من المعربدين شاركوا بكل حماسة في الزفاف الذي تلا.

الدرياد «The Dryad»
حورية الغابات

باليه من مشـــهدين للمؤلفة دورا برايت. صـــمم الرقصـــات ألكســـندر جينيه. وضـــع الليبريتو دورا برايت. قدمت أول مرة في المسرح الإمبراطوري بلندن عام 1908.

كانت «الدرياد» حورية الغابات، أجمل حورية بين الحوريات. كانت فتنتها شديدة التأثير لدرجة أن من ينظر إليها يغدو أسير سحر فتنتها و حسنها. وقد أثار جمالها الساحر غيرة أفروديت إلهة الحب والجمال. إذ كيف تجرؤ مجرد حورية غابات على أن تفتن البشـــر بجمالها الطبيعي الذي لا يمكن أن يقارن بما تتمتع به إلهة الحب و الجمال! إذن سوف لن تسمح إلهة الحب بوجود منافسة لها، وإذا كان لدى الدرياد الجرأة و الجســـارة على ســـحر العديدمن البشـــر بجمالها فينبغي تلقينها درساً.

وهكذا غدت الدرياد الجميلة أسيرة قدرة أفروديت و سلطتها! و كعقاب لها حبســـتها داخل شـــجرة بلوط. لكن مناشـــدة الدرياد و التماســـها الرحمة رقق قلب الـــــ إلهة الحســـودة، فوافقت على أن تخرجها من الشـــجرة مرة كل عشـــر ســـنوات، على أن تنطلق في الغابات طوال الساعات التي تفصل بين شروق الشمس وغروبها في يوم صيفي. وإذا اكتشفت خلال تلك الساعات من الحرية محبوباً بشـرياً سـيظل مخلصـاً لها حتى يوم الحرية التالي الذي سـيقع بعد عشـــر ســـنوات، عندئذ ينتهي أســـرها، ولكن إذا لم يثبت المحبوب البشري إخلاصه فسوف تعود إلى داخل الشجرة إلى الأبد.

كان على الدرياد الأســـيرة أن تقبل هذا الشـــرط. وهكذا ظلت حبيسة داخل الشجرة طوال السنوات العشر التي تلت، تنتظر يوم الحرية.

وأخيراً حل اليوم السعيد، و تحررت الدرياد لتنطلق مرة أخرى إلى الهواء الطلق.

كانت منذ شروق الشمس حتى غروبها حرة طليقة تتمتع بالهواء المنعش و الشمس الساطعة. ولما كانت الغابات نضرة راحت الدرياد تمتع نفسها بالتجوال و الرقص وسط أشجارها،تصغي إلى أغاني الطيور، وتلاحق الفراشات المزهوة بألوانها.

كانت الدرياد بأبهى صورة وأكمل جمال، وحين واجهها راع وسيم شاب وهي ترقص، وقع على الفور في حبها. وبسرعة بادلته الدرياد الحب، وقضى الاثنان السعيدان النهار بكامله في الرقص والغناء، أو في التجوال، يداً بيد،في فرجات الغابة. وحين اقتربت ساعة الغروب، التي تعني عودة الدرياد إلى سجنها في شجرة البلوط،أخبرت الراعي عن القدر الذي ينتظرها وتوسلت إليه أن يظل مخلصاً لها طيلة السنوات العشر التالية حتى تتمكن من استعادة حريتها و تعيش معه على الدوام.

يقسم الراعي الشاب الوسيم على الاستمرار في حبها من كل قلبه حتى ظهورها التالي أمامه في المكان الذي اختاراه الآن. و بعد عناق أخير شغوف انفصل العاشقان حين مالت الشمس إلى الغرب الوردي، وعادت الدرياد حزينة لتبقى حبيسة شجرة البلوط طوال عشر سنوات أخرى.

لكن، هذه المرة، مرت السنوات بسرعة، لأنها كانت تدرك أن محبوبها الراعي سيكون هناك لملاقاتها بعد ظهورها التالي.

بعد مرور عشر سنوات، خرجت الدرياد و الفرح يغمر قلبها. رقصت بخفة في الغابات الخضراء حتى وصلت إلى المكان المتفق عليه. ترى هل كان الراعي الوسيم ينتظر قدومها بفارغ الصبر وهو يغني أغنية حب يحييها بها حين تظهر أمامه؟ لا لم يكن هناك!

آه، ربما يأتي قريباً، هكذا حدثت نفسها،سترقص إلى أن يظهر من خلال الأجمات و يطوقها بذراعيه.

لكن حين انتهت رقصة فرحها لم يأت الراعي، لم يأت على الرغم من أنها انتظرته طوال النهار. ذلك أن السنوات العشر وقت طويل، وأن الراعي الوسيم كان نسي وعده، ووجد محبوبة جديدة سهلة المنال! هكذا حدَّثت نفسها. عندئذٍ سمعت غناءه خلف الأشجار،فخفق قلبها بعنف، وارتعدت أوصالها وهي تنتظر. وأخيراً ظهر الراعي، لكنه مر من دون أن يلحظها،واستمر بغناء أغنيته. إنه لم يعد يحبها، ولم يلتزم بالموعد، هكذا تهيأ لها الأمر.

غدت الآن الدرياد اليائسة ذات القلب المحطم، على يقين من أنه قدر عليها أن تظل سجينة في شجرة البلوط، غارقة في ظلمتها ـ حيث ستحلم و الحزن يعصر قلبها،بمحبوبها الذي لم يخلص لها.

الطاولة الخضراء*
The Green Table

باليه من ثمانية مشـــاهد (توصـــف كرقصـــة الموت) للمؤلف فريتس كوهن. صـــمم رقصـــاتها كورت جوس. وضـــع الليبريتو كورت جوس. قُدمت أول مرة في مســـرح قصـــر الإليزيه بباريس عام 1932.

في العقد الثاني من القرن العشـرين كان شـبح الحرب يلوح في الأفق. وكانت الأمم في حيرة من أمرها، تتســـاءل كيف ســـتكون عليه المأساة القادمة، متى سيبدأ الصراع، وكيف سينتهي.

في بلدة جرى الاتفاق عليها اجتمع عدد من السادة الأذكياء ذوي المعاطف السوداء حول طاولة مستديرة مغطاة بغطاء أخضر لعقد مؤتمر هام. وقد مثل هؤلاء جميع الآراء السـياسـية. كان عدد منهم على اســتعداد لأن يأخذوا على عاتقهم المســؤوليات الجســام التي تطرحها عليهم بلدانهم. كانوا نادراً ما يظهرون حقيقة مشـاعرهم أو أفكارهم، إذ يبدون وكأنهم غطوا وجوههم بـأقنعة لإخفاء مثل تلك المشاعر والأفكار.

في الواقع كان بعض هؤلاء الســادة دبلوماســيين لامعين. كانوا يعملون بـإخلاص لكي يجنبوا بلـدانهم التي يمثلونهـا الغوص في أهوال الحرب. أمـا الآخرون فكـانوا أقـل لمعـانـاً وأكثر تهوراً؛ فبعضـــهم كان متعجرفاً مغروراً يرفض بأنانية أخذ أية وجهة نظر أخرى بـالحســـبـان ، تحركـه الشـــهوة إلى القوة والنفوذ، وكـانوا مصممين على التمسك بمواقفهم مهما بلغ الثمن. ومن ناحية أخرى، ثمة القليل ممن كان على اسـتعداد لتقديم تضـحيات شـخصـية بهدف الحفاظ على السلام.

* ـــــــــ فازت هذه الباليه بالجائزة الأولى في المســابقة التي نظمتها دار الأرشيفات الدولية للرقص في باريس عام 1932.

وفي حين كان يحتدم الجدل وتكثر المنازعات بين هؤلاء السادة حول الطاولة المستديرة الخضراء، كان شبح الموت يحوم في الخلف، منتظراً الفرصة ليضرب ضربته ـــــ الفرصة لينتصر. أحياناً حين يحتدم النزاع وتكثر الاتهامات، يحوم الموت على نحو أقرب وأقرب، ثم يعود مرة أخرى ليتوارى في الظلال حين ينتصر لمدة قصيرة رأي حكيم. لكن الموت المتواري قليلاً لا يغيب لفترة طويلة. ومن خلال ما يتناهى إلى سمعه من غرفة المؤتمر كان باستطاعته التنبؤ بأن حصيلة المفاوضات ستكون في صالحه. ولهذا السبب كان مرتدياً درعاً كاملاً، درع مارس إله الحرب المروع ـ على استعداد لتنفيذ الدور المرسوم الذي ينبغي أن يلعبه.

ذات يوم جلس أعضاء المؤتمر حتى منتصف الليل، وأصبحوا أكثر صخباً وضجةً. اتقدت العواطف، وجرى تراشق الاتهامات عبر الطاولة، اختلطت التهديدات واللعنات بدعوات التسامح والتهدئة والإنصاف والاسترضاء. وبرزت هيئة الموت الشريرة مرة ثانية واقتربت أكثر فأكثر. اقتربت جذلى، مدركة أن ظلها الأسود سيخيم على العالم الآن. إن ذلك العنف وذلك الصخب سيؤديان إلى نتيجة واحدة فقط ـ إعلان الحرب.

وهكذا انفض الاجتماع في اضطراب، وطُرحت الحرب على العالم. عندئذٍ جلس الموت منتصراً ومتصلباً لينشر أجنحته السود فوق ساحات المعارك التي لا تحصى. أقبل إله الحرب، وحصد الموتُ، مرتدياً درع مارس، شبابَ العديد من البلدان. وهكذا نُسفت الطموحات وتعطلت الإنجازات، ضاع فرح الحياة وجمالها، ضاع ما كان من الممكن أن يُغني إطلالة قرن جديد. آلاف الآلاف من الشبان يُرون في كل مدينة وكل بلدة وكل قرية،أحياناً تعلو وجوههم الحمرة من الاهتياج ومن روح المغامرة في أول خطوة باتجاه الحرب؛ وأحياناً ترتسم على وجوههم أمارات الرعب والمعاناة والإذعان لما هو آت، وأحياناً ينتابهم توق إلى انتزاع شيء من الاستمتاع بالحياة قبل أن يطولهم الموت.

لقد راقبهم الموت منتظراً الفرصـــة المناســـبة التي يعرف أنها قادمة لا محالة. وشـــاهدهم أيضـــاً وقلوبهم منســـحقة وهم يغادرون زوجـــاتـهم وأخواتـهم وإخوانـهم، آبـــاءهم وأولادهم، أحبـــاءهم وأصدقاءهم المخلصين.

لقد حام الموت فوق ساحات المعارك وفي المستشفيات، وحصد المتحاربين الشبان وغير الشبان. كذلك لم يكن غائباً عن منازل أولئك الذين خلفوها وراءهم ـــــــ فقد أمات العديدين من ساكنيها قبل عودة النـاجين إليهـا. لقد رأى المحزونين والمضـــطهدين الـذين أُجلوا عن منـازلهم، تـائهين من دون أمل في الرحمة من أولئك الذين أحرقوا المدن والقرى. كذلك تبع الموت أثر شـخصـية شـريرة مثله ـــــــ الثري، الاســـتغلالي الـذي جمع ملايينـه من أحزان وويلات الـذين ضـــحوا بحياتهم من أجل مجد بلدانهم. في البداية كان الاستغلالي على استعداد للعمل يداً بيد مع الموت الذي ملأ جيوبه بسـخاء، لكن شـريكه المروع ما كان ليكنَّ له سوى الازدراء ـــ فلم تستطع ملايينه أن تصونه حين حانت لحظة دعوة الموت.

وأخيراً انتهى النزاع، وانتهى الفراق الحزين، وحـانـت لحظـة العودة الفرحة إلى الوطن، ولمِّ الشمل بالنسبة للبعض ـــ أما بالنسبة للآخرين فلم يكن ثمة ابتهاج بل فقط الذكريات الحزينة. وكان ثمة أيضـــاً الأعرج والأعمى والمعوق في كل مكان ... ولكن ما بالكم أيها الناس الطيبون؟ ألم يكن نصراً رائعاً؟

تنتهي هذه القصة كما بدأت. مرة أخرى اجتمع لفيف من السادة، الذين تخفي أقنعتهم مشـــاعرهم الحقيقية ومفاهيمهم، حول طـاولـة مستديرة خضراء، لكنهم الآن أطلقوا في الهواء طلقات نارية كرمز لما يدعى السلام.

جلسـوا وبدؤوا مناقشـاتهم مرة ثانية. ترى إلى متى سـتظل هذه الوجوه راضية مبتسمة قبل أن يشوهها الغضب؟ وإلى متى ستظل

محادثتهم هادئة ومسالمة قبل أن تفسدها المشادات والمشاحنات الكلامية؟

لا أحد يمكنه الإجابة؛ لكن الأكثر عقلانية منهم يستطيعون أن يسمعوا، في مخيلتهم، صوت أجنحة الموت ترفرف في الفضاء. ترى هل يمكن لذات الشخصية السوداء الشريرة المدرعة والمدججة بأسلحة إله الحرب مارس القاسي أن تلج في يوم من الأيام غرفة المؤتمر وتحوم في الخلف منتظرة ساعتها لتضرب ضربتها؟ كلمات، كلمات، كلمات، جميلة وبشعة! هل ستدفع إلى الأمام دائماً تلك الشخصية القوية المشؤومة، وتعيدها لتحل محل روح السلام الحقيقي؟ ومع ذلك، ألم يكن تغير النفس هو كل ما هو منشود؟ ولكن أمن الممكن أن تحدث هذه المعجزة؟

كلهن هكذا

Così fan tutte

أوبرا من فصلين للمؤلف فولفغانغ أماديوس موتسارت. وضع نصها لورنزو دا بونته.

الشخصيات

فيراندو، ضابط شاب يحب دورابيلا — تينور

غويليلمو، ضابط شاب يحب فيورديليجي — باص

دون ألفونسو، كهل أعزب — باريتون

فيورديليجي، سيدة من فيرارا — سوبرانو

دورابيلا، شقيقتها — ميتسو سوبرانو

ديسبينا، خادمتهما — سوبرانو

سكان مدن، جنود، مغنون، موسيقيون، سيدات وسادة،خدم

المكان: نابولي

الزمن: القرن الثامن عشر

التقديم الأول: بورغتياتر، فيينا، 26 كانون الثاني عام 1790

اللغة الأصلية: الإيطالية

إن أوبرا «كلهن هكذا» التي كتبها موتسارت بتكليف من الإمبراطور فرانزجوزيف الثاني، هي واحدة من أوبرات المؤلف

الأخيرة، فقد أتبعها بأوبرا «رأفة تيتوس» و«الناي السحري». وعلى الرغم من أن العمل أخفق نسبياً في تقديمه الأول ـــ والسبب في ذلك كما يقال هو ضعف الليبريتو ـــ إلا أنه يتضمن بعضاً من موسيقا موتسارت الأكثر إمتاعاً. أما العنوان الكامل للأوبرا فهو «كلهن هكذا أو مدرسة للعشاق».

تؤكد الافتتاحية اللامعة، على نحو بارز، ثيمةً واحدة ستسمع في نهاية الأوبرا تقريباً. سيغنيها دون ألفونسو، و فيراندو، و غويليلمو، حين يعبِّرون عن الفكرةالأساسية للأوبرا نفسها ـــ «كلهن هكذا».

