الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة

الهيئة العامة السورية للكتاب

تصميم الغلاف
محمد خير المغربي

لوحة الغلاف
بابلـو بيكاســـــو

الحياة الموسيقية

مجلــة فصليـــة

تصـدر عـن وزارة الثقافــة ــ الهيئـة العامــة السـوريـة للكتــاب

العدد /2011/61/

رئيس مجلس الإدارة
وزير الثقافة
الدكتور
رياض عصمت

المديـر المســؤول
المدير العــام
محمود عبد الواحد

رئيس التحرير
محمد حنانا

أمين التحرير
د. نبيل اللو

هيئة التحرير
إلهام أبو السعود
د. سماء سليمان
د. وائل النابلسي

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

■ كلمة العدد
6

■ تربيـــة

ـ تأهيل الموسيقي الشرقي والمغني المحترف
أ. د. نبيل اللـو 8

■ دراسات وأبحاث

ـ الحداثة وإشكالية الهوية في واقع الموسيقا العربية
د. سماء سليمان 28

ـ الثقافة الموسيقية للجمهور السوري واقع وإشكاليات
هبة ترجمان 53

ـ المراحـل الفنيـــة عند محمد عبـد الوهـــاب
صميم الشريف 68

ـ الأمثال والمعتقدات الشعبية في الأغنية العربية
ياسر المالح 85

■ ملف العـدد (صباح فخري)

ـ صباح فخري ألمع الرواد المعاصرين قدري دلال
99

ـ صباح فخري صناجة العرب أحمد بوبس
121

ـ صباح فخري يتحدث عن نفسه نصر الدين البحرة
126

■نظريـــــات

ـ أنظمة تسمية العلامات الموسيقية
د. وائل النابلسي 143

■ تـــــذوق

ـ دليل إلى الأعمال الأوركسترالية الهامة، سيغموند سبيث
ترجمة : محمد حنانا 163

■ الموسيقا و.....

ـ رؤى موسيقية د. صادق فرعون
181

كلمة العـــدد

حين عُيِّن المؤلف جوزيف هايدن (1732ـــــ 1809) في قصـر الأمير أستر هازي موظفاً مسؤولاً عن الشؤون الموسيقية في القصـر، كان عقده الذي أبرمه مع إدارة القصـر محدداً ودقيقاً جداً فيما يتعلق بواجباته وسـلوكه. كان عليه أن يلبس لباسـاً يليق بموظف في قصـر الأمير. أي أن يرتدي معطفاً موشَّى،وأن يضـع على رأسه شعراً مستعاراً «مبودراً»، وأن يلبس جوارب بيضاء وأن ينتعل حذاءين مزينين بأبزيمات من الفضـــة، وكان عليه أن يكون على قدر المسؤولية تجاه الموسـيقيين، وأن يكون قدوة لهم، وأن يتجنب الألفة المفرطة معهم في المأكل والمشـــرب، أو في العلاقات الأخرى لئلا يفقد احترامهم له.

كان عليه أن يؤلف الموســيقا التي يطلبها الأمير، من دون أن يهبها لأحد أو يبيع نسـخاً منها، أو أن يؤلف موسـيقا لأي أحد آخر من دون علم صـــاحب الســمو الأميري. وكان هايدن راضـــياً كل الرضـا بهذا التدبير. وقد قال فيما بعد «كان أميري سـعيداً بأعمالي كلها، لقد حصلت على رضاه. وقد أتيحت لي الفرصة بصفتي قائد أوركسـترا القصـر أن أجري تجارب على موسـيقاي. كنت منعزلاً عن العالم ولم يكن ثمة أحد يربكني أو يزعجني، وقد أُجبرت على أن أكون مبتكراً أصيلاً».

كان قصـر الأمير يعج بالنشـاط الموسـيقي، ففي كل أسـبوع يجري تقديم حفلتين موسـيقيتين وأوبريين يقودهما هايدن، «كان في

القصر صالتان للموسيقا ومسرحان صغيران». وكانت الموسيقا تقدم خلال وجبات الطعام، إضافة إلى موسيقا الحجرة التي تقدم في غرف الأمير الخاصة.

نذكر أن هايدن ظل في خدمة عائلة أسترهازي طوال ثلاثين عاماً. وقد انتهى عمله في القصر عام 1790، وغادره إلى فيينا. وكانت شهرته قد سبقته إليها. نذكر أيضاً أن هايدن وضع أكثر من مئة سيمفونية، ونحو 12 أوبرا وعشرين كونشرتو، ونحو سبعين رباعية وترية، وأكثر من خمسين سوناتا لآلة الكيبورد، إلى جانب موسيقا الإنشاد والأغاني والأعمال الأخرى المتنوعة.

تتضمن زاوية التذوق في مجلة «الحياة الموسيقية» إضاءة على عدد من سيمفونيات هايدن وكونشرتواته قد تساعد الاختصاصيين على تذوقها تذوقاً أكثر عمقاً، خصوصاً على الصعيد الشكلي البنائي.

رئيس التحرير

تأهيل الموسيقي الشرقي
والمغني العربي المحترف

د. نبيل اللّو[1]

[1] ـ أستاذ في جامعة دمشق.

في الموسيقا الشرقية لا يمكن فصل الموسيقي عن معلمه الذي تتلمذ عليه. ورب سائل أليس هكذا هي الحال أيضاً في الموسيقا الكلاسيكية الغربية؟ ألا يُذكر في تراجم كبار الموسيقيين أنهم تتلمذوا في المعاهد العليا التي درسوا فيها الهارموني على يد الأستاذ فلان، والكونتربوان على يد الأستاذ فلان.. وقد يأتي في سيرته الذاتية ذكر أساتذته كلّهم؟ وجوابنا على السؤال: نعم للمعلم في حياة الموسيقي تأثير كبير، وهو حتماً كذلك في سائر الأزمان، لكن العلاقة بين الموسيقي الشرقي ومعلمه لها شأن آخر يختلف عن نظيرتها في الوسط الموسيقي الكلاسيكي.

إن علاقة الموسيقي الكلاسيكي الغربي بأساتذته متشعبة تشعب اختصاصاتها إذ لا يتتلمذ الموسيقي الشاب في المعهد على أستاذ واحد، حتى على مستوى السنة الدراسية نفسها، إذ إنه يتلقى دروسه الموسيقية على أساتذة كُثر وفق اختصاصاتهم التي تتفق ومضمون المادة التي يدرسونها. وحده معلّم الآلة الأساسية لا يتغير، إذ يواظب الطالب على حضور دروس آلته على معلمه يتابعه في مراحل تمكنه التقني المتدرج وفق برنامج مرسوم يأخذ بالحسبان الآلة الموسيقية وبرنامجها الأكاديمي.

أما العلاقة بين الموسيقي الشرقي ومعلمه فهي علاقة وحيدة الجانب يتلمس المريد خلال مراحلها خطا معلمه، يقلده فيها في كل شيء، ابتداءً من أسلوب عزفه وانتهاءً أحياناً بسلوكه، حتى إن بعض التتلمذ يتحول إلى علاقة تصبح أكثر من حميمة.[2] ورب قائل هنا أيضاً: إن هذا النوع من العلاقات الإنسانية طبيعي، ونقول: نعم أيضاً وإنما إلى حدود تقف عندها في الغالب الأعم. وما

[2] ـــ تتلمذ على الأستاذ السوري الكبير عمر البطش (1885 ـــ 1950) أستاذ الموشح والغناء العربي بهجت حسان الذي تروي الأخبار المتناقلة عنه أنه كان ابناً روحياً للمعلم البطش الذي لم يرزقه الله بأولاد، وظل بهجت حسان وفياً مخلصاً لآل بيت معلمه البطش حتى بعد وفاته ولسنواتٍ طوال.

نقصـــده من تطور هذه العلاقة الروحية الفنية بين مريد ومعلمه تتصل بأشخاص بعينهم جمعهم الكار والإعجاب الشخصي. وأمثلتنا في هذا كثيرة سنسوقها تباعاً كلما تطلب السياق ذلك.

لا يمكننا الفصـــل بين التعلم وعملية الإبداع في حالة تأهيل الموسـيقي الشـرقي على معلّم. إذ إن جزءاً كبيراً من عملية التأهيل قائمة على المحاكاة والتقليد عزفاً أو غناءً، ويدور المريد خلال فترة تأهيله، وربما أحياناً بعدها بقليل أو كثير، في فلك معلمه حتى ليُعرف المعلم بتلميذه. وكم من عازف طلع على جمهور عارف ليدرك منذ الدقائق الأولى أن عازف العود الجالس أمامه على المسرح تتلمذ حتماً على الأستاذ فلان، لأن أسلوب المعلم واضح في أسلوب العازف. وفي بعض الحالات يكون التأثير شفهياً، بمعنى أن عازفاً ما يمكن أن يكون قد تأثر بأســتاذٍ ما عن طريق التســجيلات الصوتية أو المرئية التي عكف عليها متلمساً أسلوب المعلم مقلداً إياه محاكياً طريقته في عزفه أو غنائه. فالإبداع إذن رهنٌ بالمعلم، على الأقل في أول مراحله، إنما ليس مطلوباً ولا مرغوباً أن يكون المريد نســخةً عن معلمه فليس في هذا غناء ولا منفعة، وأن يدور التلميذ بدايةً في فلك أســتاذه أمرٌ مقبول مفهوم، شــريطة أن تكون مرحلة يتجاوزها المريد بعدها يخرج من دائرة معلمه ليصــنع لنفســه دائرة أخرى.[3]

[3] ـــــ عادل مأمون، وسعد عبد الوهاب، وصفوان بهلوان أجادوا إلى حد كبير في تقليد محمد عبد الوهاب. هم لم يتتلمذوا عليه فعبد الوهاب لم يكن معلماً بالمعنى الذي نريده في سياق بحثنا، وإنما هم تتلمذوا عليه بالاستماع والمحاكاة والتقليد. ولم يخرج الثلاثة من عباءة محمد عبد الوهاب!

الأمر إذن يتصـــل بتقليد الأنموذج. والأنموذج هنـا هو المعلم الذي اختاره المريد[4] ليتتلمذ عليه. التعلّم الموســيقي الشــرقي في العالم العربي عموماً، وحتى نهاية القرن الماضـــي، كان يجري في إطار ضـيق حميمي صـغير عائلي أو شـبه عائلي. وأمثلة العائلات التي يعزف فيها أفرادها آلات مختلفة أو يمتهنون الموسـيقا معروفة شائعة لدينا.[5]

التاريخ يقدم لنا أمثلة على ذلك، فعازف العود العباسـي منصور زلزل[6] كان يصـاحب زوج أخته إبراهيم الموصـلي، أنجب موسيقياً

---

4 ـــــ فلنلاحظ أننا قصدنا استخدام مصطلح "مريد" في سياقات بعينها لأنه المصطلح العربي المسـتخدم دلالياً في ما نقصـده، وهو مصـطلح شـاع اسـتخدامه عند العرب وعلى طريقة تعليمهم الشفهية في علوم الدين والدنيا على حد سواء.

5 ـــــ يمكننا أن نذكر بعجالة عائلة عبد العال الفلسطينية الذي اشتهر فيها عازف الكمان عبود عبـد العـال، وكـان أبوه عـازف قـانون وأخوه عـازف نـاي. وعـائلـة الحجّـار المصـــرية التي اشـــتهر فيها علي الحجار وكان أبوه مطرباً أيضـــاً. وعائلة جارور الســورية التي اشــتهر فيها عازف الكمان صــبحي جارور، وعازف القانون عدنان جارور، وعازف الكمان رياض جارور وكان أبوهم موسـيقياً، ولهم أبناء موسـيقيون أيضـــاً. ولن تعوزنـا الأمثلـة وهي لا تعدم حتماً في بلدان عربيـة أخرى إذ إن منطق الأشياء في مجتمعاتنا الشرقية هو الباعث عليها. من السهل أحياناً أن يختار ابن مهنة الموسـيقا إذا نشـأ في عائلة موسـيقيين فالممانعة الاجتماعية التقليدية تكاد أن تكون في هذا السـياق معدومة. ويمكننا هنا أن نذكر مثال عائلة الرحباني اللبنانية التي أسـســها عاصـي ومنصـور وإلياس الرحباني وفيروز وأنتجت موسـيقيين كثر: زياد من عائلة عاصـي، ومروان وغدي وأسـامة من عائلة منصـور، وغسـان وجاد من عائلة إلياس وعمر من عائلة غدي. وضـمن السـياق اللبناني يمكننا أن نذكر أيضـاً الأخوان محمد وأحمد فليفل، ومرسيل خليفة وابن أخته شربل روحانا...

6 ـ أشهر ضـارب بالعود في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) أيام الدولة العباسية. أصـلـه من الكوفة، جاء به إبراهيم الموصـلـي وعلمه صـنعة الضـرب بالعود، وإليه تُنسـب (وسـطى زلزل). وذكر الأصـفهاني في الأغاني أن الرشـيد غضـب على زلزل فسجنه ونسيه قرابة عشر سنوات. وكان إبراهيم الموصلي قد تزوج من أخت زلزل.

هو إسحاق الموصلي[7] ملأت أخبارهما صفحات كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.

ويمكننا في هذا السياق أن نذكر نوعاً آخر من التأهيل شبه العائلي بعد أن أعطينا أمثلة عن التأهيل العائلي، أو على الأقل التأهيل الذي شجع الوسط العائلي وسهل على بعض أفراده أمر تأهيلهم الموسيقي، وهذه الأمثلة شبه العائلية نقصد بها من تأهلوا في مؤسسات روحية مسيحية أو إسلامية، سواء في كورالات الكنائس أم ضمن حلقات الذكر والإنشاد الديني في المساجد. التكايا[8] في العهد العثماني التي كانت تُبنى في مدن الإمبراطورية العثمانية كانت هي أيضاً مكاناً لتأهيل المتصوفة والمنشدين والموسيقيين والدراويش الذين نطلق عليهم في بلادنا المولوية.

ينظر البعض إلى التعلم الموسيقي الشفهي بالمحاكاة والتقليد على أنها طريقة قديمة غير صالحة لتأهيل الموسيقي، فالمعلم ليس أستاذاً بالمعنى الأكاديمي ولا يحمل شهادة ولا يعتمد تعليمه أسساً ودروساً نظرية، كما لا يعتمد عزفاً من مدوّنة.. والأمر هو كذلك في الواقع، وهو ظاهري إذ إن كبار فنانينا تعلموا الموسيقا بهذه الطريقة وكان من شأنهم ما كان، والنهضة الموسيقية التي شهدتها مصر

وحدث أن باغت الرشيد إبراهيم الموصلي وهو يغني شعراً في حبس زلزل فأمر الرشيد بإحضار زلزل فجاؤوه به وقد ابيّض شعر رأسه ولحيته.

7 ـــــ هو أبو إسحاق بن إبراهيم الموصلي، ولد سنة 155 للهجرة، وتوفي سنة 235 للهجرة (772 ـــ850م). أحد أهم أعلام الغناء وصناعة الألحان في العصر العباسي الأول. كان عالماً بالنغم والتلاحين والإيقاع، وكان ضارباً بالعود مجيداً تتلمذ على زلزل. نسب إليه كتاب الأغاني كثيراً من الألحان، ومنها أربعة أصواتٍ من بين المئة المختارة.

8 ـــــ أنظر: رؤوف يكتي بك، "الموسيقا التركية"، في موسوعة لافينياك ـــــ تاريخ، المجلد الخامس، ص. 298.

وسورية ولبنان في النصف الأول من القرن الماضي إنما قامت على أكتاف هؤلاء، ولا حاجة إلى أن نذكر هنا تراجم محمد عثمان وعبده الحامولي وسيد درويش ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وغيرهم كثير ممن تخرجوا من المدارس القرآنية. وقد أثبت الواقع حتى اليوم أن طريقة تأهيل الموسيقي الشرقي والمغني العربي التقليدية أكثر كفاءةً مما هي عليه اليوم، إذ إن مقارنةً تعقد بين تقسيم موسيقي شرقي تأهل تأهيلاً تقليدياً وآخر تخرج من المعهد الموسيقي تُظهر استماعاً على الفور متانة الأول مقامياً وتمتعه بروح موسيقانا الشرقية ونكهتها ومزاجها تقسيماً وعزفاً. لكننا لن نعدم التعليم "الحديث" فضائله إذ إن بعض تفاصيله النظرية والتكنيكية مهمة في تأهيل العازف، وهي تخرج عازفاً متمكناً من الناحية التكنيكية العزفية قادراً على قراءة المدونة وتنفيذها، لكنه غائب الروح سقيم الجملة اللحنية المرتجلة أحياناً كثيرة. كيف إذن نجمع بين الاثنين؟ ببساطة واختصار الرجوع إلى الطريقة القديمة في تعلّم العزف والغناء على أساتذة كبار يُستضافون في المعاهد ينهل الشباب من تجاربهم وأسلوبهم الارتجالي الآلي المقامي الشرقي ومن أسلوبهم الغنائي العربي. ويضاف إلى هذا التعليم التقليدي التعليم الأكاديمي النظري والتكنيكي الحديث لنؤهل عازفين شرقيين ومغنين مجلين قادرين على الإمتاع والإبهار.

إن تقليد الغرب في تعليم موسيقانا لم يرفع من سوية عازفينا ومغنينا. إذ لا يمكن أن تُصنع مناهج العزف على العود انطلاقاً من مناهج الغيتار الغربية. أو مناهج العود الغربية، صحيح أن اعتماد مناهج كهذه يقوي الناحية التكنيكية عند المتعلّم لكنها لا تصنع منه عازفاً على آلته بطريقة تصويتها وروحها. كم من مرة سمعنا فيها اليوم عواداً يعزف وكأنه عازف غيتار؟ يعزف أكوردات ويستخرج من عوده ما يُستخرج من الغيتار ذي الأوتار المعدنية. ولماذا هذا كله؟ حتى المعاهد التي أحدثناها في بلادنا أصبحت معاهد تخدم الموسيقا الكلاسيكية الغربية وتهمّش الموسيقا الشرقية، فتصدرت آلة البيانو وعائلة الكمان المعاهد، وانكفأ دور العود والقانون والناي

والبزق. وفكرة تعليم الموسيقا في البلاد لا يقصد منها تغليب ثقافة الغرب الموسيقية على ثقافتنا العربية الشرقية.

أخبار الأغاني نقلت طريقة تأهيل الموسيقيين في العصر العباسي ممن كان المعلم يختارهم من العبيد والجواري ليصبحوا ضرّاباً بالعود ومغنيات يعزفون في الحفلات. وكان المعلمون يعلمون عبيدهم بعض معارفهم الموسيقية وبعض فنهم خوفاً من أن يبزّوهم[9]. وقصة زرياب ومعلمه إسحاق الموصلي شهيرة في هذا الباب دفعت المعلم إلى أن يخيّر تلميذه بين القتل أو الهجرة، فآثر زرياب الهرب وترك بغداد مهاجراً إلى الأندلس.

تعتمد الطريقة الشفهية في تعليم العزف عند المعلم الموسيقي الشرقي على التلقين والتكرار، إذ يعزف المعلم أمام مريديه اللحن حتى يحفظه، ثم يتركه المعلم يتدرب على عزفه إلى أن يحفظه[10]

9 ـــ ظل إسحاق بن الموصلي يضنّ بعلمه على الآخرين ولم يكن يرضى بنشر علمه في صنعته خشية أن يبزّه تلامذته فيها. وكان يصنع ألحانه بطريقة تناسب صوته، رغم أن معاصريه كانوا يرون أن في صوته عيوباً وأنه لم يكن يملك صوتاً جميلاً أصلاً ليغني. وكان يقال فيه "في حلقه نبوٌّ عن الوتر"، ويعني هذا أن صوته كان خارج طبقة الغناء. وكان هذا الأمر يُطمع المغنين فيه، لكنه كان يفوقهم علماً بالنغم والوتر والإيقاع ويتمتع بذكاء وفطنة وسعة معرفة فكان يقلب عليهم ظهر المجنّ.
أنظر: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص. 157 ـــ 158 – 159.

10 ـــ الطريقة التي كان يعتمد عليها الأستاذ الفلسطيني السوري ميشيل عوض، وكان يدرس في داره الكائنة قبالة الكنيسة المريمية بدمشق القريبة من باب شرقي، ترتكز أساساً على كون المتعلم يُحسن قراءة المدوّنة (النوتة). وكان الأستاذ عوض يكتب العمل: سماعي، لونغا.. بخط يده على دفتر المتعلم ويعزفها أمامه ويرافقه في عزفها لمرة أو أكثر، ثم ينصرف المتعلم ليتدرب على العمل إلى أن يحفظه تماماً حتى موعد الدرس الثاني. وكانت الدروس أسبوعية أو مرتين في الأسبوع. ولا يستغرق الدرس عموماً أكثر من نصف ساعة إذ إن مبدأ التعلم يستند إلى التدريب في المنزل على حفظ العمل.

في قرطبة الأندلس في القرن السابع الميلادي كان زرياب يعلم الضرب بالعود والغناء استناداً إلى الطريقة التي ابتدعها إسحاق بن إبراهيم الموصلي. وكان زرياب يقسم تدريسه لتلاميذه على مراحل ثلاث: يتعلم التلميذ في المرحلة الأولى عَروض الشعر بإنشاده قصائد من عيون الشعر العربي، ويحمل بيده دُفّاً يوقّع فيه إيقاع ما ينشده من الشعر مبيّناً في إنشاده حركات وسكنات بحر ما ينشده من الشعر كأن ينشد بيت عنترة بن شداد من البحر الكامل مثلاً:

أعياكَ رسمُ الدارِ لم يتكلمِ حتى تكلّم كالأصمِّ الأَعجمِ

مُتْفاعلن/ مُتْفاعلن/ مُتَفاعلن مُتْفاعلن/ مُتَفاعلن/ مُتْفاعلن

ـــ أعيـاكَ رسْ مُتْفاعلن

ـــ مُ الـدارِ لمْ مُتْفاعلن

ـــ يتكلَّـــــم مُتْفاعلن

ـــ حتى تكـلْ مُتْفاعلن

ـــ لَمَ كالأصمْ مُتَفاعلن

ـــ مِ الأعجـمِ مُتْفاعلن

بعد ذلك يتعلم لحن الشعر الذي تدرّب على وزنه دون حليات أو زخارف، يتصدى بعدئذ لغناء الشعر مُعرَّباً ومزيّناً مستخدماً كل ما يملكه صوته من حليات وزخارف، ويصب فيما يغنيه روحه وإحساسه، حتى يأتيَ أداؤه كاملاً مكتملاً. وهذه الطريقة التي كان يعتمدها زرياب في تعليم مريديه الغناء نسبها إلى معلمه إسحاق الموصلي[11] ونرى أنها لا تزال تصلح حتى يومنا هذا لتعليم

11ـــ في العصر العباسي الأول كان بين إسحاق الموصلي وإبراهيم بن المهدي أخو الخليفة هارون الرشيد، جدال دائم حول طريقة الغناء التي كانت سائدة معروفة ويؤيدها إسحاق، والطريقة الجديدة فيه التي أتى بها إبراهيم بن المهدي، إذ كان المهدي عندما يعجز عن غناء القديم المتقن الثقيل يلجأ إلى تحريكه وتخفيفه حتى يلائم صوته، وكان

التلاميذ الغناء العربي المتقن بتجويدها وإضـــافة ما ليس فيها مهم بشـــأنها، كأن يُضـــاف جلســـات تدريب للصـــوت موازية لتجويد مخارجه وأدائه دون أن يكون ذلك مقترناً بنصٍ شـــعري أو زجلي، وإنما يســتخدم الطالب المغني صــوته كآلةٍ موسـيقية يجوّد مادتها: حباله الصوتية وطريقة تنفسه وحسن استخدام حجابه الحاجز لضخّ الهواء في رئتيه ودفعه إلى حنجرته لإخراج ما يريد بإجادة واقتدار من أصوات[12]

إن عدم اكتشـاف العرب في أوج نهضـتهم الموسـيقية الغنائية نظاماً للتدوين حرمنا من إمكانية الاســتماع إلى ما كانوا يغنونه من شعر، كما حرمنا متعة استنباط المزاج الموسيقي للعصر العباسي الأول. وكل ما ذكره كتاب الأغاني للأصـفهاني يبقى عندنا وصـفياً إخبارياً لا يمكّن من اسـترجاع ما يوصـف نغماً، وفي هذا خسـران كبير إذ بقيت لنا الأشـــعار والأســـماء الأعلام لناظميها وصـــنّاع ألحانها ومغنيها وضاع لحنها وروحها.

لقد صـــنّف إســـحاق بن إبراهيم الموصـــلي أجناس الألحان وإيقاعاتها على الطريقة التي عُرفت بها ونقلها عنه الأصـــفهاني،

يدّعي بذلك أنه يصـــحّح غناء المتقدمين، لكن إســـحاق كان يعارضـــه ويجادله في ذلك، يرى أن طريقة إبراهيم بن المهدي فيه إنما هي إفساد للغناء المتقن.

أنظر: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، الجزء الأول، ص. 157.

12ـــ كان لإسحاق الموصلي طريقة خاصة جداً في الغناء، إذ كان يبتدئ الصوت الذي يغنيه بالصياح: ".. وكذلك أصواته كلها، وأكثرها يبتدئ الصوت فيصيح فيه، وذلك مذهبه في جلّ غنائه، حتى كان كثير من المغنين يلقبونه: "الملســوع" لأنه يبدأ بالصــياح في أحســن نغمةٍ فتح فيها أحدٌ فاه، ثم يردّ نغمته فيرجحها ترجيحاً وينزلها تنزيلاً حتى يحطها من تلك الشــدة إلى ما يوازيها في اللّين، ثم يعود فيفعل مثل ذلك فيخرج من شــدة إلى لين ومن لين إلى شدة، وهذا أشد ما يأتي من الغناء وأعزّ ما يعرف من الصنعة.

المرجع السابق، عن الفارابي، ص.ص. 159 – 160.

وقبله كانت هذه الألحان تُغنى على الطريقة القديمة التي ابتدعها يونس الكاتب وأصحابه[13]

وإذا ما عدنا إلى طريقة تعليم الغناء العربي التي ابتدعها إسحاق بن إبراهيم الموصلي ونشرها له زرياب في بلاد الأندلس نجد أنها ما زالت تصلح في شق كبير منها، إذ تعتمد حساً سليماً في تذوق الشعر إلقاءً وفهماً وإيقاعاً وموسيقا شعرية لسانية قبل الشروع في غناء الأبيات، ثم تعلُّم غنائها من غير تحلية حتى تكتمل أسباب حفظ اللحن لمتعلّم الغناء، ثم يُسمح له بأن يُدلي بدلو ما يملك من مهارات صوتية وحليات وزخارف. وكانت طريقة إسحاق هذه من ضمن التجديدات التي أدخلها على طريقة الغناء القديمة التي كان يتزعمها الكاتب وصحبه. وحتى ما أتى به إبراهيم بن المهدي من بدعة في تخريج الغناء رفضه إسحاق واعتبره إفساداً له.

السؤال الذي يمكن أن نطرحه الآن على أنفسنا: هل وصلنا شيء؟ أو هل بقي لنا شيء مما خلفه لنا إسحاق الموصلي من إصلاحات في الغناء العربي؟ الجواب على السؤال لا نستطيع التدليل عليه بشواهد وأمثلة، وإنما يمكننا أن نفترض، كما هي طبيعة تطورات الأشياء وصيرورتها، أن بعضاً مما أتى به إسحاق الموصلي من إصلاحات في الغناء العربي قد وصلنا بطريقة أو بأخرى. صحيح أن حضارتنا بقيت حتى البارحة حضارة شفهية تتناقلها الألسنة والذواكر، إلاّ أن هذا النقل الشفهي، ولو فيه تحريف طفيف أو غير طفيف، قد نقل على ألسنة الناس على نحو ما نرى من آثار ما تناقلوه في مناحٍ أخرى. والغناء التراثي عندنا، خصوصاً

13 ـــــ قال أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني في إسحاق الموصلي: "... وهو الذي صحح أجناس الغناء وطرائقه وميّزه تمييزاً لم يقدر عليه أحد قبله ولا تعلّق به أحد بعده ولم يكن قديماً مميزاً على هذا الجنس".
انظر: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلد الأول، ص. 157.
وانظر أيضاً في هذا: رسالة إبن المنجم في الموسيقا كشف رموز كتاب الأغاني، تحقيق وشرح وتعليق د. يوسف شوقي، 1976، ص. 359.

ما سمعناه من ثقات مصادره لا شك يحمل من غناء الماضي الشيء الكثير، ومع أننا نفترض أنه وصلنا متأثراً بأساليب وافدة من الأتراك، قياساً لما كانت عليه التأثيرات الفارسية الواضحة في العصر العباسي الأول. كل هذا يجعلنا نفترض غير جازمين أن ما لدينا من تراث غنائي، أقلّه في منطقة شرق المتوسط الممتدة من العراق إلى الشام، يحمل بعض ما جاء به إسحاق بن إبراهيم الموصلي من إصلاحات في الغناء العربي. هو افتراض ليس غير أملاه علينا، كما أسلفنا، ما نراه وصلنا متناقلاً جيلاً بعد جيل في كثير من مناحي حياتنا التراثية التقليدية من مأكل وصناعات يدوية حرفية ومأثور لساني وسلوك وعادات وآلات موسيقية ومقامات ومأثور غنائي ومزاج فني عام، لم يأتِ من فراغ ولا صنعته أيدي جيل سبقنا وإنما نقله السلف عن السلف، لا شك أنه طاله تحريف وتعديل بحكم طبيعة النقل الشفهي عند البشر وهوامش دقتهم في النقل، والهوامش المتراكمة تراكم السنين وتعاقبها تشكل انفراج الزاوية الحادة التي تكبر شيئاً فشيئاً. لكننا نعتقد رغم كل ذلك أن مجموع ما وصلنا من تراث غنائي فيه روح الأقدمين.

نعود إلى الطريقة التي انتهجها المغني المعلم زرياب في تعليم مريديه الغناء نقلاً عن طريقة معلمه إسحاق بن إبراهيم الموصلي، والتي يمكن أن نصفها بأنها طريقة تعليم عقلانية منطقية في غياب نظام ناظم للتدوين. فالعمل اللساني اللغوي الصرف الذي كان زرياب يفرضه على متعلم الغناء العربي مهم جداً، إذ إنه يجوّد مخارج حروف المغني، ويثبّت الإيقاع الشعري في فؤاده، ويغني ذاكرته بالمفردات ومعانيها وقوافيها بأحرفها الصامتة[14] والصائتة، مهموسها وممدودها، فتجري على لسانه من كثرة

[14] ـ أحرف العربية لسانياً صامتة وصائتة. مثال الصامتة الأحرف: الصاد والكاف واللام والميم والعين.. أما الصائتة فهي نوعان اثنان: الصائتة المهموسة ومثالها: الفتحة والضمة والكسرة، والصائتة الممدودة ومثالها: الألف والواو والياء (أحرف العلة).

استظهارها سلسة أنيقة اللفظ جزلة يكسيها بعد ذلك بلحنها الموضوع لها.

إن انتشار التعليم الموسيقي في البلاد بنوعيه العام والخاص استدعى إعداد مناهج لتعليم العزف على الآلات الشرقية كالعود والقانون والبزق والناي، والغناء العربي. وقد ظهرت أولى هذه الطرائق التي اقترضت الاسم الأجنبي واستعارته (ميتود)، على يد عازفين معلمين، نذكر منهم في سورية وحدها فؤاد محفوظ، لأنه طبع منهجه لتعليم العزف على العود بمستويات عدة، وهو منهج جيد إذا ما قيس بإمكانات التعليم في أيامه. هذه المناهج تستحق أن تدرس دراسة تربوية موسيقية علمية ولو من باب التأريخ للعملية التربوية التعليمية الموسيقية في بلادنا، لكن المقام في سياق موضوعنا لا يتسع هنا لمثل هذا الاستطراد. المعاهد الخاصة والعامة التابعة للدولة "صمّمت" لنفسها مناهجها قيمتها قيمة الأساتذة الذين صمموها فنياً ومدى حظوظهم من المعرفة والاطلاع..

الطريف أن آلة رمزية مهمة جداً في موسيقانا كآلة العود لم تجد لها حتى الساعة منهجاً متيناً شاملاً يصلح لأن يعتمد في المعاهد الموسيقية العربية الرسمية.[15]

15 ـــ جرت محاولة منذ أكثر من خمس سنوات برعاية سويدية تشكل على إثرها ملتقى معاهد الموسيقا في العالم العربي، جرى اجتماعه التأسيسي الأول في مدينة إستانبول، ثم كانت له اجتماعات أخرى في عمان ودمشق وتونس كان هدفه الرئيس توحيد مناهج تعليم العزف على الآلات الشرقية في معاهد العالم العربي. لكن المشروع لم يرَ النور بسبب عدم التعاون والإهمال وعدم المتابعة وضيق الأفق والرؤية لدى إدارات المعاهد، مما أدى إلى إجهاض المشروع وتعليق ملتقى المعاهد وتوقفه عن الاجتماع. وكان لتباطؤ أعضائه وعدم تعاونهم في تحقيق مشروع المناهج أن أحجمت الجهة السويدية الراعية عن تمويله، وبالتالي توقفه! ما الأمثولة التي يمكننا استنباطها مما سبق؟ إن حال موسيقانا كحالنا العربي عموماً فحالة عدم الاتفاق والتوافق حالة عامة تنسحب على كل شيء، ولو أننا كنا نعتقد أننا كعرب يمكن أن نختلف في كل شيء ما عدا الموسيقا، لكن تجربة ملتقى معاهد الموسيقا في العالم العربي أثبتت عكس ذلك.

طال انتظار مشـــاريع تأســـيس معاهد عليا للموســـيقا في العالم العربي بعد مؤتمر القاهرة الأول للموســـيقا العربية الذي انعقد ســـنة 1932 وكان معولاً ، بعد اجتماعات ومداولات وحوارات ونقاشـــات وتســـجيلات وتوصـــيات مؤتمر القاهرة 1932، إحداث معاهد عليا للموسيقا في عواصم العالم العربي تبعث موسيقانا من جديد دراسةً وتحليلاً وبحثاً واستنباطاً وتعليماً ونشراً وتأهيلاً لموسيقيين شرقيين ومغنين لإعادة إحياء التراث الموســـيقي الشـــرقي والغنائي العربي ونشـــره وتشـــجيع المؤهَلين على التأليف في القوالب القديمة الآلية والغنائية إبداعات جديدة، واســـتحداث إبداعات جديدة من روح موسيقانا ومزاجها. لم يكن شيء من هذا، والذي حصل هو تأسيس معاهد على الأنموذج الأوربي لتدريس الموســـيقا الكلاســـيكية الأوربية، وأُحدث في هذه المعاهد قسم هو بالواقع "قُسيم" للموسيقا الشـــرقية والغناء العربي "مهمّش"، وانصـــرف جل الاهتمام والعناء والجهد والمال على الموسيقا الكلاسيكية الغربية. قولنا هذا لا يعني أننا ضـد هذه الموسيقا ثقافةً وفكراً وروحاً، بل على العكس تماماً إذ إنها لا تنتظر منا شـــهادة حســـن ســـلوك، ففيها من النبالة والعراقة والإحســـاس المرهف العميق والبحث والدرس والاســـتنباط والابتكار والإبداع وأحياناً الإعجاز والتجديد الشـــيء الكثير. لكن هذا كله كان المفروض أن يـأتي بعد الصـــحوة الموســـيقية الـذاتيـة والنهضـــة الموســـيقية الوطنيـة وإعـادة الصـــلـة الـذوقيـة والفكريـة مع تراثنـا الموســـيقي أولاً، أو كان بالإمكان أن يكون الخطان متوازيين فنكون حققنا الثقافة الموسيقية العربية وتثاقفنا مع ثقافة الغرب الموسيقية.

كان هناك أســاتذة كبار لو قيّض لهم الوسـيلة والإمكانات لكي يكتبوا منـاهج تعليم العزف على آلـة العود أو النـاي أو البزق لكـان لدينا الآن في بلادنا مناهج لا تقل عن مناهج الغرب في تعلّم العزف

على الآلات كمناهج باغانيني مثلاً لتعلم العزف على آلة الكمان.[16]

نجح تعليم الشريف محيي الدين حيدر العود في مدرسة بغداد ابتداءً من العام 1936 على يد محيي الدين أولاً وتلامذته الأخوين بشير وسلمان شكر والجيل الذي تلاهم فيما بعد. وكان لأسلوب حيدر الفضل في إعادة الاعتبار لآلة العود، لكنها بقوة انطلاقتها التعليمية ودقتها تسودت على ما عداها من مدارس لم يقيّض لها نصير بقوة شخصية حيدر، فغابت المدرسة الدمشقية في العزف على العود رغم وجود علمين مهمّين أقاما في دمشق وعملا فيها وهما عمر نقشبندي (1910-1981)[17] وعزيز غنام (1920 ـــ 1978).[18] وكان من الممكن لأسلوب غنام المرهف الجديد الطليعي أن ينتشر ويعم ويسود لو هيئت له الظروف لينشر أسلوبه.

ولو استمعنا إلى تسجيلات عازف البزق السوري محمد عبد الكريم الخطير (1911-1989) لأدركنا الضياع الكبير الذي حصل لمثل هذه الموهبة العزفية الهائلة التي لولا التسجيلات التي بقيت لنا لضاع أثر عبد الكريم الإبداعي، ولبقي لنا عنعنات سيَرية عن هذا العازف والمؤلف المبدع. ولو أن المؤسسة الموسيقية الرسمية التعليمية السورية كانت قادرة على ضمّ عزيز غنام (عود)، ومحمد عبد الكريم (بزق) لكنّا نتكلّم اليوم

16 ـ محمد القصبجي كان أستاذ العود، تتلمذ عليه محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وكثر غيرهما. ولم يترك لنا محمد القصبجي منهج تعلم العزف على آلة العود.

17 ـ أصدرنا من (دار الأوبرا السورية)، ضمن سلسلة أعلام الموسيقا والغناء في سورية أسطوانة لعازف العود عمر نقشبندي تُظهر أسلوبه الدمشقي في العزف على العود. تشغل الأسطوانة الرقم (13) ضمن السلسلة.

18 ـ أصدرنا أسطوانة نادرة ضمن السلسلة السابقة الذكر لعازف العود عزيز غنام تُظهر لنا أسلوباً طليعياً رائداً ابتدعه عزيز غنام في وقت لم يكن أحد يعزف على آلة العود بالطريقة التي يعزف عليها هو. كما ضمت الأسطوانة عزفاً له على آلة الكمان يُظهر تمكنه وتضلعه من الناحية التقنية والمقامية.

عن مدرسة سورية في العزف على آلتين شرقيتين خطيرتي الشأن في موسيقانا هما العود: عود عزيز غنام، والبزق: بزق محمد عبد الكريم[19].

لو عدنا إلى وقائع مؤتمر الموسيقا العربية الأول الذي انعقد في القاهرة سنة 1932، وتحديداً لو عدنا إلى التقرير العام[20] الذي أعدته لجنة التعليم الموسيقي، وكانت مؤلفة من صفوة الأساتذة في العالم. ولا نبالغ إذا قلنا لو أن جهوداً بذلت اليوم لجمع ثلة من كبار الأساتذة في طرائق تعليم الموسيقا لما وفقت في جمع ما تمكن مؤتمر سنة 1932 من جمعه منهم[21]. وكانت مهمة اللجنة النظر في تنظيم التعليم الموسيقي ووضعه على أسس علمية متينة. ولفتت اللجنة النظر إلى حماية الموسيقا العربية ومعالجة أسباب عدم الإقبال عليها! ثم تطرق التقرير إلى مسألة التثقيف الموسيقي في مصر، ثم مسألة المعاهد الموسيقية. وخلصت اللجنة إلى أن على الحكومة المصرية تأسيس معهد موسيقا لتأهيل معلمات ومعلمين لتدريس: الغناء والآلات والقواعد الموسيقية ومبادئ تاريخ الموسيقا ولا سيما الموسيقا الشرقية.[22]

19 ـــ أصدرنا من الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون (دار الأوبرا السورية) وضمن سلسلة أعلام الموسيقا والغناء في سورية اثني عشر ألبوماً تشغل قرابة ست عشرة ساعة من التسجيلات المذهلة للعملاق محمد عبد الكريم. الإصدار الأول ضمن السلسلة يشغل الرقمين (1 ـ 2) منها، والإصدار الثاني يشغل الأرقام (17 ـ 26).

20 ـــ انظر: كتاب مؤتمر الموسيقا العربية، طبعة خاصة بمناسبة اليوبيل الماسي لانعقاد مؤتمر الموسيقا العربية بالقاهرة، 2007، ص. 341-352.

21 ـــ نذكر منهم هنا على سبيل المثال لا الحصر: د. محمود أحمد الحفني، الأستاذ هابا (براغ)، الأستاذ شانتغوان (باريس)، هندميث (برلين)، زاكس (برلين)، فيلليز (أوكسفورد)، رؤوف يكتا بك (إستانبول)، زامبييري (ميلانو)، صفر علي (مصر)، مصطفى رضا بك (مصر)...

22 ـ المرجع السابق، ص. 344.

وقد أكد التقرير ضـــرورة تدريس الغناء العربي ووجوب المحافظة على طابع الغناء المصـــري، على أن يوكل إلى مغنٍ مصـــري محترف يعمل مع اختصـــاصـــي في تهذيب الصـــوت والحنجرة ووضع أساليب فنية لا تؤثر في طابع الغناء العربي[23].
أما فيما يتصل بالمناهج فقد قرّ قرار اللجنة على:

أن تســـاير المناهج الأســـاليب الأوربية من الناحية التكنيكية العزفية، على أن يكون ذلك على أساس الموسيقا العربية لكي تنتفع موسيقانا بما في الموسيقا الغربية من مزايا من الناحية التكنيكية[24].

ـــــ تدريس مبادئ الموسيقا النظرية (المقامات والأبعاد وتآليف في مقامات: النهاوند والحجاز والبياتي والعجم عشـــيران إلى جانب تعلم الإيقاع والتدوين[25].

ـــــ تعلم العزف على الآلات الوترية وعلى الأخص: الكمنجة والعود والقانون والطنبور. كما قررت اللجنة بإجماع الآراء التدرج في الإقلال من استعمال البيانو[26].

ـــــ مراقبة التعليم الموسيقي وكفاية المدرسين، ورفع المستوى الفني للموسيقيين الحاليين المحترفين[27].

الذي حصل بعد ما أسلفنا من أمر مؤتمر الموسيقا العربية سنة 1932، وتحديداً فيما يتصل بتأسيس المعاهد الموسيقية، أن تأسيس

23 ـ المرجع السابق، ص. 345.
24 ـ المرجع السابق، ص. 349.
25 ـ المرجع السابق، ص. 350.
26ـ المرجع السابق، ص. 350.
27ـ المرجع السابق، ص. ص. 350 – 351 – 352.

هذه المعاهد في بلادنا، بدءاً من القاهرة لم تنقذ موسيقانا الشرقية ولم تحافظ عليها ولم تبعثها ولم تجددها ولم تنهض بها ولم تحفظها ولم ترعَها ولم تقدّرها ولم تحمها ولم... لكنها كانت نقلةً من تعلّم الموسيقا في بيت المعلم إلى تعلمها في مبنىً! تأسس المعهد الموسيقي في بيروت سنة 1929، وفي بغداد سنة 1936، وفي دمشق سنة 1960، وفي حلب سنة 1964...

بالتوازي مع إحداث المعاهد الموسيقية الرسمية والخاصة، ومع ظهور مناهج تعليم الآلات الموسيقية الشرقية على أيدي بعض الأساتذة تترجم وجهة نظرهم في تعليم آلة العود، تطور تعليم العزف على آلة البيانو تطوراً ملحوظاً. بدأت آلة البيانو بدخول مجتمعاتنا منذ نهاية القرن التاسع عشر، وكان وجود هذه الآلة في صالونات بعض العائلات علامة يسر العيش ورغده. وانتشرت هذه الظاهرة في الشرق في إستانبول ودمشق مروراً ببيروت وحلب والإسكندرية. وكان يعلم العزف على البيانو أساتذة أجانب ممن هربوا من روسيا البيضاء من البورجوازيين والأرستقراطيين الذين خافوا بطش الثورة البلشفية وغيرهم.. ولم يكن هذا التعليم بالقدر العالي الذي يمكن أن نتخيله، إذ يقتصر على جعل المتتلمذُ، وجلّهم من الفتيات[28]، قادراً على عزف

28 ـــ "أخذ الأهل يقلدون الغربيين في تعليم الفتاة، ولكن التقليد لم يكن نافعاً لنا ولا محكماً في ذاته. فالفتاة الغربية تتعلم العلوم إلى أن تحصل منها على درجة عالية أو درجة محمودة. أما فتاتنا المصرية فلا تكاد تقرأ بل تتعلم قشوراً بسيطة من العلم حتى تستغني بها عن الاستمرار في الاستفادة، فهي لا تقلد الغربية في التعلم النافع وإنما تقلدها باستماتة في تعلم البيانو والرقص. ولا أدري لماذا أخذت البيوت الشرقية تبطل العود والقانون وتتعلم (البيانو) مع أن الأولَين فضلاً عن لحونهما شرقيَين، ألطف صوتاً وأشجى نغماً وأقل جلبةً وأرخص ثمناً وأخف حملاً". باحثة البادية، "خطبة في المقارنة بين المرأة المصرية والمرأة الغربية"، آثار باحثة البادية، وزارة الثقافة

بعض المقطوعات السهلة، وكان منوطاً، بكفاءة المدرس ومستواه وبموهبة المتتلمذ، وكان تعليماً ذوقياً اجتماعياً أكثر منه تعليماً فنياً بالمعنى الدقيق للكلمة. إذ إن العزف كان يُنظر إليه على أنه قيمة مضافة شخصية تجميلية. ولم يكن البيانو بالطبع آلةً يمكن عزف موسيقانا عليها فهي محكومة بما كتب لها من أعمال ولا تصلح لموسيقانا الشرقية المقامية.

انتشرت آلة البيانو عندنا كما النار في الهشيم. كانت العدوى بدايةً اجتماعية بورجوازية صرفة، ثم تحولت إلى ولع دفع الأهالي إلى الإلحاف على طلب تسجيل أولادهم فيها ليتعلموا العزف على البيانو، وأصبحت الآلة رقم واحد في عدد الراغبين في تعلّم العزف عليها. وانحسر الطلب في التعلم على الآلات الشرقية انحساراً كبيراً، فالنظرة إلى متعلم العزف على البيانو غير النظرة إلى متعلم العزف على العود[29]!

صحيح أن شريف محيي الدين كان عازفاً ماهراً على آلة التشيللو لكنه أفاد من تقنية العزف عليها في طريقة عزفه على العود، وفي طريقة رؤيته لموسيقاه الشرقية كلها وأسلوب تدريسها. والأمر ينسحب على تلميذيه بشير: فجميل كان عازف كمان، ومنير كان يعزف على البيانو، وكان كلاهما عازفاً مجيداً مبدعاً

والإرشاد القومي، القاهرة، 1962، منشورة ضمن سلسلة قضايا وحوارات النهضة العربية، قضية المرأة، القسم الثاني، وزارة الثقافة، دمشق 1999، ص.ص. 11 ـــ 12.

29 ـ كان الموسيقي السوري حسني الحريري يقول: إن أبناء الأثرياء الجدد يُقبلون على تعلم العزف على البيانو، في حين يتعلم ابن الحلاق العزف على العود..

على العود. وعزيز غنام كان عازفاً ماهراً على آلة الكمان، كما كان مبدعاً على آلته الرئيسية العود. الفائدة هنا حتماً محققة، وهي حتماً ستكون كذلك لعازفي الآلات الشرقية لدينا إذا ما أحسنوا اختيار آلتهم الثانية في المعهد، وإذا ما أحسنوا تجيير المهارات التكنيكية في العزف على الآلة الثانية لصالح الآلة الشرقية التي يعزفون عليها[30].

بعد أن عاد المعلم محيي الدين إلى إستانبول وترأس في معهدها الموسيقي العالي قسم الموسيقا الشرقية، بقي الأخوان بشير: جميل ومنير ومن تتلمذ على المعلم محيي الدين في العراق دون أفق مهني واضح. فالتعليم الطليعي الرائد الذي أمّنه محيي الدين، والأسلوب العزفي الجديد الذي أحدثه في بغداد التي عاش فيها يوماً أعظم عازفَي عود في تاريخ الموسيقا العربية وهما زلزل وزرياب، لم يؤمن لخريجي مدرسته أفقاً مهنياً يمكّنهم من كسب عيشهم. فحاضرة العباسيين لا تسمع هذا النوع من الضرب بالعود ولا ترى العود أصلاً بالطريقة التي علّم بها محيي الدين طلبته. الناس وأذواقهم في واد والتأهيل الطليعي في وادٍ آخر. وتلك مسألة تربوية اجتماعية فنية خطيرة الشأن في مجتمعاتنا لا بد أن تُبحث.

بعد عودة الشريف محيي الدين حيدر إلى إستانبول، سطع نجم جميل بشير عازفاً مجلياً على العود في بغداد، بينما أحس منير أن التأهيل الذي تلقاه في المعهد على يد المعلم حيدر رغم متانته إلاّ أنه لم يقه غائلة الجوع بالمعنى المجازي، إذ إنه بعد تأهيله هذا لم يجد له متنفساً احترافياً. فالناس في بلادنا وقتئذٍ، ولعلهم ما زالوا كذلك

30 ـــــ الموسيقي السوري إياد حيمور المقيم في فرنسا بارع في العزف على العود والقانون والناي.

حتى اليوم، لم يعرفوا لعـازفٍ منفرد مهنـةً يعترف بهـا المجتمع وتؤمن له اقتصـــادياً كرامة العيش. وجاءت الفرصـــة من الخارج على يد الباحث الموسيقي السـويسـري سـيمون جارغي S.Jargy الذي استطاع أن ينظّم لمنير بشير عازفاً منفرداً على آلة العود حفلةً في جنيف، كما اســتطاع أن يطبع له أســطوانة 33 دورة عنوانها: *منير بشير حفلة في جنيف*[31] سنة 1971. كما طُبعت له أسطوانة عنوانها: *العراق، عود كلاســيكي عربي عزف منير بشــير* لحفلة نُظمت لـه في قصـــر فرســـاي يوم الجمعـة 18 حزيران/ جونيـه 1971. وعلى غلاف الأسـطوانتين السـالفتي الذكر كتب سـيمون جارغي نصاً تقديمياً لمنير بشير.

على غلاف أسطوانة: منير بشير "حفلة في جنيف" يحكي لنا ســيمون جـارغي، وهو أســتاذ في جامعة جنيف كيف التقى منير بشــير لأول مرة في بيروت في أمســية خاصـــة يعزف فيها على عوده. وخلال التقديم التاريخي الطويل خلف غلاف الأســطوانة لم يـذكر ســيمون جـارغي ولا مرة واحـدة ولم يلمح إلى تـأهيـل منير بشــير على يـد المعلم الشــريف محيي الـدين حيـدر؟ هـل فـاتتـه المعلومة؟ هل كان يعرفها؟ هل أخفيت عنه؟..

[31] ــ أسطوانة 33 دورة من إنتاج نادي الأسطوانة العربية، عزف فيها منير بشير تقاسيم في مقام: نهوند، راسـت، كردي، حجازكار، ومقطوعات عنوانها: صـوت الشـرق، العود المجنون، حيرة (زرياب الماضي والحاضر)، الشرق في الأندلس.

في العام 1972، أحيا منير بشير أمسية موسيقية على عوده منفرداً، وكانت الأمسية حدثاً[32] بحد ذاتها. وكانت الصحافة[33] قد أطنبت في الكتابة عن "إصلاحات" منير بشير بإضافته وتراً سادساً للعود، وكأن الأسلوب الجديد في العزف كان كلّه رهن الوتر السادس المضاف؟!

وفي مقابلة شخصية أجراها معه الباحث الموسيقي الفرنسي جان كلود شابرييه في تشرين الثاني/ نوفمبر سنة 1974 وبعد حفلات ناجحة أحياها منير بشير في أوربا، صرّح منير خلالها[34] أن أسلوبه في العزف على العود أصبح مستقلاً عن أسلوب المعلم محيي الدين حيدر.

32 ـ إيفلين مسعود، مجلة لبنان، 19 سبتمبر/أيلول 1972.

33 ـ جريدة الثورة، بغداد، 25/ 1/ 1969.
لوريان لوجور، بيروت، 14/ 12/ 1972.
لسان الحال، بيروت، 14/ 12/ 1972.
جريدة المساء، بيروت، 15/ 13/ 1973.

34 ـ معلومة علمناها من شابرييه شخصياً خلال لقائنا به لمرات عديدة في دارنا بدمشق في التسعينات. وكانت متفرقات أحاديثنا الطويلة عن المعلم حيدر ومنير وجميل بشير.

مقدمة ــ تساؤلات

كثيراً ما نتساءل عن واقع الموسيقا الشرقية في العالم, في عالم باتت حدوده مفتوحة وشبه متماهية. وهذا التساؤل لا يرتبط بقيمة هذه الموسيقا عالمياً؛ فهي بكل تأكيد موسيقا استطاعت أن تحتل مكانتها الرفيعة منذ القدم, وكانت وماتزال مثاراً للاهتمام والدهشة والتقدير. إن سؤالنا يتعلق بالمكان الفعلي الذي تحتله هذه الموسيقا (اليوم) ضمن إطار شديد التعقيد يجمع معطيات عدة, تتباين بين التراثي والتجريبي حيناً, بين التيار ونقيضه حيناً آخر, في حالة من حمى البحث عن الجديد و المبتكر و في غمرة التوجهات المتناقضة التي باتت تروج ــ بالآن ذاته ــ للأصيل الحقيقي وللاستهلاكي الخفيف السطحي.

وإن كنا نركز في بحثنا هذا على ما استقته الحضارة الغربية من موسيقا الشعوب عامة، ومن موسيقا الشرق على وجه الخصوص, فذلك لفتح بوابات تساؤلات أخرى حول ما استقته موسيقا الشرق وموسيقا منطقتنا العربية بالمقابل من تماسها مع الموسيقا الغربية, خصوصاً في المرحلة الراهنة التي تعايش انقلاباً جذرياً في الرؤية التعبيرية السائدة,في أدوات هذه الرؤية, والتي ترسم ربما دوراً جديداً للموسيقا في المجتمعات التي تنشأ وتؤثر فيها.

وانطلاقاً من إيماننا بأن التساؤلات قد تقودنا إلى الحقائق, فسنجعل من بحثنا هذا حقلاً لتساؤلات عدة قد نستطيع الإجابة عن بعضها وقد نترك بعضها الآخر مفتوحة على مساحات للتأمل.

وسنستهل بسؤال أساسي هو فعلياً منطلق لهذا البحث, وهذا التساؤل سيكون ربما معبراً نعرّج من خلاله على بعض المحاور التي قد تهمنا كموسيقيين شرقيين على احتكاك مع موسيقا الغرب.

سؤالنا هو التالي: هل ينبغي الفصل بين موسيقا الشرق وموسيقا الغرب؟

قد يثير هذا التساؤل استغراب البعض؛ ونقول: هو سؤال كثيراً ما يتردد على مسامعنا وإن كنا قد طرحناه هنا فذلك لأن الإجابة عنه بقدر ما تبدو بديهية للبعض: (طبعاً يجب الفصل), بقدر ما يكتنفها شيء من تردد بالنسبة للبعض الآخر! فقد يقال: (العالم قد أضحى قرية صغيرة ولم يعد هناك فوارقُ بين أنواع الموسيقا).

إذاً فنحن نتطرق هنا لإشكالية. وأظن أن علينا أن نتناول هذه الإشكالية (إن صح التعبير), تناولاً موضوعياً ينطلق بطروحه من واقع الموسيقا الحالي بشكل عام من جهة, ومن طبيعة كل موسيقا على حدة وتطور كل منها تاريخياً وفكرياً وجمالياً من جهة أخرى.

عموميات
اكتشاف موسيقا الآخر

ـ الاستشراق كخطوة أولى

إن طرح هذا السؤال قد يبدو مشروعاً إذا أخذنا بالحسبان تعاقب مراحل تاريخية تلت ظهور ما دعي في الغرب في القرن الثامن عشر بعلم الاستشراق في علاقته بعلم الأنثروبولوجيا (علم الإنسان أو الأعراق).

لعب الاستشراق دوراً كبيراً في الكشف عن ثقافات وحضارات تبدو شديدة الاختلاف والتباين مع الحضارة الغربية. وقد حاول بعض المستشرقين تسليط الضوء على تنوع هذه الثقافات وعلى

شـيء من خصـوصـيتها, هذا فيما يتعلق ببعض التجارب النزيهة. لكن عدداً كبيراً من المسـتشـرقين لم يكونوا لينطلقوا من رؤية موضـوعية بحتة، وإنما من رؤية تتناسـب مع قناعات المسـتشـرق والتي قد يلعب فيها الدارس المتناول بالتحليل لثقافة الآخر, دور الوصـي على هذه الثقافة حيناً، ودور المسـتفيد حيناً آخر. يطرح الدكتور صـلاح الجابري وجهة نظره عن الاسـتشـراق في كتابه (الاستشراق, رؤية نقدية) قائلاً: "الاستشراق سلطة مارست قوتها بأساليب مختلفة, وعبر تحققات متنوعة, حددتها الظروف المرحلية والإقليمية, السياسية والاقتصادية. والاستشراق هو فكرة الغرب عن الشرق, تلك الفكرة التي تجسدت في الواقع ـــــ عبر مراحل تاريخية ـــــ بالصورة التي ترسمها الظروف وتجيزها فاتخذت صورة التبشير الديني تارة, وصورة التمثيل التصويري (تصوير الشرق) تارة أخرى, وصورة الاستعمار المباشر تارة ثالثة. وفي كل تلك التجسـدات والتحققات, فإن طبيعة الثقافة السـائدة والمسيطرة, هي ثقافة إمبريالية, تمثيلية، وليست انعكاسية, أي لا ترمي إلى تصوير واقع موضوعي، وإنما تسعى إلى تصوير شعور داخلي مثار بالنسبة إلى موضوع خارجي هو (الشرق)[35] ".

قد يبدو هذا الطرح متطرفاً بعض الشـيء بربطه المعرفة بالسـلطة, إذ إننا لا نسـتطيع الطعن بشـكل مطلق بكل الدراسـات الاستشراقية, إلا أن الطرح قد لا يخلو من الصحة أيضاً إذا نظرنا عن قرب إلى بعض التوجهات الاسـتشـراقية كتوجهات ماسـنيون وهيجل. فعلى سـبيل المثال وليس الحصـر يقول جان بيير لوفيفر متناولاً الفكر الهيجلي بالدراسـة: "يُسـوِّغ هيجل للمجتمع المدني أن يبحث في الخارج (الشـعوب الأخرى) عن الحلول التي تسـمح له

[35] ـ د. صلاح الجابري, الاستشراق: قراءة نقدية, دمشق, دار الأوائل, 2009, ص: 15

بتذليل صـــعوباته الداخلية، والحلول التي يعنيها هيجل هي المواد الأولية والمنافذ التي تتيح له المحافظة على توازنه الداخلي[36]".

وقد تأخذ علاقة الشــرق بالغرب بعداً أكثر تعقيداً من وجهة نظر إدوارد سـعيد مثلاً فيقول: "إنه (أي الشـرق) المكان الذي تقع فيه أكبر وأقدم وأغنى مسـتعمرات أوربا, إنه مصـدر حضـارتها ولغاتها, منافســها الثقافي، وأحد أعمق الصــور المســتعادة للآخر بالنسبة لها[37]".

هل يمكننا الجزم بأن بعض المستشـرقين قد حاولوا التجرد من ذاتيتهم للنفوذ إلى ماهية الثقافات الأخرى بشكل موضوعي إن كان إدوارد ســعيد يقول بوضــوح: "بأنه ما من أحد ابتكر أبداً طريقة لفصل الباحث عن ظروف الحياة، وعن حقيقة انشباكه (واعياً أو لا واعياً) في طبقة، في طقم من المعتقدات, وفي منزلة اجتماعية, أو عن مجرد فاعلية كونه عضواً في مجتمع[38]"؟.

وبالتالي هل يمكننا الافتراض بأن الاســتشــراق كان وســيلة لفرض سـيطرة الحضــارة الغربية على الثقافات الشـرقية رغم ما يحمل في ثناياه من محاولات للتعريف بهذه الثقافات؟ مستفيداً بذلك من حالة الشلل الحضاري التي تعانيها مجتمعات العالم الثالث تحت ســطوة الاحتلالات المتعـاقبـة: واقع مجهض تمـامـاً لأبنـاء هـذه المجتمعات وحائل في وجه أي محاولة لتناولهم بالدراســة والبحث لثقافاتهم في ظل الجهل والتخلف؟.

36 ــ لوفيفر, جان بيير, هيغل والمجتمع, ترجمة منصور القاضي, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, ط1, 1993, ص: 49

37 ـــ أشكروفت, بيل و أهلواليا, بال , إدوارد سعيد: مفارقة الهوية, ترجمة سهيل نجم, دار نينوى , دمشق, 2002/2000, ص: 80

38 ـــ سعيد , إدوارد, الاستشراق, المعرفة السلطة الإنشاء, ترجمة كمال أبو ديب, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, ط1, 1981, ص:44

ـــ علم موسيقا الأعراق كخطوة ثانية

يضعنا طرح فكرة الاستشراق وبعض أهدافه المضمرة أمام عدد من تساؤلات أخرى, بل ويضعنا أيضاً في سياق بحثنا ذي البعد الموسيقي, فنحن هنا لسنا بصدد دراسة علم الاستشراق, لكن هذا العلم وغيره قد فتح بوابة علم اختصاصي آخر في مجال الموسيقا في القرن التاسع عشر ألا وهو العلم المدعو (علم موسيقا الأعراق). وهو العلم الذي يتناول بالبحث والدراسة أنواع وأنماط الموسيقا الخارجة عن إطار تلك التي نشأت وتطورت بشكل حصري في أوربا وأمريكا الشمالية. تطرق هذا العلم إلى موسيقا الشرق وإفريقيا وكذلك موسيقا أمريكا اللاتينية. ولم يتوقف دوره عند الدراسة فحسب, بل تجاوزه أيضاً إلى نتائج هذه الدراسة من ترويج ونشر للأنماط الموسيقية ذات المناشئ المختلفة في العالم الغربي, عن طريق تنظيم العروض والحفلات (كان منطلقها بادئ ذي بدء, المعرض العالمي الذي أقيم في باريس عام 1889)،وفتح سوق كبير للتسجيلات ودور النشر الاختصاصية بهذه الأنماط.

وهكذا نرى أنه نتيجة لتشابك عدد من العلوم الإنسانية الصاعدة في أوربا (الاستشراق, الإنثروبولوجيا, الفيلولوجيا...), ذات المنحى التطوري, ابتداء من عصر التنوير, دخلت موسيقا الآخر تدريجياً في نسيج الحياة الموسيقية للفرد الغربي بصور كثيرة، بل وتعدى هذا الدخول كونه ظاهرة طارئة، ليتكشّف كتوجه فكري ناظم لمرحلة بدأت مع بدايات القرن العشرين, راسماً بذلك الخطوط العريضة للحداثة. وسيكون من الضروري التوقف عند علاقة الحداثة مع ظاهرة اندراج موسيقا الآخر في المجتمعات الغربية.

التداخل بين تيارات الحداثة الموسيقية الغربية وموسيقا الشعوب

يوصّـف الناقد الموسـيقي كلود صـامويل في كتابه "بانوراما الفن الموسـيقي المعاصـر" الصـادر عام 1962, الحالة الحداثية الموسيقية بالنسبة للنصف الأول من القرن العشرين كالتالي: "هي قطيعة مع الأشـكال التقليدية (ويقصـد بهذا الأشـكال التقليدية الغربية)، وخلق امتداد لمجالها ولمادتها. وما يمكننا أن نلاحظه على المستوى الموسيقي يمكن ملاحظته بسهولة أيضاً عبر وسائل التعبير الأخرى منذ بداية القرن العشرين. والمعيار الأساسي في الفن في الفترة المعاصرة هو تشظّ لعالم الحضارة الغربية المغلق على ذاته منذ زمن طويل[39]".

وبهذا الصـدد يلتقي كلود صـامويل مع بول كلي التشـكيلي الحداثي الذي يطرح رؤيته للحداثة قائلاً: "يجب علينا أن نولد من جديد، وعلينا أن لا نعرف شيئاً, أي شيء, عن أوربا".

وفي مرحلة أخرى تالية تمثل النصـف الثاني من القرن العشـرين يطرح كومبانيون في مقالة له تحمل عنوان "التقليد, استلاب أم مصدر حرية"؟ المنشورة عام 1985, طرحاً أكثر دقة لاستمرارية هذا التوجه عبر القرن العشرين بانطلاقه من مرحلة الحداثة في أوربا إلى مرحلة ما بعد الحداثة, فيقول: "ضد كل عقائد الترابط المنطقي، التوازن والنقاء التي أسست للحداثة, تأتي مرحلة ما بعد الحداثة لتعيد الاعتبار للغموض والتنوع وتعدد الأساليب[40]".

ويضـيف المفكر الفرنسـي رولان بارت إلى هذا أيضـاً في تحليله للنص الحداثي بقوله: "نص مخلوق من كتابات عدة، متحدر

39 – Samuel, Claude, Panorama de l'art musical contemporain, Paris, Gallimard, 1962, P: 14.

40 – Compagnon, A., L'imitation, aliénation ou source de la liberté?, Paris, La documentation française. 1985, p: 118-119.

من مجموعة ثقافات تتداخل فيما بينها بحوار، بمحاكاة، برفض[41]".

يمكننا إذاً القول بأن التوجه الحداثي وما بعد الحداثي في أوربا قد جعل من انفتاحه على التجارب الإنسانية الأخرى هدفاً ووسيلة بآن معاً. لكننا يجب أن نتوقف هنا عند ما يبدو كشيء من تنصل من الحضارة الغربية من خلال مصطلحات (كالتشظي) و(الولادة الجديدة) و(معاكسة العقائد).... وقد ينتابنا لوهلة انطباع أن أعمدة الحداثة في الغرب قد انقلبوا على ما يعدّونه تراثاً لهم، وهنا سنقع في مطب قراءة خاطئة لواقع الأمر. فالحقيقة أن تيارات الحداثة في الغرب لم تولد نتيجة طفرة أو حدث استثنائي طارئ, بل ولدت بشكل حتمي من تمثل عميق لتراثها السابق وإدراك لمتطلبات مرحلة جديدة فرضت التطلع نحو حلول أخرى بعد استنزاف المنظومات التي ارتبطت تاريخياً بالتجارب الفنية والفكرية في أوربا.

فكلود ديبوسي مثلاً الذي كان يسعى بشكل شبه جنوني ومن خلال حقول تجارب واسعة، للتخلص من ظل التقليد في الموسيقا, وجد ضالته في موسيقا بالي وجافا (إندونيسيا) وفي موسيقا بعض القبائل الإفريقية. فلم يتردد بإغناء لغته الموسيقية بعناصر إيقاعية ومقامية جديدة (البنتاتونيك وسلم البارتون) وهي استخدامات مبتكرة تماماً في الموسيقا الغربية.

ومن بعده أدخل كل من بيللا بارتوك ولوشيانو بيريو وجيورجي ليغيتتي وكذلك شتوكهاوزن عناصر مستوحاة، بل وشبه منقولة من موسيقا الشعوب, سواء فلوكلورية كانت أم طقسية أم ذات دور اجتماعي بحت. وقد استطاعوا من خلال توظيف هذه العناصر الخارجية القادمة من كل أصقاع العالم،تطوير لغتهم

41 – Barthes, R., La mort de l'auteur, Paris, Seuil, 1984, P: 61.

الموسـيقية وتحريرها بشـكل أو بآخر من محليتها المرتبطة ببقعة جغرافية محددة لتنطلق باتجاه ما هو أوسع وأكثر عالمية وكونية.

إن من السـذاجة بمكان تصـور أن الدهشـة والإعجاب هما الدافعان الوحيدان للاهتمام بثقافة الآخر. وما تشـرحه الباحثة سـوزانا باسـتيشـي في بحثها المعنون (تأثيرات الموسـيقا غير الأوربية) يؤكد لنا أن علاقة موسيقا الغرب مع موسيقا الآخر هي أكثر تعقيداً مما قد نظن؛ إذ إن هذه العلاقة لم تتوقف عند اكتشـاف موسيقا الآخر واستعراض خصائصها فحسب، بل إنها قد تجاوزت هذا إلى إعادة تشـكيل اللغة الموسـيقية الأوربية؛ فانطلاقاً من الأرضـية الأوربية أُدخلت عناصـر(غريبة) ضـمن إطار غربي خالقة بهذا نصـوصـاً موسيقية جديدة محققة نقلة نوعية في التأليف الموسـيقي الحداثي: "هذه النصـوص توثق التاريخ وتوثق لتتالي الحوارات التي عبرت القرن بين الحضـارات: تاريخ من التخيلات والافتتانات المتكررة التي أدت بشـكل لا مناص منه إلى نسـج صـلات مع التاريخ التطوري للتقاليد الأوربية، تقاليد الحداثة الموسيقية المتحركة بفضل التوترات الجديدة، الأبحاث, والتجريب في مجال التأليف الموسـيقي وهذا ما قاد إلى اتسـاع تدريجي بل وجذري أيضاً للآفاق الموسيقية في بداية القرن العشرين[42]".

وإذا تمعنا في مقولة باسـتيشـي فسـنجد أنها قد تدرجت من مفهومي (التخيل) و(الافتتان): مفهومين ذاتيين, إلى مفاهيم أخرى

42 – Pasticci, Susanna, *Influence des musiques non européennes*, Musiques; une encyclopédie pour le XXIème siècle, Paris, Actes .sud, 2007, P: 185

بدأت تأخذ أبعاداً علمية وموضوعية, وهذا ما تدل عليه مصطلحات مثل (أبحاث)، (تجريب)، (اتساع جذري للآفاق)... وسيصب كل هذا في تيار يدفع العجلة التطورية للفكر الموسيقي في الغرب إلى الأمام.

يمكننا القول إذاً بأن تأثير موسيقا الشعوب, موسيقا هذا (الآخر) في التجربة الأوربية،قد عمل على رفدها بشكل ملموس وواضح. وكان لهذا التأثر انعكاسات ايجابية على المنحى التطوري لمسيرة الموسيقا الغربية. وبالمقابل كان لهذا التدخل الخارج عن المنظومة الغربية من إيجابيات انعكست أيضاً على موسيقا الشعوب الأخرى. فسنقول بأن هذا التأثير قد لعب دوراً هاماً في التخلص من فكرة سادت في أوربا لفترة طويلة من الزمن ألا وهي تفوق موسيقا الغرب على غيرها. بهذا الصدد تقول الباحثة باستيشي: "إن قدرة هذه الموسيقا (أي موسيقا الشعوب) على إثارة هذا القدر من الاهتمام، من الدهشة والصدمة،لا يتعلق فقط بالغنى الآلي لهذه الموسيقا.... إنما يعزى أيضاً لكون استخدام التنويعات في طوابع الصوت هو وسيلة لخلق كتلة بوليفونية مركبة, مُحقّقة عبر تنضيد الأصوات غير المتجانسة في أجزاء ذات كثافات مختلفة من خلال منظومة هارمونية خالصة التعقيد. اكتشاف محير, حين نفكر بأن علم الهارموني قد عُدَّ لفترة طويلة من الزمن نتاجاً حصرياً للتقاليد الموسيقية الأوربية، وكان هذا مصدر الادعاء بتفوق هذه التقاليد على الموسيقا المدعوة (بدائية)[43]".

كنتيجة لما تقدمنا به نستطيع الجزم بأن الفنان الأوربي بشكل عام والموسيقي خصوصاً قد وظف تجربة تماسه مع الآخر, (تلك التجربة التي انطلقت من الدهشة والفضول لتتجاوزها إلى بعد براغماتي), بصورة استطاعت ــ رغم ادعاءاتها بنبذ انتمائها ــ أن

43 – Pasticci, Susanna, *Influence des musiques non européennes*, P:187.

تعزز موقع الموسـيقا الغربية في العالم وأن تزيد عليها معطيات عدة زادتها تعقيداً، من بينها: الدراسـة العلمية لموسـيقا الشـعوب (المدونة منها أو تلك المنقولة شـفاهاً), توسـيع مجالها التعبيري والصوتي، رفد منظومتها الآلية بآلات جديدة (تنتمي إلى حضارات قديمة) كالآلات الإيقاعية مثلاً المستخدمة بشكل واسع في تجارب الموسيقا الحديثة والمعاصـرة... كل هذه المعطيات الجديدة وُظّفت بشكل علمي وخالص الذكاء, استطاع إغناء توجهات جديدة أوربية المنشأ ألا وهي الحداثة وما بعدها.

العولمة: الدور الثنائي

وفي النصـف الثاني من القرن العشـرين بدأت ظاهرة العولمة تلعب دوراً كبيراً على الصـعيد الموسـيقي في تعزيز ما قدمه علم موسـيقا الأعراق في بدايات القرن, بصـورة مختلفة نوعاً ما، أقل علمية ربما وأكثر بساطة. فهاهي ذي تُخرج التجارب الإنسانية من بواتقها المغلقة وتطمس الحدود الجغرافية التي كانت تفصـل بين كتل الثقافات رغم تجاورها؛ بل إن هذه الظاهرة قد سـاعدت أيضـاً ومازالت على تلاقح هذه التجارب بشـكل كثيف رغم أن الثقافات الإنسـانية قد عايشت مسبقاً بشكل تدريجي وبطيء نسبياً هذا التلاقح منذ آلاف السنين.

لكن الانفتاح الكثيف الذي دفعت العولمة عجلته بسـرعة ضـوئية بوسـائلها العديدة, خلق ربما شيئاً من اللبس في استيعاب الظاهرة بحد ذاتها وفي اسـتيعاب نتائجها على الصـعيد الثقافي والفكري طارحاً مفهوم الهوية كموضع تساؤل.

في لقاء صـحفي جمع بعض الموسـيقيين السـوريين طُرحت المقولة التالية: لا فرق بين موسـيقا الشـرق والغرب ولا نحبذ التصنيف.

هذه المقولة قد اسـتوقفتنا طويلاً؛ ليس لمصـداقيتها أو لعدم مصـداقيتها وإنما لأبعادها التي إن دلت على شـيء فهي تدل على

نوع من السذاجة في تناول العلاقة الإشكالية بين الغرب والشرق (تلك التي أشار إليها إدوارد سعيد) وفي إدراك التفاوت الكبير في النتاج الإنساني بين الحضارتين العائد بشكل طبيعي لاختلاف مناشئ هاتين الحضارتين ولاختلاف علاقة الفن بينهما مع الحياة ودوره في المجتمع.

ونكرر: لا يجب علينا أن نغفل حقيقة انطلاق الحضارة الأوربية من تراثها نحو تجارب أخرى أغنت سيرها الحضاري. وبقدر ما وظفت أوربا انفتاحها على الآخر بشكل يخدم توجهاتها الفنية والفكرية، بقدرما تتعاظم تساؤلاتنا نحن الشرقيين حول مكاننا من تمثّلنا لخصوصية موسيقا منطقتنا في هذه المرحلة؟.

ثم أين نحن من التأثير والتأثر بما يدور حولنا من تيارات تمتد من الشمال إلى الجنوب ومن الشرق إلى الغرب؟ وإن افترضنا (جدلاً) خضوعنا لتأثر عميق وفعلي بهذه التيارات فهل يقودنا هذا إلى تعريف أشمل لموسيقانا يتلاشى فيه عنصر الهوية لينصهر هكذا, وببساطة, في بوتقة العالمي أو الكوني؟ مع العلم بأن الغربي لم يتنصل حقيقة من هويته بل عمد إلى تعزيزها بصورة مختلفة ربما؟

يطرح أمين معلوف هذه الفكرة في كتابه (الهويات المغتالة) فيقول: "في عصر العولمة،ومع هذا الامتزاج المتسارع الجنوني الذي يغلفنا جميعاً, يفرض نفسه وبشكل ملح مفهوم جديد للهوية! فقد لا نستطيع أن نفرض على ملايين البشر التائهين الخيار بين تأكيد مفرط لهويتهم وبين فقدهم لكل هوية, بين التعصب واللا انتماء... وإن كان معاصرونا ليسوا بقادرين على تحمل مسؤولية انتماءاتهم المتعددة، إن لم يكونوا قادرين على الجمع بين حاجتهم لهويتهم والانفتاح الحقيقي والخالي من العقد على الثقافات المختلفة،

إن كانوا مكرهين على الاختيار بين رفض ذواتهم أو رفض الآخر, فسنكون بصدد تشكيل فيالق من التائهين[44]".

إذاً فالإشكالية هنا تتمثل في إدراك خصائص الهوية من جهة وفي محاولة الجمع بين انتماء محلي وآخر عالمي من جهة أخرى... هذه الإشكالية قد تضحي أقل تعقيداً حين يكون التوفيق بين الانتماءين مبنياً على وعي تام بخصوصية المنشأ وباتساع وتنوع التجارب الخارجة عن هذا المنشأ.. واعتماداً على هذا الوعي (وهو برأينا شرط أساسي من شروط الجمع)،سيكون للتوفيق إيجابيات عدة حين يمكن وانطلاقاً من المنشأ الاستفادة من التجارب الأخرى, ليضحي المحلي حينئذ جزءاً لا يتجزأ من العالمي.

تأكيد الخصوصية

إن الانفتاح الحقيقي على تجربة الآخر لن يكون مثمراً برأينا إذا لم ينطلق من أرضية محلية.

ففهم الآخر, تراثه, تقاليده, انتمائه هي محاولة تقوم بشكل أساسي على المقارنة ومن ثم الدراسة والتحليل. إن عملية المقارنة هذه, (الخطوة الأولى والأساسية باتجاه التحليل), لن تتم إلا بوجود معطيات مختلفة, هي تلك الفوارق التي ترسم خصوصية كل مجتمع على حدة, وخصوصية نتاجه الفكري والفني. لذا نعاود طرح السؤال الذي استهل به بحثنا: هل يجب الفصل؟.

ونجيب: لا ينبغي تبني موقف الفصل بالمطلق، لكن علينا العودة لمناشئ الإشكالية: فالاختلاف موجود بطبيعة الحال، بل إن هناك حقائق تتكلم عن نفسها وهي أن لكل موسيقا وجودها القائم

44 Maalouf, Amin, Les identités meurtrières, Paris, Grasset, ——— .1998, P: 49

بحد ذاته, المتحدر من منابع عميقة, المرتبط بظروف وبمحيط ثقافي وروحي وفكري خاص.

إن تجاهل هذه الحقائق أو تبسيطها قد يوقعنا في مطب التسطيح، وقد يجعلنا نتناول العمل الفني (كقيمة), بشكل يعتمد على الظاهر أكثر من اعتماده على المضمون. وبهذا الصدد يقول لوران أوبير في كتابه (موسيقا الآخر): "إن دور كل نوع من أنواع الموسيقا محدد بشكل واضح، واستخدامها في النسيج الاجتماعي هو موضوع لتوافق نسبي بين أفراد مجتمع. بل وتمثل الموسيقا تصوراً (صوتياً) للبنى الاجتماعية ولمجموعة التظاهرات التي تعبر عن وحدة وقيم ثقافة ما، حتى لو كانت في صميمها متنوعة[45]".

فيمكننا القول بأن لموسيقا الشعوب عامة ولموسيقا الشرق خصوصاً, بل لكل منطقة من مناطق الشرق (ونقصد بهذا المنطقة العربية، والهند، وبلاد فارس والشرق الأقصى والأدنى) مكوناتها الفكرية والفلسفية المختلفة جذرياً عن مكونات الموسيقا التي نشأت في الغرب. كما أن دورها الاجتماعي والروحي والطقسي متباين جداً، ولكل منهما خط تطوري مختلف. بل ونذهب للقول بأن الاختلاف اليوم واضح أكثر من أي وقت مضى، لأن الموسيقا الغربية اتخذت منحى بعيداً تماماً عن المنحى الشرقي, بل منحنى قد يبدو متطرفاً أيضاً، وهذا ما يعبر عنه إيغور سترافنسكي بقوله: "أعتبر أن الموسيقا بجوهرها،عاجزة عن التعبير عن أي شيء كان: عاطفة، هيئة، حالة نفسية، أو ظاهرة من ظواهر الطبيعة.... وإن بدت الموسيقا معبرة عن شيء ما، فهو وهم وليس حقيقة.... إن هدف الظاهرة الموسيقية الوحيد هو ترتيب الأشياء ضمن منظومة من العلاقات, بما فيها، بل وبشكل أساسي علاقة الإنسان بالزمن. إن تحقق هذا يتطلب بالضرورة وبشكل أساسي عملية

45 — Aubert, Laurent, La musique de l'autre, PAris, Georg, 2001, P: 8-9.

بناء. وما إن تتحقق هذه العملية، وتتوفر المنظومة, فكل شيء يكون قد قيل[46]".

ونتساءل: هل تتوافق هذه الرؤية البراغماتية الصرفة التي طرحها بشكل أو بآخر معظم مؤسسي الحداثة في أوربا, مع رؤية الشرقي اليوم لدور الموسيقا؟ وهل يمكننا تجاهل تمثيل وارتباط موسيقاه بطقوسه، وبشعائره وبحياته اليومية ؟

نعلم جميعاً أن أنواعاً كثيرة من موسيقا الشرق تمارس في أماكن محددة أو في مناسبات خاصة (المساجد, الكنائس, المعابد البوذية, أماكن الحلقات الصوفية، الأعراس, الغرف المغلقة التي تجري فيها بعض طقوس طرد الأرواح المنتشرة مازالت في مصر والسودان ودول المغرب العربي..إلخ). بعض من هذه الأنواع نقلت إلى مسارح أوربية لتعريف الجمهور الغربي بها, في إطار ما يدعى اليوم بتوجه (موسيقا العالم)[47].

هذه الموسيقا ذات الدور الاجتماعي أو الطقسي تفقد جزءاً هاماً من بعدها الرمزي حين تُنتشل من أطرها الطبيعية. فمثلاً يروي لوران أوبير في كتابه (موسيقا الآخر) حادثة أثارت شيئاً من امتعاض: استُضيفت فرقة دراويش تركية على أحد المسارح الكبيرة في باريس، وبعد انتهاء العرض صعد مجموعة من الحاضرين إلى المسرح بمحاولة لتجريب هذا النوع من الرقص، فكانت النتيجة شبه كارثية: فقد العرض وقعه الروحي تماماً. والأمثلة على هذا كثيرة حين ننظر بعين متفحصة, آخذين بالحسبان متطلبات سوق كبيرة بقدر ما نبحث عن الأصيل بقدر ما تكون مضطرة أيضاً لتقديم بعض التنازلات بهدف ترويج منتجات كثيرة لإرضاء جمهورها ولتغطية نفقات مشاريعها.

46 ـــــ Strawinsky, Igor, Chroniques de ma vie, Denoël et Steele, 1935.

47 – *World music*.

إن لتنقل موسيقانا في أصقاع العالم، نتائج إيجابية حتمية على كثير من الصعد: تعريف العالم الغربي بنتاجنا الحضاري, نصب جسور التواصل بين توجهات موسيقية مختلفة نشأ منها محاولات للمزج بين توجهات موسيقية غربية والتراث الشرقي، وكذلك الترويج وتسليط الضوء على بعض الموسيقيين الهامين في المنطقة الشرقية. ونذكر على سبيل المثال الهندي رافي شانكار, والباكستاني نصرت فتح علي خان، وكذلك العراقي منير بشير. لكن قد يكون لهذا أيضاً بعض النتائج السلبية حين لا يُدرَس الإطار الذي تطرح فيه موسيقانا حسب نوعها (كلاسيكية، طقسية، فولكلورية...) ووظيفتها وطبيعتها, حين يُنظَر إلى تراثنا كعرض يستهوي عاشقي الغرابة على حساب القيمة الأصيلة العميقة لهذا التراث, وحين تكون محاولات المزج بين الشرقي والغربي مبنية على رؤية تعتمد على الشكل الخارجي دون العمل بشكل عميق على ترويض وتطويع عناصر خاصة ومحددة في الموسيقا الشرقية يمكنها التماشي والانسجام مع عناصر الموسيقا الغربية لخلق كتلة متجانسة، وليس مجرد لصق وتركيب لكليشات غربية وأخرى شرقية قد ينتج عنها مخلوقات موسيقية هجينة لا تضيف جديداً على الساحة الموسيقية.

وإن كنا أيضاً نستضيف الفرق الغربية في العالم العربي فغالباً ما يتم استضافتها في أطر لا تؤثر على طبيعتها لأسباب عدة، منها أن موسيقا الغرب ليست مرتبطة هذا الارتباط الوثيق بالبعد الطقسي كما في الشرق (وهو عامل اختلاف كبير) ومنها أن

تصميم قاعاتنا الموسيقية (دور الأوبرا أو المسارح الكبيرة) مشابه بشكل أو بآخر للقاعات الغربية. وبشكل طبيعي لن تأتي فرقة سيمفونية لتعزف في محفل صوفي، ولن تقدم فرقة روك حفلاً في معبد أو كنيسة! ثم إن احتكاكنا مع تيارات الحداثة الغربية هل استطاع أن يحدث (كما أحدث احتكاك الغربي بموسيقانا) نقلة نوعية في النظرة إلى تراثنا بعلاقته مع الحداثة؟ ما الذي استطعنا إدخاله وتوظيفه حقيقة في موسيقانا من تجربة تماسنا مع موسيقا القرن العشرين والحادي والعشرين الصاعدة في أوربا؟.

إذا كنا سنتكلم عن إعادة توزيع الألحان العربية بالطريقة الكلاسيكية الغربية مثلاً أو استخدام آلات غربية بحتة لتقديم هذه الألحان أو إخراج التخت الشرقي من مساحته إلى مساحة الاوركسترا السيمفونية أو زج بعض المؤثرات الصوتية ومزج الجاز والروك بموسيقا الشرق، فنحن هنا مازلنا عائمين على السطح ولا نقدم جديداً لموسيقانا بل نقدم فقط ما هو مسل وغريب بالنسبة للآخر!

ما نقوله هنا لا يعني بأي شكل من الأشكال تصدير فكرة الانغلاق على الذات... إن محاولات اجترار التراث تثبت اليوم عدم فاعليتها. لكن محاولة المزج بين موسيقا الشرق وأنواع أخرى من الموسيقا دون الاستيعاب والدراسة والتحليل الدقيق لكل نوع من هذه الأنواع، دون البحث عن خلق صيغ جديدة تغني تراثنا بشكل أساسي وتدفعه نحو تطور حقيقي وليس خارجياً أو شكلياً، لن يضيف شيئاً، بل سيأخذنا في منحى الاستهلاكي. وهنا سنكون قد فرَّطنا بمحليتنا وبعالميتنا أيضاً.

إذاً فلنخرج من مفهوم المزج، ولنعد إلى التأثر والتأثير، وهما عمليتان بمنتهى التعقيد، تتطلبان كما ذكرنا سابقاً التمثل العميق لتراثنا من جهة (أي تناوله بالدراسة والتحليل) والعمل على

اســتيعاب خصــائص موســيقا الآخر من جهة أخرى. وليس هذا فحسب وإنما إدراك متطلبات المرحلة الراهنة التي نزعت الموسيقا فيها أُطر المعالجة التقليدية, في محاولة للبحث عن جديد عميق أصيل حداثي حقاً.