الفصل الأول

المشهد الأول: مقهى في نابولي. فيراندو وغويليلمو يجادلان بحرارة دون ألفونسوحول ما إذا كانت النساء قادرات على الإخلاص أم لا. يستشهد الضابطان بمحبوبتيهما فيورديليجي ودورابيلا بصفتهما مثالاً للفضيلة والوفاء، في حين يسخر دون ألفونسو بثقتهما الساذجة بالجنس اللطيف. يتبع المجادلة ثلاثي غنائي«la mia Dorabella capace none è». وأخيراً يُراهنُ دون ألفونسو على مئة قطعة نقدية سيدفعها إذا برهنت السيدتان الشابتان على إخلاصهما بعد وضعهما في الاختبار. يقبل العاشقان التحدي. وفي نهاية المشهد يناقش فيراندو وغويليلمو مسألة كيفية إنفاق المال بعد أن يكسباه.

المشهد الثاني: حديقة فيلا فيورديليجي ودورابيلا في خليج نابولي. تحدق الشقيقتان إلى صورتي عشيقيهما وهما تغنيان إعجاباً بهما «Ah guarda , sorella» وحين تعبران عن نفاد صبرهما بسبب تأخر السيدين عن المجيء، يدخل ألفونسو ويخبرهما قائلاً: إن فيراندو وغويليلمو أُمرا بأن يلتحقا غداً بالفوج، ثم يتابع قائلاً: وعلى الرغم من رغبة الخطيبين في تجنب محنة الوداع المؤلمة، فهما ينتظران خارجاً وسوف يحضران إن رغبت المرأتان في

ذلك. و هكذا يدعو ألفونسو الضابطين، و يتبع ذلك خماسي غنائي ممتع. يتظاهر فيراندو بالغم من تحول الأحداث المؤسف، في حين تئن الشقيقتان قائلتين إنهما تفضلان أن تقتلا بدلاً من أن تفصلا عن عشيقيهما. يؤكد الضابطان على حدة، لـــ ألفونسو أن ذلك الوفاء كافٍ لإثبات الإخلاص، لكن الدون يعلق قائلاً بقناعة إنه ســـيفوز بالرهان.

يعانق فيراندو و غويليلمو المرأتين ويؤكدان لهما حبهما الذي لن يموت، في ثنائي غنائي عاطفي « Al fato dan legge quegli occhi vezzosi». يقاطع وداعهما صوت طبول يسمع من بعيد، ويعلن دون ألفونسو أن الفوج يتهيأ للصعود إلى السفينة.

زمرة من الجنود يتبعها بعض السكان المدنيين تسير على نحو منظم، و نسمع كورساً عسكرياً يرافقها. يستمر الخماسي الغنائي فيغني فيراندو وغويليلمو وداعهما و ترجوهما المرأتان أن يكتبا لهما باستمرار ـــ على الأقل رسالتين في اليوم، كما قالت دورابيلا. ثمة إعادة للكورس، وعندئذ ينضـــم الرجلان إلى صـــف الجنود و يبتعدان. يغني دون ألفونســـو وفيورديليجي ودورابيلا ثلاثياً غنائياً فاتناً،متمنين للبطلين سفراً ميموناً. وحين تغادر الشقيقتان يعبر دون ألفونسو عن رضاه عن التقدم الذي أحرزته خطته، مضيفاً ملاحظة مفادها أن من يضع ثقته بالنساء هو كمن يكنس البحر، ويزرع في الرمال، ويلتقط الريح بشبكة، فكل ذلك عبث في عبث.

المشهد الثالث: غرفة مجاورة لغرفتي الشقيقتين. تدخل ديسبينا وهي تحمل صـــينية. ومن خلال أغنية قصـــيرة تتذمر من وضـــع الخادمة المشـــغولة دائماً و التي تحاول الإســـراع في تنفيذ نزوات سيدتين شابتين. تدخل دورابيلا وهي في حالة انفعال شديد. وتأمر ديسبينا بإغلاق النوافذ وإسدال الستائر قائلة إنها لم تعد تحتمل النور ولا النســـيم منذ غادر عشـــيقها. وحين تخرج الخادمة تغني آريا دراماتيكية «Smanie implacabili» تعبر فيها عن حزنها وأســـاها. تعود ديســـبينا مع فيورديليجي التي تعبِّر عن تعاطفها مع

شقيقتها. تتجرأ ديسبينا وتقول: إن السيدتين تأخذان غياب عشيقيهما على نحو جاد جداً. ثم تضيف متفلسفة:حتى إن قتلا في المعركة فذلك يعني فقد رجلين فقط، تاركين السيدتين حرتين في اختيار رجلين آخرين من هذا العالم. ثم تعمق أحاسيسها في الآريا « In uomini, in soldati» التي أثارت سخط السيدتين من ذلك التهكم.

يدخل ألفونسو بحذر ويستطلع رأي ديسبينا حول مشكلة السيدتين. تقر الخادمة قائلة بأنهما تستحقان المواساة من رفيقين ذكرين. إثر ذلك يرشو دون ألفونسو الخادمة لكي تساعده في تنفيذ خطته التي أعدها مسبقاً. لقد أحضر معه مرشحين، إنهما بالطبع فيراندو و غوليلمو متنكرين ومنتحلين شخصية ألبانيين مع لحية كثة. وحين لا تبدر من ديسبينا إشارة تدل على أنها تعرفت على الضابطين، بل عبرت عن عدم رضاها عن ظهورهما البربري، يستنتج المتآمرون الثلاثة أنهم سيكونون في مأمن من اكتشاف السيدتين لهذين الشخصين. ولدى سماع صوت اقتراب دورابيلا وفيورديليجي يتوارى دون ألفونسو عن الأنظار. تدهش الشقيقتان من ظهور الرجلين في المنزل، وتوبخان ديسبينا لأنها سمحت للغرباء بدخول المنزل. وازدادت حيرتهما حين انحنى «الألبانيان» أمامهما وهما يصرحان عن حبهما. هنا ينمو الحوار على نحو مسلٍ. يطمئن سلوك السيدتين الحانق فيراندو وغوليلمو على إخلاصهما، بينما تتعجب ديسبينا من قابلية جنسها على استحضار عرض مقنع للعواطف في طرفة عين. يظهر دون ألفونسو و يعرّف بنفسه ثم يحيي الألبانيين بصفتهما صديقين منذ فترة طويلة، ويطلب منهما، على انفراد، أن يلعبا دورهما وفقاً لإرشاداته. تزداد حماسة الضابطين وهما يلتمسان ود السيدتين. فتأمرهما فيورديليجي، بعد أن أغاظها إصرارهما، بمغادرة المكان«! che Stelle dir » ثم تعلن أن حبها ثابت ثبات صخرة في قاع المحيط، وتعنف الغريبين لمحاولتهما حرف منحى عواطفها. إنها تعبر عن

هذه الأفكار العاطفية في آريا شـــهيرة «Come scoglio» تتميز بمقاطعها اللامعة ومساحة مداها الصوتي الرائع.

لكن احتجاجات فيورديليجي تؤجج حماســـة الغريبين وتجعلهما أكثر إلحاحاً في توسـلاتهما، في حين يتدخل دون ألفونسـو لوضـع الأمور في مســـارٍ مرضٍ، إذ يقول إن صـــديقيه فارســـان نبيلان محترمـان. ثم يغنـي غويليلمو بطريقة زائفة أغنية يتوســـل فيها إلى السيدتين أن تتفحصا بحذر ثم يقترحا أي تغيير من شأنه أن يجعلهما أهلاً لهما. لا تؤثر شـهامته في السيدتين و تنسحبان من الغرفة على نحو متغطرس. يتبع ذلـك ثلاثي غنـائي مرح «E voi ridete?» يعرب فيراندو وغويليلمو عن رضـــاهما في حصـــولهما على دليل مقنع على إخلاص السيدتين ووفائهما، ويضحكان من دون ألفونسو لأنهمـا كســـبـا حتى الآن ثلاثة أرباع الرهان. يعلق دون ألفونســـو قائلاً: من يضـحك أخيراً يضحك أكثر، وإن الرهان الأصلي ما زال قـائمـاً. يقبل الرجلان التحدي ويوافقان على المضـــي طبقاً لأوامره حتى اليوم التالي.

المشـــهد الرابع: حديقة منزل الشـــقيقتين. في ثنائي غنائي عذب تنوح الشـقيقتان على غياب عشـيقيهما « Ah! che tutta in un momento». ينـدفع فيراندو وغويليلمو، وهما لا يزالان متنكرين إلى الـداخـل يتبعهمـا دون ألفونســـو، الـذي يظهر وكـأنـه يحـاول تهدئتهما. لكن الاثنين يشـربان محتوى قارورة صـغيرة بعد أن يعلنا أنهما ليســـا بقادرين على الاســـتمرار في الحياة إن كان حبهما غير متبادل. يخبر دون ألفونســـو الســـيدتين الهلعتين قائلاً: إن الألبانيين تجرعـا الســـم. يلوم الاثنـان، بعد أن يرتميا على الأرض، دورابيلا وفيورديليجي على عدم مبالاتهما، ثم يتظاهران بالاســـتســـلام إلى تأثير السم.

تنادي السـيدتان ديسـبينا وقد أفزعهما ما يجري. تطلب ديسـبينا، بعد أن عبرت عن هلعها، من السيدتين مواساة الضحيتين، ثم تهرع

ومعها دون ألفونسو لجلب طبيب. وحين يذهب الاثنان لإحضار الطبيب، تركع دورابيلا وفيورديليجي بجانب الرجلين تجسان نبضهما وتصغيان لسماع دقات قلبيهما.

تعود ديسبينا متنكرة بزي طبيب يرافقها دون ألفونسو. تفحص الضحيتين وهي تتمتم بعبارات لاتينية، تجس نبضيهما وتتحسس جبينيهما بطريقةٍحِرفية. يعلن «الطبيب» قائلاً: إن وضعهما ناتج عن الجرعة التي تجرعاها. تعلمه دورابيلا قائلة: إن الرجلين اضطربا بفعل الحب فتجرعا الزرنيخ. يحضر الطبيب مغناطيساً عريضاً ويطلب من الجميع أن يكونوا شهوداً على القوة الشافية لاختراعه الجديد. تغني ديسبينا وهي تمرر المغناطيس فوق جسدَيْ الرجلين «Questo e quel pezzo».

يبدأ فيراندو وغويليلمو بالارتجاف ثم بالانتعاش بعودتهما إلى الحياة. يسأل فيراندو وغويليلمو، وهما يحدقان إلى دورابيلا وفيورديليجي، إن كانا يحدقان إلى ملاكين أم إلى إلهتين، ثم يتظاهران بالفرح لاكتشافهما أن هاتين الجميلتين هما ما يبحثان عنه للموت من أجله. ترتبك الشقيقتان من حماسة الألبانيين، ويزداد ارتباكهما حين يلتمس الرجلان بعض القبلات من أجل الشفاء الكامل.

تستشيط دورابيلا وشقيقتها من وقاحة الرجلين على الرغم من نصح ديسبينا ودون ألفونسو بقبلة بداعي الشفقة. يغني الرجلان قائلين إن رفض السيدتين منحهما القبل لهو دليل مريح على إخلاصهما. يُعبر عن هذه العواطف المختلفة في خماسي غنائي ينهي الفصل الأول.

الفصل الثاني

المشهد الأول: غرفة في منزل الشقيقتين. تتجاذب دورابيلا وفيورديليجي أطراف الحديث مع ديسبينا. تحاول ديسبينا تأكيد أن

السـيدتين تحرمان نفسـيهما من المتعة برفضـهما تودد الألبانيين. وتجزم قائلة: إن النسـاء خُلقن للحب، وقد زودت العناية الإلهية الرجال بالقدرة على الحب، ثم تؤكد لسـيدتيها أن الألبانيين نبيلان شـهمان، وإن بدا تصـرفهما غريباً بعض الشـيء فإن مرد ذلك هو تأثير السم الذي تجرعاه. تبدي الشقيقتان بعض الاهتمام، وتسألان عما ستكون طبيعة سلوكهما إن رضيتا صحبة الألبانيين.

تشرح ديسبينا نظرياتها حول فن الحب في آريا فخمة « Una donna a quindici anni». إنها تغني قائلة: حتى الخادمة ابنة الخامسـة عشـرة ينبغي أن تعرف فنون الحب، النظرات الماكرة، تصنُّع الرفض، التعذيب المخادع ــ الذي يجعل الرجل عبداً للمرأة. ثم تختتم الآريا بتقديم نصيحة حول هذه المواضيع. وبعد أن تغادر تسوغ الشقيقتان قبولهما بمجاملة الألبانيين. وفي ثنائي غنائي تعلن دورابيلا قائلة: إنها تفضـل «الشـاب الأسـمر» بهدوئه وتصـرفه الرقيق، في حين تقرر فيورديليجي أخذ الشـاب الآخر، الأشـقر المفعم بالحيوية. ثم تتسلى الشقيقتان بوصف الطريقة التي ستتبادلان فيها التنهيدة بتنهيدة، والنظرة بنظرة مع الألبانيين. يقاطع دون ألفونسو محادثتهما، إذ يهرع ليطلب منهما الانضـمام إليه في آخر الحديقة، فهناك قرب شاطئ البحر ستجدان التسلية التي تروقهما.

المشـهد الثاني: بقعة جميلة على الشـاطئ مع ميناء صـغير في الخلفية. يُرى قارب جميل في المرسى على متنه فيراندو وغويليلمو (بزي ألباني) وبصـحبتهما موسـيقيون وضـيوف. حين تظهر دورابيلا وفيورديليجي ترافقهما ديسـبينا ودون ألفونسـو، يغني الرجلان سيريناداً شجياً «Secondate, aurette amiche» ثم يتقدمان ويحييان السـيدتين اللتين تسـتجيبان بخفر. تمثل ديسـبينا ودون ألفونسو بتكلُّف دور من سيصبح عشيق الآخر ثم يتركان الأربعة وحدهم.

ترافق فيورديليجي فيراندو في حين ترافق دورابيلا غويليلمو، ويتجول الثنائيان في الحديقة. وحين تتوارى

فيورديليجي وفيراندو وسط الأشجار تتابع دورابيلا وغويليلمو محادثتهما الودية في شكل ثنائي غنائي «Il core vi dono». يقنع غويليلمو دورابيلا بأن تقبل، كرمز لحبه، قلادة في شكل قلب، ثم يخلع عقدها الذي يحمل صورة منمنمة لـ فيراندو، ثم يطوقه بعنقه.

يعود فيراندو و فيورديليجي للظهور، ولكن يبدو واضحاً أن فيراندو لم ينجح في إغوائها فقد شُجب بشدة كوحش شرير يحاول إغواء عذراء بريئة بالغش و الخداع، وأُمر بالرحيل. يصرح فيراندو عن حبه الشديد بأغنية عاطفية « Ah! io Veggio quell anima bella»، ثم ينسحب مظهراً خيبة أمل كبيرة.