تأثر موسيقا المنطقة العربية بتيارات الحداثة العالمية

الحداثة: تعريف مبدئي

إن الموسيقا الحديثة هي تلك التي طبعت أعمالها مرحلة امتدت خلال قرن من الزمن متاخمة بهذا حدود القرن الحالي، أي القرن الحادي والعشــرين. وقد تُعرَّف هذه الموســيقا على أنها تلك التي (طرأت) على التسلسل الطبيعي للمراحل التاريخية المتعاقبة التي شـهدتها الموسيقا الكلاسيكية الغربية من حيث تبدل اللغة التعبيرية وانقلاب البنى المؤسسة لمفهوم القالب والشكل، ومن حيث الطفرة النوعية التي أدخلت على المعالجة الهارمونية، خارجة بهذا ونتيجة لتلك العوامل مجتمعة, من إطار التقليد والاستمرارية نسبة إلى ما سبقها. ولا بد لنا هنا أن نتوقف عند هذا التعريف الشائع، مع أن لنا بعض التحفظات عليه شكلاً ومضموناً.

مفهوم الحداثة

لا يعنينا التعريف الرائج, ما يهمنا هو المفهوم: مفهوم الحداثة.

نود القول بأن هذا المفهوم قد يذهب في اتجاهين: اتجاه محصــور بإطار زمني محدد، وآخر أكثر امتداداً وأكثر حيوية.

فالاتجاه الأول يختصـــر مفهوم الحداثة بأنه مرتبط بمرحلة راهنة أي حديثة، معيشـة، شبه معاصـرة، وقد يكون هذا الاتجاه وجهاً من وجوه الحداثة لكنه لا يعبر برأينا عن المفهوم ككل. فالحداثة هي حـالة تجاوز لمعطيات ومســـلمات، هي خروج عن الأطر وعن التقاليد السـائدة في عصـر ما وهذه الحالة ما هي إلا انعكاس لرغبة جـامحـة لخلق مـا هو جديد ومبتكر, مـا هي إلا انعكـاس لمخيلـة عبقرية استطاعت مدفوعة بالمنطق حيناً، وبالفضول حيناً آخر، أن توجد صـــيغاً مختلفة غير مطروقة في تناول العمل الفني ككائن متطور ومتبدل عبر الزمن. وإن أردنا أن نضـرب أمثلة فسـنجدها كثيرة ومتنوعة ويشـــكل كل منها منعطفاً هاماً فاتحاً درباً جديداً باتجاه أفق آخر في تاريخ الموسـيقا الكلاسـيكية: فمونتيفيردي مثلاً كان موسـيقيا حداثياً بكل ما تتضـمنه الكلمة من معنى, فقد اسـتطاع بحرفية عالية إدخال العنصر الدرامي على الموسيقا بتبني نصوص شـعرية تلعب فيها الكلمة دورها في تشـكيل النص الموسـيقي، معلناً بذلك بداية فن الأوبرا. ولا بد أن بيتهوفن كان ـــــــ ورغم تمسكه بانتمائه الكلاسيكي ـــــــ حداثياً حقيقاً من حيث توسيعه للفضاءَيْن الهارموني والشـكلي مشـككاً بذلك بـــــ (قدسـية) قالب السـوناتا الكلاسـيكي ومحطماً مسـلماته. وسـيأتي بعده بفترة وجيزة نسـبياً هكتور بيرليوز. ذاك الـذي أحـدث نقلـة نوعيـة في المعـالجـة الأوركســـترالية والإيقاعية والهارمونية من خلال (ســـيمفونيته الفانتازية) التي يعكس عنوانها مضـــمونها أيضـــاً. ومن ثم جاء ديبوسـي مغرقاً العجوز الشمطاء حسب تعبيره قاصداً بهذا المقامية ومُدخلاً الموسـيقا في غياهب رمزية ابتعدت بشـكل أو بآخر عما يمكن تسميته (بأخلاقيات الموسيقا) من خلال أعمال شديدة الحسية كـ (أصيل إله الحقول)(48) على سبيل المثال. وها هو سترافينسكي يؤكد هذا المنحى من خلال (طقوس الربيع) مثيراً فضيحة لا سابق لها في الوسـط البرجوازي الباريســي. ثم يأتي إدغار فاريز فاتحاً

[48] ـ ترجمة عنوان العمل للأستاذ محمد حنانا L'après midi d'un faune

بوابات التصـــور لأصـــوات خارجة تماماً عن الطبيعة مترعة بالمتضادات والمتناقضات.

كل هؤلاء هم حداثيون في مراحلهم، بل هم حداثيون في مرحلتنا أيضـــاً حين نعود إلى القياس والمقارنة بالأعمال الأخرى التي عاصرت نتاجهم الفني. إذاً فالحداثة ليست حصراً على القرن العشـــرين والحادي والعشـــرين، بل هي حالة امتدت عبر الزمن وستسمر كونها المحرك الأساسي لعملية الخلق الفني. لكننا لتسهيل الدراسة نطلق على موسيقا القرن العشرين مسمى الموسيقا الحديثة لنميزها عن موسيقا القرون السابقة.

لكن هل الحداثة طفرة ؟

يقول كلود صاموئيل في مقدمة كتابه "بانوراما الفن الموسيقي المعاصر": "لا توجد في الموسيقا ثورات فجائية أو قطيعة حقيقة مع الماضي، إنما هي تطورات بطيئة،غير مُقاوَمة وغير انعكاسية (أي تسير في اتجاه واحد)، مشروطة بعدد من العوامل التي تتجلى في أعمال بضعة مؤلفين استثنائيين؛ هؤلاء المؤلفين ذوي الرؤية الواضحة استطاعوا أن يدركوا الإشكاليات المتعلقة بعصرهم, وكان لديهم الشـــجاعة بأن يتحملوا مســـؤولية ثقيلة رغم عداوة معاصريهم, ورغم الخطر الذي تفرضه عليهم مواقفهم"[49].

إذاً فالتطور ليس طفرة إنما هو ضرورة، ضرورة تفرضها مرحلة استنزفت فيها كل إمكاناتها ليصبح من المحتم تجاوزها، ولمَ لا تستبدل منظوماتها بمنظومات أخرى أكثر ملاءمة للإشكاليات الراهنة.

49 Samuel, Claude, Panorama de l'art musical contemporain, ـــــ .Paris, Gallimard, 1962, P 9-10

سيقودنا هذا إلى التساؤل مرة أخرى: أين نحن من هذا الخط التطوري؟ ما هي التعديلات العميقة التي أدخلت على تراثنا جاعلة من المستقبل امتداداً للماضي؟

ملاحظات

لا يبدو تأثير التيارات الحداثية في الغرب واضحاً تماماً في التجربة الموسيقية العربية.

سنلحظ غياباً أو ربما شيئاً من تقصير فيما يتعلق بتماسّنا مع موسيقا القرن العشرين والحادي والعشرين. وهذا الغياب يتظاهر في شقين: أولهما الشق الأدائي؛ فقليلة هي برامج الحفلات الموسيقية التي تتناول هذه الموسيقا رغم المكانة الرفيعة التي تحتلها، ورغم الطروح الهامة التي تعكسها فكراً وفلسفة ومعالجة. وسنجد أن التركيز ينصب بشكل أساسي على الأعمال الكلاسيكية والرومانسية متجاهلاً بتوقفه عند حد معين, استمرارية الخط التاريخي الذي انطلقت فيه الموسيقا منذ العصور القديمة حتى لحظتنا الراهنة.

من المسلّم به أن موسيقا القرن العشرين في الغرب، وخصوصاً تلك التي شقت دربها في النصف الثاني منه، هي موسيقا إشكالية؛ تبدو صعبة التناول, صعبة التلقي، وقد لا تكون موجهة بالدرجة الأولى إلى الجانب العاطفي كما فعلت الموسيقا الرومانسية تحديداً، بقدر ما تتوجه إلى الفكر؛ ذاك الفكر الرافض للتقليد، المدفوع بالرغبة في التجريب واختبار أطياف واسعة من الاحتمالات. هي موسيقا قد تتطلب ربما حداً أدنى من الثقافة الموسيقية, رؤية تحليلة وفهماً لمنطلقاتها الفكرية والفنية والجمالية.

لكن طبيعة هذه الموسيقا لا ينبغي أن تقف حائلاً في وجه التعامل معها, فما هي عليه اليوم ما هو إلا نتيجة منطقية واستمرارية لمسيرة طويلة تراكمية، وصل الفكر الموسيقي من خلالها إلى درجة عالية من التعقيد. وعلينا أن نتقبل هذي الحقيقة, فلا عودة للوراء في ذاك الخط التطوري الصاعد الذي وضع وراءه منذ زمن طويل, المقامية واللحنية بمفهومها الشائع والذي حطم دون رجعة القوالب والأشكال المسبقة الوضع. هي موسيقا تتعامل مع المتحولات أكثر من تعاملها مع الثوابت رغم انطلاقها من الثوابت. وهذا المتحول هو في حقيقة الأمر سبب الإشكالية التي تطرحها الموسيقا الحديثة والمعاصرة.

هذا الغياب له شق ثان متعلق بالتأليف الموسيقي.. فبقدر ما تأثر الفن التشكيلي والشعر وفن الرواية والسينما إلى حد ما في المنطقة العربية في هذه المرحلة بتيارات الحداثة العالمية, إلا أن الموسيقا العربية اليوم ظلت بصورة نسبية, بعيدةً نوعاً ما عن هذا التأثر. فبرغم بعض المحاولات الخجولة والفردية التي سعت إلى إعادة إحياء موسيقا المنطقة بصورة جديدة قد لا تخلو من الابتكار، إلا أن هذه المحاولات لم ترقَ بعد إلى حد تخلق فيه حالة جمعية حقيقية متبلورة الفكر والتوجه، كما هو الحال في الموسيقا الكلاسيكية الغربية. هي غالباً محاولات للمزج كما ذكرنا سابقاً أكثر منها محاولات تعكس تأثراً حقيقياً. يمكننا القول إذاً بأن البعد التطوري في الموسيقا العربية شبه غائب.

وسنتساءل هنا أيضاً: لمَ ظلت موسيقا هذه المنطقة بمنأى عن هذا الخط التطوري الذي أشرنا إليه؟ وما السر في تمسكنا شبه المَرَضي بالماضي, بالتقليد، رغم أننا في هذه المرحلة بالذات قد نكون بأمس الحاجة إلى الحفاظ على تراثنا عن طريق خلق

اســـتمراريات له من خلال الاحتكاك الحيوي والضـــروري مع تيارات الفكر الإنساني قاطبة؟

قد يعزى هذا العزوف عن التأثر الحداثي بصـــوره العميقة والجدية و(ليس بصـورته الاسـتهلاكية الشـائعة جداً للأسـف) إلى أسـباب عدة لن نسـتطيع الخوض فيها بإسـهاب في بحثنا هذا، لأنها تتعلق بعلوم خارجة عن إطار علوم الموسـيقا, لكننا سـنتناول منها سـببين اثنين، قد يكون أولهما متمثلاً بعلاقة الفرد العربي بالتراث، وهي كما نعلم علاقة إشكالية ازدادت تعقيداً مع الزمن.

فمنذ أن فقدت الحضـــارة العربية دورها المؤثر والفعال في مســـار التاريخ، تبدلت العلاقة القائمة مع التراث من علاقة جدلية إلى أخرى يتحول فيها التراث من مرجعية تاريخية, إلى مفهوم جامد تتوقف عنده عجلة التاريخ، بل وتتنامى تجاهه عقدة الذنب في أي محـاولـة لتعديلـه أو لتـأويل بعض معطياته وبالتالي تجاوزه.. وبقدر ما تقوم الحضـــارة الغربية على مفهوم (الهدم) لإعادة بناء جديدة، بقدر ما يبدو صـعباً على الفرد العربي المعاصـر تقبل هذا المفهوم بمعناه المجازي بالطبع.

وبمعبر الحديث عن العلاقة مع التراث نورد هنا تســـاؤلاً يطرحه المفكر نصـــر حامد أبو زيد في كتابه (النص والســـلطة والحقيقة ـــــ إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة) فيقول: "لماذا يلح علينا هاجس التراث هذا الإلحاح المؤرق، والذي يكاد يجعلنا أمة فريدة في تعلقها بحبال الماضـــي كلما حز بها أمر من الأمور أو مرت بأزمة من الأزمات وما أكثرها؟ فإذا كان التقدم يشير إلى المستقبل ويدل على الحركة، فإن التراث يشـير إلى الماضـــي ويدل على السـكون والخمود, وكأن العربي قد كتب عليه دون البشـر كافة أن تسـير قدماه إلى الأمام بينما يلتفت رأسـه إلى الخلف, فهو لا يحقق التقدم ولا يقنع بالحياة التي ورثها عن الأسـلاف". ثم يسـتطرد أبو

زيد طارحاً سؤالاً آخر لا يقل أهمية عن سابقه: "كيف نحقق التقدم دون أن نتخلى عن التراث[50]"؟

إن هذا التساؤل هو في حقيقة الأمر بيت القصيد. فالتقدم أي الحداثة لا تعني التخلي عن الماضي كما أشرنا سابقاً، بل هي نتاج لتمثله واستيعابه بصورة أو بصور عدة تمكننا من إضافة الجديد إليه، لضمان استمرارية عجلة الحضارة. فعملية بناء الحضارة هي عملية قائمة على التجاوز والتحاور والاحتكاك بالتراث الإنساني العالمي ومن هنا تأخذ شكلها وبعدها الكوني الخالد.

السبب الآخر لانعزال الموسيقا في المنطقة العربية عن تيارات الحداثة هو سبب متحدر حتماً من علاقتنا الإشكالية مع التراث والتقليد:وهو عدم تبني المؤسسات الموسيقية لهذا النمط من الموسيقا وعدم إدراجه بشكل نظري وعملي في المناهج التعليمية، لتمكين الطالب من التعرف عليه بشكل بشكل دقيق وفعلي. ومن الطبيعي جداً أن لا نقترب مما نجهل بسبب غياب دراسة معمقة لأسباب ظهور التيارات الحداثية في موسيقا الغرب ولميكانيكيات تطورها والأسس الفكرية والفلسفية والجمالية التي تبلورت عبرها ومن خلالها... إذاً لا بد أن شيئاً من خوف، أو ربما وجهة نظر مسبقة وسلبية تكتنف العلاقة بهذه الموسيقا وتؤثر بشكل مباشر وغير مباشر على عملية ترويجها وتدريسها والتعامل معها، وبالتالي التأثر بها بشكل عملي في مجال التأليف الموسيقي.

لقد استفادت الموسيقا الغربية من تراثنا على مستويات عدة, لكن هذه العملية لم تكن من وجهة نظرنا تبادلية. ظلت الموسيقا العربية متعلقة بالأشكال الخارجية للمنظومة الحداثية الغربية بل وببعدها الاستهلاكي والتكنولوجي، ولم تستفد بشكل حقيقي من

[50] ـ النص و السلطة و الحقيقة (ارادة المعرفة و ارادة الهيمنة), نصر حامد أبو زيد, المركز الثقافي العربي , بيروت, الطبعة الخامسة , 2006 , ص: 13

المنظومة الموسـيقية الجادة ومن توجهها العلمي، لتتجاوز بشـكل ملموس وعميق ماضيها البعيد وتقاليدها الراسخة.

نحن بحاجة اليوم أكثر من أي وقت مضـى أن نعيد النظر في منطلقاتنا, في هويتنا, في علاقتنا مع الآخر. وإن لم تكن إعادة النظر هذه مبنية على الإدراك والتأمل والدراسة فستبقى موسيقانا واجهة لماض بعيد, وستكون غير قادرة على الدخول في معترك التأثير الحضاري الذي تستحق أن تحتل مكانها فيه.

الثقافة الموسيقية للجمهور السوري واقـع وإشـكاليات

هبة محمد معين ترجمان

الجمهور السوري ومصادر الثقافة الموسيقية

لا يخفى على أحد مدى أهمية الموسـيقا ودورها في حياة العامة واختلاف الأذواق فيها، لأن الغناء والموسـيقا من طبيعة النفس البشرية.

وعندما نتحدث عن الثقافة الموسـيقية للمجتمعات فإننا نتحدث عن تاريخ فني خاص له مدلولاته وله مؤثراته ، وعندما نتحدث مثلاً عن ثقافة الجمهور الفنية ــ ومنها الجمهور السوري ــ لا ندري هل يحق لنا نعته بأنه ذو ثقافة موسـيقية عالية؟ وهل من حقنا أن نقيِّم الثقافة الموسيقية لديهم بالنيابة عنهم؟

وما هي المؤثرات بمختلف أنواعها التي ساهمت في تكوين الثقافة الموسيقية للسوريين قديماً وحديثاً؟

إن الحديث في موضوع الثقافة الموسيقية للجمهور السوري يبدأ مع نهاية القرن التاسع عشر، فقبل هذا التاريخ لا نجد من المراجع ما يتحدث عن الموسيقا كثقافة للعامة، بل يقتصر الحديث على العلماء القدماء وبعض ما يرد ضمن الأحداث. لكن مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أخذت الكتابات تهتم بنهضة الفنون في مختلف أنحاء الوطن العربي. وبضمنه سورية.

ولعل ما يميز الفنون في سورية أن كل منطقة وبلدة فيها كانت مصدراً للثقافة الفنية، وقدمت ألواناً موسيقية عدة يتلقاها الشخص منذ الولادة. إذ تنشد الأم لابنها الأغاني الدارجة في كل منطقة (أي أغاني المهد) ليكون المنزل والبيئة الأماكن الأولى التي يستمد منها الإنسان ثقافته الموسيقية، وذلك على الرغم من تحريم أكثر المجتمع السوري للموسيقا والفن قديماً. لكن من قاموا بالتحريم كان لديهم نوع من الموسيقا التي يستمعون إليها وهي الموسيقا الصوفية، والغناء الذي قدمته للسوريين الزوايا والمساجد والتكايا. والأهم من ذلك الكنائس والأديرة التي كانت مصدراً هاماً للثقافة الموسيقية. فالغناء الديني وألحان الكنيسة السريانية هي من أهم أنواع الموسيقا والثقافة الفنية في سورية. وطبعاً لها دور في طبع سمة خاصة بها وإضفائها على الواقع والذائقة الفنية للمجتمع. ومنذ القديم برز حب الفن عند بعض الأسر السورية فكانت تقيم في بيوتها السهرات الموسيقية الطربية فيستمعون للطرب العربي الأصيل والقدود والموشحات إضافة إلى بعض أنواع الطرب المشبع بالموسيقا التركية.

إضافة إلى ذلك كانت هناك المناسبات والاحتفالات التي درجت، إذ كان لكل مناسبة غناؤها الخاص، ومن هذه المناسبات

الأعياد والأعراس، وكانت كل منطقة مصـــدراً هاماً من مصـــادر الثقافة الفنية للجمهور.

ومع التطور بدأت المقاهي تأخذ دوراً هاماً في رفد الثقافة الفنية، وتســـتقطب أغلب الفنانين من الوطن العربي. ولم يقتصـــر الأمر على المطربين الذين قدموا أعمالهم بشكل إفرادي من العرب بل قدمت العديد من الفرق الفنية.

ومع تزايد الاهتمام بالموسيقا ونشوء المسارح والنوادي الليلية والملاهي وتزايدها عبر التاريخ اســـتمرت في رفد الجمهور الســـوري بالفنون الموســـيقية وخلقت عنده نوعاً من الزخم الفني. فإضـــافة إلى الفنانين الســـوريين العاملين فيها وفد إليها الفنانون المصـــريون واللبنانيون والعراقيون، وقدموا على خشـــبة هذه المســـارح والنوادي الاســـتعراضـــات الغنائية والراقصـــة والمونولوجات، وقد ســـاعد على ذلك أن الجمهور الســـوري عرف عنه أنه شـــعب يتذوق الفن. وربما قصـــة الفنان محمد عبد الوهاب مع جماهير حلب هي أكبر دليل على أن الشـــعب الســـوري هو من المتذوقين الهامين للفن.

أما المنهل أو المصـــدر الأكبر للثقافة الموســـيقية للجمهور السوري فهو وسائل الإعلام والفضائيات. من هنا نستطيع القول أن الســـوريين جمهور يطلع على العالم وعلى جميع أنواع الفنون من خلال الإعلام والفضائيات، ولكن إلى أين وصلت ثقافته الموسيقية بذلك؟

ميزات الثقافة الموسيقية للجمهور السوري

أما في الحديث عما يميز ثقافة الجمهور الموسيقية في سورية من غيره فنحن هنا نتحدث عن جمهور عربي، فســـورية دولة عربية الثقافة والهوى،ولا يمكن تصنيف ثقافة جمهورها الموسيقية بأنها ســـورية، لأنه لا يوجد موســـيقا قطرية بالمعنى. وكما يعرف

الدارسون للفن العربي بصورة عامة أنه لا يوجد أغنية أو موسيقا سورية وأخرى عراقية وثالثة أردنية ... إلخ، إنما هناك لون سوري وآخر تونسي وثالث خليجي ... إلخ، كلها تنبثق وتتفرع من ينبوع واحد هو الفن العربي.

وبما أن سورية ملتقى لحضارات ومفترق للطرق كانت مقراً لكثير من القبائل والشعوب، فأصبحت تركيبة الناس فيها خليطاً تأثر بعوامل البيئة والإقليم والمناخ واللهجة، وهذا أثر على الثقافة الفنية للجمهور. فقد وجدت ثقافات مختلفة مثل الآشوريين والأكراد والشراكسة وغيرهم، لكل منهم لونه الخاص والمميز، لكنهم جميعاً اندمجوا ضمن الدولة الواحدة فاطلع الجميع في سورية على مختلف أنواع هذه الفنون واعتادوها. كذلك انفتاح سورية على ثقافات الأقطار العربية والشرقية والغربية جعل للجمهور فيها القدرة على استيعاب أي تفاعل في مجال الفنون. فمنذ القديم اعتاد الناس في سورية على الموسيقا والأغاني التي لاتخرج بنظمها وتلحينها وأدائها عن أساليب النظم والتلحين والأداء المعروفة في الوطن العربي مع بعض الخصائص لبعض الألحان السورية الشعبية التي صبغتها ذائقتهم بلون بيئي معين والتي هي اليوم ألوان من الغناء الشعبي.

وكباقي العرب أحب الجمهور السوري الغناء وارتباط اللحن بالكلمة، فالعرب أهل الكلام، وهو عنصر مهم يؤثر في ذائقتهم وثقافتهم الموسيقية.

وبالعودة إلى القرن التاسع عشر والفترة العثمانية نجد الأغاني الدينية الدارجة، فقد برزت الأدعية والمأثورات والغناء الصوفي. وقد كان الاستماع إلى الغناء الديني الصوفي هو ثقافة موسيقية راقية هامة في المجتمع السوري تميزت بكلمات جادة، ومعظمه جاء ضمن إطار القدود والموشحات. وكان الشخص يتلقاه منذ أن يتلقى التعليم في الكتاتيب أثناء صغره، إذ يقدمون له الأناشيد الدينية والمدرسية مثل:

ظهر الهـــادي محمد شـــمس أفلاك الكمال

ومثل:

يا إمام الرسل يا سندي أنت باب الله معتمدي
وبدنيـــاي وآخـــرتي يا رسول الله خذ بيدي

وتميز هذا النوع من الغناء بتعداد مواضـيعه واختلاف كلماته ومناســـباته، ولقي دعم العثمانيين وأغلب الناس. فكان أهم ما ميز ثقافة السوريين تلك الفترة خاصـة، وأن كثيراً من العامة قديماً كان يعد الموسيقا والغناء من المحرمات، وأنه فن مذموم. وكمثال على الغناء الصوفي الأبيات المشهورة التي قيلت في دعاء غنائي للشيخ النابلسي:

ياذا العطـا يـاذا الوفـا ياذا الرضا ياذا السخا
اســق العطـاش تكرمـا فالعقل طاش من الظما

وفي ميدان الغناء والموسيقا العاديين نجد اعتياد الناس على ثقافة الأغـاني العـامية الخفيفـة والطقـاطيق، مع الأغـاني المنوعـة التلاحين المتـأثرة بـالموســـيقا التركيـة التي كـانـت تلبي حـاجـة الأذواق آنـذاك، فأقبلوا على ســماع البشــارف والســماعيات واللونغات، إضـــافة إلى الموسيقا العربية الأصيلة. ودليل على ذلك أن الملحنين، حتى يرضوا العـامـة، قـدموا أعمـالاً على منوال الأغـاني التركيـة، مثـل أبو خليـل القبـاني الـذي لحن أغنيـة: قـدك الميـاس.... مع أنـه فنـان تميز بـالتيـار العروبي.

كما درج على أسماع الجمهور آنذاك نوعان من أنواع الغناء: الأول من الإنتـاج المحلي الـذي نبـت في ســـوريـة، ومنـه مـا كـان يوضح جمال المدينة، مثل الأغنية التي نسبت لأبي خليل القباني:

يا طيرة طيري يا حمامـة وانــزلي بدمـــر والهامـــة
هاتي لي من حبي علامة هــل الأســمر أبو الخـــال
أنا عـلى دينــي جننتيني على دين العشق حرام والله

كذلك الأغاني والمواويل والموشحات مثلاً:

زارني المحبوب في رياض الآس
روق المشـــروب ومـلالي الكاس

وهناك أغان كثيرة مثلاً كانوا يغنونها حتى مطلع الشـــمس، مثل: يا مســعدك صــبحية من طلعة الفجرية للقباني. وهناك الغناء المحلي المرتبط بالمناسبات، كمناسبات الأعراس والحنة والعزوبية مثلاً:

العزوبية يا عيني طالت علي
قومي اخطبي لي يا ماما وحدة شامية

أما جمهور المدن الشمالية من سورية فكانت ثقافة الاستماع لديهم تنشدُّ للغناء الخفيف الشعبي، فيها المطعَّم بنوع من الصوفية والدينية، والأغاني الدارجة، إضـــافة إلى القدود والموشـــحات. فقد اشـــتهرت حلب وعامتها بولعهم بالطرب والغناء والموســـيقا، فهي تعدُّ عاصمة الطرب الأصيل في الوطن العربي.

أما النوع الثاني من الغناء والموســـيقا الذي تلقاه الجمهور السوري وتذوقه فكان المستورد من مناطق عربية ثانية مثل مصر والعراق. والفارق بين الموسيقا والأغاني المستوردة والمحلية هو أن الأخيرة كان نصـــها مســـتوحى من واقع حال البلد، وألفاظها ســـورية عامية من الدارجة، فاندرجت هذه الألفاظ في أدوار الأغنيات وأخذت طابعها المحلي الرتيب، مثل أغاني الدلعونا وأغنية زمان زمان وغيرها.

وقد تقبل الجمهور السوري المستورد من هذه الأغاني، حتى أن بعضها حتى الآن لا يعرف نسبه الصحيح أإلى سورية أم إلى دولة عربية أخرى. ويقع هذا ضمن إشكاليات للباحثين في المجال الفني. مثال على ذلك: أغنية الدحة المستوردة من العراق من بادية الفرات.

أما بالنسبة للشعبي من الأغاني البدوية والريفية فقد تميزت بخاصية منها مرافقة الآلات الشعبية لها، مثل الربابة والناي أو الشبابة. وكانت لها نفس الجمل الموسيقية والأساس الفلكلوري للفن البدوي الريفي. وقد تذوق الجمهور السوري تحت هذا البند الفني: المواويل والعتابا والميجانا الشروقي وأبو الزلف والدلعونا وعلياديي وسليمى.

أيضاً يأتي في هذا السياق نفسه الحديث عن الاستماع للغناء المتعدد الأنواع في منطقة الجزيرة السورية مثل السويحلي والنايل والهجين ـــ الشروقي والسامري والعتابا. أما في جبل العرب فكان الحديوية الهجين والمطلوع والشروقي الجوفية. على أن الاستماع إلى الأغاني الشعبية يكون مع الرقص والدبكة كالحال في جبل العرب.

على أن معظم المناطق السورية كانت تطرب لأغاني الدبكة والترديد الجماعي، إضافة إلى أن العامة في بعض مناطق الريف يفضلون الاستماع إلى مقطوعات البزق ومساجلات الزجل في الغناء الريفي الشعبي مع المجوز والزورناية والطبل الكبير، ذلك أنه يزيد الحماسة والابتهاج بينما عُدَّت الربابة والناي للهزج والإنشاد.

كما أحب الجمهور السوري منذ القديم نصوص أغاني العمل والحصاد وبعض الصناعات، إضافة إلى المواضيع الخاصة بالأعراس، وجميعها أغان تداولها العامة.

أما على الساحل السوري فقد أحب الجمهور من سكان البحر الاستماع إلى المتنوع من الغناء، سواء المدني مثل:

صيد العصاري يا سمك يا بني
تلعب بالمية لعبك يعجبني آه يا سمك بني
صيادك ماهر بياعك شاطر

ووجودك نادر خد قلبي مني آه يا سمك بني

وهي إحدى الأغاني التي يوجد إشكالية حول أصلها، هل هو مصري أم سوري؟ أو فضلوا غناء الريف الساحلي الذي يرافقه المجوز والطبل.

وفي نفس فترة نهاية القرن التاسع عشر أيضاً غرس أبو خليل القباني ثقافة الأوبريتات الغنائية كنوع من الفن الذي أحبه العامة في سورية وأقبلوا عليه، ومازال حتى الآن فناً محبوباً.

أما الفترة التي تلت العهد العثماني في سورية ومع بداية الاحتلال الغربي الفرنسي للبلاد فنستطيع القول بأنها فترة ثقافة فنية هي امتداد للمرحلة السابقة من حيث الأذواق نفسها، مع ازدياد التذوق للألحان المصرية ذات الأوزان البسيطة والسريعة من أغانٍ خفيفة واسكتشات، كما بدأت تظهر على الساحة أغان اجتماعية ناقدة ومنولوجات لقيت رواجاً شعبياً بين الناس متأثرة بالقوالب الشعبية والفلكلور.

لكن أضيف إلى ذوق الجمهور هذه الفترة ما أنتجته أحداث الاحتلال وقدمت له من أغان وأناشيد التضحية والبطولة ورفض الظلم، فنجد أغنية مثل:

ياظلام السجن خيِّم إننا نهوى الظلامَ

ليس بعد الليل إلا فجُر نور يتسامى

التي أصبحت من أهم أغاني العامة في الشارع، ولونت بذلك الأحداث السياسية ثقافة فنية وطنية للجمهور تلائم الواقع.

ومع تطور الحياة والانتقال إلى ستينيات وسبعينيات القرن الماضي تطورت ذائقة الجمهور وثقافتهم الموسيقية مع ما بدأ يقدم من أغان. ففي عهد الوحدة ومرحلة الاستقلال والاشتراكية كانت أغاني النصر العديدة، إضافة إلى الفنون الشعبية والغنائية الراقصة، والعودة إلى الموروث الذي ساعد عليه ودعمه نشاطات وسائل الإعلام، كالإذاعة والتلفزيون، التي غدت منذ نشوئها الأداة

المكونة لثقافة الجمهور الفنية. وساعد هذه الوسائل ظهور مبدعين في سماء الفن والموسيقا من سوريين وعرب، مما جعل من سورية مكاناً هاماً لنجاح الفنانين، فالجمهور السوري اكتسب زخماً كبيراً من المبدعين دعم ثقافته الفنية. ولكن هذا طبعاً لم يستمر لأن ارتفاع شأن الثقافة الفنية مرتبط بالنهوض بالثقافة بشكل عام وظهور المبدعين.

إشكاليات الثقافة الموسيقية عند الجمهور السوري

في هذا المجال والعنوان نجد أنه برغم ما ذُكر من تنوع الثقافة الموسيقية في سورية وقدرة الناس فيها على تذوق العديد من أنواع الموسيقات بسبب جغرافية المكان أولاً، وطبيعة الهجرات فيها ثانياً، انفتاحها على العديد من الثقافات وتأثرها بكثير من الأمور. لكن لا يمكننا أن نعتبر أن كل ما ينحاز له غالبية الجمهور في أي مكان في العالم عامة أو سورية التي نتحدث عنها خاصة إلى هذه الموسيقا أو تلك، هو رأي صائب أو خاطئ في كل الأحوال. لكن يمكن الأخذ به على أنه الباب الرسمي للحصول على نوع التذوق الموسيقي في تاريخ معين، وهذا صراع لانعرف نتيجته النهائية اليوم، ولابد من الانتظار، للوصول إلى الرأي العلمي الذي يجيد فهمه مؤرخو الموسيقا ودارسوها الجادّون، أكثر من غيرهم من باقي عامة الجمهور.

ويمكن أن نلخص الإشكاليات في الثقافة الموسيقية عند الجمهور السوري في عدة عوامل:اجتماعية أو بيئية تعليمية مدرسية أو لأسباب مثل التحولات التاريخية والاجتماعية. فمنذ

القديم عانى المجتمع السوري العادات التي حرمت الموسيقا في عصور سابقة فلم يقبل عليها عامة الناس، لأنها من المحرمات واقتصرت على فئات معينة، لذا افتقر المجتمع منذ القديم إلى تربية موسيقية حقيقية، أو تربية خاصة بثقافة الاستماع التي لا يزرعها الأهل عادة عند أولادهم، لأنهم لم يتلقوا هذا النوع من الثقافة ليقدموها.

ومع تغير الأمور وإقبال الناس على الاستماع وجدت مؤثرات سلبية أخرى، أهمها الإعلام بوسائله الذي خلق تأرجحاً في الذوق والحس الفني عند الناس. فمنذ نشوء الصحف والمجلات وصولاً إلى البرامج الإذاعية والتلفزيونية الفنية المتخصصة، جاءت كمساهم أول في تكوين الذوق العام والتأثير عليه بشكل أكبر. خاصة أن كبار رجال الموسيقا العربية كانوا يقدمون المواد الفنية في هذه الوسائل الإعلامية كنوع من الثقافة المتخصصة، مدعومة برأي علمي دقيق للعمل الموسيقي. فإن كانت أغنية مثلاً يظهر لنا ملاءمة الفكرة أو موضوع الأغنية ومكامن القوة والضعف في الكلمات والألحان وانسجامها، منتقلاً إلى أداء المطرب وكل صغيرة وكبيرة في العمل، يقوم بتحليلها تحليلاً مفصلاً إضافة إلى تقييم الأعمال الفنية وتصنيفها كعمل فني موسيقي. لكن هذا للأسف لم يستمر، وذلك لابتعاد المتخصصين عن الإعلام وتدهور الحالة الثقافية للمجتمع العربي.

كذلك في فترات نهاية الاحتلال وانفتاح الشعب السوري على الدول الغربية وإعجابهم بما سمي بموجة أو موضة حب الاستماع إلى الموسيقا الغربية غير العربية، لأن المغلوب دائماً مولع

بالغالب. برز من العامة السوريين من شجع ونادى للاستماع لكل ما هو غربي، والابتعاد عن الموسيقا العربية التي عدوها موسيقا متخلفة. وهذه الموجة ازدادت في فترة سبعينيات القرن الماضي مع ظهور المثقفين السوريين الدارسين خارج البلاد، الذين كانوا مولعين جداً بأنواع الموسيقا الغربية والكلاسيكية، خاصة ممن تزوجوا من سيدات غربيات. وكذلك من ذهبوا للدراسة في الدول الشرقية وتزوجوا من تلك الدول كالاتحاد السوفيتي وهنغاريا وبلغاريا وغيرها. ربما هذا خلق جيلاً كان لديه ذائقة تأرجحت بين الموسيقا الغربية والشرقية ودعم ذلك الإعلام والتسجيلات. ولا ندري هل كان هذا في صالح الثقافة الموسيقية للجمهور أم العكس؟.

عامل آخر ننبه إليه هو ظهور البوادر الشخصية في العمل التخصصي الفني في الإعلام الذي أصبح هدفه الربح لا الثقافة. فقد صورت وسائل الإعلام بعض الأعمال الفنية بأنها القمة وقللت من شأن غيرها دون الرجوع إلى وجهة النظر العلمية في هذا المجال. وهذا طبعاً أثر تأثيراً كبيراً على الجمهور وخلق لديه رأياً غير مدروس، خاصة أن الإعلام يأتي بالمرتبة الثانية في تكوين الرأي العام بعد المنزل والمدرسة. وهو أكثر تأثيراً.

كما أن ساعات البث الأربعة والعشرين للمحطات الفضائية والإذاعية، خاصة المتخصصة بالموسيقا والتي تزداد بشكل دائم، فجعلت منها المنهل الأول للثقافة الموسيقية لأكبر عدد من الجمهور لأنها الأكثر متابعة والأرخص سعراً وتكليفاً.

ومما زاد في إشكاليات الثقافة الفنية غياب المبدعين عن الساحة الفنية، فمن مات مات ومن غيّب غيّب. إضافة إلى تغير إيقاع العصر الذي نعيشه في كل حياتنا، حتى أصبحت حياتنا كلها معلبة. ومن هنا يتبين لنا أن الثقافة الفنية عند الجمهور السوري حالياً اقتصرت على الإذاعات والأقنية الفضائية التي يقدم أغلبها أنواع الموسيقا والغناء والطرب غير المدروس. فتذكر إحدى الإحصائيات أن المغنين والمغنيات من الشباب في العالم العربي

الآن زاد عددهم على ثلاثمئة وخمسين مغنياً ومغنية، والعدد في ازدياد مستمر، وهو أكبر رقم شهده الغناء العربي. ولن ننسى الكليبات والعري الذي تركز عليه الفضائيات بدل الفن الحقيقي، وكل هذا بسبب أن الموضوع هو اقتصادي بحت لا ثقافي، فالربح المادي بالفن والدعاية والإعلان له ودخول عالم التسجيل وإنتاجه، كل هذا هو من أهم الإشكاليات في عالم الفن التي أثرت سلباً على الجمهور.

أما عن الموسيقا والأغاني التي كانت معروفة في سورية وهي من الثقافة الفنية الشعبية والتراثية التي تعودت أذن السوريين على سماعها وكانت ذات أصل وميزت سورية، فقد طالها التطور لنشهد الإسفاف في أغاني المواليا والدلعونا وغيرها بحجة التجديد ومسايرة العصر. والإشكالية الأكبر هنا تتجلى في محاولة تشويهها وطمسها بحجة ما يسميه البعض أنها تجديد التراث، وذلك من خلال ابتداع مجموعة من الأغاني درجت في المجتمع السوري، وهي ذات رتم وإيقاع واحد وكلمات متجانسة متشابهة من حيث درجة السخافة، مثل «بضعتنا كومة ديس الشوك اللي بيهم جارح دست عليهم ما حسيت. بالي مع ولفي سارح راحت تقنقش حطب .... وغيرها .....» إضافة إلى بعض الكلمات الجارحة التي تصل إلى مرحلة الشتائم (مثل يقصف عمرك ياوطفة، وغيرها ...) إلى جانب ربط التراث بمنطقة واحدة، وكأن الموسيقا تقيد ويوضع لها حدود، وجمعها تلقى رواجاً بين بعض الناس بسبب الدعم الإعلامي لها ودعم منتجي التسجيلات.

أما بالنسبة للمسارح والمقاهي التي أمدت الجمهور السوري بالفنون الموسيقية الراقية وأطلعتهم على الفنانين الكبار المبدعين والفرق الفنية العربية والأجنبية منذ القرن التاسع عشر وقدمت فناً هادفاً وراقياً فقد اختلف أمرها مع الوقت وحل محلَّها أماكن اللهو وملاه ليلية هدفها الربح المادي. أما بالنسبة للمسارح الهامة كدار الأوبرا السورية فقد أنشئت في فترة قريبة نسبياً، وما زال أثرها

على الجمهور السوري غير واضح. وأغلب الناس يفضلون وسائل الإعلام الأرخص سـعراً والموجودة بين يديهم فظل جمهورها محدوداً ومقتصراً على فئات معينة.

إشكالية أخرى هي أن المجتمع السوري حالياً يفتقر إلى شعراء للأغنية وإلى الملحنين ، فالأعمال السورية الأخيرة لم تترك أثراً لدى العامة. كذلك قام العديد بالمزج بين الشرقي والغربي، بحجة خلق لغة مشتركة للتواصل والحوار مع الآخر وصبها ضمن وعاء شرقي. وضمن الاتجاه ذاته عملت مجموعة من الفرق السورية بشكل جماعي لتقديم موسيقا مستحدثة، ربما تصبح مع التراكم تياراً أو اتجاهاً خاصاً جديداً. لكن لا ندري أتأتي في صالح دعم ثقافة الجمهور أم لا، وهذا موضوع بحاجة إلى الدراسة أيضاً؟ وهنا نجد المتلقي السوري استمع كثيراً وتلقى الكثير دون معرفة حقيقية للجيد من الرديء، وحرم من الكثير فكيف أصبحت ثقافته الموسيقية بهذا كله؟.

ختاماً

يبقى موضوع الثقافة الفنية للجمهور موضوعاً كبيراً سواء أكنا نتحدث عن جمهور سوري أم عربي أم حتى غربي، يجب أن يدرس دراسة أوسع، وحسب كل نوع من أنواع الفنون الغنائية والموسيقية، وحسب معطيات كل فترة وكل عصر وما فيهما من مستجدات ومؤثرات كانت السبب الأساسي في تحويل وتغيير آراء الجمهور بمختلف فئاته نحو فن معين.

وعن جمهور سورية وثقافته الفنية نخلص إلى أن الجزء الأكبر من ثقافة السوريين الفنية عربي، تلقاها من مجتمعه وتأثر بكل ما هو طارئ. ورغم ما استوعبه من مختلف أنواع الفنون وتذوقه من مختلف الأنواع من موسيقات العالم يبقى الأهم عنده والغالب تذوقه للموسيقا العربية.

ورغم ما ظهر من إشكاليات أثرت على الذائقة الفنية للجمهور السـوري إلا أنـه يبقى لـديـه الكثير من الوعي الفني والقدرة على التـذوق الموسـيقي الراقي، بـدليـل الإقبـال الكبير على التجـارب الموسـيقية التي تسـتحضـر الماضـي وتنوع العمل عليه للموسـيقا العربية والشرقية على السواء.

مراجع للاستزادة

1 ـــ عدنان بن ذريل ـــ الموسيقا في سورية ـــ البحث الموسيقي والفنون الموسيقية 1887 ـــ1987، دار طلاس للنشر، طبعة ثانية .1989

2 ـــــ مجدي العقيلي ـــ السماع عند العرب معالم الفلكلور وتقاليد ومأثورات في البلاد العربية ـ الجزء الخامس، طبعة أولى.

3ـــ صميم الشريف ـ الأغنية العربية بين الإقليمية والألحان البيئية ـ مجلة (الحياة الموسيقية) العدد 9 السنة 1995 ص 85.

4ـــ هبة ترجمان ـــ الصحافة والإشكاليات الإعلامية في ظل غياب النقد والتقويم المتخصص للموسيقا ـــــ ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر ومهرجان القاهرة للموسيقا العربية 2009

عنـــد

محمد عبد الوهاب

صميم الشريف

محمد عبد الوهاب ـــــ شئنا أم أبينا ـــــ دخل تاريخ الموسيقا العربيـة من أعرض أبوابـه، وأضـــحى علامـة بـارزة خلال القرن الماضـــي على الأقل، وهو في نظر العاملين في الموســيقا العربية وأصول الطرب وفنونه معْلم كبير لا يجارى.

إن الحكم على محمد عبد الوهاب يجب أن ينبع أولاً وآخراً من خلال إنتـاجه، ومن خلال أحاديثه الموســيقية وأحكامه التي يطلقها كلما طوقه النقاد والصحفيون وخنقوه بأسئلتهم التي لا تنتهي.

الملاحظـة اللافتـة للانتبـاه في أحـاديـث محمـد عبـد الوهـاب الإذاعية والتلفزيونية والصـحفية تكمن في تركيزه على تقسيم حياته الفنية إلى مراحل، وبالتحديد إلى تسـع مراحل، وبهذا التقسـيم أزاح عن كاهل النقاد عبء هذا العمل.

قسم محمد عبد الوهاب حياته الفنية إلى تسع مراحل هي:

مرحلـة التقليـد والمحـاكـاة: وفي هـذه المرحلـة قلـد المطربين الذين سبقوه أو عاصـرهم، مثل الشيخ سلامة حجازي، والشيخ سيد درويش وغيرهما. وســاعدت هذه المرحلة محمد عبد الوهاب على تفهم المقامـات الشـــرقية ودراســـتها والتعمق فيها؛ إذ أمدته بنفس طويل، واســـتطـاع عن طريقها الصـــمود أمام أعلام الغناء الذين

ظهروا قبله وغابوا فنياً خلال حياته، كالشيخ أمين حسنين، وصالح عبد الحي، وزكي مراد وغيرهم، ومرحلة التقليد هذه لم تعطِ ثمراً.

المرحلة الثانية مرحلة "ياجارة الوادي" في العام 1928: وفي هذه المرحلة غنى عبد الوهاب "ياجارة الوادي، تلفتت ظبية الوادي، كلنا نحب القمر، خايف أقول اللي في قلبي، ردّت الروح" وغيرها من الأغاني والقصائد التي نستطيع أن نصنفها حسب تصنيف الأغنية المعروف في ذاك الوقت بالقصيدة والمونولوج والطقطوقة. ورغم تباين هذه الأغاني من حيث القالب الفني، فإن محمد عبد الوهاب الذي كان صوته في أوج نضارته وقوته وحيويته، أعطى هذه المرحلة مزيداً من العرض الصوتي، فتفرد بطريقة خاصة بالإلقاء الغنائي مبتعداً في ذلك عن الفجاجة والابتذال خاصة في انتقاء الكلمات، منتقلاً بالغناء دفعة واحدة إلى الرصانة والوقار، دون أن يتخلى عن القفلة الجماهيرية، معتبراً كأسلافه الصوت الإنساني هو الأساس . أضف إلى هذا الإحساسَ الفنيّ، وحسن التعبير ورهافة الأداء الذي لم يكن معروفاً في دنيا الطرب قبل محمد عبد الوهاب باستثناء ما أعطاه محمد القصبجي لأم كلثوم واعتبر في رأي النقاد جميعاً تجديداً في طريقة الغناء ابتداءً من أغنية " إن كنت أسامح وأنسى الأسية " التي ظهرت في الوقت التي ظهرت فيه "ياجارة الوادي". والنقاد يرجحون في هذا المضمار القصبجي على محمد عبد الوهاب رغم الاختلاف بين قالبي الأغنية اللذين استخدماه، لأن "يا جارة الوادي" تدخل في قالب القصيدة "وإن كنت أسامح" تدخل في قالب المونولوج، والاختلاف بيّن بين القالبين .

على أن العطاء الفني لكليهما يظهر بوضوح من ناحية الأسلوب، إذ إن كلاً منهما قد اختط طريقاً مغايرة عن الأخرى في أبعادها، وإن جمعتهما فكرة واحدة هي تطوير الغناء. وعلى هذا يمكن اعتبار المرحلة الثانية من عطاء محمد عبد الوهاب التي امتدت حتى 1931 خطوة كبيرة واثقة نحو التجديد تعتمد على

الإمكـانـات الصـــوتيـة التي تخلو من التعقيدات المعروفـة قبلاً في الغناء العربي. إلى جانب ظهور شخصية الملحن التي يعود الفضل في إبرازها بشكل قوي إلى الشيخ سيد درويش الذي يعدُّ محمد عبد الوهاب وارثاً له.

يقول محمد عبد الوهاب في سـياق حديثه: إن غناء المونولوج لم يكن معروفاً ومطروقاً عندما غناه، وقد يكون هذا القول صحيحاً! ولكن الثابت أن محمد عبد الوهاب كان ملازماً لأحمد شـــوقي في تلك الفترة، وأن محمد القصبجي كان يبحث عن مواضيع جديدة في الشـعر والأزجال ووجد غايته في المونولوج عند أحمد رامي الذي تأثر بالرومانسية الأوربية خلال دراسته في فرنسا، فبلغ المونولوج على يديه ويدي القصـــبجي أوج ازدهاره. ولا يعني هذا أن محمد عبد الوهاب لم يبدع فيه، بل على العكس فقد حلق فيه هو الآخر إلى آفاق بعيدة معتمداً على ما كان أحمد شوقي يزوده به من أزجال مثل مونولوج "بلبل حيران ". ونحن هنا لســنا في مجال تعيين الســبّاق إلى هذا، ولكن الثابت أن المونولوج ازدهر في وقت واحد تقريباً على يدي القصـــبجي وعبد الوهاب، وأن الأول كان أطول باعاً في مجال المونولوج.

المرحلة الثالثة في حياة محمد عبد الوهاب الفنية كما يقول هي مرحلة "في الليل لما خلي": وفي هذا المونولوج الذي كتبه أحمد شـوقي لجأ محمد عبد الوهاب إلى الغناء الحر، فهو لم يسـتعمل أي نوع من الإيقاع في المقدمة، واعتمد في الإلقاء الغنائي إلى حد بعيد على طريقة الإلقاء الغنائي في الغناء الكلاســيكي الأوربي، وهي طريقة لم يلجأ إليها أحد في الغناء العربي، واستطاع فيها أن يصور كلمات المونولوج تصـــويراً يخال الســـامع معه أن الكلمات خلقت لتؤدى بالطريقة التي أداها فيها محمد عبد الوهاب.

استخدم عبد الوهاب في هذه الأغنيـــــــــة لأول مرة آلة الكمان الجهير ــ فيولونسيل ــ وآلة الكونتر باص، إلى جانب آلتي "المثلث" و"الكاستنييت" المستعملتين في الإيقاعات الغربية .

ويقول محمد عبد الوهاب إنه هو أول من أدخل هذه الآلات على التخت الشرقي بهدف تطويره. ولكن بعض النقاد المشهود لهم بالنزاهة يرجحون الموسيقي الحلبي المرحوم جميل عويس الذي ترأس فرقة محمد عبد الوهاب الموسيقية بعض الوقت هو الذي أدخل الآلات المذكورة في تلك الأغنية، وأن وظيفة عبد الوهاب لم تتجاوز تلحين المونولوج .

وهذا القول لا نستطيع الجزم به لأن التطوير الذي أدخله محمد عبد الوهاب فيما بعد على الغناء والأوركسترا، يؤكد أنه هو الذي بدأ هذه الخطوة، أو على الأقل شارك فيها ودعمها بقوة. ومع هذا يبقى دور جميل عويس أساسياً في هذا الموضوع، لأن الفرقة التي ألفها قبل أن يترأس فرقة عبد الوهاب الموسيقية ضمت آلتي "الفيولو نسيل" و"الكونتر باص". ومؤلفاته المسجلة منذ ذلك التاريخ كمعزوفة "سماعي نوى أثر" تقطع كل شك بذلك.

استمرت مرحلة "في الليل لما خلي" لغاية العام 1934. وهي دون شك مرحلة ثرة انطلقت بالغناء العربي إلى آفاق جديدة حررت الغناء العربي نهائياً من الفن الدخيل، وفي الوقت نفسه بدأت ترخي سجفاً سميكاً على التراث الغنائي من أدوار وموشحات وما إليها من التي كانت تظهر بين الحين والآخر لتذكر الناس بها . وسبب ذلك يعود إلى أن محمد عبد الوهاب أضحى في تلك الفترة سيد الغناء، فلو قال للناس غنوا معي ألحان بيتهوفن لفعلوا.

ولكن عبد الوهاب الذي جسد في شخصه وفنه إعجاب الناس أراد كما يبدو في هذه المرحلة أن ينأى بفنه عن التراث مكتفياً بتأثيرات العصر التي تلقاها من خلال احتكاكه بالموسيقا العالمية، وبنوع خاص بالأوبرا. ولنا في أغانيه التي ظهرت في تلك الفترة إضافة إلى مونولوج "في الليل لما خلي" قصيدة مهيار الدليمي الشعوبية "أعجبت بي بين نادي قومها" خير دليل على ذلك، فقد طبق فيها على الغناء ما طبقه على أغنيته "في الليل لما خلي "من ناحية الغناء الذي يبدو للمستمع وكأنه ارتجل ارتجالاً، إضافة إلى

القوة التي تميزت بها الأوركسترا الضعيفة "التكنيك" والعدد، خاصة في المطلع الذي تؤديه آلات الكمان، وهو أمر لم يكن معروفاً قبل محمد عبد الوهاب في الأداء الأوركسترالي من حيث القوة واللين والبطء والضعف والسرعة والعاطفة وما إلى ذلك.

تميزت المرحلة الرابعة في حياة محمد عبد الوهاب الفنية بخطَّين بارزين فرضتهما عليه السينما. وقد أطلق النقاد على هذه المرحلة اسم المرحلة السينمائية. ويمكن تقسيم هذه المرحلة حسب تطور عبد الوهاب الفني إلى قسمين :

مرحلة "الوردة البيضاء، دموع الحب، يحيا الحب "ومرحلة "يوم سعيد، ممنوع الحب، رصاصة في القلب،لست ملاكاً، تتوسطهما مرحلة خاصة عرفت بمرحلة القصيدة أو الأغنية الطويلة .

ففي مرحلة السينما الأولى نجد أن المشاهد السينمائية اضطرت عبد الوهاب إلى الأخذ بالأغنية القصيرة التي شاعت على نطاق واسع في أوربا، كما في أغاني "تينوروسي". فاعتمد في أغاني أفلامه الأولى على البساطة واختصار العرض الصوتي بصورة جزئية، بخلاف أغاني أفلام المرحلة الثانية التي لجأ فيها إلى تبسيط الأغنية والألحان الدارجة بحيث يستطيع معها أي مستمع عادي أداءها بسهولة. ويرى بعض النقاد أن عبد الوهاب لجأ إلى ذلك بهدف تخليص الأغنية من التعقيدات الصوتية المعروفة عند المطربين الأوائل الذين سبقوه في مطلع هذا القرن، بينما يرى بعضهم الآخر أن عبد الوهاب لجأ إلى ذلك بسبب تراجع المساحات الصوتية التي كان يملكها قبلاً والتي لم تعد تسعفه في الوصول إلى الطبقات الصوتية التي كان يرتع فيها صوته في مراحله الأولى . وعلى الرغم من وجاهة الرأيين فإن محمد عبد الوهاب استطاع بلا ريب في أغاني المرحلة السينمائية الثانية تحقيق هدف أساسي لمسنا آثاره في ترديد الجماهير لأغانيه بسهولة ويسر، منتقلاً بذلك من الأغنية الخاصة التي لا يستطيع أداءها

سـوى مغن محترف كما في قصـيدتي "يا جارة الوادي وأعجبت بي" إلى الأغنية الدارجة التي يسـتطيع أداءها أي إنسـان مهما كان صـوته عادياً .

وفي المرحلة السـينمائية ككل نجد محمد عبد الوهاب قد أدخل لأول مرة الإيقاعات الغربية الراقصـة كإيقاعات الرومبا والتانغو ومـا إليهـا الفولكلورية الروسـية إلى جانب الاقتباس من موسـيقا الإعلام الـذي شـهدته هذه المرحلة بدءاً من ألحان سـيد درويش، ومروراً ببتهوفن وشـوبرت وبورودين وفردي وغيرهم من أعلام الكلاسـيكيين، وانتهاءً بأغاني الموسـيقا الراقصـة التي لمعت على أيدي تينوروسـي وريناكيتي في فرنسـا ومانتوفاني في إيطاليا وباربانوس في إسـبانيا وهاري جيمس وجيمي وتومي دورسـي في الولايـات المتحـدة، وكـارمن ميرانـدا في البرازيـل . علمـاً بـأن محـاولات محمد عبد الوهاب في الاقتبـاس بدأت على وجه التحديد قبل المرحلة السـينمائية، وذلك عندما غنى مونولوجه الشـهير " أهون عليك " الـذي اقتبس ألحـانـه الأسـاسـيـة من أوبرا عـايـدة للموسيقي الإيطالي فيردي.

وبفضـل هذا الاقتباس الذي لجأ إليه اضطر محمد عبد الوهاب إلى دفن التخت الشرقي، والاستعاضة عنه بأوركسترا ليست عربية وليسـت غربية، إنما ذات خصـائص لم يعترض عليها المسـتمع العربي الـذي كـان يهمـه أن يسـمع صـوت عبد الوهاب مع فرقة موسيقية أو بدون فرقة موسيقية .

نجح محمد عبد الوهاب دون شك في ذلك نجاحاً منقطع النظير على المسـتوى الجماهيري، أما على المسـتوى العلمي فإنه خلق فوضـى أوركسـترالية لم يقره عليها أعلام الموسـيقا العربية من المعاصـرين له كمحمد القصـبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي، لأن الفرقة الموسـيقية التي جاء بها تضـم خليطاً عجيباً من الآلات الموسـيقيـة لا تسـتقيم بعضـها مع بعض، وقد زاد عليها ملحنو وموزعو الجيل الحـالي كثيراً من الآلات الموسـيقيـة الحديثة التي

تعتمد على الإلكترونيات. وبذلك أضحت الفرقة الموسيقية المعتمدة اليوم مثالاً للفوضـــى الآلية، فالقانون يقف إلى جانب الكلارنيت، والناي إلى جانب الأورغ الكهربائي، والعود إلى جانب الغيتار الكهربائي، ومجموع آلات الكمان إلى جانب الأكورديون . وبذلك انعدم الانســـجام المطلوب في التوزيع والأداء وحل محله نوع من الفوضـى الآلية التي لا يمكن لها أن تستمر طويلاً، لأن الراسخين في العلم إن عاجلاً أو آجلاً ســيحلون محل أولئك الذين اســتهوتهم هذه الفوضـــى الآلية. ولابد أن يأخذوا بالمبادئ التي جاء بها القصبجي في تقسيمه للفرقة الموسيقية بالنسبة لأنواع الغناء العربي بما يلائم عصرنا هذا .

خلال المرحلة الســينمائية التي امتدت طوال عقدي الثلاثينيات والأربعينيات ظهرت المرحلة الخامســـة التي ســـماها عبد الوهاب مرحلة القصيدة ففي هذه المرحلة حنّ عبد الوهاب كما يقول للأغاني ذات النفس الطويل فكانت الجندول في العام 1940، وكيلوباترا في العام 1945، وكلتاهما من شعر علي محمود طه، والكرنك في العام 1942 من شعر أحمد فتحي، وقد أكد فيها جميعاً الهدف الغنائي الذي بدأه في أوبريت "مجنون ليلى".

ففي هذه الأوبريت والقصـــائد الآنفة الذكر انتقل محمد عبد الوهاب دفعة واحدة من تلحين الأحرف والكلمات ـــ وهي الطريقة المتعارف عليها قديماً في التلحين ـــــ إلى تلحين الجمل الزجلية أو صدر البيت أو عجزه مرة واحدة .

وبمقارنة بســـيطة بين أغاني عبد الوهاب التي ســـبقت هذه المرحلة مثل "في الليل لما خلي" و"يا جارة الوادي" والقصـــائد المذكورة، يستطيع المستمع أن يلمس الفرق الكبير في ذلك .

في رأيي إن هذا الأسلوب الذي لجأ إليه عبد الوهاب في الغناء وخاصـــة في القصـــائد، قد أغنى الغناء العربي الكلاسـيكي وطوره ونقله من العرض الصـــوتي البدائي المعقد للأحرف والكلمات، إلى

عرض غنائي للشعر يشترك فيه المغني مع الموسيقا في التعبير عن المضمون الشعري. وفي الوقت نفسه لم تعد وظيفة الفرقة الموسيقية مجرد سند للمغني، بل أضحت أساسية في طريقة استخدامها، ومقدار فهم الملحن للمضمون الشعري . وأضحى الشعر وسيلة للملحن في إطلاق خياله والتعبير عنه موسيقياً كي تأتي الموسيقا مطابقة لمعاني الشعر ومضامينه الفكرية.

إن محمد عبد الوهاب الذي استخدم أوركسترا غربية في أوبريت "مجنون ليلى" وموزعاً وقائداً للأوركسترا، استغنى عن كل ذلك في قصائد "الجندول والكرنك وكيلو باترا"، وأصرّ على أنه هو الذي بدأ هذه الخطوة في التلحين ـــ أي الانتقال من تلحين الأحرف والكلمات إلى صدر البيت وعجزه.

ولكن من الثابت أيضاً، رغم إصرار محمد عبد الوهاب على وجهة نظره أن مدحة عاصم ومحمد القصبجي كانا سباقين إلى ذلك، وأن رياض السنباطي مزج الطريقتين بعفوية بالغة لم يهدف من ورائها إلى الانتقال بالغناء ـــــ الانتقال الذي أشار إليه عبد الوهاب ـــ وإنما اهتم بإغناء قالب القصيدة الذي بات معروفاً عنه بحيث أدى إلى فشل كل ملحن لم يلجأ في تلحين القصيدة ـــ حسب بحرها ـ إلى أسلوب السنباطي .

من هذا الذي سردناه يتبين لنا أن الملحنين المعاصرين لمحمد عبد الوهاب كانوا في سباق مع بعضهم ومع الزمن بهدف التطوير، غير أنهم كانوا مترددين بين الأسلوب القديم والأسلوب الجديد، وطبقه عبد الوهاب بتصميم وصبر، معتمداً على شعبيته في الوطن العربي حتى حقق ما يصبو إليه من نجاح في غناء الشعر بالسهولة التي نجدها اليوم عند المغنين المحدثين الذين يعتمدون اليوم أولاً وآخراً على الميكروفون، متخلصين بهذا الأسلوب من العرض الصوتي الذي لا غنى عنه للمطرب الحقيقي الذي يملك صوتاً قوياً وجميلاً .

لقد أدى هذا الأسلوب إلى انشقاق واضح بين الملحنين، فرياض

السنباطي أصرّ في أعماله على المطرب المحترف الذي يملك القدرة على العرض الصوتي دون النظر إلى "الميكروفون" كأساس في عمله الفني. وحتى محمد عبد الوهاب الذي أصرّ على أسلوبه هذا، نجده في مرحلة أم كلثوم ـــ إذا جاز هذا التعبير ـــ يجاري السنباطي في قضايا العرض الصوتي وتعقيداته، ويفرق بين مطرب ميكروفوني كعبد الحليم حافظ، ومطرب غير ميكروفوني كوديع الصافي، وبين مطربة ميكروفونية كنجاة، ومطربة غير ميكروفونية كوردة الجزائرية .

ويمكننا أن نلمس ذلك من خلال ألحانه لجميع هؤلاء إذ فرق فيها بين صوت ميكروفوني، وصوت قادر على مجابهة الجماهير، وبين جمهور هدفه الاستماع والطرب ثم الإعجاب، وجمهور عينه الواحدة على المائدة التي استقرت أمامه، وعينه الثانية عند الميكرفون .

لقد أدرك السنباطي ذلك منذ اكتشف صوت عبد الحليم حافظ الضعيف في ديالوج "لحن الوفاء" الذي غناه مع شادية، ومن بعده صوت عفاف راضي المستعار . فمنع ألحانه عن هذا الضرب من المطربين والمطربات واكتفى بالأصوات القوية الهادفة، والجماهير التي تسمع بأذنيها لا بعينيها .

إن مرحلة الجندول والكرنك وكيلوباترا من أدق وأخطر المراحل في تاريخ الغناء العربي، إذ انتقل الغناء عن طريقها إلى ما يعرف بالغناء الكلاسيكي المطور أو الحديث. وقد تابع عبد الوهاب ذلك بإصرار عجيب في القصائد الأخرى التي غناها فيما بعد، مثل "جبل التو باد" و"النهر الخالد"، الأمر الذي جعل الكثيرين من المطربين والملحنين ينبرون إلى تقليده ومجاراته. ولا يغرب عن البال أن السنباطي غنى بهذه الطريقة قبل محمد عبد الوهاب قصيدة أحمد فتحي الرائعة "همسات" ومن بعد قصيدة" فجر " للشاعر نفسه، كما لحن لعبد الغني السيد بالطريقة نفسها عدداً من القصائد والأغاني مثل قصيدة (العيون).

إن أســـلوب الجندول الذي جاء به عبد الوهاب ما لبث طويلاً حتى اختفى، إلى أن عاد عبد الوهاب فأحياه في الستينيات بقصيدة "النهر الخالد".

وحسنات هذا الأسلوب تكمن في الخصائص التي جعلت الغناء يؤدي وظيفته الأساسية في خدمة الشعر، أما سيئاته فقد قضى على أفانين العرض الصـــوتي الذي لم يتخل عنه الغرب حتى الآن في غنائه الكلاســـيكي، الذي بنى عليه محمد عبد الوهاب أمجاده في مرحلة "في الليل لما خلي" و"وأعجبت بي". ويذهب النقاد إلى أن عبد الوهاب لجأ إلى ذلك بسبب تراجع المساحات الصوتية عنده بعامل التقدم في الســـن وليس بهدف التطور كما يقول، لأن الغناء يعتمد أولاً وآخراً على العرض الصـــوتي الذي لم يتخل عنه كبار الملحنين في الوطن العربي. وقد حاول عبد الوهاب أن يبرهن أنه مازال قادراً على العطاء كما أعطى في الماضـــي، فكانت الحفلة التي أحياها أمام الجماهير وغنى فيها أغنيته المعروفة "كل ده كان ليه" .

لقد بدا صوته في تلك الحفلة بين بين، ولم يستطع أن ينجده، وكان من أمره أن قرر الاستغناء نهائياً عن العرض الصوتي فيما يبدو مرحلة من مراحل التطور الغنائي الذي أراد أن يمليه ويفرضه على الغناء العربي تحت شعار مرحلي، يكون فيه التلحين في خدمة الشعر . وقد نجح في ذلك ضمن الحدود التي رسمها . بينما نجد الملحنين الآخرين، أخذوا بما جاء به وزادوا عليه بأفانين العرض الصوتي الذي يعدُّ أساسياً في الغناء .

بقيت لدينا بعد هذه المرحلة، مرحلة قصـــيدة "أيظن" كما سماها عبد الوهاب نفسه، ومرحلة أم كلثوم .

يقول عبد الوهاب عن مرحلة قصـــيدة "أيظن" إنه انتقل إلى مرحلة جديدة متطورة في الغناء هي مرحلة "الشعر الغنائي". وفي هذه المرحلة كما يقول حاول التعبير عن الكلمة . ويستشهد للتدليل

على ذلك بقصـــيدتي "أيظن" لنزار قباني، وقصـــيدة "لا تكذبي" لكامل الشـــناوي، وأغنية "فاتت جنبينا" التي ظهرت بصـــوت عبد الحليم حافظ. ويتابع محمد عبد الوهاب شـــرح هذه المرحلة فيقول : (أغاني تعبيرية .... زي واحد يتكلم بلغة شـــاعرية ويا دوب تســـمع فيها الموســـيقا وطبعاً فيها طرب لأني لا أســـتطيع أن أبتعد عن الناس...).

هذا هو رأي عبد الوهاب عن هذه المرحلة ـــــــ كما هو مسجل في حديثه التلفزيوني والإذاعي في تلفزيون وإذاعة دمشق ـــــ وهو رأي لا يخلو من تباين وتناقض واضحَيْن بين مراحله الأخرى، ففي مرحلة القصيدة ـــــ كما يقول ـــــ انتقل من تلحين الأحرف والكلمات، إلى تلحين الجمل الزجلية. بينما في أغانيه هذه عاد إلى تلحين الأحرف والكلمات ولكن بأســـلوب أنيق . ولتبرير هذه العودة فصـــل أغاني هذه المرحلة عن ســـابقاتها بدعوى أن أغاني مرحلة أيظن أغاني تعبيرية، فهل أغاني مرحلة الجندول لا تدخل في هذا الإطار ؟ وهل أغاني مرحلة أيظن وحدها التي يتكلم فيها المطرب بلغة شاعرية .

أعتقد بأن الجواب على هذا نجده عند المســـتمع العربي الذي يستطيع وحده أن يكتشف التلاعب بالكلمات من أجل إضافة مرحلة غنائية جديدة لم تســـتطع أن تثبت وجودها. إن هذه المرحلة التي امتدت من العام 1960 حتى وفاته لم تقدم جديداً، بدليل أن أغاني المراحل التي سبقتها مازالت تعيش في أذهان الناس وضمائرهم، بينما أثبتت أغاني هذه المرحلة أنها أغاني تعيش الزمن الذي تستغرقه ولادة أغان في المستوى نفسه لتعيش أيضاً في الأمكنة نفسها غير الثابتة، لأنها قبل كل شيء تخلو من العمق وتعتمد على الزخرف التلويني في الموســـيقا الذي وحده يكتب له البقاء بعض الوقت . ورغم ذلك نســـتطيع القول إن هذه الأغاني تمتاز كأغاني الأفلام بالبســـاطة، وإن كانت تســـتغرق زماناً أطول من تلك. ويبدو أن عبد الوهاب الذي حنّ في المـاضـــي إلى الأغاني ذات النفس

الطويل، حنّ من جديد إلى الأغاني القصيرة، فأعطى دون أن يضمن الديمومة إلى هذا العطاء متأثراً إلى حد بعيد بالموجة الجديدة التي جاء بها محمد الموجي وكمال الطويل وبليغ حمدي ولكن بنفس وهابي .

أما مرحلة أم كلثوم، وهي المرحلة التي أعطى فيها محمد عبد الوهاب ما سماه النقاد بالشوامخ، فهي لم تستطع الوصول إلى القمة التي أعطاها صانع الشوامخ ـــ السنباطي ـــ في المرحلة نفسها للمطربة نفسها . والشيء الجديد في ألحان عبد الوهاب لأم كلثوم يكمن أولاً في الموسيقا الخفيفة ذات الإيقاعات الراقصة، ثانياً في محاولته التخلص من القفلة الجماهيرية التي هذبها السنباطي وأعطاها قالبها النهائي، إلى قفلة جماهيرية أخرى تحل محلها كما في "أنت عمري" و"أنت الحب" و"وهذه ليلتي" و"فكروني" ولكنه فشل واستسلم لتيار السنباطي في ذلك فجرفه كما جرف من قبله الموجي والمكاوي وبليغ حمدي، وإن استطاع ذلك إلى حد بعيد في "أنت عمري"وحدها . ثالثاً نجاحه الكبير في إقناع أم كلثوم بإدخال آلات موسيقية لم تستعملها في التخت الشرقي المتطور الذي يرافقها كآلات الأكورديون والغيتار الكهربائي والأورغ الكهربائي وغيرها. وقد قلده في ذلك فيما بعد جميع الملحنين الذين لحنوا لأم كلثوم وفيهم السنباطي . أجود ما لحنه محمد عبد الوهاب لأم كلثوم من أغاني الحفلات رغم الألحان المقتبسة فيها "أنت الحب" التي تذكرنا بنفسه الكلاسيكي الذي غاب عن جمهور المستمعين .

ومن الإذاعيات قصيدة نزار قباني "أصبح عندي الآن بندقية"وهي من توزيع الموسيقار الراحل "أندريا رايدر"، التي تذكر بألحانه القوية وتوزيعها العلمي الدقيق بنشيد الجامعة الذي غنته أم كلثوم في العام 1936 في فيلم نشيد الأمل من ألحان

السـنباطي . وأما قصـيدتا "هذه ليلتي" لجورج جرداق و"أغداً ألقاك" للهادي آدم فلم يسـتطع فيهما مجاراة السـنباطي في "الأطلال" و"أقبل الليل" و"من أجل عينيك"، لأنه أراد أن يقدم جديداً للقصيدة المسرحية، ففشل فيما توخاه . وربما كان لإصرار عبد الوهاب على التفوق والإبداع على غيره من الملحنين الذين يلحنون لأم كلثوم بسبب مكانته الفنية هو الذي دفعه لأن يركب هذا المركب الصعب، فجاء عادياً في قصيدتيه المذكورتين وفي القفلات الجماهيرية الحديثة التي اعتمدها، بغض النظر عن الشعبية الكبيرة التي احتلتها القصيدتان بسبب ارتباطهما باسمه كملحن وبأم كلثوم كمطربة، وبجورج جرداق والهادي آدم كشاعرين .

مرحلة الموسيقا الصامتة أو التصويرية أو الموسيقا التعبيرية كما سماها عبد الوهاب.

تخلص محمد عبد الوهاب منذ منتصف الثلاثينيات من قوالب التراث المعروفة في الموسيقا الشرقية عامة والعربية خاصة، وأعني بها "السماعي، البشرف، اللونغا، التحميلة، والدولاب" وما إليها بعد أن عالج التأليف في بعض أنواعها ونجح . وكان هدفه من وراء ذلك تحرير الموسيقا العربية من قوالب التراث لأنها دخيلة على الموسيقا العربية.

ويبدو أن محمد عبد الوهاب فاته وهو في أوج إبداعه أن الموسيقا العربية هي الوارثة لهذا التراث، أو أنه أراد الانطلاق والتحرر من قيود القوالب الفنية للتراث خلال مرحلة تحريره للغناء ـــ مرحلة "في الليل لما خلي" ــ فطلع علينا بأول مقطوعة موسيقية متحررة في فيلم الوردة البيضاء تحت عنوان "فانتازي نهاوند" وكلمة "فانتازي" كلمة غربية استعملها الموسيقيون في

أوربا وصـاغوا فيها روائع خالدة. ويفسـر "جان جاك روسـو" هذه الكلمـة فيقول بـأنهـا ارتجـال موســـيقي آني يـأتي بـه العـازفون دون تحضـير أو تأليف مسـبق يطرح من خلاله أفكاره الموسـيقية . غير أن المـوســـيقيين في الغرب تخلصـــوا من الارتجـال وجعلوا "الفانتازي" تدخل في إطار التأليف الموســـيقي دون أن تتقيد بقالب معين وهذا هو أبسط أنواع التأليف .

وعبد الوهـاب الـذي فهم ذلك بحســـه الســـليم واحتكـاكـه الفني بـالموســـيقا الأوربيـة، ألف مقطوعته المذكورة على غرار الأوربيين دون أن يتقيد بقالب معين، وإن نوه من خلال اســم المقطوعة بأنها من مقام النهاوند الذي يقابل إحدى النغمات الصـغرى في الموسيقا الغربية ـــــ مينور ـــــ وبعد هذه المقطوعة، تتألق مقطوعات عبد الوهاب الموسيقية وهي تحمل أسماء لموسيقا مجردة لا يمكن لها بأي شكل أن تحمل معنى حتمياً، أو أن ترتبط بطريقة ما بالأسـماء التي تحمل، مثل مقطوعات "شـغل، حبي، ألف ليلة، عتاب، إليها، من الشرق" وغيرها كثير، وذلك لأن مفاهيم الحب والعتاب والشـــرق وألف ليلة وغيرها، تختلف من مســـتمع إلى آخر. ومن هنـا كـان التـأليف في القوالـب المتعارف عليها أجدى وأقوى لأنها لا تحمل أسـماء وعناوين لموسـيقا مجردة، بل تحمل أســـماء القوالب الفنية التي صـــيغت فيها. وإذا كان النقاد قد أطلقوا على خامســة بتهوفن اسـم "القدر يقرع الباب"، وعلى رابعة تشـايكوفسـكي اسـم "القدر" وغير ذلك كثير، فإن هذه الأعمال تنحصر تحت اسم القالب الفني الذي صيغت فيه رائعة بتهوفن ــ القدر يقرع الباب ـــــ بالسـيمفونية الخامسـة، وقدر تشـايكوفسـكي باسـم السـيمفوني الرابعة. وكذلك الأمر بالنسـبة لأعمال الكبار كافة باسـتثناء

الأعمال الموسيقية التي تحمل ألحانها الأساسية معاني حتمية، كما في موسيقا "رتشارد شتراوس وفاغنر" وغيرهما من الذين اختطوا لأنفسهم اتجاهاً واضحاً معيناً في التأليف الموسيقي . إن جميع المقطوعات الموسيقية التي وضعها عبد الوهاب تحت اسم الموسيقا التعبيرية وجميع المؤلفات الأخرى لسائر الموسيقيين العرب الذين قلدوا عبد الوهاب في ذلك، لا تخضع لأي قالب من قوالب التراث أو أي قالب جديد متعارف عليه، وإنما تعتمد على حرية الأنغام والتعبير والانعتاق من القيود الفنية . وقد سألت محمد عبد الوهاب عما إذا كان بالإمكان تأليف موسيقا عربية دون الخروج على القوالب الفنية المتوارثة منذ مئات السنين فأجاب بالإيجاب .

ولكن عبد الوهاب الذي أجاب بإمكان ذلك لم يكتب في قوالب التراث سوى المقطوعات الثلاث التي ألف في قالب السماعي، وقلد فيها السابقين دون أن يعطي جديداً، بخلاف السنباطي الذي كتب في الثلاثينيات في قوالب التراث مقطوعته الشهيرة "لونغارياض" لتسبق عصرها عند ظهورها، وهي مازالت تقف حتى اليوم شامخة مزهوة لأنها تحدثت بلغة عصرها .

ويمكن القول على ضآلة ما كتب الإعلام في قوالب التراث، إن الفائدة الوحيدة التي جنتها الموسيقا العربية من وراء التحرر الذي جاء به عبد الوهاب، هو انعتاق المؤلف من التقيد بالقوالب الفنية. ولكن هذا الانعتاق لم يعط جديداً، إذ ظل المؤلفون يكتبون موسيقا لم ترتق إلى المستوى المقصود من التحرر، عدا قلة اختارت القوالب الأوربية لتصوغ من خلالها الموسيقا العربية وموسيقا التراث بلغة عالمية .

تلك هي مراحل التأليف عند محمد عبد الوهاب . ومهما قيل في هذه المراحل من نقد موضوعي أم غير موضوعي، له أم عليه،

فإن محمد عبد الوهاب أعطى خلال حياته ما لم يستطع غيره أن يعطيه معتمداً على نفسه، وعلى مكانته الموسيقية في تحقيق التمرد على الأوضاع الموسيقية البالية التي وجدها. كما أن التاريخ سيسجل له كما سجل من قبل لسيد درويش، الثورة الموسيقية التي حمل لواءها بكل ما فيها، وسيحكم له أو عليه إن كانت هذه الثورة فوضوية أم نابعة من فكر أصيل .

الأمثال والمعتقدات الشعبية في الأغنية العربية

ياسر المالح

مدخل

كلنا يعرف الأمثال الشعبية التي يتمثل بها أهل البلد في الأحياء الشعبية، وأهل الريف في قراهم القريبة من المدينة أو النائية عنها في جبل أو سهل أو ساحل.

وقد ينتقل المثل الشعبي في بلد عربي إلى بلد مجاور أو بعيد، ويشيع بين الناس. وهذا الانتقال يتم بالمخالطة والتواصل الإنساني بين الشعوب.

والمثل الشعبي لا يُعرف أول من قاله، فغدا سائراً بين الناس وفق المناسبة التي تستدعيه، وهو، في الغالب، وليد التقاليد الشعبية،أو يكون معبراً عن حالة فردية تتقبلها الأحوال العامة فيذيع وينتشر.

من الأمثال الشعبية التقليدية قولهم «حارتنا ضيقة ومنعرف بعضنا»، ومن أمثال التجار السائرة قولهم «بيضة اليوم ولا جاجة بكرة»، فالتاجر هنا يرى أن يبيع بضاعته بسرعة دون انتظار ما يأتي به الغد. ومن الأمثال الفردية التي اخترعتها امرأة وسارت بين الناس قولهنّ «لولا علبة مكي كانت الأحوال بتبكيّ»، يضرب المثل للقبيحة التي تخفي قبحها بما تضع على وجهها من صنوف تنكير مختلف الألوان، وهو ما يسمى (ماكياج) باللغة الفرنسية. ومن الأمثال الدارجة بين النساء أيضاً قولهنّ: «طب الجرّة على تمها بتطلع البنت لأمها»، وقولهن: «فاضية ومشغولة متل أم العروس». وفي مصر يقولون عن صاحب اللسان الطويل الذي ينال من الآخرين:«الراجل دا مسحوب من لسانه» أي أن القابلة التي ولدته سحبته من لسانه فطال.

أما المعتقدات الشعبية فهي شائعة منذ آلاف السنين، وتدور حول حال الإنسان وما يصير إليه بفعله أو فعل غيره، وهي تولد من تجربة أو هم، وتتخذ صيغاً فيها نصيحة أو أمر أو نهي، وينبوع هذه المعتقدات الشعبية القبائل البدائية، تورثها إلى الأجيال اللاحقة فيؤمنون بها دون اعتراض أو إعمال تفكير.

ومن المعتقدات الشعبية السائرة ما يتصل بالعين. ومثالها: إذا رفت العين اليمنى فهذا يدل على عدم السرور، وإذا رفت العين اليسرى فهو الدليل على السرور. والمثال الآخر: من المرغوب فيه عدم السفر يوم الأربعاء وعدم الشراء يوم الخميس. والمثال الثالث أن الدق على الخشب يهرب الشياطين لاعتقاد العامة أن الشياطين مسكنها الشجر. وفي مصر يقولون لدفع أذى الشيطان للمتفوق: امسك الخشب. وغير ذلك كثير.

الأمثال الشعبية في الأغاني

من الأغاني الشـعبية الدمشـقية ما يحتوي على مثل يضـرب لمن يعمل فلا يوفق في عمله أو يضـرب لفتاة تزوجت طمعاً في مال زوجها، فاكتشـف ذلك وطلقها، فعادت إلى أهلها بلا شـيء. فغنوا لها المثل في بيت من الزجل:

تيتي تيتي تيتي تيتي متل مارحتِ متل ماجيتِ

وهذه الأغنية لا يعرف مؤلفها ولا ملحنها ولا مؤديها. وهي شبيهة بما كان يرتجله المونولوجست سلامة الأغواني.

ومثال آخر للمثل الشـعبي الذي غُني به، أغنية قديمة لنجاح سـلام مطلعها:

بين حانا ومانا ضيّعنـا لحانـا

ويبدو أن هذا المثل قيل في زوج تزوج امرأتين عملتا على إفلاسه، فأفلس. وجاء التعبير عن الإفلاس بنتف لحيته حتى غدا بلا لحية.

ومن الأقوال الشـائعة بين الطبقة الشـعبية «سـقى الله» تعبيراً عن ذكر الماضـي بخير. وفي لبنان يقولون بدلاً من «سـقى الله» جملة «رزق الله». والسـقي والرزق ينعشـان أيّام الماضـي في الذاكرة. فالسـقي يكون بماء السـماء وكذلك الرزق الذي ينبت الزرع.

هدى حداد تذكر ما كان في الماضـي من وسـائل النقل. تذكر (العربية) التي يجرها حصانان أو بغلان، وهي ما يسمى في مصر (عربية الحنطور)، وهذه (العربية) تنتقل من قرية إلى قرية ببطء شـديد، لكنها تتيح للراكب فيها أن يتأمل ما حوله من مناظر جميلة. هدى حداد تتذكر الماضي الجميل بتعبير «رزق الله» فتغني:

رزق الله ع العربيات وعَ إيام العربيات

من بيت جدي لبيت ستي يبقوا يضلوا تلت ساعات

وغدا تعبير (سـقى الله) و (رزق الله) لشـيوعهما على الألسـنة كالأمثال الشعبية.

وفي لبنـان أغـاني أخرى فيهـا أمثـال شـائعـة مثـل أغنيـة (كرمـالعين تكرم مرج عيون) لمحمد جمـال. وأغنيـة (ما حدا لحدا) لنجوى كرم. ومن يختار المثل هو مؤلف الأغنية.

أما الأغنية التي بدأت بمثل صـريح تسـتخدمه الطبقة الشـعبية فهي أغنيـة «تراعيني قيراط أراعيك قيراطين». غنـاها محمد عبد الوهاب في العام 1953، وكتب كلماتها حسين السيد. وستكون هذه الأغنية مثالاً رئيساً، نطوف حول كلماته ولحنه وأدائه.

النص

المذهب: تراعيني قيراط أراعيـك قيراطين
وتشـوفني بعـين أشوفكْ باتنينْ
(الكورس يردد أراعيك قيراطين....)

الكوبليه: انت اللي بديت بجفاك وأساك
وانت اللي نسـيتْ عِشرتي ويّاكْ

(1) عمـرك مارعيت قلبي اللي رعاكْ
خليتني هـويت عـلى قدّ هَـواكْ
(الكورس يكرر المذهب مع المغنّي)

الكوبليه: قلبي في إيديك وازّاي تجافيه
مجـروح بعينيكْ والجَـرح كاويهْ

(2) ياماحَـنّ إليك ولا حسيتْ بيهْ
ولا هانش عليـك يوم تسـأل فيه
(الكورس يكرر المذهب مع المغني)

الكوبليه : ياهنا اللي معاه أحباب يراعوهْ
إن قـال يـوم آه بالـروح يداووهْ

(3) واللي أنا بهواه النـاس شـغلوهْ

لا أنـا طلت هنــاهْ ولا هُـمَّ طالــوه
(المغني يكرر المذهب مع الكورس ويختم به)

حول النص

الحكاية التي استدعت المثل أن العاشق لا يستجيب له معشوقه بحال. فالعشـق والحال هذه من طرف واحد، فرأى العاشـق أن خير ما يغري المعشــوق بالاســتجابة هو إيراد المثل في بداية الأغنية، فهو دليل على العطاء والبذل إذا أبدى المعشوق ما يشجع على ذلك.

والمثل في الشطر الأول مستوحى من الجو التجاري، فالقيراط وســيلة وزن صــغيرة أكثر من يتداولونه تجار الذهب والأحجار الكريمة. والمراعاة مطلوبة للزبون،فتنزيل الســعر يغريه بشــراء شيء آخر. لكن المراعاة في الأغنية ليس لها صفة تجارية.

وإنمـا هي طلـب حســن التعـامل والعدالـة في بـذل العواطف الصــادقة. أما الشــطر الثاني من المثل فأكثر دوراناً على ألســنة الناس، و هو يفيد المعنى نفسه دون دخول في الشأن التجاري.

حول القالب الغنائي واللحن

قـالـب الأغنية هو الطقطوقة. وهي مؤلفة من مذهب (المثل في شطريه) وثلاثة أغصان (كوبليهات)

تبدأ الأغنية بمقدمة موسـيقية قصـيرة أشـبه بالمدخل. ومقامها صــبا، وإيقاعها ســريع. ويبدأ المغني بغناء المذهب منفرداً ثم يردد الكورس (أراعيك قيراطين) و(أشوفك باتنين) في المرة الثانية.

ويـدخـل المغني إلى (الكوبليـه) الأول بلا لازمـة موســيقيـة، ويؤديـه على مقـام بيـاتي، ويتخلل ذلك لازمـة موســيقيـة مكررة، ويعود المغني إلى المذهب مع الكورس بالطريقة الســابقة، مؤكداً مقام صبا.

ويعقب ذلك لازمة موسـيقية على مقام بياتي، ويؤدي المغني (الكوبليـه) بلحن مختلف عن لحن (الكوبليـه) الأول، وينتهي إلى المذهب مع الكورس.

وتأتي بعدئذ لازمة موسـيقية على مقام راسـت كبير، ويؤدي المغني (الكوبليـه) بلحن مختلف عن لحن (الكوبليـه) الأول، وينتهي إلى المذهب مع الكورس.

وتأتي بعدئذ لازمة موسـيقية على مقام راسـت كبير، ويؤدي المغني (الكوبليـه) الثـالـث على مقـامـات حجـاز وعجم ويعود إلى البياتي والصـبا، وينتهي إلى المذهب المعهود. ولحن هذا (الكوبليه) فيـه الكثير من البراعـة التي يعجز عنها آخرون، على الرغم من أن قـالـب الأغنية طقطوقة. ولاريب في أنّ أداء محمد عبد الوهاب كان شـعبياً خفيفاً متمكنّاً، تبرز فيه بصـمته الصوتية وقدرته على التلوين في المقامات.

شذرات من أمثال شعبية في أغاني أخرى

هناك مثل شـعبي يعبر عن الفقر والحرمان هو«العين بصـيرة والإيد قصـيرة». وقد ضـمنه محمد فوزي أغنية «راح توحشـيني» في فيلم «صـــاحبـة الملاليم» في العام 1949. والأغنية على وزن التانجو. يغني في (الكوبليه) الثالث على إيقاع سريع:

العـين بصيرَه والإيد قصـيره مش طايله مالْ
وحياة سعيده وأنا ع الحديـده مـــن المُحـــالْ
كـــــــــل اللـي حيلـــتي حبيّ وحـيرتي

ولأم كلثوم أغنية طويلة، تنتهي (الكوبليهات) فيها بالمثل (للصـبر حدود).