تعبر فيورديليجي عن انزعاجها وريبتها في ريسيتاتيف دراماتيكي « Ei Parte! Senti! Ah! no!» وفي آريا « Per pietá, ben mio Perdona». في البداية تعبر عن ارتياحها برحيل الغريب، إذ نجت من الوقوع في التجربة وإلا كان من الممكن أن تستسلم. ثم تعترف بأنها كانت عرضة لتنساق وراء الرغبات التافهة. ثم تبتعد مضطربة مشوشة.

يعود الرجلان ليقيِّما غزواتهما. فيراندو يشجع غويليلمو بإعلانه عن رفض فيورديليجي تودده، ويهنئه على امتلاكه خطيبة مخلصة ووفية. لكن غويليلمو يُكرهه على الاعتراف بأن دورابيلا بدت مستجيبة لتودده، حتى إنها أعطته صورة فيراندو المنمنمة رمزاً لحبها. يغلي فيراندو غضباً ويقسم على الانتقام. لكن غويليلمو يهدئه ويحذره من ارتكاب عمل قد يدمر حياته، وكل ذلك فقط بسبب امرأة. يتلو ذلك آريا يتحدث فيها غويليلمو بمرارة عن نزعة المرأة المهلكة للخداع. وحين تنتهي الآريا يسير مبتعداً ، تاركاً فيراندو ليعبر عن تحرره من الآمال الكاذبة والغم في آريا دراماتيكية. وعلى الرغم من خيانة دورابيلا يعترف بأنه ما زال يحبها.

يدخل دون ألفونسو في الوقت المناسب فيسمع هذه العواطف النبيلة، وبسخرية يهنئ الشاب على حبه الشديد. يلتفت إليه فيراندو بغضب قائلاً له إنه مسؤول على نحو جزئي عن ذلك الوضع المشؤوم. لكن دون ألفونسو يتنصل من أية مسؤولية زاعماً أن غضب فيراندو طبيعي في مثل هذه الظروف. يعود غويليلمو ليؤكد قائلاً بتعالٍ: إن من المنطق أن تستسلم دورابيلا لإنسان مثله يتمتع بجاذبية أكبر. ويذكِّر دون ألفونسو أيضاً بأن رفض فيورديليجي لفيراندو كلفه نصف الرهان. يجيب دون ألفونسو قائلاً: إن الاختبار لم ينته بعد، ويحذره من عد الفراخ قبل أن يفقس البيض.

المشهد الثالث: غرفة في منزل الشقيقتين . ديسبينا تخبر دورابيلا بأنها تصرفت على نحو طبيعي بوصفها امرأة. فتقول دورابيلا غاضبة بأنها لم تكن قادرة على مقاومة الألباني. تدخل فيورديليجي غاضبة من الطريقة التي حدثت بها الأمور. وتعترف بأنها تحب الخاطب الجديد. لكنها تنوح قائلة لا تنسوا أنه ليس غويليلمو. تنصحها دورابيلا بأن تدع الطبيعة تأخذ مجراها، وتضيف قائلة: إن إله الحب معجب بمن يطيع نزواته، لكنه يظلم من يعاكسها، ثم تغادر برفقتها ديسبينا.

تفصح فيورديليجي عن عزمها على البقاء مخلصة لحبيبها الحقيقي. يُرى من خلال الباب المفتوح فيراندو وغويليلمو ودون ألفونسو يراقبونها من الغرفة الأخرى وفجأة تخطر لها فكرة. تنادي ديسبينا وتطلب منها أن تجلب من غرفة الملابس سيفين وخوذتين وألبسة موحدة. وبعد عودة ديسبينا تكشف فيورديليجي بعد انصراف ديسبينا، خطتها: سوف تتنكر هي ودورابيلا بزي عشيقيهما وتلحقان بهما إلى أرض المعركة وتسلمان نفسيهما إلى ما يخبئه لهما القدر. وعلى الفور ترتدي فيورديليجي اللباس وتعبر عن حماستها بالمضي في مغامرتها. وبعد أن تغادر دورا بيلا الغرفة يدخل فيراندو فيجد فيورديليجي وحدها. وعلى الرغم من تنكرها يتبينها، وبما أنه ما زال غاضباً من غويليلمو من نجاحه مع

دورابيلا، يجد الفرصة مؤاتية ليبدأ بمغازلة فيورديليجي بشراسة. في هذا الوقت تجد فيورديليجي صعوبة في مقاومة الألباني المتحمس فتستجيب لتوددِه، ويتعانق الاثنان .

يندفع غويليلمو إلى الداخل يتبعه دون ألفونسو. وفي غضب يلوم فيورديليجي على عدم إخلاصها. يعود فيراندو إلى الظهور ويهم الاثنان بالاقتتال، إلا أن دون ألفونسو يهدئهما وينصحهما بالزواج من السيدتين. وفي مقطع قصير يغني قائلاً: إن النساء، في مواضيع الحب، يتصرفن على نحو لا يمكن التنبؤ به «Così fan tutte ـــــ كلهن هكذا». يردد فيراندو وغويليلمو العبارة معه.

المشهد الرابع: غرفة الولائم حيث يحتفل الأزواج الأربعة بحفل العرس. يرحب بهم دون ألفونسو وديسبينا وكورس الخدم. ثم يغني العشاق بعضهم لبعض بسعادة. يعلن دون ألفونسو عن وصول موثق العقود لتوثيق عقدَيْ الزواج. يجلب ديسبينا المتنكرة بهيئة موثق عقود، تقرأ ديسبينا شروط العقد ـــــ ستتزوج فيورديليجي «سيمبرونيو» وستتزوج دورابيلا «تيزيو». وحين يتم توقيع العقدين يُسمع من خلف المشهد صوت كورس الجنود. يغادر دون ألفونسو ليستطلع الأمر ويعود بعد لحظة بأخبار مفزعة تفيد بأن فوج فيراندو وغويليلمو قد عاد.

تصاب فيورديليجي ودورابيلا بالذعر وتدفعان زوجَيْ المستقبل إلى غرفة أخرى، وتلحق بهما ديسبينا. يحاول دون ألفونسو تهدئة السيدتين مؤكداً أن كل شيء سيكون على ما يرام. يظهر فيراندو وغويليلمو وقد نزعا لباسهما التنكري ويحييان خطيبتيهما. يبدي الضابطان اهتماماً كبيراً بالسيدتين المهتاجتين، في حين يعلن دون ألفونسو أن الشقيقتين كانتا ضحية نفاقهما. يهتف غويليلمو متظاهراً بأنه ذاهب إلى الغرفة الأخرى لوضع حقيبته، بأن موثق العقود هناك. إثر ذلك تدخل ديسبينا وهي تقول إنها قادمة من حفلة رقص تنكرية حيث تنكرت بزي موثق عقود.

في تلك اللحظة يطلب دون ألفونسو، على حدة، من الضابطين التقاط عقدَيْ الزواج اللذين أسقطهما. يلتقط فيراندو الأوراق ويتفحصها مع غويليلمو، ثم يلتفتان نحو المرأتين وعلى وجهيهما تعابير مهددة بالانتقام من الخائنتين. تتوسل السيدتان وقد شعرتا بالندم، إلى عشيقيهما بأن يقتلاهما لأنهما لم تكونا مخلصتين.

يعلم دون ألفونسو الضابطين بأن ثمة برهاناً مأسوياً ينتظرهما في الغرفة المجاورة، ثم يقودهما إليها. وبعد لحظات يعود ومعه رجلين متنكرين بزيٍّ ألباني. هنا تنجلي الأمور بسرعة. يكشف فيراندو لـــ فيورديليجي عن هويته الحقيقية، ويقدم غويليلمو لـ دورابيلا الصورة المنمنمة ويطلب منها إعادة قلادته. ثم يغني الضابطان قائلَيْن إن كل هذا كان اختراعاً.

تلوم السيدتان دون ألفونسو على ما أصابهما من عناء، فيرد قائلاً بطيبة إنه سعى فقط لإثبات إيمانه بالزعم القائل بأنه في أمور الحب فإن النساء في العالم هن ضحية ضعفهن. ويحث الأربعة على نسيان تعقيدات الماضي وعلى أن يضع كل واحد ثقته في الآخر، يغني الستة الأساسيون بفرح ختام الأوبرا.

معجم

الباليه

إعداد : د. واهي سفريان

B

Babileé (jean) ــ بابيليه (جان) (1923 ــ ؟)

راقص ومصمم رقصات فرنسي. تخرج في مدرسة رقص دار أوبرا باريس والتحق بفرقة باليه الشانزليزيه عام 1945. وحقق شهرته حين رقص دور الجوكر في باليه «لعبة الورق» لسترافينسكي، وقدم أداءً فريداً في باليه «الشاب والموت» لكوكتو، ودور أوديب في باليه «اللقاء». وبدأ في تصميم الرقصات بتقديم «كيوبيد وحبّه» و«تيل المهذار». وتنقل في عدة جولات ناجحة في أهم عواصم الباليه في أوربا وأمريكا، وصمم باليهات جديدة «توازن ثلاثي» «رمل» «la Boucle»، وقام عام 1952 بإنتاج عدة أفلام عن رقص الباليه.

Bacchus et Ariane ــ باخوس وآريان

باليه من فصلين صمم رقصاتها س . ليفار* وقصة لـ أ. هيرمان وموسيقا من تأليف ألبير روسّيل وأزياء من تصميم الرسام ج. دي شيريكو. قدمت على مسرح أوبرا باريس أول مرة عام 1931.

تُعاد رواية قصة آريانا في ناكسوس، ديونيزوس يصل من الشرق بسحره ويلتقي بآريانا رمز الحب.

Baiser de la feé (le) ــ قبلة الجنية

باليه من أربع لوحات من تصميم نيجينسكا وموسيقا من ترتيب وتوزيع سترافينسكي، جمعها من أغان ومقطوعات بيانو مين تأليف تشايكوفسكي.

أنجز سـيـترافينســكي مهمته ملبياً دعوة الممثلة والمديرة الفنية وراقصــة الباليه إيدا روبنشــتاين*. القصــة مســتوحاة من الحكاية الخرافية «عذراء الثلوج» لأندرســن. قدمت الباليه على مســرح أوبرا باريس أول مرة عام 1928. للقصــة خلفية رمزية يلخصــها سترافينسكي في سيرته الذاتية.

«تطبع جنية قبلتها الســحرية على جبين طفل رضــيع وتبعده عن أمه... وبعد عشرين سنة حين يبلغ الشاب ذروة صعوده تعود الجنية لتطبع قبلتها للمرة الثانية وتنتقل بالشــاب من دنيا المعاناة لينعم بالســعادة الأبدية». ويتابع ســترافينســكي «وكذلك وســمت حورية الإبداع جبين تشــايكوفســكي بقبلتها المصــيرية... قبلة ذات ملامح ســحرية تعبر عن ذاتها من خلال الإبداعات الموسـيقية لهذا الفنان العظيم».

تعدّ قبلة الجنية (بعد باليه «أبولّو») محاولة سترافينسكي الثانية للإفلات من قبضة دياغيليف. مواطن الضعف في هذه الباليه تشهد على غياب النظرة الفنية والنقدية الثاقبة للإمبريزاريو الكبير دياغيليف.

Bal (Le) ــ الحفل الراقص

باليه من لوحتين من تصــميم بالانشــين* وموســيقا من تأليف V. Rieti وتصميم ديكور وأزياء للرسام ج. شيريكو وقصة من تأليف كوشــنو. قدمت على مســرح مونتي كارلو أول مرة عام 1929.

يُسحر شاب خلال أمسية راقصة بحضور سيدة فاتنة مقنَّعة بصحبة شخص متنكر بزي منجِّم عجوز. يتقرب الشاب منهما ويرجو السيدة أن تنزع قناعها فتقبل الأخيرة، إلا أن الشاب يرتد مبتعداً حين يقع نظره على وجه امرأة عجوز. لكنه يصادفها للمرة الثانية خلال الحفل الراقص، وتسقط المرأة قناعها الثاني لتظهر وجهها الحقيقي وجه امرأة جميلة، ويزيل المرافق قناع المنجم فإذا هو شاب وسيم وأنيق. ويبتعد الاثنان في حين يغرق الشاب في حالة من الحزن والضياع... تهيمن على الباليه أجواء من الغموض تتحول من الجد إلى الهزل لتتناهى إلى أرقى نماذج النهج التهكمي للرسام السوريالي جيورجو دي شيريكو.

Bal des Blanchisseuses (le) ــ حفلة عاملات الغسيل

باليه من لوحة واحدة صمم رقصاتها رولان بتي على موسيقا لـ دوك V. Duke وموضوع من تأليف بوريس كوشنو. قدمتها فرقة باليه الشنزيليزيه في باريس أول مرة عام 1946.

عازف كلارينيت جوّال يتنقل في أزقة حي شعبي وهو ينفخ عزفاً في آلته، يتبعه أجير سها عن إتمام واجباته لشدة اندماجه وانسجامه مع ألحان العازف. تخرج عاملات الغسيل من مغسل البياضات وقد انجذبن إلى عذوبة الألحان وأفتُتِنَّ بجمال الأجير الساهي، فيتقربْنَ منه ويستدرجنه إلى الرقص، إلا أنه لا يقبل إلا بمراقصة أقربهن إلى قلبه، وسرعان ما تتلاقى أيدي العاملات لتكتمل حلقة الرقص من حولهما.

تعد هذه الباليه من أنجح المحاولات الباكرة لـ بتي.

Bal des cadets (le) ــ حفلة رقص طلاب الكلية الحربية

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها ليشين D. lichine وموسيقا ليوهان شتراوس، قُدمت في سيدني أول مرة عام 1940.

تقيم مدرسة بنات المجتمع الراقي حفلة رقص على شرف طلاب الكلية الحربية. يصل طلاب المدرسة الحربية يتقدمهم الجنرال الذي يبدأ منذ اللحظة الأولى بالتقرب ومغازلة مديرة المدرسة، وسرعان ما يلاحظهما الطلاب والطالبات وتتحول الحفلة إلى أمسية راقصة بهيجة.

Balancé ــ التوازن

خطوة رقص من ثلاث أزمنة بوضعية مباعدة الساقين.

Balance á trois ــ توازن ثلاثي

باليه من لوحة واحدة صمم رقصاتها وتخيل موضوعها بابيليه، والموسيقا من تأليف داماس. تدخل فتاة رياضية صالة التدريب وتبدأ تمارينها، في حين يتنافس ويتحاور شابان حول قدراتهما العضلية. تتقرب الفتاة لتقرب بينهما وتثبت لهما تفوقها في لياقتها وأدائها الأنيق. لاقت الباليه نجاحاً كبيراً عند تقديمها لحداثة وطرافة تصميم رقصاتها ذات الطابع الرياضي.

Balance ــ توازن

تحقيق توازن جسماني أثناء أداء حركة راقصة وعند انتقال مركز ثقل الجسم من ساق إلى أخرى.