وما يلفت النظر أن في بعض القصـائد المغناة شـطراً من بيت أصـبح مع الزمن كالمثل الدارج. من ذلك قصيدة (جفنه علم الغزل)

شـــعر الأخطـل الصـــغير، وغنـاء عبـد الوهـاب في فيلم (الوردة البيضاء) العام 1933. فالبيت الأول في القصيدة:

جفنــه عَلَّــم الغَـزَلْ وَمِــنَ العِـلمِ ما قتَــلْ

فالشـطر الثاني صـار مثلاً دراجاً، وقد يسـتبدل بكلمة (العلم) كلمة (الحب) فيصبح المثل (ومن الحب ما قتل).

وفي البيت الثاني من قصيدة (أيظنُ) تغني نجاة من شعر نزار قباني. ولحن محمد عبد الوهاب:

اليوم عاد، كأنَّ شيئاً لم يَكنْ وبــراءةُ الأطفــالِ في عَينيْــهِ

فجملـة (كـأن شـــيئـاً لم يكن) دخلـت في الأحـاديـث اليوميـة، وصـارت أشبه بالمثل الدارج.

المعتقدات الشعبية في الأغاني

الأغـاني التي تحمل في طيـاتهـا المعتقدات الشـــعبية تدور في الأغلـب حول العين. فـالعين بمـا تحمل من طـاقـة كهربيـة ســـاكنة، تنظر في الأشـــيـاء والنـاس من حولهـا. وهي أســـاس في التواصـــل الفكري والاجتماعي والعاطفي.

والنظرة الذكية إلى إنسان تكشف حالته الصحية والنفسية، وما يعاني من شـقاء أو ينعم به من سـعادة. ولهذا جاء في المعتقد: (اللي انكتـب على الجبين لازم تشـــوفـه العين). وتحول هذا المعتقد إلى موال كتبه إبراهيم عبد الله في العام 1927، ولحنه وغناه محمد عبد الوهاب. وهو المثال الأول للمعتقد الشعبي في الغناء.

نظرة في موال «اللي انكتب ع الجبين»

هذا الموال هو أحد المواويل الأربعة عشـــر التي غناها محمد عبد الوهـاب في حيـاتـه. كـان أولهـا موال (ســـيـد القمر) في العـام 1925، وأخرها موال (في البحر لم فتكم) في العام 1935. وللموال نظام في التأليف مختلف عن أنظمة القوالب الغنائية الأخرى.

النص

اللي انكتب عَ الجبين لازم تشوفه العينْ
وعـدَك ومكتوبَك ياقلبي كان مخبيّه فينْ
إن كان كدا قِسمتَك بختَكْ أجيبُـه منينْ
سَـــلِّم أمـورَك يا قـلبي وامتثِـــل للـه
واللي انكتب عَ الجبينْ لازمْ تشوفُه العينْ

حول النص

يلاحظ أن الموال كلـه يـدور في فلك المعتقد الشـــعبي. فما هو مكتوب على الجبين تقرأ فيه العين البصـيرة الحاضـر والمسـتقبل، وهو ما قدّر على الإنســـان في حياته. و(المكتوب ما منّه مهروب) كما هو شـــائع في المعتقد الشـــعبي، و قد عبرت كلمات الموال عن ذلك وهي (مكتوبك) و(قســـمتك). وإذا كان المقدَّر كائنٌ لا يمحي، كما يقولون، فليس للإنسـان إلا أن يسلّم أموره لله، وأن يرضـى بما كتب عليه، فذلك سبيله إلى الراحة.

إضاءات فنية

أولاً : الموّال، كما هو واضـح، مؤلف من خمسة أشطار، ويسمى الخماسـي لذلك، أو يسـمى الموال الأعرج لأن قافية الشـطر الرابع عرجت فجاءت ســـاكنـة الهـاء بعد ألف خلافاً لقافية الأشطار الأربعة التي انتهت بقافية النون الساكنة التي سبقتها الياء الممدودة.

ثانياً : تعد الليالي التي تسبق الموال المغنّى لازمة من لوازمه، والغرض من أدائها (سلطنة) النغم المقامي لدى المستمع، وقد أدى محمد عبد الوهاب الليالي على مقام حجاز كار كرد أداء مرسلاً، ورافقه في ذلك آلة القانون.

ثالثاً : ويأتي الغناء في تلوين الجملة الواحدة تلوينات متعددة، وفي ذلك تبرز قدرة المغني الملحن على الأداء المتقن. وهو ما يعجز عنه المقلدون.

رابعاً : يختم المغني الموال بما بدأ به، ويكون المحط الموسيقي قرار مقام حجاز كار كرد.

ومن أغاني محمد عبد الوهاب المتصلة بالعين في المعتقدات الشعبية طقطوقة (حسدوني وباين في عينيهم)، وهي من كلمات أحمد عبد المجيد، غناها في العام 1928. والمعتقد الشعبي هنا يتصل بالعين الحاسدة. وهو اعتقاد قديم حملته العصور إلينا. وجاء في الحديث: «العين حق». وأثر العين الحاسدة قلب الأحوال من صحة إلى مرض، ومن الغنى إلى الفقر، ومن تواصل إلى جفاء.

وبعض المجتهدين النفسيين يجدون تعليلاً لهذا التأثير. ويرون أن الطاقة الكهربية في جسد الحاسد، تجد لها منفذاً من خلال العين إلى المحسود، فيتحول أمره من خلال استقباله هذه الطاقة الرديئة من حال إلى حال.

ولعل أغنية (حسدوني وباين في عينيهم) هي المثل الذي يبين تأثير الحاسد في تفريق المحبين وتبديل العواطف. وستكون في دائرة حديثنا عن العين الحاسدة.

النص

المذهب: حَسَدوني وباينْ في عينيهُمْ من عطفَكْ وحنانَكْ لِيَّا
وعذابي في هواكْ يرضيهُمْ وياريتكْ بتعذِّبْ فِيّا
(المذهبجية يرددون المذهب)

الكوبليه: مكتوب على جبين العاشق بدموع عينُهْ
(1) إنِّ الحنان عُمرُه مايقدَرْ يطفي شجونُهْ
ويقول دا بس بيرضيني وقلبُه مش خالِصْ لِيّا
حسدوني حسدوني
(لازمة موسيقية قصيرة)

الكوبليه: بتخاف عليّ تعَذِّبني يكتَرْ نوحي
(2) واصعَبْ عليك لو تعانِدْني ليه دا ياروحي

إشـمعنى يعني يكون قلبَـكْ هُـوَّ اللي يحِـنِّ عَليّا
حسدوني حسدوني
(المذهبجية يرددون المذهب)

الكوبليه: إكْمِنّي مَسـكين ولقيتـني صـــابــرْ وَحـــدي
(3) حَبّيـتْ ياروحي تكافِئني عـن طـــولْ وَجـدي
خلّيتْ عَزولي يحسِدني ولـو عِـرِفْ يبكي عليّا
حسدوني حسدوني

حول النص

يتـألف النص من مـذهـب في بيتين، وثلاثـة أغصـــان (كوبليهات)، كل منها في ثلاثة أبيات. ويلاحظ أن قافية شـــطري المذهب متوافقة في الصـــدر (هُم) ومتوافقة في العجز (ليّا، فيّا). وقافية العجز ملتزمة في البيت الثالث من كل (كوبليه).

أما تكرار كلمة (حســـدوني) في نهاية كل (كوبليه) فالغرض منها الحط على المقام وتسليم المذهبجية ترديد المذهب.

والمعنى العام في الأغنية أن حسـد الآخرين للعاشـق يؤثر في تفريقه عن معشـوقه. ويصـف العاشـق حاله، فهو يبكي بحرقة مما يلاقي من إهمال من يحب، ويشـــعر بالوحدة وحاجته إلى الحنان للتخلص من عذابه النفســـي. وهو في حالة من الألم تدعو الحاســـد نفسه إلى أن يبكي من أجله.

وقد ورد في الشـطر الأول من (الكوبليه) الأول (مكتوب على جبين العاشـق) والكتابة على جبين العاشـق تذكر بالموال السـابق (اللي انكتـب ع الجبين). وكـل هـذا من المعتقـدات الشـــعبيـة التي تفترض بالناظر إلى الآخر أن يعرف ما يريده أو يعانيه دون حوار. والذكـاء وحده هو الذي يحدد المكتوم في نفس الآخر، وليس ما هو مكتوب، فالكتابة على الجبين لا وجود لها.

إضاءات فنية:

1ـــــ مقام اللحن نهاوند. تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية قصيرة، وهي مدخل إلى غناء المذهب، ولحنه لا يتغير بين (الكوبليهات).

2ـ اللحن (للكوبليهات) الثلاثة واحد، وهو ماكان شائعاً في الربع الأول من القرن العشرين.

3ـ حروف المدّ الألف والواو والياء متوافرة في كلمات الأغنية. وهذا يساعد المغني على الأداء المريح. وأهم امتداد كان في القافية السائدة (ليّا، فيّا، عليّا) وعليها كان المحطّ.

4ـــ كان صوت عبد الوهاب فتيّاً، وكان يتصرف، فيدخل آهاته أحياناً مع المرددين.

شذرات من أغاني أخرى في معتقدات شعبية

هنالك أغاني أخرى غناها محمد عبد الوهاب تتصل بالعين. منها:

بلاش تبوسني في عينيَّ دي البوسة في العين تِفرَّق

وهي من أغاني فيلم (ممنوع الحب) المنتج في العام 1942، وقد غناها مع مجموعة من الممثلات في صالة بيته، وفيهم سامية جمال ومديحة يسري، فكنَّ يرددن المذهب، بعد كل (كوبليه).

وقد لحن عبد الوهاب حوارية بين نجيب الريحاني وليلى مراد في فيلم (غزل البنات) المنتج في العام 1949، تتضمن ما تعنيه رفّة العين، فهي تارة تعني السوء فيما هو آت، وتارة تعني الاستبشار بالفرح القادم. وكانت رفة عين نجيب الريحاني وهو يرافق ليلى مراد في سيارة (الجيب) تنذر بالسوء. ومطلع الحوارية:

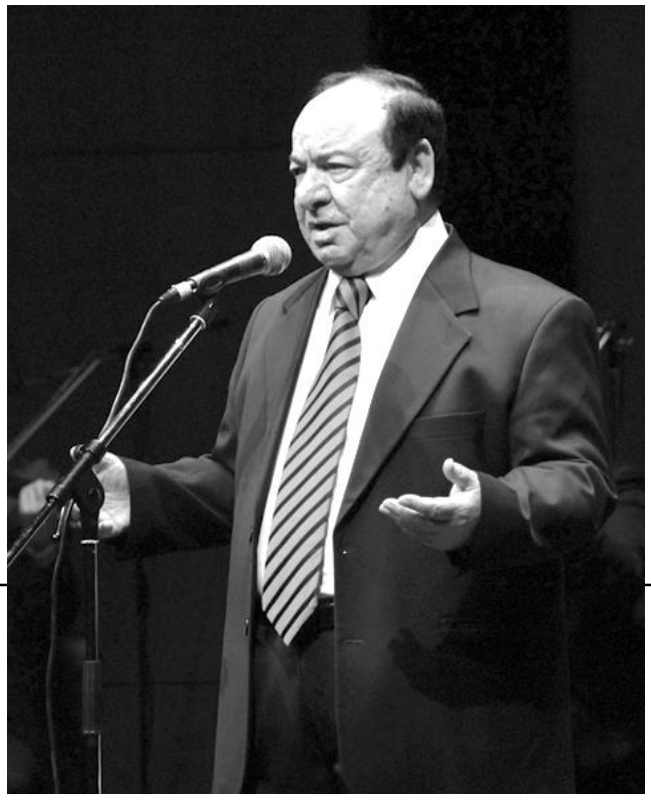
عيني بترف ياحبّة عيني يللي سرقت النوم من عيني
خير إن شا الله دا بُعدك والله
كان على عيني

خاتمــة المطـــاف

ما ذكرناه عن الأمثال الشعبية والمعتقدات الشعبية في الأغاني العربيـة، هو نزهـة قصـــيرة. تعرفنـا خلالهـا بعض المتداول، وهي أمثلة لا أكثر. ومن المحتمل أن تكون هذه الأغاني بمضمونها سائدة فيما يغنيه الشعبيون في مونولوجاتهم الشعبية أكثر مما هو سائد في قوالـب الأغـاني الأخرى، ولاســيما في مصـــر. وقد غنى بعض المغنين في سورية بعض الأغاني الشعبية فيها أمثال، كالفنان رفيق ســـبيعي. مثل: (درن درن يـازعبوب والبزر بن يـازعبوب)، كمـا غنى عصـــام جنيد من ألحـان نجيب الســـراج: (كل مـادق الكوز بالجرّة)، وفي لبنان غنت صـــباح من ألحان الفنان ســـهيل عرفة: (قصتنا كانت مزحة وهلأ صارت جد).

وتظل الأغاني الشـــعبية أكثر انفتاحاً على تقبل مايجري على الألسنة من أمثال، وما يترسب في النفس من معتقدات.

ملف العدد



صباح فخري

صبـــاح فخـــري
ألمع الرواد المعاصرين
في حلب

قدري دلال

قد تتشـــابه المدن القديمة من حيث البناء، وتتماثل هندســـة حاراتها ضيقاً، وأرضـها رصـفاً بالحجارة، وقد تتسم بوحدتها في قوة ومنعة حصـــونها، وارتفاع جدران دورها، واتســـاع مســـاكنها وغرفها، كل هذا ملحوظ ومشـــاهد في غالب المدن العربية والإســـلامية. فحمص وفاس ودمشـــق والقدس والقاهرة وســـلا، وإسطنبول والقصبة في (تونس العاصمة)، كلها لها نفس الطابع، والعبق القديم ذاته.

لكن حلب بين المدن امتازت من قريناتها بالصـــبا الدائم، وبالفتوة المتجددة، فأنت تراها الآن كما كان يراها من ســـكنها أو زارها منذ عهد (الآشـــوريين). وليس هذا بعجيب، فما من قائد غزاها فدمر حصـونها، وخرب قصـورها، ودك أسـوارها إلا أعاد بناءها بعد أن دانت له، وعمرها حينما انقاد أهلوها لحكمه، فيعود إليها شـبابها، والحياة إلى أحيائها، ويندمج الوافدون ويضـحون في عداد سكانها وأهليها.

وحلب مضـــيافة كريمة ســـخية اليد، تغري بالســـكنى، تعامل الأضـــيـاف كـأبنائها، فلا يحســـون غربة ولايشـــتاقون إلى مدينة فـارقوهـا،وكـانـت يومـاً موطنهم، بـل يتخـذون حلـب وطنـاً وأهليهـا طائفة وعشيرة، وينصـهرون في بوتقة عشقها، وتصبهم في قوالب حبها، وتضـــعهم قلادات على صـــدرها، بعد أن أصـــبحوا فلذات أكبادها.

ولسـنا هنا بصـدد تعداد من جاءها مهاجراً أو هارباً أو خائفاً، أو معتدياً غازياً ثم قطنها بعد اســـتقرار وأمن، لأن كلاً من هؤلاء غدا ابنـاً لهـا، وشـــقيقـاً لأولادهـا، له مالهم بل قد يكون أكثر احتفاءً وكرماً.

(الشراكسة ـــ التركمان ـــ المماليك ـــ الأكراد ـــ الأرمن ـ البوسنيون ـــ الداغستان ـــ الألبان ـــ الروس) أسماؤهم وأسماء عائلاتهم مازالوا محتفظين بها تدل على مواطنهم الأصـلية، وتنبيك عن أصولهم الأولى.

أما القواد والحكام والولاة فلهم شأن آخر، يكفي أن تقرأ ماكتبه المؤرخون عن بعضـهم لتدرك أن مامن أحد منهم وضـع حجراً أو رمم ســـوراً أو أصـــلح داراً إلا ذكر لـه ذلك، ولـذا كثرت الكتـب التـاريخيـة التي تروي ســـيرهم، وتحكي عن أعمـالهم الجليلة، ليس فيهـا مـايجمعهم ســـوى تواليهم على حكم حلب، ومـا قدمته لهم من ذكر حسن، لقاء تلك الأعمال.

ومن الدلائل على إخلاص هذه المدينة، ووفاء أبنائها ـــ نقش أسـمائهم على كل آبدة، أو نحتها على حجارة كل بناء، سـواء أكان سوراً أم برجاً أم حمّاماً أم قسطلاً أم باباً من أبوابها، أم حارة وضع أول بناء فيها. فهذه الجميلية حي كامل سمي باسم من اختطه (جميل نامق باشا) الذي دامت ولايته عشرة أعوام (1879ـ 1889)، فإن كان مدرسـة فهي باسـمه (الخسـروية) باسـم خسـرو باشـا 1543م، والرواحيـة بـاســـم هبـة الله بن رواحـة الحموي عـام 1225م، أو مستشفى (بيمارستان) الأرغوني عام 1354م بناه أرغون الكاملي،

أو تكية أو خانقاه مثل التكية الجمالية نسبة إلى عائلة الجمالي، وخانقاه ست العراق بنت نجم الدين أيوب سنة 1178م.

وينسحب إخلاصها على الأعمال الفنية، بل تكاد تكون أكثر محافظة عليها، انظر إلى الموشحات والقدود فهي مازالت متداولة ليس من المطربين وذوي الأصوات الحسنة فحسب ـ بل من العامة البسطاء، دليلاً على الوفاء منهم، عرفوا ملحنها أم لم يعرفوا، حلبياً كان أم غير حلبي، وإنهم ليحفظون مثلاً (يامال الشام ـــ وياطيرة طيري ياحمامة) دون معرفة ملحنها شيخ المسرح الغنائي أحمد أبي خليل القباني، وهم حفظوا مجدداً (ابعت لي جواب وطمني) للملحن الحلبي بكري الكردي ورددوها وأحبوها، لكنهم أحبوا تلكم الأغاني أكثر لما علموا أن ملحنَيْها سوريان، وتناقلوا اسميهما وأعجبوا بهما واحترموهما.

ولم يقتصر حب أهليها وإخلاصهم ووفاؤهم على السوريين، بل تعداه إلى كل من صنع لحناً جميلاً، وماحفظهم للأدوار ـــ وكلها مصري ـــ إلا دليل آخر على ذلك. ومن شائعها لديهم دور (أصل الغرام) للملحن محمد عثمان، ودور (يا مأأنت واحشني) له أيضاً، ودور (ضيعت مستقبل حياتي) لسيد درويش، ودور (إيمتى الهوى) للشيخ زكريا أحمد، و(بين الدلال والغضب) لداود حسني.

والدور قالب غنائي غني بجمله اللحنية، مستوف لشروط التأليف الموسيقي، أصيل بمقاماته وانتقالاته بينها. وزبدة القول إنه أفضل إنتاج مصري في الغناء، وذلك لتقلبه بين الإيقاعات الثقيلة والخفيفة الراقصة، فهو يبتدئ بالمصمودي، ثم إلى الواحدة الكبيرة إلى المقسوم أو البلدي، ومن هذه الزاوية يعد لوناً من الطرب التراثي المتزمت في بدايته، ولوناً من الطرب الخفيف الراقص في أواخره، إذ لابد من العودة إلى البداية عند (القفلة).

ومما يجدر قوله هنا: إن مطربي حلب منذ أواخر القرن الماضي غنوه، ومن ملحنيها من لحن أدواراً (عمر البطش، بكري الكردي) لم تعقهم اللهجة المختلفة، وما أعياهم اختلاف جمله

اللحنية عن الموشح، بل إن أكثرهم ــ من المتألقين ــ غناه بطريقة حلبية، أمثال المرحوم (أحمد الفقش)، والمرحوم (أسعد سالم)، والمرحوم (محمد النصار) والمرحوم (محمد خيري). لكن الأهم هو الأستاذ الكبير صباح فخري الذي وضع صيغه الحلبية النهائية، وكل من غناه بعده امتداد له ونسج على منواله.

في حي (القصيلة) القريب جداً من باب المقام، ولايفصله عن باب القلعة سوى منحدر قصير، ولد صباح بن الشيخ محمد أبو قوس، سادساً بين إخوته.

والده معروف في المنطقة كلها، أليس هو شيخ الزاوية التي يرتادها الذاكرون أسبوعياً، ويفتي لأهالي الحي ماعسر عليهم من أمر دينهم، ويرشد مخطئهم وينصح لمسيئهم، ويساعد ضعيفهم على عادة أهل الحارات في حلب.

عام 1933 كانت حدثاً سعيداً ولادة سادس الصبيان للشيخ محمد، ابتسم ابتسامة عريضة عندما بلغه الخبر، وأحضر معه فاكهة (للنفساء) ابتهاجاً وفرحاً بالمولود، فهو لم يكن يحب البنات، رغم أنه لم ينجب سوى اثنتين.

درج صباح في هذا الحي العريق، فالبوابة التي تقع فيها دارهم تتوسط سوق القصيلة، يخرج مع والده أو أخٍ له يكبره للتسوق، ويمشي معهم إلى (حمام عاشق)، ويتردد على الجامع إلى الصلاة، وفي أمسية الذكر يجلس قرب والده يسمع الإنشاد ويردد كلماته بصوت اكتشف جماله والده والمنشدون فحثوه على المشاركة، لم يبلغ الصبي السابعة إلا وقد حفظ موشحات الذكر وتواشيح المولد وعشرات القصائد لابن الفارض والبرعي والبوصيري وسواهم.

أصبح اسم الصبي يتردد في المجالس، وراح منشدو حلب يشيدون بجمال صوته وصفائه ونقائه وروعته، لم يقتصر ذلك

على الرجال، إذ رافق والدته إلى استقبال النساء، وكانت تشجعه على الغناء لهن، فينطلق مغنياً ماحفظ من شائع أغنيات أم كلثوم ونجاة علي ومحمد عبد الوهاب, إضافة إلى القدود الحلبية التي يتقن من وصلاتها الكثير. فذاع صيته بينهن وصار حديث مجتمع حلب رجالاً ونساءً.

قررت العائلة تدريس صباح الموسيقا، فأرسله والده إلى دمشق ليدرس في معهدها. إذ لم يكن المعهد الموسيقي قد افتتح بحلب بعد ـــــــ ، وهكذا سافر صباح إلى العاصمة حاملاً معه محفوظه الهائل. وصوته الر ائع ليدخل المعهد عام 1945. هناك التقى مدرِّسه ومعلمه الحاج عمر البطش.

كان سهلاً أن ينال إعجاب الحاج عمر، وإدارة المعهد ومؤسسه الوطني الكبير فخري البارودي، فمواهبه الكبيرة وإمكاناته الواسعة حري بها أن ترعى وتصقل وتتاح لها فرص الدراسة والنجاح والشهرة.

درس على يد أستاذيه: الحاج عمر وسعيد فرحات أصول الغناء. وحفظ من الموشحات ماجعله مرجعاً ثقة فيها، وشارك في حفلات المعهد مؤدياً مايلحنه أستاذه الكبير البطش، حتى طغت شهرته على كثير من مطربي تلك الفترة. أفاد صباح إضافة إلى الموشحات (رقص السماح)، فكان واحداً ممن أخذوا هذا الفن الجميل عن البطش، وتعمق بدراسة المقامات والإيقاعات مدفوعاً بحبه الشديد للغناء، وبالتشجيع الكبير من كل الذين استمعوا إلى صوته الرائع، حتى لقد أَجَلّه المرحوم فخري البارودي وأعطاه

اسمه إكباراً لفنه وإعظاماً لصوته، وأصبح اسمه منذ عام 1947 (صباح فخري)، وراح يرتاد بصحبة أستاذه البطش ومديره فخري المنتديات الراقية، والصالونات الأدبية التي يلتقي فيها رجال السياسة والأدب، وفضلاء المجتمع من علماء وشعراء ومثقفين، ينهل من معينهم أدباً وعلماً وحديثاً، مما قوى شخصيته ونمى في نفسه روح القيادة برغم صغر سنه.

في دنيا الغناء تسنح للفنان فرص عليه أن يقتنصها، فإن عرف كيف يستفيد منها أوصلته إلى هدفه من أقصر طريق، وإن أضاعها تاه في خضم الفن الواسع يتخبط دون أن ينال حظوة أو يكتسب مجداً. لكن صباح بما اكتسبه من ثقافة وما تعلمه من الساسة والقادة الذين تعرف إليهم في دمشق ـــ اقتنص كل الفرص، بل خلق لنفسه فرصاً قد لايستطيعها غيره.

فهاهو ذا يلتقي عام 1947 وفي غمرة الاحتفال بالعيد الأول للجلاء، بالعازف الشهير سامي الشوا الذي قدم من مصر في زيارة لمسقط رأسه (حلب)، فأقاما معاً حفلة في النادي الكاثوليكي، صوت مبدع وعزف كمان رائع، هذه الحفلة دوى صداها في أرجاء حلب والمدن السورية، فأعيدت في حمص فلقيت النجاح الذي لقيته في حلب، مما حدا بالسيد شكري القوتلي ـــــ رحمه الله ـــــ رئيس الجمهورية السورية إلى استدعائهما للقصر الجمهوري بدمشق كي يقدما فنهما العظيم.

بعد النجاح الكبير الذي لقيه صباح، عرض عليه المرحوم سامي الشوا أن يسافر معه إلى مصر، وكادت الرحلة تتم لولا بعض الظروف التي منعته من السفر معه، وقد يكون حسن طالع لسورية ولصباح أن ينطلق منها بعد ذلك إلى العالم دون أن يكون لأحد فضل في شهرته ونجاحه.

في العام نفسه عين صباح في إذاعة دمشق مطرباً يقدم حفلتين على الهواء، أسوة بالمطربين الكبار في ذلك الوقت أمثال (نجيب السراج ـ غالب طيفور)، بتصنيفهم وأجرهم نفسه، مما أثار حفيظة

بعضـهم، فلقد عزَّ عليهم أن يتقاضـى صـبي في الرابعة عشـرة ما يتقاضونه وهم المطربون ذوو الشهرة والسمعة.

التقى خلال هذا العام مع المطربة المصرية (نجاة الصغيرة)، ولُحن لهما أغنية ثنائية (دويتو) أذيعت على الهواء.. كما غنى من ألحان غالب طيفور أغنيته الأولى (ياواردة ع العين)، أما ماغناه لسامي الصيداوي فهو الأغنية الشائعة (ياجارحة قلبي الجرح يؤلمني).

عاد صباح إلى حلب، فالتحق بمعهد الكلية الإسلامية الخاص ليتم تعليمه الإعدادي، وكان قد حصل على الابتدائية خلال دراسته في المعهد بدمشق، نستطيع أن نعد فترة مكوثه في حلب مرحلة ثانية من حياته العلمية والثقافية الموسيقية، راح خلال هذه الفترة يطور عزفه على آلة العود ويتقن الصولفيج، وقد توصل إلى ذلك.

حاول صباح الابتعاد عن جو الطرب والليالي الصاخبة ونجح، ومن أجل لقمة العيش عمل محاسباً، وكاتباً، ثم معلماً (وكيلاً)، ولكنه بأي حال من الأحوال لم يبتعد عن ممارسة هوايته، إن في الذكر والموالد أو في السهرات المعهودة بين الأصدقاء، أو سهرات التمرين (البروفه) مع أصدقاء ممن يعمل في الحقل الموسيقي. ذكر لي مرة أنه كان ينشد في بعض حلقات الذكر،في أكثر من زاوية، يتقاضى من جرائها مايقيم به أوده.

وتمر به فترة عصيبة، فقد خلالها الأمل في كل شيء، وضاقت ذات يده فراح يبيع بعضاً من كتبه الغالية ليسد بثمنها رمقه، لكنه أحس بعد مدة أن مكتبته العلمية والموسيقية خاصة أوشكت على النفاد، فقرر الالتحاق موظفاً بصفة مردد في إذاعة حلب، كان من زملائه في هذه الفترة بهجت حسان، محمد خيري، مصطفى صابوني، صبري مدلل، حسن بصال وسواهم.

هنا أيقن صباح أن الله سبحانه وتعالى قدر له أن يعمل في هذه المهنة (الغناء) ــ وهو من حسن حظ العرب ــ فالتفت التفاتاً كاملاً نحوها، وكرس كل وقته لها، فاستطاع أن يحصِّل كل ما كان

ينقصه من أبواب علم الموسيقا. التقى خلال وجوده في إذاعة حلب بالمؤلف الموسيقي الكبير الشيخ علي الدرويش، فأفاد منه ما استطاع، وغنى له موشحين من ألحانه:

آه من نار جفاهم «من مقام نوآثر»

ياساكناً بفؤادي«من مقام سيكاه»

كما التقى بالمرحوم الأستاذ نديم الدرويش نجل الشيخ علي وغنى له قصيدة دينية مطلعها: أدعوك يارب، وقصيدة غزلية مطلعها: ياغصناً مال مع النسيم.

ومن الملحنين الذين غنى لهم في إذاعة حلب أيضاً المطرب والملحن (منير أحمد قرقناوي). وقد غنى صباح من ألحانه قصيدة: أنتِ التي أبكيتني.

تأتي المرحلة الثالثة من حياة صباح العلمية، وفيها جالس مطربي حلب القدماء، وذلك ليستقي منهم أسلوبهم في تناول القصيدة إنشاداً،والموال كما يقال بالدارجة (صفاً)، فسمع كلاً من الأساتذة مصطفى طراب، علي عبد الجليل، أسعد سالم، محمد النصار، أحمد الفقش وسواهم من اللامعين في هذا المضمار، فازدادت خبرته، وتوسعت معرفته، وتعمقت تجربته.

التفت أيضاً إلى الأدوار المصرية، فشذبها وضبط مقاييسها، وأضاف إلى غنائها أسلوبه الحلبي الجزل،ونظّم جملها، وصحح لوازمها الموسيقية، فغدا كل دور منها لؤلؤة جميلة ترصع عنق حلب، ودرة في عقد الغناء فيها. خلال المرحلة هذه سجل مع زملائه المطربين وصلات كثيرة من القدود الحلبية، وكان كل مطرب من المرددين ينفرد في مقاطع تناسب صوته علواً أو انخفاضاً، وسجل معهم أيضاً وصلات عديدة من الموشحات التي لولا إذاعة حلب لفقد أغلبها.

المرحلة الرابعة: وفيها حدد أسلوبه الغنائي، ووضع الأسس التي يجب أن يراعيها في كل ما يغني، حتى قبل صعوده إلى

المسـرح. إذ لابد من إجراء التمرين مع الموسـيقيين ليتيقن من دقة حفظهم، وفرقتـه كمـا كـان يعرفـه الكثير مؤلفـة من خمس آلات موسـيقية (قانون عود كمان طبلة ـــ رق) لأن التمرين قبل الحفل يورث الثقة في نفسه، ويطمئن إلى أن عمله سينفذ على أحسن وجه أمـام جمهوره الـذي يحترمـه. ولمعرفتـه أن من يحترم فنـه يحترمـه الجمهور متمثلاً بقول الإمـام علي رضـــي الله عنـه (إن الله يحـب أحدكم إذا عمل عملاً أن يتقنـه). يظهر ذلك في تســـجيلاته الأولى أواخر الخمسينيات.

من هـذا المنطلق أســـس فرقتـه الأولى عـام 1959، وكـان عنـاصـــرها خمســـة هم مرددون، ومطربون لهم دورهم في الغناء الإفرادي (كامل بصـال، حسـن بصـال، محمد درويش، محمد عكو، محمد ناشـي). إضـافة إلى فرقة موسـيقية صـغيرة عملت الفرقة في أندية حلب (اللواء)، (السـعد)، نادي (الفينوس)،(مسـبح حلب)، وكان لها سمعتها التي دعمها وثبتها صـباح بقوة شـخصـيته وحسـن قيادته، وتركيزه على أدق الأمور، حتى إنه ــ أطال الله عمره ــ كان يضبط مكبر الصـــوت ويعطي كل آلـة حقها بيده، ومـازال حتى الآن يقوم بذلك اهتماماً منه، وحرصـــاً على جودة العمل ونقائه. وأذكر أنه في إحدى حفلاته في لبنان قال لمدير المســـرح الذي أصـــابه الملل من كثرة ماتنقل صـباح بين مكبرات الصـوت،(لاتغضـب فأنا أحب أن أعرف كيف يسمعني الجالس في الصـالة)، وللعلم قد يستغرق ضبط جهاز الصـــوت ســـاعتين، ثم يأخذ (الميكرفون) ويغني مصـــغياً إلى المكبر ليسمع كيف يصل صوته إلى سامعه.

الارتجال عند صباح فخري

الارتجال خصـوصـية في الموسـيقا الشـرقية عموماً، والعربية خصـوصـــاً، وهو الإبداع الكامل، إذ يتم التأليف في لحظة الغناء أو العزف، ولا مجـال بعد لمراجعـة أو إعـادة نظر، فهو يصـــدر عن الفنـان ويصـــل إلى المتلقي في اللحظة ذاتها، لذلك اســـتوجب من

الفنـان (العازف والمطرب) أن يكون مالكاً لأدواته جميعها، متحكماً بصـوته، متمكناً من علوم المقام، مسـتمعاً جيداً لكل ألوان الموسـيقا (شرقيها ـــ عربيها ـــ غربيها)،ذا ثروة لحنية كبيرة، غزير الحفظ لتراث بلده ومنطقته، وأن يتزود بقصـائد من عيون الشـعر العربي كي يحسن الانتقاء في كل مناسبة.

بدأ صباح ـــ كغيره من المطربين الكبار ـــ الارتجال وهو يتمتع بكل الصفات التي وردت، فأجاد أيما إجادة ـــ والتسجيلات القديمة خير شـاهد، وقصـائده المرتجلة تسـحر اللب وتذهل العقول، لكنه ـــ ولشدة حرصه على جودة فنه ـــ خط لنفسه ما خطه محمد عبد الوهاب في مواويله المســجلة: إذ كان يعمد إلى القصــيدة أو الموال، فيبني لهما خطاً قابلاً للإضـافة سـاعة التجلي، والاختصـار في بعض الأحيـان، ويجعـل لنهـايتهمـا أكثر من (قفلـة) تتنـاســب وماسيتلوها من مقام وغناء.

ولقد حدثني من رافقه في رحلتـه الأولى إلى فنزويلا، أواخر الستينيات أنه كان يدندن قصيدة الشـاعر المهجري إيليا أبي ماضي التي مطلعها:

ومليحة في وجهها ألق الضحى.

التي يتحدث فيها عن شــعور المغترب، وعن أشــواقه لوطنه الأم أو مســقط رأســه، وبعد أن اكتملت لحنياً غناها في أول حفلة، وكان لها وقع شديد مؤثر، غرق العرب المغتربون الحاضرون في طرب وشجاً ودموع، وكانت ليلة من ليالي العمر.

من مشــهور قصــائده التي غناها ارتجالاً وكان لها خط لحني واضح:

حتــامَ أرجــو والرجــاءُ يخيبُ
يادهـرُ رفقـاً فالفـؤادُ يذوبُ

عبقتْ به سكرى الدلالِ وأعرضَتْ
فإذا الضلوعُ تَوَجُّسٌ ووجيبُ

من مقام البياتي، ومن شعر فؤاد يازجي.

ولم يفته أن يغني للبيضـــاء، كما غنى للســـمراء في قصـــيدة اليازجي، وهي أيضاً من روائعه:

بيضـــاءُ لاكدرْ يشـــوبُ صفاءَها كالياســـمينِ نقاوةً وعبـيرا
ألوتْ عليَّ، فضمني من شَعرِها ليلٌ رأيتُ البدرَ فيه منيرا

«من مقام البياتي»

والمستعرض لمنتقى شعره وجودته، وللشعراء الذين نظموه يلحظ حســاً فيه كل الذوق الرفيع، وحســن الاختيار الذي يندر عند غيره من المطربين، ولا يملكه إلا ذو ثقافة عالية، وتذوق للشـــعر ونقده.

فلقد غنى للشعراء (أبي الطيب المتنبي ـــ جرير ـــ مسكين الدرامي ــ البوصيري ـ الشيخ أمين الجندي)، لكنه لم ينس شعراء حبيبته حلب فغنى لـــ (أنطوان شعراوي ـــ عبد المجيد سيريس ــ فؤاد يازجي). كما أنشد من شعر الدكتور جلال الدهان وعبد الكريم البدوي. وكل القصـــائد والتخميســـات التي أنشـــدها هي من أعذب الشعر وألطفه وأوقعه في النفس والقلب.

أما الموال فألحانه كان لها طابع مميز، أهم ما فيه وضـــوح سِـكّته اللحنية المغرقة في (الحلبية)، فلقد وضـــع في ألحانها ســـراً مختزناً في الصـدور مئات السـنين، عبر الذاكرة الجماعية لمطربي حلب وســمّيعتها الذين حافظوا عليه حتى وصـــل إليه نقياً صـــافياً. وجاءت ألحانها على كل المقامات المتداولة والشـــائعة، فكانت لآلئ

براقة في عقد الألحان التراثية الحديثة، التي مازال لمعانها على شفة ولسان كل مطرب حلبي.

لقاؤه بالحاج بكري الكردي

بلغت شدة الحرص بصباح حداً جعله لايترك أحداً من المطربين أو الملحنين إلا ويسمع منه أو يناقشه، أو يأخذ عنه علماً، أو ينصت إلى ألحانه ... والحاج بكري يحب من المطربين ذا اللون المميز والأسلوب الواضح المعالم.

لذلك عقدت بينهما صداقة من نوع خاص، وعلاقة هي علاقة العالم بالعالم أو المبدع بالمبدع. فكان يُسمع أحدهما ألحانه للآخر، ولا ينزعج إن أبدى ملاحظة على جملة لحنية، أو مقطع من المقاطع.

حفظ الأستاذ صباح بعض ألحان الحاج بكري،في لقاءات متكررة، في بيت أحدهما حيناً، وفي دار الآخر حيناً. طبعاً أضاف إلى مخزونه محفوظاً جديداً له نكهة حلبية خاصة.

سجل صباح ثلاثة ألحان للكردي عام 1963في إذاعة حلب، كانت في قالبين مهمين من قوالب الغناء العربي،أولهما القصيدة والثاني الدور. القصيدة الأولى وكانت من شعر الأستاذ حسام الدين الخطيب مطلعها:

هذه العبرةُ هل تدرينَ ما وقعُها في محجري ياغاليهْ

«من مقام نهاوند»

والثانية من نظم الخطيب أيضاً ومطلعها:

ويحَهُ تاهَ وضلاَّ «من مقام راست»

أما الدور وقد نظمه زجلاً الشاعر الخطيب فمطلعه:

القلب مال للجمال والبعد نقّض جروحي

«من مقام العجم»

سفره إلى دمشق

كان صباح فخري ضمن من ارتحل إلى دمشق عند افتتاح التلفزيون السوري عام 1960، فاستقر فيها ، ونقل نشاطه إليها،وهناك فتح التلفزيون أبوابه لجميع المطربين القادمين من حلب، واستقبلهم استقبال الفاتحين، فهم يتمتعون بأصوات قادرة جميلة، ويحفظون تراث حلب ــ الذي هو في الواقع التراث الوحيد في سورية ـــــ وذوو خبرة طويلة اكتسبوها من عملهم في إذاعة حلب، وهم كثر على رأسهم صباح فخري.

أول تسجيلات صباح وأهمها للتلفزيون كان في برنامج (مع الموسيقا العربية) الذي أعده وأخرجه الفنان الكبير (جميل ولاية) عام 1963، وفيه سجل موشحات كثيرة وقصائد وموالياتٍ، ولكن الأهم هي الأدوار التي كانت جميعاً منقحة مصححة مرتبة الجمل والإيقاع. وكما قلنا آنفاً لقد بذل فيها جهداً مضنياً ووقتاً كبيراً ليخلصها من شوائبها والأخطاء اللحنية والإيقاعية التي كانت فيها منذ لحنها ملحنوها. هذا العمل كان مفتاح المجد له، واكتسب من بعده سمعة وشهرة لم يصل إليهما أحد قبله من المطربين.

بدأ منذ ذلك الحين يفكر جدياً بتسجيل التراث السوري بشكل فني، وأن يستخدم التقنيات الحديثة، فقام بتسجيل (فاصل اسقِ العطاش)، ووضع فيه كل فنه وإحساسه الموسيقي الرفيع مستعيناً

بأصدقائه من الموسيقيين المتخصصين، فجاء هذا العمل فيه كل صفات الكمال، تسجيلاً وتوزيعاً ونقاءً.

أسفاره وحفلاته في العالم

عقد صباح في دمشق صداقات كثيرة. إذ كان الكل يطمع في وده، لما رأوه فيه من جدية، وفي أخلاقه من أهلية، ومن دأب وإخلاص وتفان في عمله، فرحب به السلطات والمسؤولون والمهتمون والسمّيعة، ووضعوه في المكانة التي يستحق، فهو حامل لتراث الوطن وارث له محافظ عليه. وتعرف خلال الحفلات العامة والخاصة التي أحياها في صالونات وبيوتات علية القوم على كثير من الرؤساء والأمراء والملوك ضيوف سورية، وكلهم يعجب به ويفتن.

من هنا انهالت عليه الدعوات إلى دول العالم العربي جميعاً، كما ساهمت التسجيلات المطروحة في الأسواق بالتعريف به للجماهير العربية أينما كانوا. فكان له في تونس حفلات يحضرها ما ينوف على العشرة آلاف مستمع، حفلات دورية قد تزيد على ثلاث في العام الواحد، عدا الحفلات التي يقدمها في الصالات الصغيرة يحضرها الخاصة من عشاقه ومحبي فنه.

أما في المغرب فقد عشقه الناس ـــ عامة وخاصة ـــ ودعي إليها مرات كان أولها عام 1975، وكثر بعدها معجبوه في هذه الدولة الشقيقة، وصارت سورية وحلب تعرفان به، وشاعت الموشحات والقدود الحلبية بين مطربيها، وراحت تطلب منهم في ليالي الطرب وما أكثرها في ذلك البلد العربي.

وتزداد شهرته وتكثر جماهيره في أرجاء الوطن العربي، فتكثر أسفاره، فمن شرقيه (الأردن ـ العراق ـ الكويت ـ إمارات دول الخليج العربي)، (إلى السودان فليبيا ـــــ فتونس والجزائر

والمغرب) في مغربه، وصـــارت حلب كل ما يذكر في الشـــرق العربي غناءً وفناً، وقدودها أهم ما يعرف أغاني ووصلات.

لم نعدّ لبنـان من ضـــمن الدول العربيـة التي يســـافر إليهـا، فبيروت ـــ كما يعرف ـــ تبعد ساعتين عن دمشق بالسيارة، ولأن الحفلات التي أقامها فيها توازي التي أقامها في ســـوريـة عدداً، انطلق منها كما انطلق من بلده، الأمر الثاني الذي دعاني لذكر هذا البلد الجميل متأخراً عن أشقائه، أن أول لقاء بين صباح والموسيقار محمد عبد الوهاب تم فيه، وحضر حفلات له أحياها حتى الصباح، والمعروف عن الموسيقار المرحوم عبد الوهاب نظام حياته الدقيق الذي لا يحيد عنه ولا يغيره، وأهم بند فيه هو النوم باكراً في الثانية عشـــرة ليلاً لا تتقدم ولا تتأخر، ومع ذلك ففي موعد الحفلات كان يهدم نظامه الصارم ويسهر حتى تباشير الفجر مستمعاً لهذا الفنان العملاق، وكان صـــباح يبدي من فنه مالا يتناســـب إلا في هذه المواقع، ولا يظهره إلا لمن يقدِّره ويعرف قيمته.