Balanchine (Georg) ـــ بالانشين (جورج) 1904 ـــ 1983

راقص ومصـمم رقصـات روسـي. تخرج في مدرسـة الباليه الإمبراطوري في سان بطرسبرغ، ولفت أنظار أساتذته بموهبته في تصـميم الرقصـات. التحق بفرقة كيروف وغادر روسـيا عام 1924 إلى ألمانيا ثم إنكلترة، ثم انضـم إلى فرقة دياغيليف راقصـاً ومصـمم رقصـات. صمم للفرقة مجموعة مدهشة من الباليهات، مثل «انتصار نبتون» عام 1926، «القطة» 1926، «أبولون» 1928، «الابن المبذر» 1929. بعد وفاة دياغيليف وتفكك الفرقة انتقل بالانشين إلى كوبنهاغن ثم مونت كارلو. صمم باليه «منافسة» و«حفلة راقصة»، وأسـس عام 1933 فرقة خاصـة دعاها «باليه 1933» وصـمم لها «الخطايا السبع»، «الشـريدة»، «موزارتيانا»، «أحلام » على موسيقا لموتسارت وشوبرت وتشايكوفسكي وميو. وفي السنة نفسها غادر إلى نيويورك واستلم إدارة مدرسـة «الباليه الأمريكية» ونجح في ابتكار أسـلوب جديد ذي طابع أمريكي في مجال تصـميم الباليه . وتنقل بين عدة فرق باليه أمريكية والميتروبوليتان حتى عام 1947 حين لبّى دعوة إدارة أوبرا باريس لتصـميم عدة باليهات، مثل «سيريناد» على موسيقا لتشايكوفسكي، «قبلة الجنية» على موسيقا لسترافِينسكي ـــــ تشايكوفسكي، و«قصر الكريستال» على موسيقا لبيزيه.

عاد إلى نيويورك واسـتلم إدارة فرقة «باليه مدينة نيويورك»، وقام بتصـميم عدد من الباليهات العظيمة «كاراكول» «أورفيوس» «البورّيه»، «النزاع» «الفالس». قامت فرقة «باليه مدينة نيويورك» بجولات في أنحاء العالم وتمكنت من احتلال موقع هام بين الفرق العالمية وأثبتت أصالة وحداثة فن الباليه الأمريكية الذي أبدعه جورج بالانشين.

Balançoire – أرجوحة

حركة راقصة يؤديها الراقص وهو في الوضعية الرابعة، إذ يثبت إحدى ساقيه ويحرك الأخرى بحركة نواسية. وفي بعض المدارس تسمى هذه الحركة «حركة الجرس».

Ballabile ـ بالاّبيل

أداء راقص جماعي يؤديه أفراد الفرقة بمشاركة شخصيات الأدوار الرئيسية حين يبلغ تطور القصة ذروة درامية خاصة في المشهد الأخير. ويطلق هذا المصطلح أيضاً على المشاهد الراقصة التي تضاف إلى الأوبرا بدافع التفخيم والتنويع (أوبرا عايدة لفيردي).

Ballade ـ بالاّد

باليه من فصل واحد من تصميم روبينز J.Robbins وقصة أرونسون B.Aronson وموسيقا تم اختيارها من عدة مؤلفات لديبوسي. قام بتوزيعها للأوركسترا إ. آنسرميه. قدمتها «فرقة باليه مدينة نيويورك»أول مرة عام 1952.

سبع شخصيات من بينها «أرلكان» و«كولومبين» و«بييرو» يرقدون على مقاعدهم بأجسادهم الرخوة وكأنهم دمى صنعت من القماش غير مبالين بهطول الثلج... يمر موسيقي جوال ينفخ في مزماره ويحمل العديد من البالونات ويقترب من النائمين السبعة ليعقد بالوناً على كل مقعد. يتوقف هطول الثلج ويستيقظ كل من السبعة وتدب الحياة في أجسادهم ويبدؤون الرقص والإيماء ... إلا أن بييرو يفقد بالونه. مع هطول الظلام يعود عازف الناي ليسترد البالونات، وكلما استرد بالوناً عاد صاحبه إلى ما كان عليه من سبات، باستثناء بييرو الذي يبقى وحيداً حزيناً، فالكل ينام والثلج يهطل.

Ballarino (Il) ـ الراقص

كتاب من تأليف أستاذ الرقص ماركو فايزيو كاروزو، وهو مرجع نظري هام في مجال الرقص الكلاسيكي.

نشر كاروزو مؤلفه «الراقص» في إيطاليا عام 1577، وصدرت عدة طبعات من هذا الكتاب في البندقية وميلانو وروما. وقد أهدى كاروزو كتابه لدوقة توسكانا بيانكا دي مديتشي، ويقع الكتاب في جزأين:

الجزء الأول يتناول ويصنف مدى تنوع المقررات التي يمكن اعتمادها في تسمية الحركات والإرشادات التي يمكن أداؤها في الرقصات ذات الأسلوب النبيل المهذب.

في الطبعة الأولى يحدد كاروزو أربعاً وخمسين قاعدة تزداد حتى ثمانٍ وستين قاعدة في الطبعة الأخيرة، قواعد تضبط وتنظم حركات الرقص. ويرد في كتابه ذكر الكابريول، الدورات في الهواء، البيرويت، الرمية، الأميواتيه التصفيق، الدوران على الأرض...

الجزء الثاني يولي عناية خاصة بتصنيف وتحديد سرعات الألحان التي يختص كل واحد منها بنوع من الرقص الكلاسيكي.

رغم نواقص الكتاب في دراسة تطور أساليب تأليف الموسيقا المرافقة للرقص إلا أنه يعد خطوة تاريخية في مسيرة تطور تقنيات الرقص الكلاسيكي.

Ballarine ـ الباليرينا

كلمة مستعارة من الإيطالية تعني راقصة مسرح. تطلق هذه التسمية في أيامنا على راقصة ذات مرتبة رفيعة تؤدي الدور الرئيسي.

شـاعت في مدرسـة الباليه الإيطالية خلال القرن التاسـع عشـر عبارة «الباليرينا الأولى ذات المرتبـة الفرنسية Prima Ballerina di rango francese» لتطلق على الراقصـة ذات الإمكـانـات الأكـاديميـة المثـاليـة القـادرة على أداء الرقصـات الفرديـة والثنائية والتنويعات التي تتطلب الأناقة والرشـاقة. وكذلك عبارة الباليرينا الأولى الخـالصـة أو التـامـة « Prima Ballerina assoluta» ويقصـد بها الراقصـة التي حققت نجومية عالمية بقدرتها على أداء الدور الرئيسـي بتألق فائق خاص بها. ونادراً ما تحصـل راقصـة الباليه على هذا اللقب. ويذكر تاريخ الباليه قلة من الراقصـات الـلـواتـي حُـزْن عـلـى هـذا الـلـقـب مـثـل A.Pavlova, M. M.Khessinskaya, P. Legnani, M. Plisesskaya.

Ballet , Corps de ـ فرقة الباليه

تسمية تطلق على مجموعة الأفراد المكوِّنين لفرقة مسرح قادرة على أداء الباليهات الكبيرة.

Ballet Abstrait ـ الباليه التجريدية

تصميم راقص يعتمد على حركة الرقص المجرد من أي موضوع أو قصة، مثل تنويعات سيمفونية كونشرتو الباروك للمصمم بالانشين. ويرى الدارسون أنه من الأفضل تسميتها «باليه موسيقية»

Ballet Académique ـ الباليه الأكاديمية

الباليه الأكاديمية باليه تتبع قواعد وخطوات تتوافق مع المعايير الأكاديمية.

Ballet aux ambassadeurs polonai's ـــــــ باليه على شرف سفراء بولونيا

استعراض ترفيهي أقيم تلبية لرغبة كاترين مديتشي خلال حفل استقبال أقيم على شرف السفراء البولونيين عام 1573. قام بتصميم الرقصات دي بوجوايو وألَّف أورلاندو دي لاسو الموسيقا.

خلال مقدمة الاستعراض يُدفع بصخرة اصطناعية فضية اللون إلى وسط المسرح. تسكن الصخرة 16 سيدة من سيدات البلاط يمثلن مقاطعات فرنسا. تبدأ السيدات بمغادرة الصخرة ويباشرن في تكوين تشكيلات راقصة ذات أشكال هندسية على ألحان يعزفها ثلاثون آلة كمان.

يعد هذا خطوة هامة في تاريخ الباليه وتطورها.

Ballet des Bacchautes ـ باليه كاهنات باخوس

باليه قصر مؤلفة من عدة مداخل، شارك في تقديمها الملك لويس الثالث عشر في اللوفر عام 1623. ألف القصة الكاتب بورديه Bordier وألف الموسيقا بويسسيه.

أدى الباليه مجموعة من النبلاء برفقة الراقص ماريه في دور باخوس، في حين اختار الملك دور اللص. في الباليه مداخل تصف مغني الليل والعشاق وشخصيات تنكرية.

Ballet Blanc ــ الباليه البيضاء

باليه رومانتيكية تؤديها راقصة أو راقصات في ثوب رقص أبيض.

Ballet du chateau de Bicétre ـ باليه قلعة بيسيتر

باليه قصـــر من عدة مداخل، شـــارك في أدائها في قاعة اللوفر الملك عام 1932. موضـــوع الباليه من تأليف كورناي، والديكورات والتصـــميمات الآلية من ابتكار فرانشـــيني، والموســـيقا مجهولة المؤلف. تصـــور الباليه مشـــهدين من الحياة اليومية في قلعة بيســـيتر المتهدمة الواقعة في ضـــواحي باريس. مشـــهد نهاري ومشـــهد ليلي. يشارك في الباليه خليط عشوائي من الشخصيات العجيبة، مثل اثني عشـــر قواداً مع فوج من العاهرات، وعدداً من مزوري العملة، ولصوصاً ولقطاء.

Ballet des chevaliers français et béarnais

ـــ باليه الفرسان الفرنسيين والبيارنيين

باليه قصـــر قدمت في مدينة بو Pau عام 1592. تبدأ الباليه باســـتعراض مجموعتين من الفرســـان تســـيران أمام منصـــة الأميرة كاترين شقيقة الملك هنري الرابع، يتبادل الفريقان التحديات الفروسية ويبدأ استعراض وهمي لمواجهة مسلحة سرعان ما تنتهي بالمصالحة والتآخي، ويتحرك الفريقان معاً لمواجهة العدو الإســـباني. تعد هذه الباليه من أقدم الباليهات ذات المضـــمون الســـياســـي. ففي نهاية الباليه دعوة لتوحيد الجبهة الداخلية الفرنسية خلال عهد هنري الرابع.

Ballet de chevaux ـ باليه الأحصنة

باليه تؤدى بمشـــاركة أحصـــنة وفرســـان، وقد يتخللها مشـــاهد غنائية وراقصة محاطة بديكورات. ولباليه الأحصنة التي شاعت في القرن الســـادس عشـــر صـــلة بالاســـتعراضـــات الفروســـية للقرون الوســـطى. وكانت تقدم في باحة القصـــر أو ســـاحة المدينة، ويتخللها إنشـــاد القصـــائد والغناء الكورالي. وكانت الإثارة تبلغ ذروتها عند وقوع المعركـة الوهميـة، معركـة يرافقهـا ويؤازرهـا عزف أوركسترالي لموسيقا ألفت لترقى بالمشهد إلى القمة. اشتهرت مدينة فلورنســـا بهذا الشـــكل من الباليه فقد شـــارك في باليه «مصـــارعة

الريـاح» التي قـدمـت عـام 1608 نحو 800 فـارس... ومع تطور الرقص على خشبة المسرح تراجعت هذه الاستعراضات.

Ballet comique de la Reine

استعراض موسيقي وراقص قُدم في باريس عام 1581 بمناسبة زواج دوق جوايوز من أخت الملكة. ألف الشـاعر لاشيزني القصـيدة وصـمم بوجوايو الرقصـات، وقام الموسيقيان بوليو وسـالمون بتأليف الموسـيقا، وصـمم باتين رسـام الملك الديكور والأزياء. شـارك أفراد البلاط في الأداء في قصر بتي بوربون.

بعد مقدمـة تكريم موســيقي للملك يتوالى أربعون مقطعـاً من موسـيقا وغناء وشـعر ورقص. تصـميم الرقص يتبع نهجاً هندسـياً بحيث ترســم فرقة الرقص أشــكالاً هندســية من مربعات ومثلثات ودوائر ومنحنيات حلزونية وسلاسل.

لهذه البـاليـه قيمـة وأهميـة تاريخيتان، إذ تشــكل مرحلة ممهدة لظهور «باليه القصر».

Ballet de cour ـ باليه القصر

باليه شـاع تقديمها خلال القرن السـادس عشر في قصور أوربا واســتمرت نحو قرن. بلغت باليه القصــر ذروة تطورها في البلاط الفرنســي، فقد شــارك أفراد الحاشــية في أداء أدوار شــخصــيات أسـطورية أو سـياسـية لباليهات ذات مضـمون ترفيهي أو سـياسـي يمجد النظام الملكي. وتخللت هذه الباليهات مشـاهد مسـرحية يضـع حوارها أدباء مشـهورون مثل رونسار وفواتور، ومع مرور الوقت استبدلت بباليه القصر الباليه التنكرية.

Ballet de la délivrance de Renaud ـــــ باليه خلاص رينو

باليه قصر ذات موضوع ميلودرامي يضم إلى جانب المشاهد الراقصة مقاطع حوار وكورالات. القصة من تأليف دوران، والموسيقا من تأليف باتاي وجيدرون ومودي وبويسّيه، ومخلوقات ميكانيكية قابلة للتحريك من تصميم فرانشيني. قدمت الباليه في قصر اللوفر أول مرة عام 1617.

وضعت أرميدا الجن في خدمة وحراسة حبيبها رينو الذي أخفته في أعماق كهف. ينهض رينو من فراش الأزهار يلهو ويراقص الجن. يصل فارسان أرسلا ليبحثا عن رينو ويحرراه ليعودا به إلى الملك.

تتدخل أرميدا، وبقواها السحرية تتمكن من تغيير معالم الكهف بهدف تشويش البحث عن رينو، إلا أن الفارسين يتمكنان من إبطال فعل أرميدا... وبعد عدة مشاهد من تفعيل وإبطال السحر، يتبدل خلالها الديكور والمخلوقات الميكانيكية. ينجح الفارسان في تحرير رينو ليمثل أمام ملكهم ويبدأ رقص الباليه الختامي الضخم بمشاركة أفراد البلاط والنبلاء المتنكرين بأزياء بالغة الفخامة . شارك الملك الشاب لويس الثالث عشر في أكثر من مدخل في هذه الباليه.

Ballet de la douairière de Billebahaut ـــ باليه سيدة بيلباو

باليه من عدة مداخل شارك الرقص فيها الملك لويس الثالث عشر في دور الفارس، ووضع موسيقا هذه الباليه الموسيقيان بويسيه وأوجيه، وقدمت في اللوفر أول مرة عام 1626. قامت الحاشية بمرافقة الملك بأداء الرقصات ولم يساهم الراقصون المحترفون إلا في أداء بعض الرقصات الفردية. ولم يكن يسمح في هذا العصر بمشاركة الراقصات المحترفات.

Ballet à entrées ـ الباليه ذات المداخل

من الناحية التاريخية ظهر هذا الشكل الراقص في فرنسا في بداية حكم الملك لويس الثالث عشر بعد عصر الباليه الميلودرامية وشابه إلى حدّ ما الباليه التنكرية، إلا أن الأزياء كانت تحدد بشكل مسبق. تمكن الكاردينال ريشيلو من تحويل هذه الباليه إلى استعراض كما هو الحال في باليه «نجاح جيوش فرنسا».

وألحقتها الأميرة آن بالأوبرا ليتم تقديمها في نهاية كل فصل. ومع مرور الزمن انقرضت الباليه ذات المداخل باندماجها مع الأوبرا.

Ballet imperial ـ الباليه الإمبراطورية

باليه من 3 لوحات صمم رقصاتها بالانشين على موسيقا من تأليف تشايكوفسكي، قدمتها فرقة «الباليه الأمريكية» في نيويورك أول مرة عام 1941. باليه مجردة من أي قصة، وهي تمجيد لعبقرية تشايكوفسكي أعظم من ألف موسيقا الباليه التي ارتقى بها إلى ما يمكن تسميته بالأبعاد السيمفونية. يقول بالانشين: «ما أكثر الباليهات ذات التصاميم الراقصة المدهشة تخلت عنها المسارح وجمهور الباليه لعدم ارتقاء موسيقاها إلى مستوى تصاميمها الراقصة» وقد أثبتت تجارب مسارح الباليه وجود محاولات ناجحة لإعادة تصميم الرقصات، في حين لم تنجح أي محاولة لإعادة تأليف موسيقا بهدف استعادة تصميمات رقص ناجحة.

Ballet delle ingrate ـ باليه ناكرات الجميل

باليه من لوحة واحدة على قصة لـــــــ رينوتشيني O. Renuccini وموسيقا كلاوديو مونتيفيردي ورقصات من تصميم إيبريو Ebreo قُدمت في مانتوفا أول مرة عام 1608.

... تخرج راقصـــات من بوابـة الجحيم ويقتربن من مقـدمـة المسـرح ويقمن بحركات إيمائية راقصـة تعبر عن ندمهن لما سـببن من معاناة وألم لعشـــاقهن. ومع انتهاء الفاصـــل الإيمائي ينزلن إلى صالة البلاط ليبدأ رقص الباليه.

Ballet Mascarade ـ الباليه التنكرية

باليه من عدة مداخل مجردة من أي مضـــمون مســـرحي ذات طابع استعراضـي، أوجد لتسلية أفراد الحاشية ولم يكن يشـارك في أدائهـا إلا رجـال متنكرون بلباس إفريقي أو زي ســـحرة أو مهنيين ويقومون بـأداء أدوار راقصـــة لا تتبع حبكة أو رواية أي قصـــة. وكثيراً ما كان يضاف إلى العرض مشاهد إيمائية وبهلوانات. وكان تصـــميم رقصـــات الباليه يعتمد خطاً بســيطة تتبع خطوطاً ترســم أشكالاً هندسية من مربعات أو مثلثات أو دوائر...

Ballet mélodramatique ـ الباليه الميلودرامية

أحد أشـــكـال «بـاليـه القصـــر» تطورت في عهد مـاري دي مديتشـــي بتأثير كل من الشـــاعر الإيطالي رينوتشـــيني والموســـيقي كاتشـيني. تضـمنت الباليهات الميلودرامية أغاني معبرة وكورالات راقصة.

Ballet de la nuit ـ باليه الليل

باليه قصر على موسيقا من تأليف كليمان وإيماءات من تصميم لولّي وتصـــميمات آلية من ابتكـار توريلّي قُدمت في بلاط Petit

Bourbon أول مرة 1653 ورقص خلالهـا الملـك الفتي لويس الرابع عشــر دور شــمس، بمرافقة أفراد البلاط ومسـؤولي الترفيه من بينهم بوشان ولولّي وديلورج.

Ballet Pantamime ـ الباليه الإيمائية

عمل موسيقي مسرحي إيمائي يتضمن فواصل راقصة.

Ballet de la prospérité des armes de France

ـــ باليه «نجاح جيوش فرنسا»

باليه قصـر من عدة مداخل أقامها الكردينال ريشليو على شرف الملك لويس الثالث عشــر وزوجته الملكة آنا على مســرح قصــر الكاردينال عام 1641. قام بوفوكين بتصــميم الديكورات والتكوينات المتحركة ولا يعرف اسم مؤلف الموسيقا. تصور هذه الباليه بأسلوب مفرط في الفخـامـة الحملات الحربيـة للفرنســيين على الإســبـان. وباعتماد عدد كبير من الممثلين وباستخدام مجسمات في غاية التعقيد تمكن المصــمم من إعادة إحياء مشــاهد المعارك في آراس وكازال والألب والبحر. لهذه البـاليـه قيمـة تـاريخيـة إذ إنهـا تـأتي بعد البـاليـه الميلودرامية وتشبه في تسلسل مشاهدها الباليه التنكرية. ومع مرور الزمن اندمج هذا الشكل في الأوبرا وأخذ شكل مقاطع راقصة تتخلل مشهدين غنائيين.

Ballet de la Reyne représentant le Soleil

ـــ باليه الملكة تؤدي دور الشمس

باليه مجردة من أي قصـــة أو حبكة شـــاركت في تقديمها الملكـة في اللوفر عـام 1621. ويتـألف العمـل من عـدد من المقـاطع الغنـائيـة والشـــعريـة وزعت على أربعـة أجزاء تمثل الفصول الأربعة وتنتهي بخاتمة جماعية فخمة.

Ballet des Voleurs ـ باليه اللصوص

باليه من عدة مداخل على موسيقا لـــ بويسيه شارك في تقديمها الملك لويس الثالث عشر، وقدمت أول مرة في اللوفر عام 1624.

تبدأ الباليه بدخول شـخصـيات لا يربط بينها أي قاسـم مشـترك، مثل قبطان، سـيدة هولندية، لص، سـتة قراصـنة، كيميائي مشـعوذ، حكواتي. وفي القسـم الثاني عدة مشـاهد إيمائية. خلال تقديم سـيريناده يتعرض الراقصـون لهجوم عصـابة من اللصـوص ويعلو صـياح الجميع وهم يفرون من مطاردة العصابة.

Ballon ـ بالّون

حركة راقصـة يقفز خلالها الراقص في الهواء ويهبط بوضعية الوقوف معتمداً على بطء وخفة حركـاتـه المفصـــلية بحيث يوحي للناظر ببطء الهبوط.

Ballonné

خطوات راقصة يؤديها الراقص وقد ارتفع بنفسه على إحدى الساقين، في حين يمد الأخرى في الهواء باتجاه حُدّد مسبقاً. يمكن القيام بهذه الخطوات بعدة قفزات.

Ballotté

خطوة راقصـــة يؤديها الراقص وهو يحرك ذراعيه باتجاه معاكس لاتجاه الساقين.

Bar au Folies – Bergères – بار الفوليبيرجير

باليه مرحة من لوحة واحدة صممتها دي فالوا على موسيقا من تصـــميم شـــابربيه، قدمت على مســـرح ميركوري أول مرة عام 1934. الباليه مســـتوحاة من لوحة مانيه يصـــور فيها راقصـــات الفوليبيرجير.

Barabaü – بارابو

باليه من لوحة واحدة صـممها بالانشـين على قصـة وموسـيقا من تأليف ريتي V.Rieti وديكور وأزياء من تصـــميم الرســـام أوتريلّو. قُدمت الباليه على مســـرح الكوليزيوم بلندن أول مرة عام 1952 بأداء فرقة الباليه الروسية لدياغيليف.

تقع أحداث البـاليـه في الريف الإيطـالي وفي أجواء يســـودهـا المرح. يقيم المزارع بارابو وليمة في بستانه. يصل رقيب وعسكره وهم يمرحون ويطـاردون فتيـات القريـة، فيـدوســـون المزروعـات ويمشـــون فوق الخضـــروات ومرج البســـتان ويبدؤون بمراقصـــة الفتيات بين الأشجار المثمرة مثيرين الضوضاء على مرأى ومسمع بارابو الذي يعجز عن السيطرة على هذه الفوضـى المدمرة. ولشـدة غيظه وانفعاله ينهار فاقداً وعيه. يُصـاب أصدقاؤه بالإرباك والهلع، ويحملونه إلى كنيســـة القرية معتقدين أنه يحتضـــر، إلا أن بارابو يسـتعيد وعيه عند مدخل الكنيسـة ويكاد لا يصـدق بأنه ما زال على قيد الحياة ويجدد دعوته لأصـــدقائه للعودة إلى بســـتانه لاســـتئناف الوليمة التي صارت أكثر احتفالية.

Baranova (Irina) – بارانوفا (إيرينا) (1919– ؟)

راقصة باليه روسية. أظهرت استعداداً باكراً للرقص، إذ بدأت الرقص في باريس وهي في الثالثة عشرة من العمر. انتقلت إلى أمريكا عام 1940 وانضمت إلى فرقة «مسرح الباليه بنيويورك»، وانتقلت إلى فرقة ماسين عام 1942، ثم فرقة «Original Ballet Russe» عام 1946. وشاركت في التقديم الأول للعديد من باليهات في فترة ما بين الحربين.

Barbarina (Barbara Campanini) ـــــ باربارينا (باربارا كامبانيني1721– 1799)

راقصة إيطالية رافقت الراقص أنتونيو رينالدي في رقصه وتنقلاته من باريس إلى لندن ومدن ألمانيا. تمتعت بتقنيات رقص فائقة وتمثيل إيمائي مثالي. أصبحت الراقصة الرئيسية في مسرح الملك فريدريك الكبير وحصلت على لقب نبالة، وأشرفت على إدارة مدرسة تعليم رقص خاص بأبناء وبنات أفراد الحاشية.

Barre ـ العارضة

قضيب خشبي طويل ذو مقطع دائري يثبت بشكل أفقي على جدار محترف الرقص بحيث يبقى على بعد 20 سم من الجدار وعلى ارتفاع متر واحد على مستوى الأرض.

صممت العارضة ليتخذ منها طالب الرقص مرتكزاً يسمح له بالتمرن دون أن يضطر إلى رفع كتفه.

Battement ـ الخفق أو التصفيق

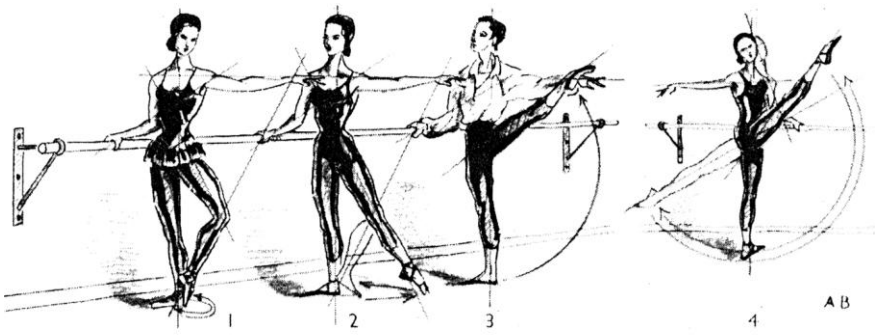
حركة للساق الممدودة إلى أقصى حدّ لكي تنتقل بشدة وقوة من وضعية إلى أخرى. ولهذه الحركة عدة نماذج. الصغير والكبير والناقوس.

Batterie

حركة للرقص الأكاديمي يتم خلالها التصـفيق بالقدم أو السـاق مع حركة تصالب الطرفين.

Battu

قفزات أو خطوات تتم بالتصالب بين القدمين أو الساقين.



Bayou

باليه من لوحة واحدة من تصـميم بالانشـين على موسـيقا من تأليف فيرجيل تومسـون، قدمتها فرقة «باليه مدينة نيويورك» أول مرة عام 1952 . تدور القصـة في أرض خيالية حيث للطبيعة من نبات ومياه وتراب وبشـر دور في صـنع التاريخ. ينادي «بايو» الروح الجميعَ للخروج من أعماق الغابة للمشـاركة في رقصـة فرح جماعية.

قدمت الباليه بنجاح لمواسم عديدة.

Beach ـ شاطئ

باليه من لوحة واحدة وتصميم ماسين وقصة من ابتكار كيرديك وموسيقا من تأليف فرانسيه. قدمتها فرقة باليه مونت كارلو أول مرة عام 1933. تتحول آلهة البحر لتأخذ هيئة سباحين على شاطئ عصري. يقومون بحركات بهلوانية وإيقاعية وراقصة تتحول بين الرقص الكلاسيكي والشعبي ورقصات الصالونات.

Beatrice Cenci ـ بياتريس سينسي

باليه من فصل واحد وثلاث لوحات، صمم رقصاتها ب . بيلاتو على قصة ف. رينا وموسيقا من تأليف باباندوبولو، قدمت في ألمانيا أول مرة عام 1964. تروي الباليه قصة بياتريس سينسي التي ضحت بنفسها على منصة الإعدام في عصر النهضة لتنقذ حبيبها المتهم بقتل الطاغية «البارون فرانشيسكو».

Beauchamp ـ بوشان

سلالة موسيقيين وراقصين فرنسيين

ـ بيير (1564 ـ 1627) مؤلف موسيقي انضم فيما بعد إلى جمعية أساتذة الرقص.

ـ لويس (1597 ـ 1666) تعلم الموسيقا والعزف تحت إشراف والده بيير وانضم إلى فرقة وتريات الملك.

ـ بيير الثاني (1636 ـ 1719) أشهر أفراد العائلة في مجال الرقص، بدأ نشاطه عام 1650 حين استلم إدارة قسم الرقص في البلاط الفرنسي، وقام بتصميم العديد من الباليهات مثل «باليه كاساندرا» 1651، «باليه الملك في احتفالات باخوس» 1651، «باليه الليل» 1653.

اعتُمد بيير بوشان مصمماً لباليهات المؤلف لولّي حين اعتزل الأخير تصميم الباليهات وتفرغ لتأليف موسيقا الأوبرا والباليه،

فصـــمم بوشـــان البـاليهـات التي تتخلـل أوبرات «كـادموس وهيرميون»، «ألســيســتْ»، «تيزيوس»، «البرجوازي النبيل»، «المزعج».

Beau Danube(le) ـ الدانوب الجميل

باليه من فصـل واحد من تصـميم ل. ماسـين وموسـيقا يوهان شتراوس، قدمت علي مسرح السيغال في باريس أول مرة في عام 1924. تتنـافس فتـاتان على حب ضـــابط خيالة وســـيم إلى درجة الانحدار للعراك بشـــد الشـــعر، إلا أن الخيَّال ينجذب إلى إحداهن فيرافقها ويبتعد بها عن أنظار الآخرين.

Beaugrand (Léontine) ـ بوغران (ليونتين)

راقصـــة فرنســـية. درســـت في معهد الرقص بأوبرا باريس وبرعت في أداء دور سـوانيلدا في باليه كوبيّليا. أتقنت أداء القفزات والحركات الهوائية وأثارت دهشـــة الجمهور. وكثيراً ما كان مدير الأوبرا يردد «إنها لاترقص بل تطير».

Beau joyeux (Balthazar) ـ بوجوايو (بالتازار)

مصـمم رقصـات وعازف كمان ومؤلف موسـيقا، وصـل إلى فرنسا عام 1555 مع فرقة عازفي كمان. تمتع بموهبة استثنائية في تنظيم الاحتفالات، وتنقل بين قصـور الملوك والأمراء، ولعب دوراً هاماً في تطوير الباليه في فرنسا خلال القرن السادس عشر.