وحين التقيا أراد الموســيقار الكبير أن يلحن لصـــباح (عملاً) يتفقان على نصه، ورحب بهذا العرض صباح، وتواعدا على اللقاء مرات ليحددا نوع النص، والشـــاعر الذي يصـــوغه، وتعددت اللقاءات وكثرت دون أن يسأله صباح عن اللحن ، ويبدو أنه خشي أن يقال :(إن لحن عبد الوهاب كان له فضـل في شـهرته)، وأعتقد جازماً أن صـــباح بلحن عبد الوهاب وبدونه غدا مطرب العرب و(صناجتهم)

إذا خرجنا من حدود الوطن العربي، فرحلات صـــباح التي بدأها بالمهاجر (أمريكا الجنوبية) عام 1969 فتحت له أفقاً جديداً، وغدت محطة دورية لابد من التوقف بها كل عام، وقد تطول الرحلة لأكثر من شـــهر، فمن فنزويلا إلى الأرجنتين إلى البرازيل إلى التشـيلي. ثم أمريكا الشـمالية، فمن كندا إلى الولايات المتحدة التي زار أكثرها، وغنى في معظم مدنها الهامة. إلى أستراليا، وفي

جميعها يحيي ليالي الطرب الحلبي السوري، ويشجي آذان المحرومين، ويروي غليل العطاش إلى غناء الوطن وسهراته.

غنى صباح فخري في عاصمة النور باريس عام 1976، فقد نظم حفلته الأولى في قصر المؤتمرات بنفسه، وسجل ما غنى فيها لحسابه والتي بلغت تكلفته مئات الآلاف،وكانت حفلة متميزة في كل شيء، الموشحات التي قدمها من مقام (الحجاز كاركرد) كأنك تسمعها للمرة الأولى من شدة الإتقان، وجودة التنفيذ، وبالطبع هذا ليس بغريب على من عرف باهتمامه ودقته في كل أموره وخاصة الفنية.

كان لحفلته هذه وتسجيلها صدى رائع في الأوساط الفنية،يدل على ذلك حجم المبيعات التي سجلت رقماً لايتصور، وزادت من اهتمام الناس بهذا النجم المتألق في سماء العرب الذي يزداد بريقه كلما ارتفع.

بعد حفلة باريس طاف أرجاء فرنسا، وغنى في كثير من مدنها، ثم انتقل إلى ألمانيا وغنى في أشهر وأجمل قاعة فيها هي (قاعة بيتهوفن) في مدينة بون، وفي السويد في قاعة نوبل للسلام، ودُعي إلى إنكلترا ليلقي محاضرات عن الموسيقا العربية وآلاتها مشفوعة بحفلات غنائية في مدنها المهمة (لندن ـــ برمنغهام ـــ مانشستر).

ثم دعي عام 1985 لافتتاح مهرجان الموسيقا الشرقية بفرنسا، فغنى على مسرح (لاموندييه) في (نانتير) قرب باريس، وسجل حفلته فطبعت منها أسطوانات بيع منها أرقام خيالية نظراً لما قدمه فيها من غناء فريد، امتزجت فيه العبقرية بالصوت الخالد والتنفيذ الرائع.

أعماله:

إضافة إلى ماسجله في برنامج مع الموسيقا العربية عام 1963، فتجربته مع التلفزيون تلتها تجربة أخرى هي مسلسل

غنائي قام ببطولته غناء الأستاذ صباح والمطربة (وردة) بعنوان (الوادي الكبير)، ضم قصائد وموشحات لحنت خصيصاً له، قام بتلحين كثير منها الموسيقار الحلبي (عزيز غنام) إلى جانب أقرانه من الملحنين السوريين الكبار.

العمل التلفزيوني الثالث هو مسلسل (نغم الأمس) الذي كتبه وأخرجه رائد الدراما الغنائية الأستاذ جميل ولاية، عمل ضخم بذل فيه كل العاملين معه جهداً كبيراً، دام التحضير له عامين كاملين، وأنجزه موسيقياً فنانون ممتازون تفخر سورية بهم.

سجل فيه الأستاذ صباح موشحات وقدوداً وقصائد وموالياتٍ وأدواراً هي معظم التراث السوري والعربي في حلقاته الأربع عشرة. تضمنت كل حلقة قصة توافق معاني مايغنى من شعر أو زجل، وترافق الغناء فرقة تؤدي رقص السماح على أنغام الموشحات التي اختيرت ضمن وصلة من مقام واحد.. تبدأ الحلقة بوصلة موشحات، ثم يغني صباح قصيدة على نفس المقام، ثم دوراً، ثم موالاً حلبياً (شرقاوي)، وتختتم بوصلة من القدود الحلبية والأغاني الشائعة.

بلغ مجموع ماسجل في جميع القوالب الغنائية (160) عملاً، ونظرة متأنية ناقدة إلى هذا العمل، نتبين منها أن صباح أراد أن يوثق توثيقاً دقيقاً التراث الغنائي السوري منعاً من أي تحريف أو تغيير له، وتثبيتاً لأسلوبه في غنائه، يتضح ذلك من السمة (الصباحية) والبصمة (الفخرية)، والطفرة الحلبية التي ختمه بها.

أما الرابع من أعماله التلفزيونية فهو (أسماء الله الحسنى)، مسلسل ديني في ثلاثين حلقة، تعالج إعجاز خلق الله وقدرته وعزته ورحمته بأسلوب علمي حديث، مضافاً إليه قصائد دينية لحنها خيرة الملحنين في سورية أهمهم:

سليم سروة ــ إبراهيم جودت ــ عبد الفتاح سكر ــ عبد السلام سفر وسواهم. أما صباح فكان مشرفاً على الألحان ــــ إن لم نقل

شارك في تلحينها ـــ يسمعها ويبدي رأيه فيها، ويضيف هنا ويغير هناك، حتى جاءت كلها درراً ولآلئ تتناسب وذاك الصوت السماوي.

عرض أسماء الله الحسنى عام 1994 على شاشات القنوات الفضائية في غالب الدول العربية والإسلامية، ونال نجاحاً كبيراً يستحقه نظراً لما بذل في إنتاجه وتنفيذه من جهود جبارة.

ألحانه

لحن صباح كل ماغناه من قصائد وموالیات (بشكل الغناء المرتجل)، ووضع بأسلوبه بعض الجمل الموسيقية التي أضافها إلى القدود والموشحات والأدوار، أما لماذا تخلى ـــ جزئياً ـــ عن العفوية في الارتجال؟ فهو يجيب:

ـــــ قدماء المغنين في سائر المشرق العربي غنوا القصيدة والموال ارتجالاً، لكنك إذا أصغيت وحللت ماغنوه تجد نسقاً واحداً وتكراراً للعبارات الموسيقية، وضعفاً في ترابط الجمل، وحشواً في بعضها يضعف المستوى الفني. لذلك وضعت ذلك الخط اللحني المعروف للقصائد الشعرية والمقطوعات الزجلية (الموال) أحدد به المعالم، وأثبت الجمل الأساسية ثم أضيف ـــ ارتجالاً ـــ حين غنائها بما يتناسب والحاضرين في الحفل.

لحن أكثر من عشرين قصيدة امتازت كلها بجزالة جملها، وحسن ترابطها، وجمال انتقالاتها المقامية، تعبر عن ذوق رفيع وإمكانات غزيرة، فمقاطعها تتدفق كشلال، وديعاً مرة وهادراً مرة،

ترسم ظلالاً لتجليات سماوية، وتملأ النفس طرباً، والأذن شجواً وشجناً.

كما لحن قصائد موقعة (مربوطة) منها: وانتهينا ـــ غاب حبي ـــ خمرة الحب ـــ صورتها، لاتقل حسناً ومستوى عن سابقاتها. أما من الأغاني فأولها ديني وهو لم يتجاوز الخمس عشرة (يارايحين على بيت الله)، ثم (ياشايفة الفنجان) وغيرهما.

أغنياته الوطنية

تميز الأستاذ صباح في كل شيء، حتى في عروبته ومواطنته وحلبيته، فلهجته مازالت حتى الآن تميزه وتعرّف مسقط رأسه حلب، وحفاظه على التراث السوري واعتزازه به وحرصه على توثيقه دليل على انتمائه لهذا الوطن الذي أعطاه كريماً، فبادله حباً بحب، وتقديراً بتقدير. أما عروبته فواضحة وضوح ضياء الشمس، فتسمع من فيه حرفاً سليماً، ولفظاً فصيحاً، وشعراً عذباً فيه كل الإحساس بلغته العربية علماً وتذوقاً.

أول نشيد وطني غناه كان من ألحان الأستاذ إبراهيم الدرويش بعنوان (أنا بياع الورد) عام 1947، وبعد نكبة فلسطين غنى من ألحان الأستاذ مجدي العقيلي نشيد (فلسطين) عام 1948، وتوالت أغانيه للوطن فكانت (حكاية شهيد) و(حكاية وطن) و(بلادي) و(وطني).

تكريمه:

لقد استطاع صباح بشخصيته القوية، وفنه العظيم، وبحمله لتراث وطنه، الوصول إلى أعلى المراتب الاجتماعية، ومكانته في

القلوب تنعكس حباً واحتراماً من الناس جميعاً ـــ خاصة وعامة ـــ فكثير من الزعماء العرب يعده صـــديقاً، وكلهم يكن لـه الإجلال والتقدير، فهم يســـتقبلونـه اســـتقبالاً يليق (بملك الغناء العربي)، ويحتفى به سفيراً للعرب أجمعهم.

صبـــاح فخـــري
صناجة العرب

أحمد بوبس

لاتكمن أهمية الفنان الكبير صـــباح فخري في صـــوته الجميل القوي فحسب، فهناك أصوات كثيرة جميلة وقوية، لكنها لم تستطع أن تحقق ربع ماحققه الفنان فخري الذي يعتلي قمة الغناء العربي بلا منازع. ولم تستطع الاستمرار في الغناء إلى سن متقدمة، كما يفعل هو الآن. فالمسألة عند صباح فخري ليست مسألة صوت فقط، بل مسألة قدرات موسيقية واسعة يمتلكها هذا الفنان الكبير. فهو يتمتع بثقافة موســـيقية كبيرة، بل هو عالم أو موســـوعة في الموسيقا بكل ماتحمله هاتان الكلمتان من معنى. ولم يصل إلى ذلك إلا بعد أن أفنى سنين من عمره في دراسة الموسيقا وأصول الغناء

على يد أساطين النغم في حلب، إضافة إلى تتلمذه في المدرسة الأهم وهي المدرسة الدينية التي تعلم منها تجويد القرآن الكريم والإنشاد الديني. وهذان الأمران أفاداه كثيراً في أدائه الغنائي.

* ولادته ونشأته الموسيقية

ولد صباح فخري في مدينة حلب عام 1933. واسمه الحقيقي صباح أبو قوس. أما اسمه الفني الذي ارتبط بكلمة (فخري) فقد اختاره تكريماً للزعيم الوطني فخري البارودي الذي رعاه في بداياته.

تمتع صباح فخري منذ طفولته بصوت جميل. وفي تلك الفترة درس القرآن الكريم وحفظه، وأتقن تجويده على يد والده الشيخ محمد أبو قوس الذي كان متعمقاً في أربع من الطرائق الصوفية. ولما شب قليلاً انتسب إلى المعهد الديني في حلب بعد نيله الشهادة الإعدادية. وبذلك أجاد فنون التلاوة القرآنية التي أفادته كثيراً في أدائه الغنائي، وأكسبته نطقاً عربياً سليماً. ويتجلى ذلك بشكل واضح في غنائه باللغة العربية الفصيحة بشكل خاص. وكان في صغره يؤدي المواويل والموشحات والقدود الحلبية.

وكانت الخطوة التالية تتلمذه على يد أقطاب حلب في الموسيقا، وهم الشيخ علي الدرويش وعمر البطش ومجدي العقيلي وعزيز غنام ومحمد رجب ونديم وإبراهيم الدرويش. ومنهم تلقى العلوم الموسيقية والمقامات والأوزان، إضافة إلى تعلمه العزف على العود.

وفي منتصف الأربعينيات من القرن العشرين انتقل صباح فخري إلى دمشق، وانتسب إلى المعهد الموسيقي الشرقي الذي كان يقوم بالتدريس فيه كبار الموسيقيين السوريين، وتعلم فيه الموشحات والقصائد والأدوار والإيقاعات والصولفيج ورقص السماح، كما تعلم العزف على العود. وتخرج في المعهد عام 1948. ثم أكب على التراث الغنائي العربي يدرسه ويبحث فيه

ويحفظه. وبذلك أصبح متمكناً تماماً من أداء جميع قوالب الغناء العربي من الدور إلى الموشح إلى القصيدة والطقطوقة والموال والارتجال. وهو بذلك ينتمي إلى جيل العمالقة أمثال صالح عبد الحي وعبد الحي حلمي وسلامة حجازي ويوسف المنيلاوي وغيرهم من مطربي عصر ماقبل الميكرفون.

* حالة متفردة

كل هذه المنظومة الموسيقية التي امتلكها صباح فخري جعلت منه حالة متفردة في الغناء العربي. ساعده في ذلك متانة صوته التي تتجلى في مناح عدة. أولها المساحة الواسعة من أدنى القرار إلى أعلى الجواب. والتي تمتد بسهولة على ثلاثة دواوين. وهو يجيد التحكم بصوته في أية منطقة منه. فإذا هبط إلى القرار أبدع، وإذاصعد إلى الجواب أدهش، وإذا غنى في الوسط أجاد. وهذه أيضاً حالة نادرة. فمعظم المطربين حتى أولئك الذين امتلكوا مساحة صوتية واسعة، يفضلون البقاء في الوسط . وهم إما يجيدون استخدام صوتهم في الجواب فقط، أو في القرار فقط، ولكن قليلاً منهم يجيد استخدام المكانين معاً مثل صباح فخري.

المنحى الثاني في متانة صوته يتجلى في قدرة صوته على الاحتمال. فصوته يمتلك القدرة على الغناء لزمن طويل من دون أن يعتريه التعب أو القصور. وهذا ما يسمى في الرياضة اللياقة. وبالفعل غنى في حفلات كثيرة ساعات دون توقف، حتى إنه دخل سجل غينيس للأرقام القياسية عام 1998، حين استمر في الغناء بشكل متواصل منذ الساعة العاشرة ليلاً حتى الثامنة صباحاً، أي لمدة عشر ساعات في العاصمة الفنزويلية كاراكاس. وهذه حالة فريدة في الغناء العربي.

* حارس التراث

هذه القدرات وظفها صباح فخري في إحياء التراث الغنائي العربي. فسجله بصوته. غنى التراث الحلبي (القدود والموشحات)،

وغنى ألحان أبي خليل القباني والتراث الغنائي في مصـــر والعراق وغيرهما من البلدان العربية. وهو أفضل من سجل بصوته فاصل (اســقِ العطاش) من الناحية الموســيقية. ومن الألحان الجديدة قدم مجموعة تتناســب مع توجهه الموســيقي النابع من التراث. وبذلك فإن صـــباح فخري ليس مجرد مطرب كبير، بل هو مدرســـة في الغناء، تســتحق أن تدرس وتقدم فيها الأطروحات العلمية. وبالفعل نـال إلياس بودن شـــهادة التخرج من المعهد العالي للموســـيقا في تونس بأطروحة علمية عن صباح فخري. وسجل بصوته سلسلة (نغم الأمس) الـذي تضـــمن نحو 160لحنـاً من التراث الغنـائي العربي، من بينها فاصل (اسق العطاش). وسجل خمس أسطوانات 33 دورة و20 كاسيتاً.

* أغنيات وملحنون

وإضافة إلى التراث قدم صباح فخري مجموعة من الألحان التي لحنها خصيصـاً له عدد من كبار الملحنين السوريين. وعدنان أبو الشـامات أكثر من لحن له، وزادت ألحانه لصـباح فخري على عشـرين لحناً تضـمنت الموشـحات والقصـائد والأناشـيد، منها موشحات (أيها الوجه المنير) و(إن في جنبيّ قلباً متعباً) و(بأبي من رامها نظري) في مسلسل (الوادي الكبير) ونشيد (وطني ونذرت له الجهدا). ولحن له محمد محسـن ثمانية موشـحات في مسـلسـل الوادي الكبير، وســهيل عرفة أغنية (ميلي مامال الهوى) و(حكاية شـــهيد) و(يامال الشـــام)، وهي غير لحن أبي خليل القباني بالمطلع نفسه. كما لحن له إبراهيم جودت عدة موشحات منها (ودَّع الصبَّ محبٌّ ودَّعا)، وسـليم سـروة قصـيدة (سـلي فؤادي عن الخضـراء ياحلب). وقدم غناء برنامج (أســماء الله الحســنى) الذي تضـــمن مجموعة من التواشـيح الدينية التي تناول كل واحد منها اســماً من أســماء الله الحســنى. كما شـــارك في برنامج (المغنون) الغنائي التراثي.

جاب صـباح فخري العالم من أقصـاه إلى أقصـاه، فغنى في الكثير من دول العـالم كـالولايـات المتحـدة وأمريكـا اللاتينيـة وكنـدا وألمانيا وفرنسـا وإنكلترا وأسـتراليا ومصـر وتونس ولبنان وغيرها. غنى في قاعة نوبل للسـلام في السـويد، وفي قاعة بتهوفن في بون بألمانيا، وعلى مسرح معهد العالم العربي في باريس.

* تكريمه

وأخيراً.. فإن وسـام الاسـتحقاق السـوري الذي ناله صـباح فخري عـام 2007 ليس الوحيد، فقد نال الكثير من أشـكال التكريم على الصـعيدين العربي والعالمي، منها وسـام الاسـتحقاق التونسـي عام 1975 من الرئيس الحبيب بورقيبه، ووسام التكريم عام 2000 من السلطان قابوس، وحصل على مفتاح مدينة ديترويت الأمريكية. ونال الميدالية الذهبية من مهرجان الأغنية العربية في دمشـق عام 1978، واسـتحق الجائزة التقديرية للحفاظ على الموسـيقا العربية ونشـرها من المنظمـة العربيـة للتربيـة والثقافـة عام 2004، ونال جـائزة الغنـاء العربي من الإمارات العربية المتحدة. وكرمته وزارة السياحة المصـرية بجائزة مهرجان القاهرة الدولي للأغنية، وكرمه مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية في مصـر. ومنح المفتاح الذهبي لمـدينـة فـاس المغربيـة. وجوائز وشـهـادات تقدير كثيرة غيرهـا. وتقـديراً لصـبـاح فخري ولـدوره الكبير في الحفـاظ على التراث الغنائي العربي، تشكلت في مصر جمعية محبي صباح فخري.

صبـاح فخـري

نصر الدين البحرة

ربما كان الموقف من التراث، من أهم القضـــايا التي تواجهها الثقافة العربية المعاصـــرة في مختلف مجالاتها: الآداب والفنون والعلوم. ولا شك أن هذه المسألة تكتسب أهمية خاصة حين يتعلق الأمر بالموســـيقا والغناء. والأمر هنا مثله هناك، فكما أن للعرب تراثاً ضخماً في العلوم والآداب والفكر والفلسفة، فإن لهم مثل هذا التراث في الموسيقا والغناء.

بل إنهم أحدثوا في هذا الفن من التطور يوم كانت أوربا غافية في ظلمات القرون، ما شهد به حتى الأعداء.

إننا نبحث اليوم عن أسس وأصول لإعادة المياه إلى مجاريها في كثيرٍ من فنوننا: التصـــوير والمســـرح والقصـــة والرواية.. والموســـيقا والغناء أيضـــاً، ولن نجد في هذا الميدان الأخير، وجهاً أكثر إشراقاً وسطوعاً من الفنان السوري الكبير صباح فخري. فلقد حمل همَّ تأصيل الأغنية العربية وربطها بالماضي العريق والتراث الزاخر زهاء نصف قرن... ونحسب أنه حقق كثيراً مما صبا إليه في مستهل عمره الفني.

وكنت في وقت ســـابق، التقيت الصـــديق الفنان الكبير على موعد، في مكتبه، ودار بيننا حوار ضـــافٍ، حول نشـــأته وتعلقه بالموســـيقا والغناء، ومراحل هوايته واحترافه، وتجربته الغنائية.. ورأيه في الموسيقا الشرقية والغربية، فكان هذا الحوار:

* المطرب العربي السوري الكبير صباح فخري.. نرجو أن تقدم إلى الســـادة القراء في الوطن الكبير.. وفي أوربا، بطاقتك الشخصية، وكيف جئت إلى فن الغناء.. ومن هم أساتذتك؟

** أنا من مدينة حلب، وقد اكتشفتْ امرأة موهبتي صغيراً. كنت طفلاً ألعب في أرض الدار، وأغني أشياء بلا معنى، سمعتني هذه المرأة فقالت: صباح تعال أعلمك «موالاً» فاندفعتُ دون تردد كأن شيئاً ما في داخلي قد شدني.

كانت هذه المرأة من الجيران، وكان هذا منذ سنوات طويلة.. وقد تعلمت ذلك الموّال.. وبدأت رحلتي الطويلة..

يتعلم في «العصرية» ويغني

وكما تعلم، فإن عدة أسر كانت تسكن في البيت العربي الواحد، في كل غرفة تقيم أسرة. قبل الظهر تعمل السيدات في شؤون البيت، وبعد الظهر، يقعدن لإقامة «العصريّة» فيتحادثن والأولاد يلعبون في أرض الدار، وهكذا فكلما قعدت السيدات الجارات في «العصرية» يندهن لي، فأتعلم منهن وأغني.

بعد ذلك صار أخي الأكبر، يأخذني معه إلى السهرات التي يكون فيها غناء، ويوجد فيها بعض الأساتذة من موسيقيين وعازفين ومطربين.. إلخ، فأستمع وأنصت باهتمام بالغ. وكنت أحفظ كل ما يقال، كأن في رأسي مسجلة، لا تدع حرفاً أو نغمة، من صغيرة أو كبيرة.. دون أن تسجلها.

مطربو حلب... في تلك الأيام

في تلك الأيام كان في حلب عدد من المطربين الكبار الأساتذة: بكري الكردي، محمد نصار، أسعد سالم، أحمد الفقش. كان هؤلاء أعمدة الغناء في المدينة، إضافة إلى نجلَيْ الأستاذ علي الدرويش: نديم، وإبراهيم «الإدلبي» الذي تعلمت منه أول موشح من مقام «الرست» وهو موشح «يا هلالاً غاب عني واحتجب»، وكان إيقاعه من الوزن «الأعرج» الصعب، الذي يعسر على طفل أن يحفظه، مع ذلك فقد حفظته بسهولة. وبدأت آخذ ألحاناً من محمد رجب وإبراهيم ونديم الدرويش، ثم بدأت أجري قاعدة القياس

لتصـنيف المقامات... فهذه الأغنية مثلاً تشـبه أغنية كذا، وهي من مقام «بيات» إذاً فهي بيات.. وبقيتُ هكذا حتى عام 1947 عندما زار حلب عازف الكمان الشـهير المرحوم «سـامي الشـوا». وفي الفترة ذاتها أيضـاً كان الرئيس السوري الراحل شكري القوتلي في زيارة إلى حلب، وقد جاء كي يضـع حجر الأسـاس لمشـفى التوليد بحلب، وعند المسـاء «أخذوني» إلى قصـر المحافظة وسـمعني الرئيس.. فغنيت قصيدة ورافقني الأستاذ الشوا على كمانه. سرّ مني الرئيس وأوصى بي، كي أتابع دراستي وموهبتي.

القوتلي يسأل عن ابن الشوا

أما الأستاذ سامي الشوا فقد رغب في أن يأخذني معه إلى مصر. في تلك الأيام أقام الشوا زماناً في سورية فأحيا حفلات في حلب وحماة ودمشـق وحمص. رافقته وشـاركت معه في هذه الحفلات. في دمشـق تشـاء المصـادفة أن يقام احتفال في القصـر الجمهوري، فدعي سـامي الشوا، وهناك سأله الرئيس القوتلي «أين ابنك يا سامي»؟ وهكذا دعيت إلى الاحتفال وغنيت... ومنذ هذا التاريخ انتقلت تقريباً إلى دمشـق، وكنت حينئذٍ في صحبة والدتي، فقد كنت ما أزال صغيراً.

في المعهد الموسيقي الشرقي

.. في هذه الفترة أيضـاً أقيم احتفال في بلودان حضـره الزعيم الراحل فخري البارودي، وكان قد أنشـأ في ذلك الحين «المعهد الموسـيقي الشـرقي» وجمع فيه مواهب تلك الأيام: أصـحاب الأصـوات الجميلة، من صـغار وكبار منهم مثلاً: أدهم الجندي، وكان متزوجاً في الثانية والثلاثين وله أولاد. وجاء بكبار الأسـاتذة إلى المعهد: عمر البطش، مجدي العقيلي، عزيز غنام، سـعيد فرحات، عدنان قريش. بل إنه استقدم حتى من تركيا الأستاذ رفيق فرسان وزوجته، وشكلت من هؤلاء فرقة موسيقية جميلة.

سمعني الأستاذ البارودي فأعجبه صوتي، فأحب لي أن أبقى في دمشق، وهكذا كان.

صرت أداوم في المعهد، وعُيِّنت في إذاعة دمشق براتب قدره «250» ل.س شهرياً، وكنت يومئذٍ أقدم حفلة أسبوعياً في الإذاعة. كان عرض الأستاذ الشوا بالذهاب إلى مصر ما يزال قائماً، وكان ما يزال في دمشق، وقد ناقشت هذه المسألة مع والدتي وانتهينا إلى استبعاد موضوع السفر إلى مصر.. فذهبت إليه معتذراً، إلا أنه أصرّ.. ولكن والدتي أيضاً أصرت على أن لا أسافر.. وما أزال أذكر قوله وهو يودعني:

«أمك العجوزة دي عقلها زي الجزمة، دي قفلت باب مستقبلك..».

لماذا سكت صباح سنوات؟

بقيت في هذا المعهد سنتين تعلمت خلالهما الألحان والإيقاعات والموشحات ورقص السماح، و«الصولفيج Solfege» الغنائي، ودرست العود، وفي الإذاعة، نتيجة وجودي مع أساتذة كبار أفدت كثيراً. كانت هناك فرقتان موسيقيتان يومئذٍ، الأولى يرأسها سليم غزالة، والثانية يرأسها إبراهيم عبد العال.

يجب أن أذكر أنني في الآن ذاته كنت أتابع دراستي الإعدادية، وقد اعتزلت الغناء وقتذاك، وقد لاحظت أن حبالي الصوتية في مرحلة تحول، وهذا ما قاله لي المرحوم عزيز غنام: أنت يا صباح الآن في مرحلة المراهقة، كل شيء عندك في تحول ونضج، جسمك ينمو، حبالك الصوتية في مرحلة تحول، ويجب أن تداريها كعينك إذ ترمد، حتى تستقر هذه الحبال وتأخذ أبعادها، وإلا فإنك تسيء إليها، وتهرِّئها وتذهب بصوتك.

.. وهكذا سكتُّ طوال أربع سنوات.. إلى أن اكتمل نمو حبالي الصوتية، ثم عدت إلى الحياة الفنية.. وقد كنت الوحيد الذي بقي من طلاب المعهد الموسيقي وفقد الآخرون جميعاً أصواتهم، باستثناء أديب طويلة.

لون متميز في الغناء العربي

.. عدت إلى الغناء عام 1956 في إذاعة حلب، وعام 1959 كان التلفزيون العربي السوري قد أنشئ فعدت إلى دمشق لأتابع مسيرتي الفنية، ولا أزال أتعلم وأدرس.

*** الملاحظ أنك تقدم لوناً غنائياً متميزاً في الغناء العربي كله، كيف انتهيت إلى ذلك؟ وما هي ينابيعك ومناهلك؟ صارت لصباح فخري مدرسة خاصة متميزة، يمكن أن تجد لوناً من صباح فخري عند هذا المغني أو ذاك، لكنه في ذاته أصبح مدرسة كاملة.**

** لقد عدَدْتُ الفن منذ صغري رسالة، وشيئاً عظيماً يمنحه الله للإنسان، إذاً يجب أن أبحث عن الذات. ما الذي ينبغي أن أفعله، فنان لديه موهبة في هذا المجتمع، ماذا يجب أن يصنع؟ هناك من يدرس ليصبح طبيباً أو مهندساً أو محامياً إلخ.. ليخدم وطنه. أنا.. كيف يمكن أن أخدم بلدي؟ يجب أن أحقق شيئاً من خلال الموهبة التي منحني الله إياها.

كنا نسير في ركاب التقليد

ويتابع الفنان الكبير قائلاً:

نظرت حولي فلم أجد شخصية خاصة متميزة للفنان السوري. كنا نسير في ركاب التقليد لمصر، أغنيتنا كانت فاقدة الهوية. في الأغنية السورية حتى الشعراء، كانوا يقلدون في كلماتها، كلمات الأغنية المصرية.

وقد طرحنا هذه المسألة بكل جدية على شعراء الأغنية: عمر حلبي، علي دياب، مسلم البرازي: أعطونا كلمات سورية لأغنية سورية. وفعلاً بدأت الأغنية السورية، ونحن نتذكر من تلك الفترة المرحومين نجيب السراج ورفيق شكري.. وأنا، لقد

بدأنا من الكلمات المحلية السورية.. وانطلقت الإذاعة السورية في الخمسينيات بزخم قوي جداً.

لماذا لا نحيي هذا التراث؟

يستطرد صباح فخري:

بعد أن بدأت هذه المرحلة، وقفت أفكر، وأنا أتذكر أن لدينا تراثاً موسيقياً عظيماً، وأن لنا ماضياً وتاريخاً.

وهكذا بعد أن درست في المعهد وتعلمت تلك الموشحات من ألحان الفنان الراحل الكبير عمر البطش والشيخ علي الدرويش وأبي خليل القباني، تساءلت: لماذا لا نحيي هذا التراث الذي يكاد يندثر؟ هناك سبب ما، جعل هذه الأغاني لا تخرج إلى الناس، لماذا؟ بحثت فوجدت أن القائمين على الغناء غير مهتمين بهذا الموضوع ولا يفكرون به. كان الفن عند الكثيرين هواية وتسلية، وكان مصحوباً بانعدام الثقافة.. الثقافة العامة، قلت: يجب أن أركِّز على التراث، وهو جزء مني، ومن كياني، وقد فتحت عيني عليه، وهو الذي يعني الوطن عندي. يقول الشاعر:

وحبَّبَ أوطانَ الرجالِ إليهمُ مآربُ قضّاها الشبابُ هنالكا

يعني الوطن أنني كنت صغيراً، ونشأت في الحي الفلاني، في هذا البيت.. وكان رفاقي فلاناً وفلاناً، نلعب لعبة كذا، ونغني أغنية كذا.. ونرقص الرقصة الفلانية، هذا الشريط هو الشيء الذي يربطك بالوطن.

المغني الفردي.. لا يكفي وحده

* ماذا عن الموشحات والقدود؟

** كانت الموشحات موجودة منذ زمان بعيد كما هو معروف، والقدود أيضاً، ولكن أحداً لم يكن يهتم أو ينتبه، والمشكلة أن معظم الذين كانوا يؤدون، لم يكونوا يوضحون كلمات هذه الموشحات أو تلك القدود، كما أنهم يسيئون إلى قواعد الصرف

والنحو، هذا أولاً، وهو كاف لإنقاص قيمة هذا التراث. ثانياً: كان هناك انصـــراف عن الإخراج الموســـيقي والتوزيع.. والتوزيع الكورالي، وكان الاعتماد على المغني الفردي: «السولو Solo» حســـن، لنعتمد على المغني، ولكن المجموعة الأخرى المتممة يجب أن تكون مضبوطة.

أغنيات جميلة كانت مغمورة

* ليتك تقدم لنا بعض الأمثلة: «يمر عجباً» و«اسق العطاش» و«يا بهجة الروح» وسواها.. لمن هي وماذا فعلت بها وطورت فيها؟

** ركزتُ على هذه النواحي مجتمعة، ســواء من حيث الكلمات أم الألحان. كثير من الأغنيات التي أديتها، كانت مغناةً قَبْلي، إلا أنها لم تبرز لأن الضـــوء لم يســـلط جيداً عليها في مكان «لمعتها»، مثلاً «موشـــح: يمرّ عجباً»، إنه موجود منذ أن لحنه الشـــيخ عمر البطش، ولكني قدمته وأخرجته في الإطار الذي يســـمع فيه، فظهر. خذ مثالاً آخر «يا بهجة الروح» لســـيد درويش، إنه موشـــح عادي جداً، غير أنه لم يبرز إلا بعد أن غنيته. لم يكن معروفاً. كنت أضـــيف بعض لقطات كمالية للألحان، تلفت نظر المســـتمع وتشـــده. «يا بهجة الروح» هذا موشح له «خانة» وضعها سيد درويش، و«خانة» ثانية وضعها عمر البطش، أنا غنيت الخانتين وأقمت تداخلاً بينهما، وأدخلت بعض التصـــرفات من عندي. «قدك المياس» الأغنية الشـــعبية المعروفة، لم تكن معروفة. لم تكن مشـــهورة بهذا الشـــكل. «يا مال الشـــام» و«يا طيرة طيري» والأغنيتان لأبي خليل القباني، لم تكونا معروفتين ولا بارزتين مع أنهما من الألحان الجميلة، ومن الجمل الســـلســـة التي يغنيها الكبير والصـــغير. وما أكثر الأمثلة: «سيبوني يا ناس» لسيد درويش «نويت أسيبك» لكميل شمبير، وهو عازف بيانو سوري حلبي عايش سيد درويش.

نهضة فنية بعد الحرب

* ما رأيك في الأغنية العربية بعد الحرب العالمية الثانية؟ ما هي مميزاتها.. الحسنات والعيوب؟

** كانت هذه مرحلة فاصلة، بين ما مضى وبداية عهد جديد بعد الحرب، ظهرت مواهب وأصوات جديدة في هذه الفترة في جميع الأقطار العربية، وقدم كل قطر ما لديه، وصار ما يمكن اعتباره نهضة فنية، بوجود هذه المواهب وأولئك الملحنين الأكفاء، لا أستطيع أن أتحدث عن سيئات.. فحتى كلام «الزجل» كان راقياً في تلك الفترة، فكيف بالشعر؟!

يمكن القول إن ما كان ينقصنا، وهو موجود الآن، هو «التكنيك» الحديث.

ويتابع الأستاذ صباح فخري حديثه، فيجيب عن أسئلة أخرى لا بد أن تطوف في ذهن كل مستمع وهو يصغي إلى هذا الصوت المتميز الأصيل: كيف وصل صباح فخري إلى هذا الحد من تجويد الأداء والغناء؟ لماذا لا يغلط في قواعد النحو والصرف في أثناء الغناء؟ من هم المغنون والملحنون الذين يعجبون صباح فخري؟ وهل يطرب صباح لسماع صوته أحياناً؟ ما هو موقفه من الموسيقا الكلاسيكية عامة.. والموسيقا الغربية الحديثة خاصة.

* يلاحظ أن لديك قدرة مدهشة، تستطيع بها أن تتحكم وتتلاعب بالصوت واللحن، وتبتعد عن أي عيب في الأداء، ما هو السر الكامن وراء ذلك؟ وكيف وصلت في غنائك إلى هذه الدرجة من النقاء والصفاء؟

سرّ النقاء والصفاء في أدائه

** في الفترة التي بدأت فيها حياتي الفنية، كان يجب على المطرب كي يسمى مطرباً، ويُعتَرف به أن يؤدي أنواع الغناء العربي كافة، لم يكن هناك ما نسميه اليوم «مطرب لون»، عبد الحليم

حافظ رحمه الله كان مطرب لون. هذا كان مرفوضاً. المطرب يجب أن يغني الموشح والأدوار والقصائد والقدود والمواويل.. وجميع ألوان الغناء العربي ليسمى مطرباً وليُعتمد. وهذا يعني أن يمتلك حنجرة قوية وجميلة وصافية.. وإلا فلا بقاء له، لماذا؟

في ذلك الزمن لم تكن مكبرات الصوت: «المايكروفونات Microphones » موفورة ، وعلى المطرب أن يُسمِع ألفاً وألفَيْ نسمة دون مايكروفون، فإذا لم يكن مالكاً لذلك الصوت القوي المعبر بطبقاته المختلفة كافة، بقي جزءاً في الكيان الفني. وحين بدأنا الغناء في الإذاعة السورية لم يكن هنالك تسجيل، وكنا نغني على الهواء مباشرة... حتى المردّدون في ذلك الزمن ـــــ أواخر الأربعينيات 1947 فما بعد ــ وهم المعروفون الآن باسم «الكورس Chorus» كانوا أفضل بكثير من بعض المطربين.. الآن.

* هل انتبهت إلى أن مطربين معروفين «ينشّزون» أحياناً؟

** لا نريد الآن أن «نزعل» أحداً.. وإلا كان هذا حديثاً طويلاً، وإذا وضعنا صوت بعضهم في ميزان التحليل العلمي، فإنه لا يعد صوتاً يُؤْبه به على الإطلاق، خذ مثلاً: أم كلثوم وقارن بها «إحداهن» ـ ذكر الأستاذ صباح فخري اسمها وطلب عدم نشره ـــ واحدة تغني من وراء ستار بصوت مستعار ليس فيه عمق ولا صدق وقدرة، والثانية يمكن أن تقول: أم كلثوم.

درس القرآن وحفظه وأحب العربية

* ينتبه المستمع إلى أنك تؤدي القصائد الفصيحة دون لحن في قواعد النحو، هل يرجع ذلك إلى أنك تقرأ الشعر جيداً وتشكله، أم أن عندك اطلاعاً على قواعد العربية؟

** أنا من محبي اللغة العربية ودارسيها، وخاصة قواعد الصرف والنحو والإعراب، لأن الكلمة هي حجر الأساس في الأغنية، فإذا لم تنطق بها صواباً، فإن ذلك ينقص من قيمة الكلام لدى

المستمع وخاصة الإنسان المثقف، فإن وقع الخطأ عنده يكون موجعاً. أهون على المثقف الذي يعرف قواعد العربية أن يتلقى صفعة على وجهه من أن يسمع خطأ. وأنا أحب اللغة العربية وقد درست القرآن الكريم وأنا صغير، وحفظت قسماً منه، ودرست التجويد لسلامة النطق: الحرف ينبغي أن يكون عند لفظه واضحاً وأن يخرج من مخرجه الصحيح، وهناك «المدود» و«الأحرف الشمسية والقمرية»، وثمة من لا ينتبه إلى هذه الملاحظة حتى من الكبار، ومع احترامنا للأستاذ محمد عبد الوهاب وتقديرنا لفنه العظيم، فإنه يقع أحياناً في مثل هذه الأخطاء، مثلاً،يقول في قصيدة شوقي «يا جارة الوادي» ولقد مررت على الرياض، الراء في الرياض هنا: شمسية، ولكن عبد الوهاب يلفظها أثناء الغناء: قمرية. هذا لا يجوز، مع أن عبد الوهاب لفظها للمرة الأولى صواباً ثم عاد فأخطأ في المرة الثانية. خذ مثلاً آخر: حروف المد، هناك حروف يجوز فيها المد وحروف لا يجوز، حرف الحاء في «حبيبي» غير قابل للمد.. لا يجوز أن يقال «حابيبي» هناك أساتذة كبار لا ينتبهون إلى مثل هذه الأمور، وأنا اختصرت كثيراً من الموشحات الهامة لحناً، احتراماً للكلمة.. للغة العربية، أصلحت ونسقت، وحذفت «المدود» الخاطئة، كما هو الحال في موشح «يا هلالاً»، إنني أحرص دائماً على أن يكون التشكيل والتفعيل.. كلٌّ في موضعه، إضافة إلى سلامة مخارج الحروف، وحينذاك يكون للكلمة وقعها في النفس، وتشد وتمسك.. وهذا ما يسمى: سحر البيان. ويستطرد الفنان الكبير قائلاً:

مع قصيدة عبد الرحيم محمود

... ورغم اطلاعي الجيد على قواعد العربية، فإنني ألجأ إلى سؤال العارفين باستمرار، كلما عمدت إلى غناء قصيدة جديدة، كما حدث حين غنيت «حكاية شهيد» للشاعر الفلسطيني الشهيد عبد

الرحيم محمود. لقد سألت عدداً من الشعراء واللغويين من أجل ضبط تفعيلات القصيدة وتشكيلها.. لئلا يكون هناك أي خطأ، مثلاً:

فإمَّا حياةٌ تسرُّ الصديقَ وإمَّا مماتٌ يغيظُ العدا

«تسر» بفتح التاء أم بضمها؟ و«يغيظ» بفتح الياء أيضاً أم بضمها؟

كيف أفهم الكلمة إذا لم أفهم الحرف؟

وينتبه الفنان الكبير إلى مسألة في اللغة العربية، ربما فات الكثيرين الاهتمام بها، عنيت العلاقة بين الحرف والكلمة وها هو ذا يقول:

يقولون: في البدء كانت الكلمة، وأنا أقول: في البدء كان الحرف وخاصة في اللغة العربية، إذا لم أفهم الحرف، فكيف سأفهم سر الكلمة؟ في العربية كل حرف له شخصية قائمة بذاتها، كما أن له بَصْمَته في الكلمة التي يدخل فيها.. يقول لك: أنا موجود في هذه الكلمة: انظرني! خذ حرف «الجيم» أي كلمة يدخل فيها يعطيها الجهامة والتضخيم: جمل، جبل، جهم، جيش. خذ حرف السين أي كلمة يدخل فيها يعطيها الجرس الموسيقي والأنوثة والراحة، مثلاً: موسيقا، سماء، سمو، سحر، وقيل لي إن «ابن جني» وضع كتاباً في هذا المعنى، أنا لم أقرأه في الحقيقة، ولكني، أحسست به، واستنبطت ذلك من ذاتي. عندما أفهم الحرف وتركيبه وتشكيله ووضعه في الكلمة، فهذا يعني أنني أحس بالكلمة وأعرف كيف أنطقها وكيف أجعلها تنزل في أذن المستمع وفي قلبه.

أم كلثوم تحرك عواطفه

* من يعجبك من المغنين والملحنين في الوطن العربي؟ ومن هو صاحب أو صاحبة الصوت الذي تحب أن تسمعه؟

** الملحنون كثيرون ومعروفون، وكل له طريقته، من السوريين: أستاذنا الشيخ عمر البطش رحمه الله والشيخ علي الدرويش، وأبو خليل القباني، ومن الجيل الأصغر من الملحنين السوريين: مجدي العقيلي وبكري الكردي، هناك مجموعة كبيرة لا نقدر أن نعددها.

وأحب أن أسمع صوت أم كلثوم رحمها الله، إذا أحببت أن أحرك عواطفي وشجوني سمعت أم كلثوم.

كيف.. ومتى يسمع صوته؟

* هل تشعر بحاجة أحياناً إلى سماع صوتك؟ ومتى؟

** أشعر بذلك في حالتين: عندما يكون لدي تسجيل، أسمع صوتي لأراقب نفسي وأنقدها وأعرف أين مناطق الضعف والخطأ: سواء من الكورس.. أو من الفرقة الموسيقية، ما هو الجيد، ما هو السيئ، ما هو الأجمل، ماذا كان يمكن أن يكون أجمل! من ناحية ثانية، هناك بعض لقطات في حفلات أكون فيها متجلياً.. أحب أن أسمع نفسي فيها.

* هل تعزف على آلة؟

** العود طبعاً.

* يومياً؟

** ليس من الضروري كل يوم، يومان في الأسبوع، لا بد من أن أعزف قليلاً بين يوم وآخر.

موقفه من الموسيقا الغربية

* ما موقفك من الموسيقا الغربية، الكلاسيكية والحديثة.

** لا شـك أن الموسـيقا الكلاسـيكية هي الراقية وهي الباقية، وإذا كان من شـيء في أوربا فلا شك أنه موسيقاها الكلاسيكية، أما الموسـيقا الحديثة فإنني لا أسـتسـيغها بصـورة عامة، بعضـها «بالمئة عشـرة» مقبول لدي، ما تبقى من موسـيقا «جاز» وما شابه لم يَرْكب على أعصابي.

* كيف تنظر إلى المدرسـة العربية في التلحين التي تطعّم الأغنية العربية بألحان مستوحاة من الموسيقا الغربية؟ هل ترى أن ذلك يسـاهم في تطوير هذه الأغنيـة، أم إنـه يؤثر على أصـالتها وهويتها.. أو يمكن التوفيق بين الطرفين؟

** هذا الموضـوع مرفوض عندي، وأعدُّ هذا «بَنْدَقة» فنية وليس تطويراً على الإطلاق، نحن خُلقنا هنا، والموسـيقا العربية في الشرق هنا، لنا موسيقانا.. ولهم موسيقاهم في الغرب، أسمع كل موسـيقا على حدة، لماذا نُدخل هذا على هذا؟ ونخلط الأمم في بعضها، ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة.