Beaumont (Tessa) ـ بومون (تيسّا) (1938ـ ؟)

راقصة باليه. تعلمت الرقص تحت إشراف أفضل أساتذة الباليه في فرنســا، وبدأت الرقص في فرقة م. بيجار* وتنقلت بين أفضــل فرق الباليه الفرنسية (جَ. شارّا*، ر. بيتي* ور.لارّين*).

تألقت في أداء الدور الرئيسي لباليه «الحسناء والبوا» عام 1955، باليه «السلّم» 1956، «سيرانو» 1958. تعد من أفضل راقصات الباليه الحديثة.

Beauty and the Beast ـ الحسناء والوحش

باليه من مشهدين من تصميم ج. كرانكو ومشاهد من ابتكار م. كاي M. Kaye وموسيقا «أمي الأوزة» لرافيل التي تصور في كل مقطع قصة خرافية. إلا أن المصمم اختار المقاطع مجتمعة في اللقاء المرعب بين حسناء وأمير جميل مُسِخَ وحشاً. والحكاية تنتهي حين يبدد الحب السحر الشرير ويعيد للأمير جماله وإنسانيته. قُدمت الباليه من قبل فرقة سادلرز ويلز في لندن أول مرة عام 1949.

Becks (hans) ـ بيكس (هانز) 1861 –1952

راقص ومصمم رقصات دانماركي، ابن أستاذ باليه التحق في سن مبكرة بمدرسة باليه المسرح الملكي، ووقع عليه الاختيار راقصاً رئيسياً عام 1881، ثم رُقّي مع مرور الوقت إلى مرتبة أستاذ رقص ومدير معهد الرقص. لهانز بيكس دور كبير في تطوير الباليه في الدانمارك، وفي المحافظة على موروث بورنونفيل.

Béjart (Maurice) ـ موريس بيجار (1927– 2007)

راقص باليه ومصمم رقصات ومدير فرقة باليه ومخرج أفلام فرنسي، ابن الفيلسوف الفرنسي غاستون بيرجيه. أبدى منذ طفولته شغفاً بالمطالعة والمسرح، وبدأ الرقص بدلاً من ممارسة الرياضة. وسرعان ما أعلنت موهبة الرقص عن ذاتها. بدأ تعلم الرقص في دار أوبرا مارسيليا عام 1945، وانتقل إلى باريس حيث تابع تعليمه تحت إشراف ستاتس L. Staats وتلقى دروساً خاصة من إيغوروفا وروزان، ثم انتقل إلى لندن بتوصية

من الراقصـــة م. فونتين لينهي تعليمه عند الأســـتاذة فولكوفا. اختار لنفسه اسماً فنياً بيجار (اسم الممثلة بيجار زوجة موليير) وعمل في عدة فرق رقص صـــغيرة إلى أن انضـــم إلى فرقة الباليه الســـويدية التي تديرها ب.كولّبيرغ فعاش تجربته الأولى في رقص الباليه الحديث. ولفترة وجيزة عمل مع الباليه الملكي الســـويدي وســـاهم عام 1952في إخراج فيلم باليه «العصـــفورة النارية».

أســـس بيجار عام 1953 بالتعاون مع الكاتب ج. لوران .G Laurent فرقة Ballet de L' Etoile وقدم تصـــميماته الأولى «ترويض الشرسة»، «بروميثيوس»، «حسناء البوا».

وفي هذه الفترة قدم عدداً من الباليهات الطليعية مثل الـ LeTeek 1958، وأورفيوس 1958، وفي عام 1960. أســـس فرقته الخاصـــة وسّـــماها بـاليـه القرن العشـــرين، واســـتقر في مســـرح دار أوبرا Monnaie في بروكســـل. قدم تصـــميمه الخـاص لبـاليـه «طقوس الربيع» لســـترافينســـكي 1960، و«قصـــص هوفمـان» 1963، و«الأرملة الطروب» 1963، وأعمال قصـيرة لكنها في غاية الأهمية مثل مقطوعة «مصـــنف5» لأنطون فيبرن، و«نيجينســـكي مهرج الرب» 1971. وأحيـا ذكرى مـاريوس بيتيبـا في «بلا أزهـار بلا أكـاليـل». وقـام بجولات عديدة مع فرقتـه: إيطـاليـا، فرنســـپـا، إيران، اليـابـان...إلخ.. قدم خلالهـا بـاليهـات «قداس للوقت الحـاضـــر» في أفينيون، «جنائن الورد» في بيرسـيبوليس ـــــــ إيران، «انتصـــار بيترارك» في فلورنسا.

انتهى نشـاطه الفني في بروكسـل عام 1987، وغادر بيجار إلى لوزان. وسمى فرقته باليه بيجار ـــ لوزان، وصمم عدداً هاماً من الباليهات أهمها نسـخته الخاصـة والشخصـية لكسـارة بندق تشـايكوفسـكي التي بدل مضـمون قصـتها معتمداً تجربته العاطفية والنفســية تجاه والدته إلى تجربته في مجال الرقص. والعمل يعجّ بالرموز الجنسية. وصمم أمسية الخاتم، اشتقها من خاتم النيبيلونغ لفاغنر. لم يقتصـر نشـاط بيجار الفني على الباليه فقد سـاهم في إخراج الأوبرات والأفلام والكتابة ـــــ وقام خلال حياته العملية والفنيـة بتـأسـيس 3 مـدارس رقص: بروكسـل 1970، وداكـار 1977، ولوزان 1992. وتمتـع بمقـدرة جـذب أفضل الراقصين من جميع أنحـاء العـالم مثـل P. Bortoluzzi, Sh. Mirk, J. Donn M. Gilgud. واسـتضـاف لفترات قصـيرة نجوم رقص الباليه مثل S. Guillem, F. Nureyev, V. Vassiliev, M. Plissetskaya.

يُعدّ موريس بيجار من أهم مصـممي الباليه الحديثة في النصـف الثـاني للقرن العشـرين، ويحتـار المؤرخون ويختلفون فيمـا بينهم في تصـنيفه، إذ أصـر بيجار على أن يتبع أفراد فرقته الدراسـة وفق المناهج والمعايير الكلاسـيكية الصـارمة، وتمكن من جعلهم يؤدون حركات الرقص الحديث بأسلوب كلاسيكي.

حصـل بيجار على العديد من الألقاب والأوسـمة والجوائز في اليابان وبلجيكا وسويسرا.

Belle au bois dormant ـــــ الحسناء النائمة Sleeping Beauty

باليه من ثلاثة فصـول ومقدمة، صـمم رقصـاتها ماريوس بيتيبا على حكاية ل بيرّو، وموسيقا من تأليف تشـايكوفسـكي، قدّمت على المسرح الإمبراطوري في سان بطرسبرغ أول مرة عام 1890.

تتنبأ الجنية الشـريرة "كارابوسـو" التي سـقط اسـمها سـهواً من لائحـة المـدعوين إلى حفـل معموديـة الأميرة الوليـدة أوروراً بـأنهـا ستخز يدها حين تبلغ السادسة عشرة من العمر بمغزل... وستموت.

تمضـي السـنوات وتحتفل أوروراً بعيد ميلادها السـادس عشـر ويتقـدم أربع أمراء، إنكليزي وهنـدي وإيطـالي وإســبـاني يطلبون يدها. تتسلل الجنية الشـريرة كارابوسو متنكرت إلى قاعة الاحتفال، وفي اللحظـة المنـاســبـة تقدم إلى الأميرة هديتهـا المميتة: المغزل. تندفع أوروراً بلهفة واستعجال لتسلُّم المغزل القاتل فتخز إصبعها.. وترتعش وترقص وهي تقترب من مصـير حاول الجميع وبضـمنهم الجنية الطيبة الليلكية تفاديه، وتســقط أرضــاً تكاد تلفظ أنفاســها الأخيرة. تتـدخـل الجنيـة الطيبـة لتنوّم الجميع وتوقف الزمن ويبقى كلّ على حاله، وتحفظ جســد الأميرة في مكمن خفي لن يجرؤ على

اكتشـــافه إلا أمير يتحدى المخاطر ويعشـــقها من النظرة الأولى ويعيدها إلى الحياة بقبلة طاهرة يطبعها على شفتيها البريئتين.

وبعد نحو مئة سنة يكتشفها أمير شجاع خلال رحلة صيد حين ترشده الجنية الليلكية الطيبة إلى مخبأ الحسناء النائمة، فيعشقها من النظرة الأولى ويطبع قبلته المخلّصة الطاهرة على شفتَيْ الأميرة، فينكسر السحر الشرير وتتلاشى لعنة كارابوسو... ويستعيد البلاط حيويته، ويُختتم الباليه بزفاف الأميرة أورورا والأمير المنتظر باحتفال تتخلله رقصات احتفالية: ساراباند، بولونيز، رقصة رباعية للأحجار الكريمة. رقصة ثنائية لذات القبعة الحمراء والذئب وثنائية العصفور الأزرق وثنائية القطتين.

تعد الحســناء النائمة من أكثر الباليهات الكلاســيكية كمالاً في تصميم الرقصات، وجمالاً في تأليف الموسيقا، واستثناء في انسجام الرقص مع الموســيقا. ويتطلب أداء هذه الباليه فرقة باليه ضــخمة تضم على الأقل خمسة راقصات وراقصين نجوم وفرقة سيمفونية مثالية. وتتكون من أكثر من ثلاثين فقرة راقصة تتجاوز في مجملها ساعتين ونصف من الأداء.

ظهر العديد من المحاولات لإدخال بعض التعديلات على تســلســل المشــاهد وعددها، إذ حاول دياغيليف إدخال بعض التعديلات حين قدم الباليه في لندن عام 1921. وقامت المصــممة لوبوكوفا أيضــاً ببعض التعديلات. وكذلك الحال مع ميســيير عام 1936، وتعديلات فرقة ســادلرز ويلز عام 1939 وعام 1946، ومحاولة ســيرج ليفار عام 1946، ومحاولة ماركيز دي كويفاس عام 1960، وتعديلات نوريف في أوبرا باريس عام 1989 ... إلا

أن جميع هذه المحاولات لم تُكسب تصميم بيتيبا الأصلي أي لمسة جمال إضافية. لقد كانت رؤية بيتيبا هي الكمال!

Belleville (Mosieur de) ـ الشيد دو بيليفيل

راقص باليه ومصمم رقصات فرنسي. صمم العديد من الرقصات التي قامت في عصر لويس الثالث عشر مثل «خلاص رينو» و«تانكريد» و«باليه سيدي الأمير». يعد بيليفيل من أوائل أساتذة الرقص الفرنسي.

Belluzi (Anne) ـ بيلّوزّي (أنا) (1730 ـ ؟)

راقصة باليه إيطالية زوجة كارلو بيلّوزي الملقبة بالباستونتشيا. تنقلت في جولاتها الفنية بين كوبنهاغن وسان بطرسبرغ حيث دخلت في منافسة مع الراقصة المتألقة ليبيرو ساكّو... اضطرت لمغادرة روسيا لتستقر في البندقية وظلت ترقص حتى عام 1764.

Belluzi (Carlo) ـ بيلّوزّي (كارلو) (1722 ـ ؟)

راقص باليه ومصمم رقصات إيطالي. رقص على مسارح البندقية وكوبنهاغن، وانتقل عام 1758 إلى سان بطرسبرغ حيث صمم العديد من الباليهات وغادر عام 1762 ليعمل في مسارح ميلانو والبندقية.

Beretta (Caterina) ـ بيريتّا (كاترينا) (1839ـ 1910)

راقصة باليه إيطالية تخرجت في مدرسة لاسكالا وتفوقت بتقنيات وسرعة رقص مدهشة. تنقلت بين مسارح أوبرا باريس

ولاســكالا. لم تكن ملامح وجهها جميلة، لكنها تمتعت بإمكانات جسدية وتقنية فذّة. وبعد تتويجها راقصةً نجمة في أوبرا باريس انفتحت أمامها أبواب المســارح وصــعدت على خشــبات أهم المســارح في العالم. ســافرت إلى روســيا في جولة دراســية وتدريبية هامة وعادت لتؤسـس مدرسـتها الخاصـة في تدريس الرقص الكلاســيكي، وكانت دروســها في غاية الصــرامة... وتروي الراقصــة الكبيرة «كارســافينا» أنها سـقطت وقد فقدت وعيها خلال الدرس الأول لدى الأســتاذة بيريتا. ولا بد من الإشارة إلى أن الراقصة نفسها، وبعد ثلاثة أشهر من الدراسة في معهد بيريتا، عادت إلى روســيا لتحقق نجاحاً كبيراً في أمسـيتها الأولى على خشـبة المسـرح الإمبراطوري في سـان بطرسبرغ.

Berisova (Svetlana) ـ بيرثيسوفا (سفيتلانا)

راقصـة باليه إنكليزية من أصل ليتواني. تنقلت بين فرق الباليه الإنكليزية والكندية وفرقة ماركيزدي كويفاس، واسـتقرت في فرقة سـادلرز ويلز بلندن وحققت مرتبة النجومية فيها. رقصـت الأدوار الرئيســية في العديد من الباليهات مثل «الشــبح» 1953، «أمير الباغود»1957، ووصلت إلى مرتبة الراقصة الفخرية لإنكلترا .

Bessy (Claude) – بيسّي (كلود)

راقصــة باليه ومصــممة رقصــات فرنسـية. بعد سـنوات من التفوق الدراســي في مدرســة دار أوبرا باريس اختيرت راقصــة أولى. تمكنت بقامتها الطويلة وقوامها الرشــيق ورشــاقة حركاتها

وقدراتها التقنية الخارقة من تحقيق معايير النجومية. رقصت دور البطولة في «زواج عجيب»، «طريق النور»، «خطوة رقص ثنائية». وقامت بجولات فنية لترقص في لندن والاتحاد السوفييتي.

أهم تصميماتها في مجال الرقص «ستوديو60» و«عزف باخ».

Les Biches ـ الظبيات

باليه من فصل واحد صممت رقصاتها نجينيسكا، والموسيقا من تأليف فرنسيس بولانك. قدمتها فرقة الباليه الروسية لـ دياغيليف أول مرة عام 1924 على مسرح مونت كارلو. ليس لهذه الباليه موضوع محدد بدقة بل صممت بهدف التسلية والترفيه.

تنفتح نافذة واسعة تشرف على حديقة، ترقص مجموعة من الفتيات حول مقعد وسط الحديقة، يدخل ثلاثة فتيان وهم يرقصون مستعرضين لياقتهم البدنية. يتقرب الفتيان من الفتيات بتودد، تدخل المرأة صاحبة الشقة، امرأة تجيد عرض مفاتنها بطريقة فاضحة وتتمكن من جذب شابين يبدأان بمرافقتها ويلحقان بها... في حين يبدأ الشاب الثالث بمراقصة إحدى الفتيات وتقوم فتاتان بأداء ثنائي راقص. وسرعان ما تعود المجموعة فتية وفتيات للتجمع على مرأى من السيدة المتأنقة ويقومون بأداء رقصة جماعية مرحة.

Billy the kid ــ الفتى بيلّي

باليه من لوحة واحدة على قصة من تأليف كيرستاين وموسيقا لـ كوبلاند، ورقصات من تصميم لورينغ، قدمتها فرقة باليه كارافان Bellet Caravaïne على مسرح شيكاغو أول مرة عام 1938.