الاستفادة من التجارب الغربية

* هل في رأيك شـيء، سـواء في منهج التأليف أو التوزيع أو أي أسـلوب من أسـاليب الموسـيقا الغربية، يمكن أن نفيد منه نحن العرب الشرقيين؟

** هناك مثلاً تدوين الموسيقا، هذا هو الشيء المشترك الذي يمكن أن نفيد منه نحن وهو النوتة Note، الشـيء هو الاسـتفادة من التجارب الغربية في حال الاتجاه إلى تشـكيل فرق موسـيقية كبيرة، وهذا ما فعله في مصـر عبد الحليم نويرة، وفي سـورية

«تيسير عقيل». أنا لست ضد الاستفادة من الإيجابيات.. ولكن.. إذا ظل الأمريكي يغني مئة سنة فإنه لا يهزني ولا يحرك مشاعري، غير أنني أسمع موسيقا بتهوفن وشوبان،وموتسارت، وتشايكوفسكي.. إلخ.

خلق الله الموسيقا كي تدخل القلوب

* إذاً أنت ترى أن رسالة الموسيقا الأولى هي التطريب وليس التعبير.

** الموسيقا علم ولكن رسالة الموسيقا، هي أن تدخل إلى قلوب الناس، وعندما نحاول أن نجعلها علمية فقط، فإنها تفقد روحها.

* لقد غنيتَ كثيراً خارج الوطن.. وأقمت حفلات متعددة في أوربا وأمريكا، فهل مرت خلال ذلك أحداث هزتك؟

** غنيت في المهاجر كلها تقريباً في: أمريكا الجنوبية، فنزويلا، تشيلي، الأرجنتين، البرازيل. في أستراليا وفي أمريكا الشمالية «الولايات المتحدة، وكندا»، في لندن وباريس.. واستوكهولم.. الواقع أنك عندما تقف لتغني للجاليات هناك، هذا التراث وهذا الفولكلور، وتذكّرهم بالبلد والوطن.. ويبدأ البكاء.. وترى الدموع تنهمر على خدود الجميع نساءً ورجالاً، فإن هذا الموقف يملكك ويسيطر عليك، بحيث أنك تؤدي على نحو لا شعوري أداء أجمل وأفضل.. وتدخل معهم في الأعماق، لقد أقمت حفلات في أمريكا، الذين استمعوا إليَّ كانوا من الناس الذين أصبحوا «بورجوازيين»، وقد قالوا لي في الزيارة الأخيرة إلى أمريكا: ماذا فعلت لنا؟ لقد زرنا سورية بعد انقطاع ثلاث زيارات متتالية، إنك بدلت مفاهيمنا وغيّرتنا رأساً على عقب، لقد شددتنا من جديد إلى بلدنا.

الموسيقا العربية تعطي مليون نوع

* ماذا كان رأي الغربيين في غنائك؟

** الغربيون معجبون بموسـيقانا. في كل بلد كنت أقيم حفلات فيه كان هناك أجانب، يطربون لنوع موسـيقانا ولإيقاعها الملون المتعدد، مثلاً، ليس عندهم سـوى 2/ 4 أو 4/ 4 وليس عندهم أوزان مركبة، يسمونها «فوكس تروت ـــ رومبا» أو ما لست أدري.. ولكنها جميعاً تشـبه بعضـها، أما عندنا فإنك تجد الإيقاعات المركبة المتنوعة. الموسـيقا العربية تعطيك مليون نوع.. مليون شـكل.. كان الأجانب يسـرون لسـماع موسـيقانا ويرقصـون، ولفت نظري في باريس ما كتبته «لوموند» بعد حفلتي، كان ذلك عام 1978، كان اسم المحرر «دانيال كو» لا يعرف كلمة واحدة من العربية، حضـر الحفلة وسـمعني وطلب مقابلتي، وكان هنالك من يترجم بيننا، وقد كتب في اليوم التالي مقالـة حلل فيها الغناء وكأنه عربي يفهم الكلام والحروف والموسـيقا وكل شـيء. وأجرى الراحل «جاك مارتان» مقابلة معي للتلفزيون الفرنسي تحدث خلالها عن الموسيقا العربية في القرنين السـادس عشـر والسـابع عشـر بما يجهله كثيرون من موسيقيينا.

أنظمة تسمية العلامات الموسيقيّة

د. وائل النابلسي[51]

تمهيد

على الرغم من قيام علماء الموسيقا وعلماء فيزياء الصوت، في وقت سابق، بضبط مختلف الدرجات الصوتيّة الموسيقيّة بدقّة ومعرفة عدد تردّداتها بصورة واضحة[52]، إلاّ أنّه ليس لهذه الدرجات نظام موحّد معمول به لتسميتها. وبمعنى آخر، إنّ للدرجات الصوتيّة الموسيقيّة قيم فيزيائيّة معروفة تُقاس بحسب كميّة تردّدات موجاتها الصوتيّة الصادرة عن آلة موسيقيّة أو عن مغنٍّ ما، وهذا القياس يتمّ باستخدام وحدة فيزيائيّة خاصّة بقياس الموجات الصوتيّة (هرتز Hertz، وتُختصر .Hz)، إلاّ أنه ليس لهذه القيم الفيزيائيّة ـــــ والمعمول بها في كل أرجاء العالم ـــ نظام واحد مُعتمد يمثّل هذه القيم الفيزيائيّة لغويّاً، بحيث تتمّ الكناية عن كلّ قيمة من قيم الأصوات الموسيقيّة بتسمية عالميّة موحّدة، لأن الموسيقا لغة عالميّة يفهمها جميع الموسيقيّين في جميع أرجاء العالم.

وبما أنّ الموسيقا هي نتاج ثقافة شعوب العالم ـــــ سواء أكانت متفاعلة مع غيرها من الشعوب أم لا ـــ فقد طوّر كلّ شعب نظام تسمية إلى العلامات الموسيقيّة منبثق عن روح السلالم الموسيقيّة التي كان يستخدمها في موسيقاه. ولذلك، ظهرت عدّة نظم لتسمية العلامات

51 ـ أستاذ العلوم الموسيقيّة في جامعة دمشق ـ باحث و مؤلّف موسيقي

52 ـــــ راجع الجدول رقم 1 في مقالة سابقة من هذه السلسلة بعنوان (الصوت من الناحية الموسيقية).

الموسيقيّة، بعضها متقارب، وبعضها الآخر متباعد.

وبما أنّـــه، في معظم موسيقا العالم، يوجد سلالم موسيقيّة معدّلة (Tempered) تحوي سبع علامات موسيقيّة رئيسيّة وخمس علامات موسيقيّة محوّلة (اثنتا عشرة علامة موسيقيّة تحوي فيما بينها أنصاف الأبعاد على التوالي)، فإنّ لهذه العلامات عدّة أنظمة لتسميتها، على الرغم من أنّ هذه الأنظمة تصف نظاماً فيزيائيّاً واحداً للدرجات الصوتيّة الموسيقيّة.

سنحاول، في الفقرات التالية، شرح أسس أنظمة تسمية العلامات الموسيقيّة الأكثر شهرة، لاسيّما الأنظمة المستخدمة في الموسيقا الكلاسيكيّة الغربيّة مع ذكر أصولها وتطوّرها حتّى يومنا هذا. وبعد ذلك سنقوم بمقارنتها بعضها مع بعض. وفيما بعد، سنقوم، زيادة في الفائدة، بشرح أسس نظام تسمية العلامات الموسيقيّة في الموسيقا العربيّة، على الرغم من أنّ استخدام نظام التسمية هذا آخذ في التضاؤل.

ماهيّة أنظمة تسمية العلامات الموسيقيّة

تكمن ماهيّة أيّ نظام لتسمية العلامات الموسيقيّة في أنّه عبارة عن أسلوب لغوي تقليدي يُستخدم للدلالة على مختلف العلامات والسلالم الموسيقيّة، وذلك بغية تمييزها بعضها عن بعض. وتتمّ هذه الدلالة باستخدام مقاطع صوتيّة أو حروف (مع استخدام بعض اللواحق في بعض الأنظمة)، إضافة إلى إشارات التحويل، والتي تختلف طرق تسميتها من نظام إلى آخر.

لقد تطوّر، حتّى يومنا هذا، شكلان رئيسيّان لأنظمة تسمية العلامات الموسيقيّة في البلدان التي عرفت الموسيقا الكلاسيكيّة الغربيّة، لاسيّما في بلدان أوربا وأمريكا الشماليّة. وهذان الشكلان هما (أنظمة الحروف وأنظمة المقاطع الصوتيّة). ولقد ظهرت في مناطق أخرى من العالم أنظمة أخرى لتسمية العلامات الموسيقيّة، ولكنّ

استخدامها، بشكل عام، محصور في موسيقاها الشعبيّة والتراثيّة، كما هو الحال في نظام تسمية العلامات الموسيقيّة في الموسيقا العربيّة.

أنظمة الحروف (الأنظمة الجرمانيّة)

تقوم أنظمة الحروف على استخدام الحروف اللاتينيّة الكبيرة التالية (A – B – C – D – E – F – G) إضافة إلى استخدام الحرف (H) أحياناً. ويتمّ، من أجل تسمية العلامات الموسيقيّة المحوّلة، استخدام لاحقات للحروف أو كلمات منفصلة تدلّ على التحويل.

تُدعى أنظمة تسمية العلامات الموسيقيّة التي تستخدم الحروف كأساس في التسمية بـ (الأنظمة الجرمانيّة)، وذلك لأنّها انتشرت في البلدان ذات الأصول الجرمانيّة، مثل (ألمانيا)، أو في البلدان التي كانت أصول لغاتها جرمانيّة، مثل (إنكلترا ـ الولايات المتّحدة الأمريكية ـــــ كندا). ولقد انبثق عن أنظمة الحروف (الأنظمة الجرمانيّة) نظامان لتسمية العلامات الموسيقيّة، وهما (النظام الألماني) و(النظام الأنكلو ـ أمريكي).

1ـ النظام الألماني

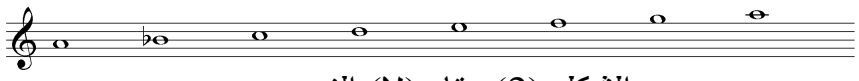
ظهر النظام الألماني لتسمية العلامات الموسيقيّة في القرن العاشر تقريباً. وظهر هذا النظام بداية في جميع بلدان أوربا. وفيما بعد، انحسر استخدامه في ألمانيا وبعض الدول المجاورة لها.

يقوم النظام الألماني لتسمية العلامات الموسيقيّة على بنية المقام الفريجي (Phrygian) المبني ابتداءً من علامة (لا) الموسيقيّة في موسيقا اليونان القديمة (الإغريق). ومن المعروف لدى جمهور الموسيقيّين وعلماء الموسيقا أنّ المقام الفريجي يُبنى، في شكله الأكثر بساطة، ابتداءً من علامة (مي) الموسيقيّة مروراً

بباقي العلامات الموسيقيّة حتى علامة (مي) الجواب، ولا يتمّ تحويل أيّة علامة موسيقيّة (الشكل 1).

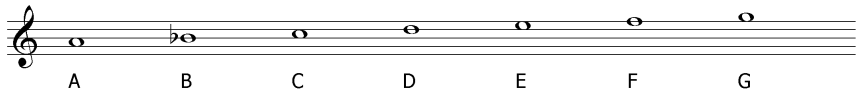
الشكل(1) مقام (مي) الفريجي

في النظام الألماني لتسمية العلامات الموسيقيّة، يُعتمد مقام (لا) الفريجي (الشكل 2) كسلّم موسيقي أساسي لنظام التسمية. وهذا السلّم يحتوي على علامة (سي 3) بدلاً من علامة (سي) الطبيعيّة. ولهذا، تُعد علامة (سي 3) علامة موسيقيّة أساسيّة في نظام التسمية هذا، بينما تُعد علامة (سي) الطبيعيّة علامة موسيقيّة ثانويّة.



الشكل (2) مقام (لا) الفريجي

يتمّ، في نظام التسمية هذا، تسمية علامة (لا) الموسيقيّة بالحرف (A)، وتسمية علامة (سي 3) الموسيقيّة بالحرف (B)، وهكذا وصولاً إلى علامة (صول) الموسيقيّة والتي تُسمّى بالحرف (G). والشكل التالي (الشكل 3) يوضّح طريقة تسمية العلامات الموسيقيّة وفق نظام التسمية الألمانى.



الشكل (3) تسمية العلامات الموسيقيّة في النظام الألماني

وبما أنّ علامة (سي) الطبيعيّة هي علامة محوّلة وفقاً لأساسيّات نظام التسمية الألماني، إلاّ أن المُحدثين من علماء الموسيقا خالفوا هذه القاعدة. وحجّتهم في ذلك أنّ علامة (سي) الطبيعيّة هي علامة أساسيّة في موسيقا اليوم، وهي مرتبطة بمفتاح

أبيض (مفتاح لعلامة غير محوّلة) على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقيّة. ومن هذا المبدأ، يرفض علماء الموسيقا اليوم اعتبارها علامة موسيقيّة محوّلة. ولذلك، تمّ إعطاء هذه العلامة الموسيقيّة الحرف (H) (الشكل 4)، وهو الحرف التالي لآخر حرف مستخدم وفقاً لنظام التسمية هذا.

الشكل (4) تسمية علامة (سي) الطبيعيّة في النظام الألماني

وبالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة المحوّلة، فيما خلا علامة (سي 3) الموسيقيّة، يتمّ، وفقاً لنظام التسمية الألماني، استخدام بعض اللاّحقات التي تكتب بحروف لاتينيّة صغيرة. وتُكتب هذه اللاحقات مسبوقة دوماً بالحرف الكبير الدالّ على العلامة الموسيقيّة المعنيّة بالتحويل، وتكون متّصلة به. وبشكل عام، تُستخدم اللاّحقة (is) للدلالة على رفع العلامات الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (دييز 7)، مع الأخذ بالحسبان علامة (سي 7) الموسيقيّة، والتي تُعد رفعاً لعلامة (سي) الطبيعيّة، والتي تُدوّن وفقاً لنظام التسمية هذا (H) (الشكل 5).

الشكل (5) تسمية العلامات الموسيقيّة المرفوعة في النظام الألماني

وتُستخدم، بشكل عام، اللاّحقة (es) للدلالة على خفض العلامات الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (بيمول 3). ولكن يجب الانتباه أنّه في اللغة الألمانية، لا يمكن، من الناحيتين الإملائيّة

والصوتيّة السليمتين، تدوين وقراءة مركّبات الحروف التالية (ae) و(ee). ولذلك، في حالة خفض العلامات الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (بيمول 3)، يتمّ تسمية العلامات الموسيقيّة (دو 3) و(ري 3) و(فا 3) و(صول 3) بإضافة اللاّحقة (es) على الحروف الدالّة عليها، بينما يتم تسمية العلامتين الموسيقيّتين (مي 3) و(لا 3) بإضافة اللاّحقة (s) بدلاً عن (es) على الحروف الدالّة عليها، وذلك لتعذّر تدوين وقراءة المركّبات (Ees) و(Aes) في اللغة الألمانيّة بشكل سليم (الشكل 6).

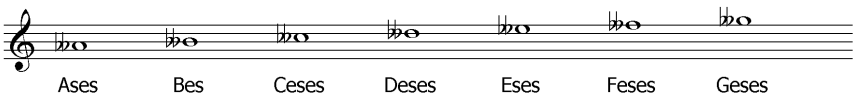
الشكل (6) تسمية العلامات الموسيقيّة المخفوضة في النظام الألماني

وبالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة مزدوجة الرفع، تُستخدم، بشكل عام، اللاّحقة (isis) للدلالة على رفع العلامات الموسيقيّة بمقدار بعد كامل (دبل دييز 9) بنفس الطريقة التي تمّ بها استخدام اللاّحقة (is) عند رفع العلامة الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (دييز 7) (الشكل 7).

الشكل (7) تسمية العلامات الموسيقيّة مزدوجة الرفع في النظام الألماني

وبالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة مزدوجة الخفض، تُستخدم،

بشكل عام، اللاّحقة (eses) للدلالة على خفض العلامات الموسيقيّة بمقدار بعد كامل (دبل بيمول 1) بنفس الطريقة التي تمّ بها استخدام اللاّحقة (es) عند رفع العلامة الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (بيمول 3). وهذه القاعدة تنطبق على فقط العلامات الموسيقيّة (دو 1) و(ري 1) و(فا 1) و(صول 1). بينما بالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة (مي 1) و(لا 1)، تُستخدم اللاّحقة (ses) بدلاً من للاّحقة (eses)، وذلك للسبب ذاته الذي تحدّثنا عنه عند خفض العلامات الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (بيمول 3). بينما تُضاف اللاّحقة (es) مع علامة (سي 1) الموسيقيّة، وذلك لأن هذه العلامة الموسيقيّة هي خفض بمقدار نصف بعد لعلامة (سي 3)، والتي تُسمّى، وفقاً للنظام الألماني باستخدام الحرف (B) (الشكل 8).



الشكل (8) تسمية العلامات الموسيقيّة مزدوجة الخفض في النظام الألماني

أخيراً وليس آخراً، في نظام تسمية العلامات الموسيقيّة الألماني، يتمّ استخدام الكلمة (Dur) بعد اسم العلامة الموسيقيّة للدلالة على أسماء السلالم الموسيقيّة الكبيرة، ويتمّ استخدام الكلمة (Moll) بعد اسم العلامة الموسيقيّة للدلالة على أسماء السلالم الموسيقيّة الصغيرة. وتعميماً للفائدة، نبرز أدناه جدولاً يتضمّن جميع أسماء السلالم الموسيقيّة الكبيرة والصغيرة المُعتمدة في الموسيقا الكلاسيكيّة الغربيّة وفقاً لنظام التسمية هذا

(الجدول 1).

تسمية السلالم الموسيقيّة الكبيرة		عدد إشارات التحويل في أدلّة السلالم الموسيقيّة	تسمية السلالم الموسيقيّة الصغيرة	
الرفع (دييز 7)	الخفض (بيمول 3)		الرفع (دييز 7)	الخفض (بيمول 3)
دو الكبير C Dur		0	لا الصغير A Moll	
صول الكبير G Dur	فا الكبير F Dur	1	مي الصغير E Moll	ري الصغير D Moll
ري الكبير D Dur	سي 3 الكبير B Dur	2	سي الصغير H Moll	صول الصغير G Moll
لا الكبير A Dur	مي 3 الكبير Es Dur	3	فا 7 الكبير Fis Moll	دو الصغير C Moll
مي الكبير E Dur	لا 3 الكبير As Dur	4	دو 7 الكبير Cis Moll	فا الصغير F Moll
سي الكبير H Dur	ري 3 الكبير Des Dur	5	صول 7 الكبير Gis Moll	سي 3 الصغير B Moll

مي 3 الصغير Es Moll	ري 7 الكبير Dis Moll	6	صول 3 الكبير Ges Dur	فا 7 الكبير Fis Dur
لا 3 الصغير As Moll	لا 7 الكبير Ais Moll	7	دو 3 الكبير Ces Dur	دو 7 الكبير Cis Dur

الجدول 1ـ تسمية السلالم الموسيقيّة الكبيرة والصغيرة في النظام الألماني

2ـ النظام الأنكلو ــ أمريكي

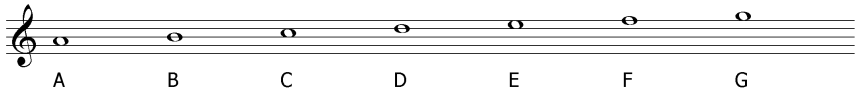
يمكننا اعتبار نظام تسمية العلامات الموسيقيّة الأنكلو ـــــ أمريكي شكلاً مبسّطاً للنظام الألماني لتسمية العلامات الموسيقيّة، والذي يشوبه، نوعاً ما، شيء من التعقيد. ولا يُعرف على وجه التحديد تاريخ بدء العمل بنظام التسمية هذا. ولكن، من المؤكّد أنّه قد ظهر بعد فترة كبيرة من ظهور نظام تسمية العلامات الألماني، مادام النظام الأنكلو ـ أمريكي يُعدّ تطويراً وإصلاحاً وتبسيطاً له.

يقوم النظام الأنكلو ـ أمريكي لتسمية العلامات الموسيقيّة على بنية السلّم الموسيقي الصغير الطبيعي المبني ابتداءً من علامة (لا) الموسيقيّة، بخلاف نظام تسمية العلامات الموسيقيّة الألماني الذي يقوم على بنية المقام الفريجي (Phrygian) المبني ابتداءً من نفس العلامة الموسيقيّة، كما ذكرنا آنفاً (الشكل 9).

الشكل (9) سلّم (لا) الصغير الطبيعي

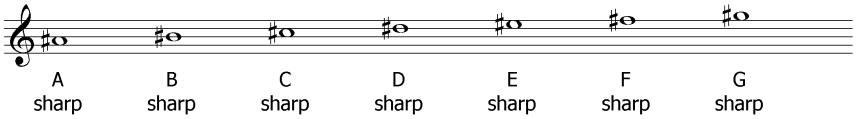
يتمّ، في نظام التسمية هذا، تسمية علامة (لا) الموسيقيّة

بالحرف (A)، وتسـمية علامة (سـي) الموسـيقيّة بالحرف (B)، وهكذا وصـولاً إلى علامة (صـول) الموسيقيّة التي تُسمّى بالحرف (G). ولا تتمّ معاملة العلامة (سي 3) الموسيقيّة كعلامة أساسيّة في نظام التسمية هذا. والشكل التالي (الشكل 10) يوضّح طريقة تسمية العلامات الموسيقيّة وفق نظام التسمية الأنكلو ـ أمريكي.



الشكل (10) تسمية العلامات الموسيقيّة في النظام الأنكلو ـ أمريكي

وبالنسـبة إلى العلامات الموسـيقيّة المحوّلة، يتمّ، وفقاً لنظام التسمية الأنكلو ـــــ أمريكي، استخدام بعض الكلمات التي تكتب بحروف لاتينيّة صـغيرة. وتُكتب هذه الكلمات دوماً بعد الحرف الكبير الدالّ على العلامة الموسـيقيّة المعنيّة بالتحويل، وتكون منفصـلة عنه. وبشـكل عام، تُسـتخدم الكلمة (sharp) للدلالة على رفع العلامات الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (دييز 7) (الشكل 11).



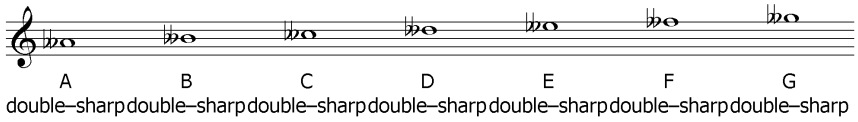
الشكل (11) تسمية العلامات الموسيقيّة المرفوعة في النظام الأنكلو ـ أمريكي

وتُسـتخدم، بشـكل عام، الكلمة (flat) للدلالة على خفض العلامات الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (بيمول 3) (الشكل 12).

الشكل (12) تسمية العلامات الموسيقيّة المخفوضة في النظام

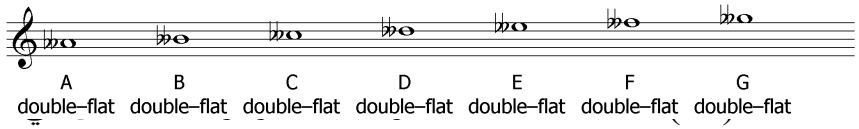
الأنكلو ـ أمريكي

وبالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة المزدوجة الرفع، تُستخدم، بشكل عام، الكلمة (double-sharp) للدلالة على رفع العلامات الموسيقيّة بمقدار بعد كامل (دبل دييز 9) (الشكل 13).



الشكل (13) تسميه العلامات الموسيقيه المزدوجه الرفع في النظام الأنكلو ـ أمريكي

وبالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة المزدوجة الخفض، تُستخدم، بشكل عام، الكلمة (double-flat) للدلالة على خفض العلامات الموسيقيّة بمقدار بعد كامل (دبل بيمول 1) (الشكل 14).



النظام الأنكلو ـ أمريكي

وفي نظام تسمية العلامات الموسيقيّة الأنكلو – أمريكي، يتمّ استخدام الكلمة (Major) بعد اسم العلامة الموسيقيّة للدلالة على أسماء السلالم الموسيقيّة الكبيرة، ويتمّ استخدام الكلمة (Minor) بعد اسم العلامة الموسيقيّة للدلالة على أسماء السلالم الموسيقيّة الصغيرة.

وبالتدقيق، نلاحظ أنّ نظام تسمية العلامات الموسيقيّة الأنكلو – أمريكي أبسط بكثير من نظام التسمية الألماني، وأكثر منطقيّة منه. ولكن، من جهة أخرى، نجد أنّه من الصعب غناء العلامات الموسيقيّة بالقراءة الموسيقيّة (الصولفيج) باستخدام أنظمة الحروف (الأنظمة الجرمانيّة). ولذلك، يُستعاض عنه في هذه الحالة بأنظمة

المقاطع الصوتيّة (الأنظمة اللاتينيّة)، والتي تُعد أكثر غنائيّة بالمقارنة مع أنظمة الحروف (الأنظمة الجرمانيّة).

أنظمة المقاطع الصوتيّة (الأنظمة اللاتينيّة)

تقوم أنظمة المقاطع الصوتيّة،التي يتكوّن كلّ منها من مقطع صوتي واحد (حرف صوتي واحد مسبوق أو متبوع بحرف ساكن). ويتمّ، من أجل تسمية العلامات الموسيقيّة المحوّلة، استخدام رموز إشارات التحويل ملتصقة باسم العلامات الموسيقيّة المحوّلة. ويُعدُ سلّم (دو) الكبير (الشكل 15) أساساً لترتيب العلامات الموسيقيّة في هذه الأنظمة.

الشكل (15) سلّم (دو) الكبير

في أنظمة التدوين هذه، تتمّ كتابة الحروف الأولى من المقاطع الصوتيّة الدالّة على العلامات الموسيقيّة بحروف لاتينيّة كبيرة، بينما تكتب باقي حروفها بحروف لاتينيّة صغيرة.

تُدعى أنظمة تسمية العلامات الموسيقيّة التي تستخدم المقاطع الصوتيّة كأساس في التسمية بـ (الأنظمة اللاتينيّة)، وذلك لأنّها انتشرت في البلدان ذات الأصول اللاتينيّة، مثل (فرنسا) و(إيطاليا). ولقد انبثق عن أنظمة المقاطع الصوتيّة (الأنظمة اللاتينيّة) نظامان لتسمية العلامات الموسيقيّة، وهما (النظام الفرنسي) و(النظام الإيطالي).

1ـ النظام الفرنسي

ظهر النظام الفرنسي لتسمية العلامات الموسيقيّة مصادفة على يد الراهب (غي داريتزو Gui D'AREZZO)[53]،والذي كرّس جُلّ حياته لضبط وتحسين العلامات الموسيقيّة. وتتجسّد قصّة ظهور المقاطع الصوتيّة المعتمدة في نظام التسمية هذا في أنّ الراهب (داريتزو) قد قام في فترة ما في حياته بتلحين (أنشودة القدّيس يوحنّا المعمدان)[54]، والتي كتبها الشاعر (بول دياكر Paul DIACRE) باللغة اللاتينيّة. وهذا نصّها وترجمتها التقريبيّة إلى اللغة العربيّة:

Ut queant laxis	*لكي يستطيع مُريدوك*
Resonare fibris	*الغناء بملء حلوقهم*
Mira gestorum	*انظر إلى أعمال*
Famuli tuorum	*رعاياك المخلصين*
Solve polluti	*واغفر لهم خطاياهم*
Labii reatum	*وزلّات ألسنتهم*
Sancte Iohannes	*أيّها القدّيس يوحنّا*

وما عمله الراهب (داريتزو) هنا، أنّه أخذ المقاطع الصوتيّة

53 ـ (995 ـ 1050).

54 ـ Hymne de Saint Jean-Baptiste

الأولى التي يبـــــدأ بها كلّ بيت من أبيات القصيدة السبعة، وهذه المقاطع هي (Ut – Re – Mi – Fa – Sol – La – Sa)، ثمّ عدّل بعضـها لتتناسـب مع اللفظ الفرنسـي ولكي تكون أكثر غنائّية. فـأضـــاف إشـــارة النبرة الخفيفـة (´) إلى حرف (e) في المقطع الصـــوتي (Re) ليصـــبح (Ré). أيضـــاً، قام بتبديل الحرف (a) بالحرف (i) في المقطع الصـوتي (Sa) ليصـبح (Si). وعلى هذا، أصبحت العلامات الموسيقيّة تُسمّى كما يلي (الشكل 16).

الشكل (16) تسمية العلامات الموسيقيّة في النظام الفرنسي

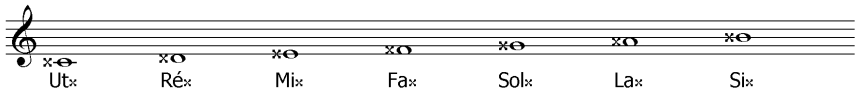
وبالنســبة إلى العلامات الموســيقيّة المحوّلة، يتمّ، وفقاً للنظام الذي ابتدعه (غي داريتزو) والذي سُــمّي لاحقاً بالنظام الفرنســي، استخدام إشـارات التحويل. وتُكتب هذه الإشـارات دوماً بعد المقطع الصـــوتي الدالّ على العلامة الموســـيقيّة المعنيّة بالتحويل، وتكون متّصلة به عنه. وبشكل عام، تُستخدم إشارة الرفع (دييز 7) للدلالة على رفع العلامات الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (الشكل 17).

الشكل (17) تسمية العلامات الموسيقيّة المرفوعة في النظام الفرنسي

وتُستخدم، بشكل عام، إشـارة الخفض (بيمول 3) للدلالة على خفض العلامات الموسيقيّة بمقدار نصف بعد (الشكل 18).

الشكل (18) تسمية العلامات الموسيقيّة المخفوضة في النظام الفرنسي

وبالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة مزدوجة الرفع، تُستخدم، بشكل عام، إشارة الرفع المزدوج (دبل دييز 9) للدلالة على رفع العلامات الموسيقيّة بمقدار بعد كامل (الشكل 19).



الشكل (19) تسمية العلامات الموسيقيّة المزدوجة الرفع في النظام الفرنسي

وبالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة المزدوجة الخفض، تُستخدم، بشكل عام، إشارة الخفض المزدوج (دبل بيمول 1) للدلالة على خفض العلامات الموسيقيّة بمقدار بعد كامل (الشكل 20).

النظام الفرنسي

وفي نظام تسمية العلامات الموسيقيّة الفرنسي، تُستخدم الكلمة (Majeur) بعد اسم العلامة الموسيقيّة للدلالة على أسماء السلالم الموسيقيّة الكبيرة، وتستخدم الكلمة (Mineur) بعد اسم العلامة الموسيقيّة للدلالة على أسماء السلالم الموسيقيّة الصغيرة.

2ـ النظام الإيطالي

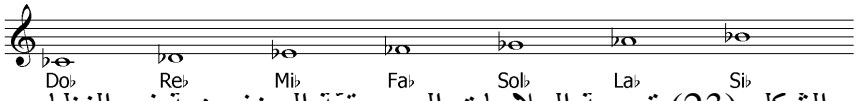
يمكن اعتبار نظام تسمية العلامات الموسيقيّة الإيطالي تبسيطاً للنظام الفرنسي، إذ يتبع هذا النظام نفس قواعد نظام التسمية

الفرنسي مع تعديل أسماء بعض العلامات الموسيقيّة. فيستخدم المقطع الصوتي (Do) بدلاً من المقطع الصوتي (Ut)، الذي يصعب غناؤه بسبب انتهائه بحرف ساكن. ويتم حذف إشارة النبرة الخفيفة (´) من المقطع الصوتي (Ré) ليصبح (Re)، وذلك لعدم وجود هذه الإشارة في اللغة الإيطاليّة وفي العديد من اللغات التي تعتمد الحروف اللاتينيّة (الشكل 21). ونظام التسمية هذا هو الأكثر انتشاراً في معظم دول العالم، ويصلح بسهولة أن يكون أبجديّة للغناء والقراءة الموسيقيّة (الصولفيج)

الشكل (21) تسمية العلامات الموسيقيّة في النظام الإيطالي

وبالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة المحوّلة، سواءٌ أكانت مرفوعة أم مخفوضة أم مزدوجة الرفع أم مزدوجة الخفض، يتمّ اتّباع القواعد نفسها التي رأيناها في نظام تسمية العلامات الموسيقيّة الفرنسي، مع الأخذ بالحسبان تعديل أسماء العلامات الموسيقيّة وفقاً للنظام الإيطالي (الأشكال 22 ـ 25).

الشكل (22) تسمية العلامات الموسيقيّة المرفوعة في النظام الإيطالي



الشكل (23) تسمية العلامات الموسيقيّة المخفوضة في النظام

الإيطالي

الشكل (24) تسمية العلامات الموسيقيّة المزدوجة الرفع في النظام الإيطالي

الشكل (25) تسمية العلامات الموسيقيّة المزدوجة الخفض في النظام الإيطالي

وهكذا، نلاحظ أنّ نظام تسمية العلامات الموسيقيّة الإيطالي هو الأكثر بساطة بين أنظمة التسمية الأخرى والأكثر غنائيّةً. وهذا ما جعله ينتشر في أرجاء العالم كافّة. إضافة إلى أنّ هذا النظام هو النظام المعتمد في الموسيقا العربيّة اليوم، على الرغم من وجود نظام عربي تقليدي لتسمية العلامات الموسيقيّة، ولكن هذا النظام شديد التعقيد، واستخدامه آخذ في التضاؤل والانحسار يوماً بعد يوم.

مقارنة أنظمة تسمية العلامات الموسيقيّة

بعد استعراض أسس أنظمة تسمية العلامات الموسيقيّة، بفرعيها الاثنين (أنظمة الحروف و أنظمة المقاطع الصوتيّة) و أنواعها الأربعة (الألماني و الأنكلو ـــــــــ أمريكي والفرنسي والإيطالي)، نجد أنّه من المفيد مقارنة هذه الأنظمة بعضها مع بعض. الجدول التالي (الجدول 2) يبيّن مقارنة تسميات العلامات الموسيقيّة وفقاً لنظم التسمية المختلفة

التسمية العربيّة	أنظمة المقاطع الصوتيّة (الأنظمة اللاتينيّة)	أنظمة الحروف (الأنظمة الجرمانيّة)

النظام الألماني	النظام الأنكلو - أمريكي	النظام الفرنسي	النظام الإيطالي	
C	C	Ut	Do	دو
Cis	C sharp	Ut7	Do7	دو 7
Ces	C flat	Ut3	Do3	دو 3
Cisis	C double-sharp	Ut9	Do9	دو9
Ceses	C double-flat	Ut1	Do1	دو1
D	D	Ré	Re	ري
Dis	D sharp	Ré7	Re7	ري 7
Des	D flat	Ré3	Re3	ري 3
Disis	D double-sharp	Ré9	Re9	ري 9
Deses	D double-flat	Ré1	Re1	ري 1
E	E	Mi	Mi	مي
Eis	E sharp	Mi7	Mi7	مي 7
Es	E flat	Mi3	Mi3	مي 3
Eisis	E double-sharp	Mi9	Mi9	مي 9
Eses	E double-flat	Mi1	Mi1	مي 1

F	F	Fa	Fa	فا
Fis	F sharp	Fa7	Fa7	فا 7
Fes	F flat	Fa3	Fa3	فا 3
Fisis	F double-sharp	Fa9	Fa9	فا 9
Feses	F double-flat	Fa1	Fa1	فا 1
G	G	Sol	Sol	صول
Gis	G sharp	Sol7	Sol7	صول 7
Ges	G flat	Sol3	Sol3	صول 3
Gisis	G double-sharp	Sol9	Sol9	صول 9
Geses	G double-flat	Sol1	Sol1	صول 1
A	A	La	La	لا
Ais	A sharp	La7	La7	لا 7
As	A flat	La3	La3	لا 3
Aisis	A double-sharp	La9	La9	لا 9
Ases	A double-flat	La1	La1	لا 1
H	B	Si	Si	سي

His	B sharp	Si7	Si7	سي 7
B	B flat	Si3	Si3	سي 3
Hisis	B double-sharp	Si9	Si9	سي 9
Bes	B double-flat	Si1	Si1	سي 1

الجدول (2) مقارنة أسماء العلامات الموسيقيّة بأنظمة التسميّة المختلفة

النظام العربي التقليدي لتسمية العلامات الموسيقيّة

بعد أن استعرضنا في هذا البحث أسس تسمية العلامات الموسيقيّة وفقاً لقواعد الموسيقا الكلاسيكيّة الغربيّة. وبعد أن فصّلنا بفروعها وبأنواعها، نجد من المفيد إلقاء نظرة سريعة على النظام العربي لتسمية العلامات الموسيقيّة. وفي هذه المرحلة من البحث، لن ندخل في الكثير من التفاصيل، وذلك بسبب تعقيد هذا الموضوع وتشعّبه. وسنكتفي بعرض موجز وسريع لهذا الموضوع، وسوف نناقش هذا الموضوع بمزيد من التفصيل في بحث آخر.

وعلى الرغم من اعتماد أنظمة تسمية العلامات الموسيقيّة، لاسيّما النظام الإيطالي، في الموسيقا العربيّة اليوم، إلاّ أنّه من الضروري إلقاء نظرة، و لو سريعة، على النظام التقليدي العربي لتسمية العلامات الموسيقيّة، بالرغم من أنّ استخدامه آخذ في التضاؤل والانكفاء.

بداية، ينبغي الإشارة إلى أنّ بنية سلالم الموسيقا العربيّة تحوي أرباع الأبعاد؛ أيّ أنّ أنصاف الأبعاد تنقسم، في حالة السلالم الموسيقيّة العربيّة المعدّلة، إلى نصفين كلّ منها ربع بعد. وعلى هذا الأساس، يحوي السلّم الموسيقي العربي الملوّن

(Chromatic) على أربع وعشرين علامة موسيقيّة تحصر فيما بين كلّ علامة من علاماته الموسيقيّة ربع بعد.

يقوم النظام العربي التقليدي لتسمية العلامات الموسيقيّة على بنية سلّم الراست المبني ابتداءً من علامة (دو) الموسيقيّة. وسلّم الراست هو سلّم موسيقي يبدأ، في شكله الأكثر بساطة، من العلامة الموسيقيّة (دو) القرار مروراً بالعلامتين (مي 4) و(سي 4) حتّى الوصول إلى العلامة الموسيقيّة (دو) الجواب. ويكون لكلّ علامة من علامات هذا السلّم تسمية مميّزة لها، ولهذه التسميات أصول فارسيّة وتركيّة وعربيّة (الشكل 26).

بالنسبة إلى العلامات الموسيقيّة الجزئيّة، والتي تقع بين هذه العلامات الموسيقيّة، فإنّ لها طريقة خاصّة في التسمية. إنّ شرح مبادئ هذه الطريقة في التسمية هو أمر شديد التعقيد، إذ إنّه توجد عدّة مستويات لهذه العلامات الجزئيّة، وكذلك لطريقة تسميتها. لذا، سنكتفي، في هذه المرحلة من البحث، بذكر تسميات هذه العلامات الموسيقيّة (الأساسيّة منها والجزئيّة) ضمن ديوان موسيقي واحد (Octave)، وهو (الديوان المتوسّط)[55] (الجدول 3).

العلامة الموسيقيّة	التسميّة العربيّة		العلامة الموسيقيّة	التسميّة العربيّة

55 ـ يسمّى هذا الديوان بالديوان الأوّل (بحسب التسمية اللاتينيّة)، و يسمّى بالديوان الرابع (بحسب التسمية الجرمانيّة). و تكون الحدود الصوتيّة لهذا الديوان بحسب الشكل التالي.

	التقليديّة			التقليديّة
دو	راست		فا 7/صول 3	حِجاز
دو 6/ري 2	نِم زِركُلاه		فا 8/صول 4	تِك حِجاز
دو 7/ري 3	زِركُلاه		صول	نوى
دو 8/ري 4	تِك زِركُلاه		صول 6/لا 2	نِم حِصار
ري	دوكاه		صول 7/لا 3	حِصار
ري 6/مي 2	نِم كُرد		صول 8/لا 4	تِك حِصار
ري 7/مي 3	كُرد		لا	حُسَيني
ري 8/مي 4	سيكاه		لا 6/سي 2	نِم عَجم
مي	بُسلِك		لا 7/سي 3	عَجم
مي 6/فا 3	تِك بُسلِك		لا 8/سي 4	أوج
فا	جُهاركاه		سي	ماهور
فا 6/صول 2	نِم حِجاز		سي 6/دو 3	تِك ماهور

الجدول (3) تسمية العلامات الموسيقيّة في النظام العربي التقليدي
(بحدود الديوان المتوسّط)

وجديرٌ بالذكر أنّ تسميات العلامات الموسيقيّة، وفقاً للنظام العربي التقليدي، تختلف باختلاف الدواوين الموسيقيّة. وسوف نتطرق إلى هذا الموضوع بشيء من التفصيل في مبحث آخر.

*****

دليـــــل

إلى الأعمال الأوركسترالية الهامة

سيغموند سبيث
ترجمة : محمد حنانا

جوزيف هايدن 1732 ـ 1809

يُعرف جوزيف هايدن، بوجه عام، بـ «أبي السيمفونية». وفي الواقع فإنه يدين بالكثير إلى أولئك الذين سبقوه مباشرة، خصوصاً، كارل فيليب إيمانويل باخ (1714 ـــــ 1788)، ويوهان شتاميتس (1717ـ 1757). إلا أنه عالج بحرفية عالية

قالب السوناتا[56] وأوصله إلى الكمال، كما ساهمت عبقريته في إعطاء حيوية وأهمية جديدتين للخطوط العامة لما أُسس من قبل.

كان محظوظاً لأنه كان قادراً على أن يختبر أفكاره الموسيقية بوساطة أوركسترا ممتازة زوده بها الأمير أسترهازي، الذي قضى هايدن في ملكيته في آيزنشتات معظم سنوات حياته.

كتب هايدن نحو 125 سيمفونية، ما زال العديد منها مدرجاً في برامج الحفلات الأوركسترالية. وتتميز سيمفونياته بوجه عام بمقدمة بطيئة، تتبعها حركة سريعة في قالب السوناتا، ثم حركة بطيئة، عادة مع تنويعات على ثيمة، وهذه تتبعها مينويت تقليدية، ثم تأتي الحركة الأخيرة السريعة، عادة في شكل الروندو.

كتب هايدن، إضافة إلى سيمفونياته، الكثير من أعمال موسيقا الحجرة (رباعيات وترية، تريوات، سوناتات.... إلخ)، والموسيقا الكنسية، وأوراتورين هامين هما «الخلق» و«الفصول». كما اختبر قدراته في مجال الأوبرا والأغنية. لكنه يُعرف الآن، على نحو رئيسي، بموسيقاه المجردة، ويصنف وسط كبار معماريي النغم.

56 - قالب السوناتا Sonata form: تبنى وفقه الحركة الأولى لمعظم الأعمال الموسيقية كالسوناتا والسيمفونية والكونشرتو والرباعي.. إلخ، ويمكن رد سمات قالب السوناتا إلى الصيغة A- B- A، وهي تمثل ثلاثة أقسام: العرض Exposition، ويتضمن ثيمة أولى وثيمة ثانية ـــ التطوير Development، في هذا القسم تتنقل الموسيقا بين مقامات مختلفة ـــ إعادة العرض Recapitulation، يقدم هذا القسم من جديد ماسبق أن وجد في قسم العرض. المترجم

ربما بلغ العدد الفعلي لسيمفونيات هايدن 154 سيمفونية، إضافة إلى 14 سيمفونية تنسب إليه، لكن ذلك غير صحيح. إن أعماله المبكرة في هذا الشكل لا تتطلب الكثير من الاهتمام. ووسط السيمفونيات التي ألفت في آيزنشتات، هناك سيمفونيات يحمل العديد منها عناوين تفصح عن طابعها مثل: الظهيرة (1761)، المساء (1761)، الفيلسوف (1764) الصباح (1767). والأشهر بين هذه السيمفونيات المبكرة هي سيمفونية «الوداع» التي ألفت عام (1772)، وهي تتضمن تلميحاً للأمير أسترهازي بأن الأوركسترا باتت تستحق عطلة. ويقع التأثير الدرامي في ختام السيمفونية، حين يغادر الأوركسترا، في كل مرة، عازفان اثنان. ويعزف النغمات الأخيرة من السيمفونية عازفا كمان فقط. وحين يغادران المنصة يعم الصمت في القاعة. طبعاً، التقط الأمير ذلك التلميح ومنح أعضاء الأوركسترا إجازة.