باليه ذات صفات أمريكية تَروي سيرة فتى خارج على القانون، مجرم وبطل محبوب.... وعن مواجهاته مع الشريف

جاريت صـديق طفولته. ويلقى بيلي مصـرعه على يد جاريت في نهاية الباليه. تتضـمن الباليه العديد من رقصـات رعاة البقر والرقصـات المكسيكية ومشـاهد قتل على طريقة رعاة بقر الغرب الأمريكي.

Bitrenovna (Barbara) ـ بيترينوفنا (بربارا) (1924ـ ؟)

راقصـة باليه بولونية. درسـت تحت إشراف دابروفسـكا وتم اختيارها راقصـة أولى في دار أوبرا بوزنان حيث أدت الأدوار الرئيسية للباليهات الكلاسيكية، قامت بتصميم رقصات أدتها بنفسها أهمها «النوكتورن»، وانتقلت لترقص في دور الأوبرا في بولونيا. عملت في مجال تدريس رقص الباليه.

Blache (Gean patiste) ـ بلاش (جان باتيست) (1765 ـ 1834)

راقص باليه ومصمم رقصات فرنسي ابن أبوين راقصين. بدأ دراسة الرقص في برلين وانتقل عام 1776 إلى معهد رقص أوبرا باريس ورقص في فرقتها مدة خمس سنوات، ثم انتقل إلى مونبيليه عام 1787 حيث صـمم باليه «الطحانون» وباليه «عودة أبولون». تميز بلاش بحسن انتقائه لموسيقا الباليهات التي يصممها، ولاقى نجاحاً كبيراً في مرسيليا وليون وبوردو التي استقر فيها لفترة بعد رحيل دوبرفال. صمم العديد من الباليهات مثل «دافنيس» و«حفلة زفاف ريفية» و«العيد الهندي» و«مجنونة الحب» و«الحلابة البولونية» التي أدخل بين مشاهدها «رقصة المتزلجين» لأول مرة في تاريخ الباليه، ابتكار قلّده فيليبو وتاجليوني ومابّي. وقدم في أوبرا باريس «حلاق إشبيليا»، «المريخ والزهرة»، وقدم في ليون باليه «المافيفا» برقصاتها الثماني الخارقة .

اعتزل بلاش العمل على خشبات مسرح الباليه عام 1830، وعمل ولداه فريدريك وألكسي في المجال نفسه وخلفا أعمالاً هامة. وتعد عائلة بلاش صاحبة إنجازات كبيرة في تاريخ الباليه الفرنسي.

Blasis (Carlo) ـــ بلازي (كارلو) (1797 ــ 1878)

راقص باليه ومصمم رقصات وباحث في مجال الباليه، ولد في نابولي ودرس فيها تحت إشراف دوتارك. بدأ حياته الفنية وهو في الثانية عشرة من العمر في أوبرا مرسيليا، ثم انتقل إلى مدرسة غارديل في بوردو، وأوصى به أستاذه حين أرسله إلى دار أوبرا باريس حيث ابتكر العديد من تصاميم الرقص لتقدم بين مشاهد أوبرات غلوك وساتشيني وموتسارت .

ألف بلازي وهو في سن العشرين كتاب أبحاث أساسية في فن الرقص شرح فيها مبادى الرقص الكلاسيكي وتقنياته الحديثة في فترة مابعد نوفيرّ. وضع مجموعة المبادىء التي يعتمد عليها في تصنيف حركات الكتف والذراعين والوقفات والتوازن والقفزات والأرابيسك وتدريب الرقص على رؤوس الأصابع .... إلخ.

وبعد عشر سنوات أصدر باللغتين الفرنسية والإنكليزية كتابه الكامل في تعليم الرقص. انضم بلازي عام 1838 إلى الهيئة التدريسية لتعليم الباليه في لاسكالا ميلانو حيث أتمّ كبار نجوم الباليه تعليمهم أمثال:

F. Cerrito, S. Fuoco, C. Rosati, A. Ferraris, C. Beretta

غادر بلازيس لاسكالا متجهاً إلى روسيا حيث أقام مدة عشرسنوات، توفي في شمال إيطاليا عام 1878.

Bliss Herbert ـــ بليسّ (هيربرت)

راقص باليه أمريكي. رقص في فرقة «الباليه الأمريكية» وفرقة «باليه مونتي كارلو» وفرقة «باليه تياتر» وقد تميز في رقص باليهات «رايموندا» و«روديو» و«تشارداش». وانضم إلى فرقة «باليه مدينة نيويورك» عام 1946، ورقص الأدوار النجومية بنجاح كبير، وتميز في أدوار «السيمفونية الغربية» و«الباليه الإمبراطورية» و«جوقة» وتفرغ في ستينيات القرن العشرين لتدريس الباليه.

Blondy(Nicholas) ـــ بلوندي (نيكولا) (1675 – 1739)

راقص ومصمم رقصات فرنسي، درس تحت إشراف خاله بوشان، ورقص مرافقاً نجوم رقص كباراً مثل بورنفيل وبيكور«pècourt». التحق بدار الأوبرا عام 1691 ودرس الأدوار الرئيسية في «الفصول» لكلوس Colosse و«هيزيان» لكامبرا Campra و«أومفال» لديستوش Destouches و«رولاند» للولي Lully وصمم رقصات «احتفالات البندقية» لـــ كامبرا.

تميز رقصه بحركات في غاية النبل، وعدّ من أهم راقصي عصره، ومن أهم طلاب مدرسته La Salle', Mlle Marielle.

Bocan (Jacques Cordier de.)

ـــ بوكان (جاك كورديه دي) (1580 – 1653)

مؤلف موسيقا وراقص ومصمم رقصات فرنسي، اشتهر بقامته الطويلة ومهارته بالعزف على الكمان. بدأ الرقص في البلاط الإنكليزي وعمل في بلاط كاترين پي ميدتشي وبلاط كوبنهاغن.

Bogatyri ــ بوغاتيري

باليه تاريخية ذات طابع فولكلوري روسي استعيرت موسيقاها من المؤلف الموسيقي بورودين، وصمم الرقصات ل. ل. ماسّين، وقدمت على مسرح الميتروبوليتان أول مرة عام 1938. تدور أحداث الباليه في روسيا، يحرّر شاب مقاتل شجاع أميرة اختطفت على يد مجموعة من التتر.

Bogdanova (Najedja) ــ بوغدانوفا (ناجيدجا) (1836 ــ 1897)

راقصة باليه روسية درست الرقص في موسكو، وتعرفت على المصمم سان ليون الذي نصحها بالذهاب إلى باريس والالتحاق بفرقة باليه أوبرا باريس، وبالفعل حققت بوغدانوفا نجاحاً سريعاً، ثم انتقلت إلى فيينا وعادت إلى سان بطرسبرغ، إلا أن تألقها لم يدم طويلاً لظهور منافسات في منتهى البراعة.

Boisvinet (Frençois) ــ بوافينيه (فرانسوا)

راقص باليه وأستاذ رقص فرنسي حقق نجاحاً كبيراً في البلاط الفرنسي خلال القرن السابع عشر. قام بتدريس أفراد الحاشية

وأبنائهم. يعد من أوائل الراقصين المحترفين في تاريخ الباليه الفرنسي. اعتزل الرقص عام 1678.

Bolender (Todd) ـــ بولندر (تودّ)

راقص باليه ومصمم رقصات أمريكي من طلاب بالانشين وفيلزاك*. بدأ الرقص في فرقة باليه «كارافان» مدة 3 سنوات، ثم انتقل إلى فرقة باليه «ليتلفيلد» ثم فرقة «باليه تياتر» حيث أدى الأدوار النجومية للباليهات الكلاسيكية. وأخيراً استقر في فرقة «باليه مدينة نيويورك»، ورقص بتألق باليهات «الأمزجة الأربعة»، و«السيمفونية الغربية»، «السيمفونية الكونشورتو». أهم تصميماته في مجال الباليه «الكوميديا الراقصة» ومحاولته الخاصة «المندرين العجيب»، وهي تصميمات وضعته في مرتبة متقدمة بين مصممي الباليه في أمريكا.

Bolero ـــ البوليرو

باليه من لوحة واحدة صممتها برونيسلافا نيجينسكا* على موسيقا من تأليف رافيل. قُدمت في باريس أول مرة عام 1928.

في صالة نزل إسباني تبدأ غجرية رقصتها البطيئة فوق طاولة رقص خشبية على إيقاع لحن بطيء يتكرر حتى يكاد أن يسبب الخدر والدوار. تنتقل عدوى الإيقاع المسكر إلى جلساء النزل. يصعد شاب على الطاولة يراقص الغجرية في حين ينزلق الجميع إلى دوامة الرقص وهم يؤازرون خطا الإيقاع بصيحاتهم وترنحاتهم وتدافعهم. وعندما تدرك النوبة الراقصة نهايتها يمسك الرجال بالغجرية ويرفعونها عالياً وكأنهم سبوا غنيمة غزواتهم الراقصة.

لقد أخذت نيجينسكا في الحسبان، حين تخيلت تصاميم هذه الرقصة، نوايا مؤلف موسيقاها عندما ألف البوليرو، فتتابع خطا

الأستاذ حين منحت هذا الكريشيندو الشيطاني شكلاً راقصاً وذلك باستدراجها المحسوب للراقصين ليشاركوا في الرقصة التصاعدية المتنامية بتسارع.

Bolm (Adolph) ـــ بولم (أدولف) (1884 – 1951)

راقص باليه ومصمم رقصات روسي، نشأ في عائلة موسيقية وتعلم الرقص في المعهد الإمبراطوري للباليه. منذ بداياته جلب الأنظار إلى أدائه، وذلك لقدرته الفائقة على التعبير والتمثيل، إلى جانب ثقافة فنية واسعة.

انطلق عام 1908 برفقة أنّه بافلوفا وإيغوروفا وعدد من أفراد فرقة الباليه الإمبراطوري في جولة فنية أوربية. التحق بولم بفرقة الباليه الروسي لدياغيليف، ورقص أدوار الأمير التتري في «الأمثير إيغور» و«الأمير إيغور» في العصفورة النارية. رافق دياغيليف في جولتين في أمريكا خلال الحرب العالمية الأولى تعرض خلالها لحادث سقوط أثناء الرقص وقرر الاستقرار في نيويورك حيث أسس فرقته الخاصة وعمل أستاذ رقص الميتروبوليتان، وأشرف على تقديم بيتروشكا فيها، وقام بإخراج أول فيلم باليه «Danse Macabre»، وقدم عام 1924 في شيكاغو Pierrot Lunaire لشونبرغ، و«مانداغور» لـ شيمانوفسكي... وقام بجولات بين سان فرانسيسكو وهوليوود والأرجنتين. لبولم دور مركزي في التعريف بالباليه وبنشر ثقافة الباليه في أمريكا.

Bonne Bouche ـــ لقمة سائغة

باليه ساخرة من 3 مشاهد، وضع القصة وصمم الرقصات جون كرانكو، وقدمتها فرقة سادلرز ويلر في لندن أول مرة عام 1952.

تسعى أم طموحة لاستدراج أفضل المرشحين لطلب يد ابنتها، لكن سرعان ما تتخلى عن المتقدم معتقدة بأن التالي سيكون الأفضل، وهكذا إلى أن يصل آخر المتقدمين وهو زعيم قبيلة إفريقية ثري، إلا أن الأخير بعد ساعات طويلة من ضبط النفس يفترس الابنة فما هو إلا زعيم آكل لحوم البشر.

Bonnefous (Jean Pierre) ـــ بونّيفو (جان بيير) (1945 ـ ؟)

راقص باليه فرنسي درس في مدرسة أوبرا باريس وانضم إلى فرقتها وهو في الخامسة عشرة، وأصبح راقصها الأول في سن العشرين، وحقق مرتبة النجومية وهو في الحادية والعشرين. برع في رقص دور الأمير في «كسارة البندق» ورقص «دافنيس وكلويه» و«الأمزجة الأربعة».

امتاز بونّيفو بحسه الموسيقي المرهف وحركات رقص في غاية المرونة والانسجام.

Borchsenius (Valborg) ـــــــ بوركزينيوس (فالبورغ) 1872 ـ 1949

راقصة ومدرسة باليه دانمركية، تخريجت في مدرسة الباليه الملكية في كوبنهاغن. رقصت في فرقة الباليه الملكية، وبدأت في عام 1918 التدريس والإشراف على تقديم الباليهات الكلاسيكية.

Borge (Ralov) ـــ بورغ (رالوف) (1908 ـ ؟)

راقص دانماركي. قضى حياته الفنية في الدانمارك منذ عام 1927، وبلغ مرتبة النجومية عام 1942. صمم رقصات العديد من الباليهات مثل «أرملة في مرآة» «الأمزجة الأربعة» «أصيل إله الحقول»، «الثلاثي الأبدي».

Boris (Ruthanna) ـــ بوريس (روتانّا)

راقصة باليه أمريكية. تخرجت في مدرسة رقص أوبرا الميتروبوليتان حيث درست تحت إشراف فوكين وفيولاّ Veola ـــ انضمت إلى فرقة «الباليه الأميريكية» ثم فرقة الميتروبوليتان وفرقة «الباليه الروسية لمونتي كارلو». رقصت الأدوار الرئيسية في «السيرينادة» و«الكوميديا الراقصة» و«السيلفيد» و«الكونشيرتو الباروك». وقدمت تصميمات لباليهات مثل «سيرك لاثنين» و«بعض الأزهار»، كما ساهمت في مسرحيات برودواي الموسيقية.

Börlin (Jan) ـــ بورلين (يان) (1893–1930)

راقص باليه ومصمم رقصات سويدي. انضم إلى فرقة باليه الأوبرا الملكية السويدية. وفي عام 1920 التحق بفرقة الباليه السويدية. قدم بورلين تصميمات رقصات «علبة الألعاب» لديبوسي، «خلق الكون» لميّو، «الإنسان ومصيره» لميّو، «عرسان برج إيفل» و«لعبة» لديبوسي.

متوافق مع توافد وانجذاب الآلات الموسيقية إلى الدوامة التحتية الصاعدة حتى بلوغ الذروة الأوركسترالية.

Borovansky (Edward) ـــــــــ بوروفانسكي (إدوارد) (1902– 1959)

راقص باليه ومصمم رقصات تشيكي. تعلم في مدرسة الباليه التابع للمسرح الوطني ببراغ، وشغل موقع الراقص الأول فيها. ثم التحق بفرقة آنا بافلوفا، ثم بفرقة الباليه الروسي لمونتي كارلو. خلال زيارة الفرقة لأستراليا قرر بوروفانسكي الاستقرار فيها وتأسيس فرقة الباليه الأسترالية. يعد بوروفانسكي مؤسس ثقافة الباليه الأسترالية.

Borri (Pasquale) ـــ بورّي (باسكواله) (1820 – 1884)

راقص باليه ومصمم رقصات إيطالي . بدأ الرقص في لاسكالا ميلانو بمرتبة راقص أول. صعد نجمه حين قدم باليه Rübezahl في فيينا واستقر فيها مدة طويلة، وأثناء زيارته لميلانو قدم في لاسكالا باليه «رودولف». من أفضل ما صممه بورّي «لولا مونتيس»، «الفالاهالا» «الابن المبذر». ساهم بورّي في صعود وانطلاق الباليه الإيطالي بفضل تجديده لأساليب تصميم الرقصات وحسن توظيفها ضمن حدود المعقول.

Boschetti (Amina) ـــ بوسكيتي (أمينا) (1836–1881)

راقصة باليه إيطالية. بدأت الرقص في فرقة لاسكالا وهي في الثانية عشرة من العمر، وذاع صيتها لموهبتها الخارقة على التعبير ولجمالها الفائق. رقصت على أشهر مسارح العالم، وقدمت عام 1879 أفضل إنجازاتها في مجال تصميم رقصات الباليه وذلك في «الجزة الذهبية».

Boublikov (Timofei) ـــ بوبليكوف (تيموفي) (1744 ـــ 1815)

راقص باليه وأستاذ ومصمم باليه روسي. بدأ حياته مغنياً في جوقة كنيسة القصر، وأظهر باكراً استعدادات كبيرة لتعلم وإتقان

الرقص، فتمّ قبوله في مدرسة رقص الباليه التي أسسها الأستاذ الفرنسي لانديه. في عام 1765 رقص في فيينا وعاد ليعمل مدة عشرين سنة في المسرح الإمبراطوري في سان بطرسبورغ. يعرف بوبليكوف بأنه أول من أدخل تصميم الرقصات الشعبية إلى فقرات الباليهات الكلاسيكية الطابع.

Le Bourgeois Gen tilhomme ـــ البورجوازي النبيل

باليه كوميدية من خمسة فصول على نص مسرحية موليير، وموسيقا من تأليف لولّي. قدمت في شامبور عام 1670.

Le Bourgeois Gen tilhomme ـــ البورجوازي النبيل

باليه من لوحة واحدة على قصة مسرحية موليير. صمم رقصاتها بالانشين، والموسيقا من تأليف ريتشارد شتراوس. قُدمت على مسرح مونتي كارلو أول مرة عام 1932، من أداء فرقة الباليه الروسية لدياغيليف. قدم بالانشين هذا العرض وكأنه أمشيةٌ تسلية في قصر من العصر الكلاسيكي.

Bourmeister (Vladimir) ـــــــ بورمايستر (فلاديمير) (1904 – 1971)

راقص باليه ومصمم رقصات سوفييتي. تخرّج في كلية تصميم الرقص عام 1929، وانضم إلى فرقة ستانيسلافسكي ـــ دانتشينكو، وترأس الفرقة عام 1938. من أهم الباليهات التي صممها «ليلة رأس السنة» 1938، «شتراوسيانا» 1941، «شهرزاد» 1945، «جان دارك» 1948، وصمم نسخته الخاصة من «بحيرة التمّ» 1953.

يعد بورمايستر من أفضل مصممي رقصات الباليه في عهد الاتحاد السوفييتي.

Bournonville (Antoine) ـــ بورنونفيلّ (أنطوان) (1760 – 1843)

راقص ومصمم رقصات فرنسي. نشأ في عائلة فنانين. درس الرقص تحت إشراف نوفيرّ في فيينا. لمع نجمه عام 1782، وانضم إلى فرقة باليه دار الأوبرا ستوكهولم، ثم انتقل إلى الأوبرا الملكية في كوبنهاغن عام 1792، واستلم إدارتها عام 1816 إثر وفاة غاليوتي. صمم عدداً من الباليهات أفضلها «الطحّانون الريفيون» و«صيادو السمك».

Bournonville (Auguste) ـــ بورنونفيل (أوغست) (1805 – 1879)

راقص باليه ومصمم رقصات فرنسي. أرسله والده أنطوان إلى باريس ليدرس تحت إشراف فيستريس* وكويلون. عاد إلى كوبنهاغن عام 1828 بعد أن حاز مرتبة راقص أول، وعمل في المسرح الملكي مدة ثمانية عشر عاماً حيث قدم العديد من الباليهات مثل «زواج فيكتوار» 1832، «فاوست» 1832. بخلاف المألوف في عصره لم يبذل بورنونفيل اهتماماً خاصاً بالدور الذكوري في رقصات الباليه، الأمر الذي أثار غضب وعداوة سيدات الرقص مثل نيلسن وغراهن. واصل بورنونفيل الابن تصميم المزيد من الباليهات الناجحة «أعياد في البانو»، «مصارع الثيران» وباليه «نابولي» الذي يُعَدّ أفضل إنجازاته.

يُعد بورنونفيل من أفضل حافظي وممثلي تقاليد المدرسة التي رسّخ أسسها في أوبرا كوبنهاغن التي عرفت بتمسكها إلى يومنا هذا بعراقة تقديمها للباليهات الفرنسية.

Bourrée Fantasque (la) ــ رقصة البورّيه العجيبة

باليه من 3 لوحات صمم رقصاتها بالانشين* على موسيقا من تأليف شابرييه. قدمت في نيويورك بأداء فرقة «باليه مدينة نيويورك» عام 1949. باليه بلا موضوع محدد تعرض رقصات في غاية الحيوية تتزايد حيويتها بشكل مدروس حتى تبلغ ذروتها في نهاية الباليه.

Boutiqué Fantasque (la) ــ الحانوت العجيب

باليه من فصل واحد من تصميم ل. ماسّين* وموسيقا من مؤلفات روسّيني، جمعها وكيفها وأعاد توزيعها أوتورينو ريسبيغي، وصمم ديكورات الباليه الرسام ديرين Derain. قدمت أول مرة عام 1919 على مسرح الحمراء في لندن، من أداء فرقة الباليه الروسية لدياغيليف.

في حانوت صانع دمى متحركة بمدينة نيس يبدأ صانع الدمى يومه بتهيئة مصنوعاته لاستعراضها أمام الزُّبُن، ومن بين الدمى المعروضة راقص وراقصة تارانتيلاّ في منتهى الإتقان والجمال، مجموعة من فرسان الكوزاك، أربع شخصيات من أوراق اللعب ملكتان وملكان، رجل غني وبائع فاكهة، راقص وراقصة كان ـــ كان، كلبان اثنان.

تدخل عائلة أمريكية وتتجول وتتأمل الدمى. يقوم البائع بتشغيل راقص وراقصة التارانتيلاّ، وبعد انتهاء رقصة التارانتيلا يدفع بدمى أوراق اللعب لتؤدي رقصة مازوركا رباعية... تدخل عائلة روسية لتتجول وتطّلع أيضاً على الدمى، فيعرض البائع ثنائي الرجل الغني

وبائع الشـــمّام في مشـــهد ميلودرامي. تدرك العائلتان أنهما أمام اســـتعراض في غاية الاحترافية، ويقوم البائع بتفعيل دمى الكوزاك لتؤدي رقصـــة ســـريعة، ويبدأ الكلبان بعدئذ بالقيام بحركات بهلوانية ذات لياقة. ويبلغ الاستعراض قمة الإتقان والإثارة حين يحرك البائع ثنائي الكانكان، فيعجب أطفال العائلة الامريكية بالدمية الذكر، وتختار العائلة الروسية الدمية الأنثى، ويطلبون من البائع تحضـــير الرزمتين ليســـتلموهما في اليوم التالي. ومع هبوط الليل يغلق البائع حانوته ويغادر... تدب الحياة في الدمى، ويحزن ويســـتنكر الجميع التفريق الذي سيتعرض له ثنائي الكانكان، ويرقص الاثنان رقصتهما الوداعية، وتختتم الأمسية برقصة زنجية أمريكية «Cake-Walk» يؤديها الجميع وقد التفوا حول ثنائي الكان ـ كان.

في صـــباح اليوم التالي، حين تعود العائلتان الروســـية والأمريكية ليســـتلم كل دميته يفاجؤون ببقاء كل الدمى في مكانها باستثناء ثنائي الكانكان، فتطالب كل عائلة بدميتها، ويبدؤون بتوبيخ البائع وإثارة فوضى كبيرة في المخزن. وفي اللحظة الحاسمة تدب الحياة في جميع الدمى، فيهاجم الكلبان الأم الروسية، وتهاجم أوراق اللعب الأب والأولاد وتلقيهم أرضاً، ويهاجم فرسان الكوزاك الزبن الأمريكان ويدفعون بالجميع خارج المخزن. يقف الزبن المطرودون أمام واجهة الحانوت غير مصـــدقين ما جرى، ويشـــاهدون رقصـــة فرح جماعية ترقصـــها الدمى مجتمعة احتفالاً بتمكُّنها من الحيلولة دون تفريق دميتَيْ الكان ـ كان.

تعد باليه الحانوت العجيب إلى جانب كوبيليا وبيتروشـــكا من أنجح الباليهات التي تتقمص شخصياتها أدوار الدمى.

Bowman (Patricia) ــ بومان (باتريسيا)

راقصـــة باليه أمريكية اختيرت راقصـــة أولى في عدة فرق أمريكية مثل «روكسي تياتر» و«راديو سيتي» و«موردكين باليه» و«باليه تياتر».

Bracesco (Virgilio) ــ براتشيسكو (فيرجيليو)

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ رقص إيطالي. عمل في البلاط الفرنسي في عهد فرانسوا الثاني وشارل التاسع وهنري الثاني. تمكن براتشيسكو من إضفاء المزيد من الحيوية على الرقص الشائع في البلاط الفرنسي في القرن السادس عشر. غادر البلاط الفرنسي عام 1572 ليلتحق بخدمة الملك الإسباني فيليب الثاني.

Brada (Ede) ــ برادا (إيده)

راقص باليه ومصمم رقصات هنغاري. درس في دار أوبرا فيينا، وعمل مدرساً في أوبرا بودابست فقام بالإشراف على تقديم أكثر من خمسين باليهاً.

Brada (Rezso) ــ برادا (ريزو)

راقص باليه ومصمم رقصات هنغاري. تعلم الرقص تحت إشراف والده إيده، وتابع دراسته في الولايات المتحدة. وعاد عام 1921 إلى هنغاريا لينضم إلى فرقة باليه دار الأوبرا، وخلف والده في إدارة قسم الرقص عام 1935.

Brevadze (Boris) ــ بريفادزه (بوريس)

راقص باليه روسي. تخرج في مدرسة باليه لينينغراد عام 1947، واشتهر بأدائه لأدوار الشخصيات الدرامية والعنيفة مثل

دور ميركوتو في «روميو وجولييت»، وأدوار هامة مثل «سبارتاكوس» و«عطيل» و«تون كيخوت»، وعُد من أهم راقصي الاتحاد السوفييتي.

Brexner (Edeltraut) ــ بريكسنر (أيدلتراوت)

راقصة باليه نمسوية. تخرجت في مدرسة باليه أوبرا فيينا، واختيرت نجمة لفرقة فيينا عام 1957.

Briansky (Oleg) ــ بريانسكي (أوليغ) (1929 ــ ؟)

راقص باليه بلجيكي من أصل روسي. درس الرقص تحت إشراف كينازيف وكاتشوروفسكي وغزوفسكي، ورقص في عدد هام من فرق الباليه الأدوار الرئيسية للباليهات الكلاسيكية.

Brianza (Carlotta) ــــــ بريانزا (كارلوتّا) (1867ــ 1935)

راقصة باليه إيطالية. تخرجت في مدرسة باليه لاسكالا، وبدأت الرقص في المسرح الإمبراطوري سان بطرسبورغ عام 1889. أدت عام 1890 دور أورورا في «الحسناء النائمة» لتشايكوفسكي، وانتقلت إلى لاسكالا فرقصت أدوار «سيلفيا» و«كوبيليا» و«الزفاف السلافي». دعاها دياغيليف عام 1921 لترقص دور الجنيّة «كارابوسو» في الحسناء النائمة. عملت أستاذة رقص في الأوبرا كوميك بباريس.

تعد بريانزا من أهم راقصات الباليه في القرن التاسع عشر ويعتقد بأنها انتحرت في باريس....

Brisé

إحدى خطوات Petite Batterie تنطلق من الوضعية الخامسة... وتنتهي إليها.

Britton (Donold) ــ بريتون (دونالد)

راقص باليه إنكليزي تعلم في مدرسة سادلرز ويلز، ويعد من أفضل راقصي الشخصيات في هذه الفرقة.

Bruhn (Eric) ــ برون (إريك) (1928 ـ 1986)

راقص باليه ومصمم رقصات دانماركي. تعلم الر قص في مدرسة الأوبرا الملكية وانضم إلى فرقتها عام 1937. تمتع بقدرات تقنية وتعبيرية رائعة في مجال الباليه الكلاسيكية. رقص في ميتروبوليتان نيويورك ولاسكالا ميلانو وأوبرا باريس، وشغل منصب أستاذ رقص في كوبنهاغن منذ عام 1952 دون أن يتخلى عن نجومية الرقص.

Bugaku ــ بوغاكو

باليه من لوحة واحدة، صمم رقصاتها بالانشين* على موسيقا من تأليف مايوزومي، وقدمت أول مرة في نيويورك عام 1963 بأداء فرقة «باليه مدينة نيويورك».

قصة الباليه مقتبسة من رواية بوذية، وقد جرى تأليف الموسيقا استجابة لطلب بالانشين، وذلك وفق تقاليد البلاط الياباني. وفّق بالانشين في الجمع بين خطا الرقص الأكاديمي الغربي وحركات الطقوس اليابانية التي تتبع في حفلات الزفاف في اليابان.

Burke (Authony) ــ بورك (أنتوني) (1921ــ ؟)

راقص باليه ومصمم رقصات إيرلندي. درس تحت إشراف إيدزيكوفسكي و ن.دي فالوا*. رقص مع فرقة «إنترناشيونال

باليه» وفرقة «سادلرز ويلز»، ولعب الأدوار الرئيسية في «هاملت» و«نزهة» و«معجزة في غوربال» و«واجهة» و«عيد غريب». وصمم العديد من الباليهات مثل «المشردون» و«زينة باروكية» ورقصات «العندليب» الكوميدية. حقق بورك شهرة واسعة في أوساط الباليه في إنكلترا.

Burr (Marylin) ــ بورّ (مارلين) 1933 ــ ؟

راقصة باليه أسترالية. بدأت الرقص في «فرقة الباليه الوطنية الأسترالية» ثم غادرت إلى إنكلترا عام 1952 واستقرت في لندن، وانضمت إلى فرقة «فيستيفال باليه». تميزت بتقنية رقص في غاية الرقيّ والكمال، وقامت بالأدوار الرئيسية في «إسميرالدا» و«السيلفيد» و«الدانوب الأزرق» وهي تعد من أفضل راقصات الباليه الأستراليات.

But ــ هدف

باليه من لوحة واحدة، صمم الرقصات ديكومبي وألف الموسيقا كاستيريد، وقدمت في باريس عام 1963.

مباراة كرة سلة يشارك فيها عشرة لاعبين، ويحضرها عدد من اللاعبين الاحتياطيين، إلا أن لاعباً دخيلاً يتسلل إلى اللعبة ويخطف الكرة، وبكثير من المناورة والمهارة والخداع، يتمكن من تسجيل هدف مثيراً حيرة الجميع. باليه من نوع خاص يمكن وصفها بالباليه الراقصة ــ الرياضية.