ليس هناك مقدمة في سيمفونية الوداع (رقم 45)، فهي تبدأ فوراً بثيمة سريعة في فاديز مينور:

بنيت الحركة البطيئة على هذا اللحن:

الحركة الرابعة سريعة جداً، تبدأ بهذا اللحن الحيوي:

السيمفونيات الأخرى التي ألفها في قصر أسترهازي تحمل عناوين مثل: عطارد (1772) حزن (1772) تفجع (1772) ماريا تيريزا(1773) الآلام (1773) معلم المدرسة (1774) الصيد (1781).

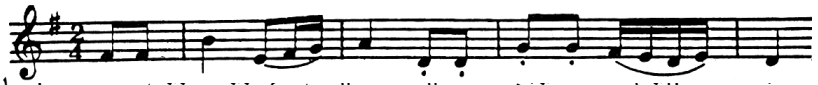
بعض السيمفونيات التي دعيت سيمفونيات باريس حملت أيضاً عناوين. وقد أُلفت في قصر أسترهازي بين عامي 1784 و 1789 في مجموعتين، كل مجموعة تحوي ست سيمفونيات.

دعيت سيمفونية پاريس الأولى (الدب) رقم 82 من دون سبب محدد. الثانية حملت اسم (الدجاجة) رقم 83 وفيها محاكاة لقوقأة الدجاجة. الرابعة في المجموعة عرفت بـ (ملكة فرنسا) رقم 85 ربما تكريماً لـ ماري أنطوانيت. ويعود تاريخ تأليف جميع سيمفونيات المجموعة الأولى إلى الأعوام (1784 – 1786).

الســـيمفونيـة الأولى في مجموعة باريس الثانية في صـــول ماجور، وهي غالباً ما تعزف اليوم، وهي تحمل الرقم 13 حســب قائمة Breitkopf and Haertel ، وأُلفت عام 1787.

المقدمـة البطيئة قصـــيرة جداً، وتقود مباشـــرة إلى الحركة السريعة في ميزان 2/4، وتعزف الوتريات بنعومة الثيمة الأولى:

تكرر الأوركسـترا كلها هذه الثيمة بشـدة، وتـُـــسـتمد منها الثيمة الثانية والثالثة:



فســـم التطوير متقن ومعالج معالجه كونتر بنتيه. وبعد إعادة العرض، هناك كودا قصيرة مبنية على الثيمة الأولى.

الحركـة الثـانيـة بطيئـة جداً وهي في ري مـاجور وفي ميزان 3/4. تغني آلتـا الأوبوا والتشـــيلو اللحن البطيء، ترافقهمـا آلات الفيولا والباص والباصون والهورن:

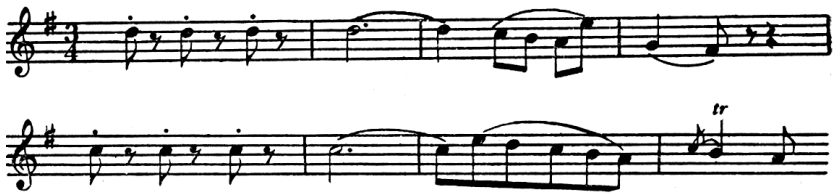
هنـاك مقطع انتقالي يقود إلى مادة أخرى، مع بعض التطوير، ثم الكودا[57] والختام. الحركة الثالثة مينويت ســـريع في صـــول ماجور وميزان 3/4. تبدو الثيمة الرئيسية هكذا:

الحركة الرابعة الختامية في شـــكل الروندو المبني على لحن رقصـة ريفية، وهي سـريعة في صـول ماجور وميزان2/4. ويبدأ اللحن هكذا:

كـُـتبت السيمفونية العاشرة بين هذه الاثنتي عشرة سيمفونية، على الأرجح، لجمهور پاريسـي، وتعرف باسم «أوكسفورد» لأنها عزفت في تلك الجـامعة أثناء زيارة هايدن الأولى إلى إنكلترا عام 1791. ومُنح فيها درجة الدكتوراه الفخرية. وكان كتب سـيمفونية خاصة بهذه المناسبة، لكن لم يكن هناك وقت كاف لإجراء پروفات حســب الأصــول، وهكذا عُزف العمل الأقدم. وتـُـــصــنف هذه الســـيمفونية وســـط أفضـــل أعمال هايدن. وقد كُتبت في صـــول ماجور.

57 ـــ كودا Coda: ذيل. مقطع موسيقي يضاف في النهاية ليكون ختاماً للحركة. ويأتي مقطع الكودا في قالب الســوناتا (إذا كان هناك كودا) بعد الانتهاء من إعادة عرض الموضوعين اللحنيين الرئيسيين. المترجم

تبدو مقدمة سـيمفونية «أوكسـفورد» (رقم 92) في صـول مـاجور، على غير المعتـاد، أكثر أهميـة، إذ تعلن بـدايـة هذا اللحن الفاتن :

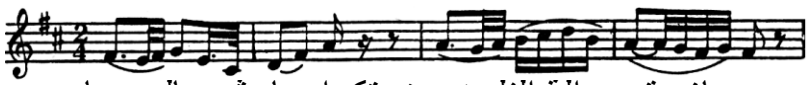


وتغدو الموسيقا مع بداية القسم السريع عاصفة تقريباً:

توحي التيمه الثانيه بمزاج المقدمه لكنها اسرع:

هناك قسـم التطوير القصـير الذي يتعامل، على الأغلب، مع الثيمة السـريعة الأولى. وبعد إعادة العرض في المفتاح الأصـلي صول ماجور، تنتهي الحركة كودا قصيرة.

الحركـة الثـانيـة بطيئـة في ري ماجور. تقدم الوتريات هذا اللحن الرئيسي:



يضـاف قسـم الة الفلوت عند تكرارها، ثم يعالجه هايدن بعدة طرق بضـمنها تغيير المفتاح إلى المينور. يتبع ذلك بعض المواد

المتباينة. وبعد فاصـــل تعزفه آلات النفخ تنتهي الحركة بنعومة فائقة.

تبدأ حركة المينويت، وهي هنا أسـرع من المينويت التقليدية، بهذا اللحن الحيوي:

يبرز تريو حركـة المينويـت هـذه آلتي البـاصـــون وآلتي الترومبيت، مع تـأثيرات ســـينكوپيـة[58] طريفـة. ثم يعود المقطع الأول من دون إعادات

تبدأ الحركة السريعة الختامية أيضاً بلحن حيوي:

تعـاد هذه الثيمة في المينور، وبعد شـــيء من التطوير، تعود إلى الظهور في المـاجور. ثم تبدأ آلة الفلوت بتقديم مقطع يفضـــي إلى حوار بين آلات النفخ الخشـــبية وبين الوتريـات. ومرة ثـانيـة توحي آلة الفلوت في الكودا القصـيرة بالثيمة الرئيسية، لكن تجيبها

58 ـــــ سينكوب Syncopation: وسيلة يلجأ إليها المؤلفون لتغيير موقع الضغط على النغمات متجنبين في ذلك الإيقاع النظامي. وبذلك يُشـدد على الضـربة الضـعيفة بدل القوية، فتصبح الضربة الضعيفة قوية، والضربة القوية ضعيفة. المترجم

الوتريات بنفاد صـــبر ، ثم تنجز الأوركســترا الكاملة الختام بقوة شديدة.

سيمفونيات «سالامون»

كتب هايدن اثنتي عشـــرة ســـيمفونية، في مجموعتين كل مجموعة تتضـــمن ســـت ســـيمفونيات، بتكليف من الإمبرزاريو جوهان بيتر ســـالامون. وقد كتب معظمها في لندن التي وصـــل إليها المؤلف في اليوم الأول من عام 1791. كان راعيه الأمير أســـترهازي الذي توفي في كانون الأول من العام الفائت تاركاً لهايدن معاشـــاً تقاعدياً وحرية الذهاب إلى أين يشـــاء. وقد اقتنص سالامون، الذي حاول سابقاً جلب هايدن إلى إنكلترا، هذه الفرصة وقام بزيارة هايدن وعرض عليه الفكرة . عبر الاثنان القناة، وفي الحال أعجب هايدن بلندن وتحمس لها.

من دون شك، كان لصداقة هايدن مع الشاب موتسارت تأثير كبير وإيجابي على عمل هايدن الإبداعي. كان قد بدأ بتدريس موتسارت قدر استطاعته، وانتهى بالتعلم من تلميذه العبقري. لقد قضـيا في فيينا آخر يوم لهما معاً، وحين افترقا انفجر موتســارت بالبكاء يخامره شـــعور بأنهما لن يلتقيا مرة أخرى. كان على صواب، لكن موتسارت نفسه هو الذي توفي قبل أن ينصرم عام 1791، وليس صـديقه العجوز هايدن. السـيمفونيتان الأوليان في مجموعة سالامون، في دو ماجور وري ماجور، لا تُسمعان دائماً

اليوم، لكن الثالثة «سـيمفونية المفاجأة» مألوفة، وهي في صـول ماجور.

كتبت السـيمفونيات الثلاث، على الأرجح، عام 1791. قدمت سيمفونية المفاجأة (رقم 94) في هانوفر سكوايار رومز في 23 آذار عام 1792. وكانت هذه الحفلة السـادسـة التي قدمها سـالامون مع هايدن في لندن. وقد نجحت نجاحاً فورياً، وطالب الجمهور بإعادة حركتها البطيئة.

تبدأ السـيمفونية بمقدمة بطيئة جداً وغنائية مع هذه الثيمة الوقورة تعزفها الوتريات:

بعد 17 ميزوراً تبدأ الثيمة الحقيقية، وهي سريعة وحيوية في ميزان 6/8 تعزفها الوتريات:

هناك تطوير هام لهذا اللحن الحيوي. وبعد الوصـول إلى الميزور80، تظهر الثيمة الثانية وتعزفها الوتريات أيضـاً، وهي في ري ماجور متعارضة مع المفتاح الأساسي صول ماجور الذي ساد إلى هذا الحد:

في إعادة هذا اللحن يضـــاف الفلوت إلى الكمانات الأولى. يتبع ذلك فاصل تعزفه آلات النفخ الخشبية. ويتعامل قسم التطوير، على نحو أســاســي، مع الثيمة الأولى. وفي إعادة العرض تتناوب الوتريات وآلات النفخ الخشبية على عزف اللحنين.

تتضــمن الحركة الثانية «المفأجاة» التي عُنونت الســيمفونية باســمها، إذ تبدأ بمقطع عنيف جداً تعزفه الأوركســترا كلها. إنها دعابة من دعابات هايدن، فهذا المقطع «ســيجعل الســيدات يصرخن»، وسيجعل، على الأقل، الجمهور أكثر تنبهاً.

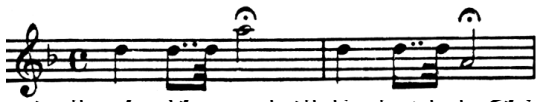
ثيمة الحركة نفسها في دو ماجور، وهي بسيطة جداً، تعزفها آلات الكمان بمرافقة وتريات أخرى تعزف «بيتزيكاتو» (نَقْف الأوتار بالأصابع):

ثمة 8 تنويعات على هذه الثيمة. يلي ذلك الحركة الثالثة «المينويت» وهي في صول ماجور، تبدأ هكذا:

الحركة الأخيرة روندو سريع، وهو أيضاً في صول ماجور وميزان 2/4. يبدو اللحن الرئيسي هكذا:

في حين صَنفت الاتنتا عشرة سيمفونية التي كتبها هايدن من أجل سالومون تحت اسم لندن، خصص هذا العنوان للسيمفونية الأولى من المجموعة الثانية (رقم 104) في ري ماجور. وقد ألفت عام 1795. ويُجمع العديد من النقاد على أن هذه السيمفونية «سيمفونية لندن» هي الأروع في قائمة هايدن كلها.

تبدأ السيمفونية بمقدمة بطيئة في ري مينور تعزفها الأوركسترا كلها، محاكية نداء آلة ترومبيت:



بعد ثلاثة تكرارات لهذا النداء. مرتان في المينور، ومرة في الماجور, تدخل الثيمة الأولى مع هذا الخط اللحني الناعم:

تتميز الثيمة الثانية بأبعادها الواسعة:

يرتكز قسم التطوير على مقاطع قصيرة من اللحن الأول، وتُسمع الثيمتان ثانية في إعادة العرض. هناك كودا من 18 ميزوراً مبنية على مادة من الثيمة الأولى. الحركة البطيئة في صول ماجور، تبدأ بلحن حزين رائع:

تعاد هذه الثيمة، ثم يجري محاكاتها بزخرفات أوركسترالية.

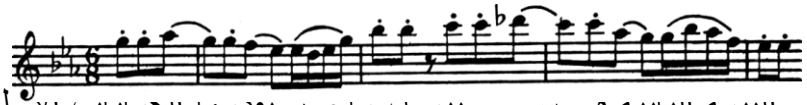
تبدأ حركة المينويت بلحن حيوي في ري ماجور:

الحركة الاخيرة سريعه في ري ماجور. تعزف الكمانات الأولى الثيمة الأولى الشبيهة بالموسيقا الشعبية. يتبع ذلك ثيمات ثانوية. ثمة تطوير على اللحن الرئيسي. الحركة مكتوبة وفق قالب السوناتا، وتنتهي بـ كوردات صاخبة في ري ماجور:

السيمفونية الثانية (رقم 103) في مجموعة «سيمفونيات لندن» (رقم 2 في المجموعة الثانية)، في مي بيمول ماجور،

تحمل العنوان «ضـــربات الطبل الســـريعة المتعاقبة». إن صـــفة التحديد هذه نسـمعها في البداية من الطبل، يتبعه لحن بطيء، ربما كرواتي الأصل، تعزفه آلات التشيلو والباص والباصون.

تعزف الكمانـات الثيمـة الحقيقيـة، وهي ســـريعـة في ميزان 6/8:



الثيمة الثانية في ســـي بيمول ماجور تقدمها الكمانات الأولى والأوبوا:

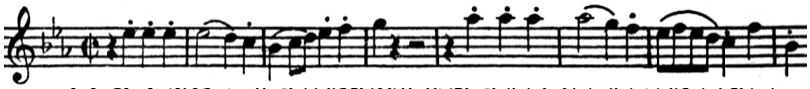
بعد شـيء من التطوير، يُسمع الطبل ثانية، مع ثيمة بطيئة من المقدمة، وتنتهي الحركة بعد كودا قصيرة:

الحركـة الثـانيـة البطيئـة في دومينور، وتتكون من ثيمـة مع تنويعات. يُنظر الـ هذا اللحن كلحن شعبي كرواتي.

هناك خمســة تنويعات، يتعامل الأول منها مع النصـف الأول من الثيمة، والثاني مع النصف الثاني. الثالث تعزفه آلات الكمان.

حركة المينويت في مي بيمول ماجور:

الحركة الرابعة سريعة:



ربما يعود تاريخ كتابة هذه السيمفونية إلى عام 1750.

السيمفونيتان الأخيرتان في مجموعة سالومون تحملان هذين العنوانين «الساعة» (رقم101) و «السيمفونية العسكرية» (رقم 100)، وقد كُتبتا عام 1749. سيمفونية الساعة في ري ماجور، ولكن تبدأ مقدمتها في ري مينور، في سلم بطيء صاعد.

اللحن الأول سريع وحيوي في ري ماجور وميزان 6/8:

الثيمة الثانية هي محاكاة واضحة للحن الأول. ويركز مقطع التطوير على اللحن الرئيسي. تصل الثيمتان إلى الذروة في إعادة العرض، مع كودا تعود ثانية إلى اللحن الأول.

أتى اسـم «سـيمفونية السـاعة» من الحركة الثانية التي تبدأ بمحاكاة واقعية لتكات الساعة، فوق مرافقة لحن فاتن:

يقاطع ذلك مقطع صـاخب في المينور، لكن اللحن البسـيط يعود في الكمانـات الأولى مع آلـة فلوت وباصـون يحملان تكات سـاعة الحائط. ثمة مقطع طويل يقود إلى إعادة أخرى، هذه المرة مع تكات السـاعة في الكمانات الثانية. أخيراً تعزف الأوركسـترا الكاملة الثيمة الكاملة.

لحن المينويت الرئيسـي حيوي وفرح، و يتضـمن قفزات هايدن المفضلة:

يلي ذلك الترير.

يفتتح الحركة الختامية هذا اللحن النشط:

الإجابة نشطة أيضاً وتوحي بأغنية ريفية ورقصة:

يقود فاصـــل صـــاخب في المينور إلى إعادة الثيمة الأولى مع تزيينـات غير متوقعـة وبعض التـأثيرات الفوغيـة. الفقرة الختـاميـة بســـيطـة وهـادئـة وكـأنهـا وداع، إن جاز القول، تقوي هذا الانطباع إعادة النغمات الخمس الأخيرة. بعد هذه اللمســـة العاطفية، يســـرع هايدن باستحياء إلى كورداته الختامية.

أتى اســم «الســيمفونية العســكرية» في صــول ماجور، من اســـتخدام الطبل الكبير (BassDrum) والســـيمبال والمثلث في الحركة الثانية والرابعة مع التأثيرات العسكرية. وفي الواقع يمتلك العمل فتنة رقيقة، وهو بعيد كل البعد عن الجو العسكري.

تبدأ المقدمة بهذا اللحن الشجي.

الثيمة الرئيسية نفسها ذات صلة بالمقدمة:

ثمـة مقطع ذو صـــفـة تجريبيـة، مع هذه المـادة، قبل أن تقدم الوتريات الثيمة الثانية في ري ماجور:

يتعامل قســـم التطوير الحقيقي مع اللحن الثاني. يظهر اللحنان قرب ختام الحركة (إعادة العرض). وبعد الكودا التي توحي بالثيمة الأولى تنتهي الحركة.

الحركة البطيئة مبنية على لحن فرنسي الأصل:

بعد ذلك يُعزف هذا اللحن في المينور. تمهد آلة الترومبيت لضربات متلاحقة على الطبول. وتدريجياً تصل الأوركسترا كلها إلى الذروة، مع كوردات الختام المعتادة.

الحركة الثالثة مينويت:

يُقدم شكل المينويت بصرامة، متضمناً الإعادات.

الحركة الأخيرة في ميزان 6/8 وتبدأ بلحن جذاب:

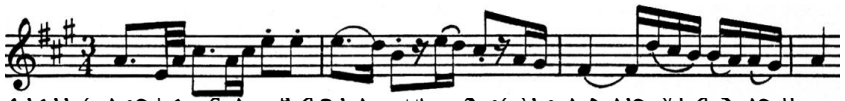
ثم يحاول هايدن إجراء تجارب متنوعة مع أقســام من اللحن في مفاتيح مختلفة. في النهاية يُســمع اللحن كاملاً مع لمســات من التطوير في الكودا، ويختم الحركة كوردان صاخبان.

الكونشرتوات

وضــع هايدن نحو عشــرين كونشــرتو لآلة البيانو منها واحد فقط يُسمع اليوم على نحو دائم. وهو في ري ماجور، نشرته شركة أرتاريا (Artaria) في فيينا عام 1784، ولكن في مفتاح صــول ماجور.

تُــعرض الثيمة الافتتاحية فوراً، وهي سريعة وحيوية، ستة ميزورات منها تُــعزف بنعومة والباقي بقوة. يتناوب البيانو والأوركسترا عزف الأدوار في معظم الوقت. هناك كادينزا لامعة قبل الختام. هي ذي الثيمة الرئيسية:

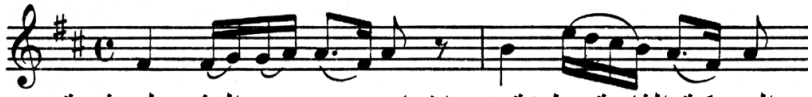
الحركة الثانية بطيئة في لاماجور. تعلن الأوركســترا الثيمة الأساسية، ثم تأخذها آلة البيانو.



الحركة الأخيرة روندو، وهي ســريعة في ري ماجور، ثيمتها الرئيسية مبنية على رقصة كرواتية تدعى كولو (Kolo). تعزفها آلة البيانو ثم تأخذها الأوركسترا، وتنتهي الحركة بـ كودا.

وتلميذه أنطون كرافت الذي كان عازفاً في أوركسترا أسترهازي في الفترة بين 1778 و1790. كان ابن صانع بيرة بيلزن (Pilsen)، وكان فناناً لامعاً كتب له أيضاً موتسارت وبيتهوفن.

هذا الكونشرتو هو واحد من ستة كونشرتوات (الوحيد الذي بقي). كتبه هايدن بين عامي 1771 و1783، وصنف تحت عمل 101 (Opus101)[59] ومازال المفضل لدى عازفي التشيلو. الحركة الأولى سريعة تتضمن ثيمتين كلتاهما تقدمها الأوركسترا ثم تأخذها آلة التشيلو. هي ذي الثيمة الأولى:



الحركة الثانية بطيئة في لاماجور، يغني التشيلو ثيمة معبرة تتضمن المادة اللحنية الأساسية:

الحركة الثالثة روندو تتضمن ثيمة مألوفة مع دروتها في كودا لامعة:

59 ـــ Opus: عمل، تستعمل مع رقم كقولنا « Opus 50» أي عمل ترتيب خمسين. وتجدر الإشارة إلى أن الـ Opus يتضمن أكثر من عمل، في هذه الحالة نقول Opus 50 No2أي عمل ترتيب خمسين رقم 2، وعادة تختصر كلمة Opus إلى Op المترجم

رؤى موسيقية
«القسم الثاني»

د. صادق فرعون

في نهاية تلك السنة (47 ـــ 1948) أنهيت دراستي الثانوية، وكان علي أن أختار مسار حياتي بعدها. فاتحت والدي برغبتي في أن أدرس الموسيقا دراسة جدية وأن أسافر إلى مصر لهذه الغاية. وكان قد عاد من السعودية بعد انتهاء الحرب. على الرغم من أن والدي كان يترك لي حرية الاختيار في كل أموري أو في معظمها على الأقل، ولكنه في هذه المرة كان حازماً وواضحاً على غير العادة. قال لي: إنه لا يريد أن يقف حائلاً دون تحقيق أمنيتي، ولكنه لن يسمح لنفسه أن يقدم لي أية مساعدة مادية كيلا أنحو عليه باللائمة في المستقبل عندما أكتشف أن الموسيقا لاتطعم خبزاً. قررت عند ذلك أن أدخل سلك التعليم لأجمع المال الضروري للذهاب إلى مصر لأتابع الدراسة الموسيقية. وقد درّست شهراً في مدرسة ابتدائية، وكان التلاميذ على غاية الخبث والطيش لدرجة

أنني أدركت أن لافائدة من مثل هذا الطريق. عندئذ فكرت ماذا أدرس؟ أصدقاء الدراسة اختاروا الحقوق والرياضيات، أما أنا فقد كانت ما تزال تتراءى في مخيلتي صـــور جدي لأمي الذي كان طبيباً، وكنت أحس بالطبيعة الإنسانية لتلك المهنة، فما طال ترددي وتقدمت بطلب إلى كلية الطب وكانت علاماتي تســـاعدني على الالتحاق بكلية الطب، وهكذا كان أن تركت جادة التفرغ التام للموسيقا وسلكت سبيل الطب. ولكن الحب الحقيقي للموسيقا لايمكن أن يخرج من النفس مادامت الحياة. وفي هذا المجال لابد للإنســـان من أن يتســـاءل: هل بالإمكان حمل "بطيختين" بيد واحدة؟ هل بالإمكان متابعة العمل الطبي أو غيره مع الموسيقا؟ إنه أمر عسير ومرهق، ومع ذلك فهناك عديدون من الموسيقيين المشهورين الذي كانوا أطباء في الوقت ذاته. هل أقول ذلك كنوع من المواســـاة؟ ربما. أذكر منهم على سبيل المثال: ألكسندر بورودين الموسيقار الروســـي المشـــهور، الذي كان طبيباً وأســـتاذاً لمادة الكيمياء في جامعة سانت بطرسبورغ، والأستاذ بيللروت، أستاذ الجراحة في جامعة فيينا، الذي كان صديقاً حميماً لـــ يوهانّس براهمز وعازف فيولا متميز، وكان يعزف دور الفيولا في رباعيات براهمز الوترية.

في الجامعة كانت هناك فرص لتقديم بعض الحفلات الموسيقية التي تعزف فيها مقطوعات موســـيقية شـــرقية وغربية. أذكر ممن تعاونت معهم في تلك المناســـبات وكانوا يدرســـون في الجامعة: محمد خلوصـــي(مندولين)، محمد قنواتي (بيانو)، عدنان نابلســـي وعدنان قتلان (كمان)، حكمت قوزميدس وهو طالب طب عراقي(عود). أذكر أنه كان في مدرج الجامعة بيانو كبير جداً، وكان يستعمل للعزف في الحفلات الموسيقية، ولا أدري ما حلّ به؟ في أثناء دراستي الطبية تابعت تمريني على الكمان بشكل منتظم، وكذلك دروســـي مع البارون بيللينغ، ومشـــاركتي في فرقة المعزوفات الحديثة.. كذلك بدأت زياراتي للمجلس البريطاني في

الحلبوني. كنت في طريقي كل يوم ما بين بيتي في دمشـــق القديمة والجامعة أُعرّج على هذه المؤسسة الثقافية التي كانت تحوي مكتبة طبية وموسـيقية شـيقة. كنت أريد أن أُحسّـن معلوماتي الموسـيقية، ولم يكن يوجد في ذلك الحين أي معهد موسـيقي بالمعنى الحاضـر للكلمة، لذا بدأت أسـتعير كتباً موسـيقية وكتباً طبية باللغة الإنكليزية لنفس الغرض، وهكذا ودون أن أخطط أو أشـعر بدأت أدرس اللغة الإنكليزية وحدي لكي أفهم ما كتب عن الموسيقا وعن الطب في آن واحد. كـانـت في المجلس البريطـاني دورات لتعليم اللغـة الإنكليزية وكنت أتوق إلى الالتحاق بواحدة منها، وما كان يحول دون ذلك هو كثرة دروســي وغلاء رســوم تلك الدورات. وهكذا شــاء القدر أن تكون دراستي للغة الإنكليزية دراسة ذاتية ومستمرة لابداية لها ولا نهاية. وقد كانت تلك التجربة واحدة من التجارب التي جعلتني أوقن أن أفضل دراسة هي أن يكون الإنسان معلماً ومتعلماً في آن واحد.

في ذلك البنـاء القديم الذي ما تزال أجزاؤه ســالمة قرب مدخل الحلبوني، وإن بقي بناء مهجوراً منذ ما يقرب من نصــف قرن، كانت تلقى محـاضــرات مســائيـة ثقـافيـة وأدبيـة وموســيقيـة. وكـان يقدّم المحاضـرات الموسيقية أستاذ إنكليزي يدعى المستر روجر هولمز. لا يزال اسـمه ورسـمه بنظاراته السـميكة وآلته المفضـلة "الأوبوا" مـاثلة في مخيلتي حتى اليوم وبوضــوح فائق. كان يحدثنا عن التحليل الموســيقي وعن أشــكال التأليف الموســيقي ويســتخدم الأســطوانات الموسيقية السوداء اللون ليعزف لنا مقاطع من مؤلفات موسيقية أغلبها لمؤلفين كلاســيكيين، من أمثال بيتهوفن وموتســارت، ثم يعزف لنا " الثيمـه " الأولى ثم الثـانيـة، ويبين لنـا كيف يقوم المؤلف بتطوير هـاتين الفكرتين الموســيقيتين ثم يعيدهمـا بـأشــكـال مختلفـة وهكذا. كـانـت محاضـراته تُلقي ضـوءاً منيراً على فهمي للموسـيقا الكلاسـيكية. ولن أنســى أبداً يوماً عرَّفنا فيه على أقسـام الفرقة السـيمفونية بشـكل نظري في البدء، ثم عرض لنـا فلمـاً تعزف فيـه فيلهـارمونيـة لندن لحناً (تيمه) لبورســيل ثم متغيرات عليـه من تـأليف بنيـامين بريتن الموســيقـار

البريطاني المشـــهور. وكان، إن لم أخطئ، يقود الفرقة الســـير مالكوم ســـارجنت. كانت الفرقة تؤدي الموســـيقا ثم تأتي مقاطع تعزف فيها الوتريات بالتتالي و تتلوها آلات النفخ الخشـــبية ثم النحاســـية ثم آلات النقر، وهكذا تتتالى الأقســـام ثم تندفع بمجموعها في موســـيقا جميلة اللحن بســـيطة التركيب لايمكن للمســـتمع إلا أن يحفظ أنغامها ويحفظ الأقسام الأربعة الرئيسية التي تتألف منها الفرقة السيمفونية.

وفي يوم من الأيام أخبرنا المســـتر هولمز أننا ســـنزور دارة الســـفير البريطـاني التي تقع على بعد خطوات من بنـاء المجلس والتي لم يبق من آثـارهـا الآن إلا أجزاء منخفضـــة من جـدرهـا المتهدمـة. في الوقت المحدد اجتمعنـا ورافقنـا المســـتر هولمز إلى دارة الســـفير الذي عرَّفنا أنه من المهتمين بالموســـيقا العالمية وأنه يملك مكتبة عامرة بالكتب والأســـطوانات الموســـيقية التي، بعدما وصـلنا، تبين لنا أنها تغطي جدران الغرفة المخصـصـة للموسـيقا بأكملها. حدثنا السـفير بلغة إنكليزية رفيعة عن الموسـيقا وأهميتها، وعن الفرق الســـيمفونية المشـــهورة في العالم. ثم ســـألنا عمن نبدأ بالاستماع إلى موسيقاه. بعد قليل قال لنا إن أهم شخصية في تاريخ الموسيقا هو يوحنا سيباستيان باخ، أو ما اشتهر بباخ الكبير، تمييزاً له عن العديد من أولاده وأنسـبائه من آل باخ الذين اشـتهروا أيضـاً ولكن دون أن يفوقوا كبيرَهم في إثراء الأدب الموســـيقي بـأوابـده العظيمة. أذكر جيداً أنه اختار لنا " المتتالية الثالثة " من مقام "ره" الكبير، التي تحتوي في الحركـة الثـانيـة منهـا ذلـك اللحن البطيء السـماوي الذي اشـتهر باسـم "لحن على وتر صـول". أذكر أنني ناقشـــت الســـفير ببعض الأمور الموســـيقية، وكان إنســـاناً مهيب الطلعة، طويل القامة، أبيض الشـــعر، بل وكتبت له رســـائل حول الموســـيقا، ففوجئت بســـاعي بريد الســـفارة يطرق باب بيتنا في الشـاغور ويسلمني رسالة جوابية من السفير ما أزال أحتفظ بواحدة منها. وأذكر أنني في إحدى تلك الزيارات الموسيقية لدارته نظرت في بعض الكتب وقد أعارني أكثر من واحد منها أعدتها إليه شاكراً.

وكان في دارته تلك بيانو "كونسرت" يستضيف بعض الموسيقيين الأجانب للعزف عليه، وكان يسمح لبعض رواد المجلس المهتمين بالموسيقا حضور تلك الأمسيات الموسيقية.

في يوم من الأيام عرفني المستر هولمز على موظف جديد في المجلس هو المستر ريتشارد ريكيت Rickett. كان هناك بون شاسع بين السيدين: هولمز إنسان في غاية اللطف والدماثة والهدوء إلخ.. أما مستر ريكيت فكان غريب الطباع لا يميل له القلب ولا يأنس إليه. ومع ذلك قال لي السيد هولمز: إن زوجة ريكيت هذا عازفة كمان عظيمة، وأن من الهام أن أتعرّف عليها وربما متابعة دراستي معها. حدَّدنا موعداً. حملت معي كماني، وقد فاتني كما تبين لي في هذه اللحظة أن أذكر أنني كنت قد اشتريت كماناً ثانية أفضل بكثير من تلك الأولى ذات الليرات الخمسة. هل أروي قصة شرائها الآن أم أتركها إلى وقت آخر؟ لافائدة من التأخير.

في أثناء دراستي الثانوية تعرفت على صديق هو " عدنان الجاجة" وكانت له اهتمامات سياسية واضحة. في إحدى الأمسيات عزفت على كماني الأولى. نظر إليها نظرة قاسية وقال لي: أخي عادل يملك آلة كمان رائعة وقد هجرها منذ زمن بعيد. هل تريد أن تشتريها منه؟ سوف أساعدك في تحقيق ذلك؟ رددت بالإيجاب، وكان وسيط خير، واستمر البازار دقائق قليلة واتفقنا أن أدفع له خمساً وسبعين ليرة سورية. وكان مثل هذا الرقم يشكل ثروة حقيقية. لا أذكر كيف أمّنت المبلغ، ولكنني في النهاية حصلت على الكمان الثانية التي ما تزال رفيقتي في الحياة، والتي تعلّمتْ عليها ابنتي كندة سنوات طويلة قبل أن تهجر الموسيقا، كما فعل الكثير من قبلها ومن بعدها. هذه الكمان الثانية قوية الصوت وعالية الرنين. كنت أتمنى دوماً لو أن في صوتها حنواً ودفئاً أكثر، ولكنني لم أكن أفصح عن ذلك لأنني أعرف أن اقتناء كمان ممتازة يحتاج إلى ثروة طائلة.

إذن مع تلك الكمان الثانية ذات العلبة الجميلة التي يدرك كل من يراها أن في داخلها كماناً وليس شيئاً آخر، ذهبت للقاء السيدة " مارتا آيتلر " Marta Eitler التي عرفت فيما بعد أنها من مواليد فيينا وأنها درست في فيينا، وأنها لأمر ما تزوجت ذلك الإنسان الذي يختلف عنها في كل ما يخطر وما لا يخطر على بال. السيدة مارتا فنانة أصيلة ولها روح موسيقية رفيعة، بيضاء اللون، سوداء الشعر والعينين، تتكلم الإنكليزية ولكن بلكنة ألمانية واضحة. بادرتني، دون إضاعة أية دقيقة، بأن طلبت مني أن أعزف. – ماذا أعزف؟ ـــــ أي شيء. عزفت فتمتمت كلمة تشجيع وحددت لي موعد الدرس الأول، وهكذا بدأت دراستي معها. وكان معظم تدريبي على تمارين "كروتزر" Kreutzer. دامت دراستي مع السيدة آيتلر ما يقرب من سنتين، وكانت تشجعني على متابعة العزف والتمرين. وكانت تقدّم حفلات موسيقية في دمشق أكثرها كان في " النادي العربي". وكان يرافقها على البيانو أستاذ بيانو استقدمته سورية ليعلم هذه الآلة في أول معهد موسيقي أنشئ بعد الاستقلال، وكان في بيت دمشقي كبير يقع في "سوق ساروجة" قريباً من حارة الورد. وكان أستاذ البيانو يدعى"رودولف هلافاتش"Rudolf Hlavacs. كانت السيدة مارتا تحبّ عزف العديد من مؤلفات عازف الكمان النمسوي الأشهر " فريتس كرايزلر"، كذلك " رومانستي بيتهوفن من مقامي صول وفا الكبيرين" وصوناتاته وصوناتات موتسارت إلخ.

أذكر أنها أعلمتني باضطرارها لمغادرة سورية مع زوجها السيد ريكيت، وذلك في أثناء آخر درس لي معها في الثلاثين من حزيران 1951. تبادلنا الرسائل لفترة من الزمن وكانت تعلمني عن نشاطاتها الموسيقية في لندن. وأذكر أن صلحي قد زارها أيضاً عندما سافر إلى لندن لدراسة الموسيقا، وكتب لي عن انطباعاته عنها وانطباعاتها عن عزفه. أذكر أنه كتب لي أنها قالت له " إنه يعزف الكمان كحصان عربي"، ويحتار السامع ماذا تقصد بذلك؟

فالحصـــان العربي هو المثل الأعلى للتناســق في الشــكل والحركة السريعة والخفيفة.

قد يكون من الممتع أن أذكر حادثة لطيفة تدلّ على طبيعة مارتا آيتلر الفنية: كنت أسير معها في الشعلان لأساعدها في شراء بعض حاجاتها، وكانت معها صــديقة لها من الســفارة البريطانية، وكانت تدرسها أيضاً آلة الكمان. وفجأة ونحن في منتصف الطريق هرعت مســرعة نحو الأمام تصــيح بكلمات إعجاب وترحيب، نظرت فإذا بائع متجول يحمّل خضــاراً على ظهر حماره. كانت دهشتي كبيرة لا توصف عندما هجمت مارتا على الحمار وعانقته وقبلته بحنان وشوق. نظر إليها البائع مستغرباً ولم يكن استغرابي أقلّ مما شــعر به البائع. ولم تُضــع الفرصــة بل رجت صــديقتها الإنكليزية أن تأخذ لها صــورة تذكارية لتلك اللحظة الروحانية التي تلتقي فيها روح فنانة مرهفة بروح حمار في غاية اللطف والجاذبية.

غادرت مارتا دمشق من مطار دمشق وكان إذ ذاك في المزة وكان في وداعها مدير المجلس البريطاني، وكان يدعى المســتر ســافيدج وزوجته، وكان إنســاناً في غاية اللطف والذوق والهدوء عكس ما يوحي به اســمه. بعد أيام قليلة اقترح علينا الســيد آلبرت فيتســنر، عازف الكمان الألماني والخبير في الجيش الســوري أن نذهب إلى جبل الشــيخ، قائلاً لنا إنه خبير في تســلق جبال الألب. سررت للفكرة فأنا أعرف ذروة جبل الشيخ منذ خمسة عشر عاماً خلت، ففي العام 1936 تسلقت لأول مرة في حياتي ذلك الجبل الأشم مع والدي الذي كان كشافاً عالي الهمة. كنت عند ذاك في الثامنة من عمري. وأذكر أننا تسلقنا الجبل منطلقين من عرنة، طبعاً مشياً على الأقدام حتى الذروة. بعدئذ تســلقت الجبل للمرة الثانية مع أبي أيضــاً برفقة فرقة من الحزب الســوري القومي في العام 1938 وقبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية. لذا كانت تلك هي المرة الثالثة التي

أتسلق فيها إلى ذروة "حرمون"، وكان ذلك في السادس من تموز 1951.

ذهبنا إلى عرنة بالباص وكان يرافقنا عدد من الزملاء في المدرسة. في المساء طلبنا من أحد القرويين أن يرافقنا إلى ذروة الجبل في صباح اليوم الثاني فتلكأ، وكذلك فعل من معنا ماعدا اثنين: عماد الدين تكريتي وكاتب هذه الأسطر وفيتسنر طبعاً. أما البقية فقالوا: اذهبوا أنتم وعودوا سالمين، إنا هنا قاعدون. طلبنا من مضيفنا في عرنة أن يرافقنا للوصول إلى كعب الجبل ثم نتابع تسلقنا نحن الثلاثة، وقد فعل وودعنا بعدما انتهينا من بساتين عرنة. كنا ثلاثة وقد كان فيتسنر دليلنا نحو القمة، وكان يتسلق هضبة بعد هضبة ومنحدراً بعد منحدر وكأنه غزال " ألبي " ينطّ دون خوف أو جهد. قد يظن البعض أن تسلق هذا الجبل في غاية السهولة وهو ظنٌ خاطئ وبعيد عن الواقع، فبعض منحدراته كانت تشبه جدراناً صخرية شبه قائمة. غني عن الذكر أننا انطلقنا نحو الجبل قبل طلوع الضوء وقد أخذ منا التعب كل مأخذ، لاسيما عماد فقد كانت هذه هي تجربته الأولى والأخيرة في تسلق الجبل. قرابة الظهر وصلنا إلى القمة وكانت هناك عصا خشبية تشير إلى أعلى نقطة في الذروة. الوصول إلى الذروة تجربة لا تنسى تترك في النفس أثراً عميقاً يصعب وصفه، مَثَلُها مَثَلُ الكثير من الإنجازات الحقيقية في الحياة، بل لعلها تتميز عنها في أنها بلوغ "نهاية" لاشيء بعدها، ففي الذروة لا توجد أية نقطة أعلى إلا إذا أراد الإنسان تسلق السماء، وهنا تبدأ رحلة ثانية وفي مجال آخر هو الجو بعد ما انتهى إلى أعلى نقطة أرضية. عندما يبلغ الإنسان تلك النقطة الأعلى من "حرمون" ينظر الإنسان حوله فيرى أرض الله الواسعة في كل الاتجاهات: شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً. إنه منظر رائع وسحري وعميق الأثر في النفس.

بعدما يقرب من نصف قرن ما أزال أشعر بحنين للعودة إلى ذروة ذلك الجبل الأعلى في وطني، فهناك يستشعر الإنسان معنى

الحريـة المطلقـة واللامحـدودة. لم تكن في تلـك الأيـام أيـة قوة عـدوة غاشـمة تلوث ثلوج الجبل الشـديدة البياض. في أعلى الجبل مسـاحات واسـعة من الأرض المنبسـطة والقليلة الميل تتراكم عليها الثلوج حتى آخر الصـيف وتدعى "الثلاّجات"، تمتد كل واحدة منها عدة مئات من الأمتـار. وسـطح الثلاّجـة ليس مسـتوياً بل هو متتـاليـات من حفر ومرتفعات حسب ذوبان الثلج غير المتساوي. شُربُ الماء الذي يسيل من جانب الثلاجة لا يشـبه أي ماء على الأرض. الاسـتراحة بعد بلوغ القمة بل وإغفاءة قصـيرة لا تعدلهما لذة على وجه البسـيطة. كم أحنّ إلى تكرار تلـك التجربـة الرائعـة. من يـدري لعلني أفعـل ذلـك متى تحررت أرضنا العربية من لوثة العدو المغتصب.

كان مع فيتسنر آلة تصوير وقد أخذنا بعض الصور التذكارية. إن مما يثري حياة الإنسـان المكرورة والمملة في بعضـها أن تمرّ بالإنسـان تجارب غير عادية ترسـم في الروح ذكريات لا تمحوها السنون. أذكر أننا شربنا الشاي الممزوج مع الليمون وكان فيتسنر قد حضَّره في ليلة الصعود، وكان له تأثير منعش. بعد استراحة قصيرة كان علينا أن نبدأ رحلة العودة: رحلة الهبوط بعد الصـعود والتسـلق نحو السـماء. أذكر أنني في المرتين السـابقتين كنا ننام عدة ليال في أعلى الجبل ضـمن خيام كشـفية محضـرة لهذا الغرض. أما في هذه المرة فكان التسلق ثم الهبوط في يوم واحد. وهنا من الهام التوضـيح أن الهبوط أصعب من الصعود والتسلق. في بعض المناطق الشديدة الميل والانحدار يسـتولي على المرء خوف من الانزلاق إلى الهاوية والتي تعني الموت لا محالة. لذا كنا نتحاشـى النظر نحو الأسـفل بل نكتفي بـالنظر أمـامنـا والتـأكد من موضـع موطئ أقدامنا. غنيٌ عن الذكر أن ليس بالإمكان التسـلق أو الهبوط دون الاسـتعانة بعصـا مستقيمة وقوية ترافق كل من تسوِّل له نفسه في أن يقلق أمن الجبل وهدوءه الأبدي.

كان فيتسـنر يسـبق كلينا: عماد وصـادق. ولم أكن أشـعر بالخوف لاعتقادي بأن عقدَ صـداقةٍ غير مرئي قد أُبرم بيننا الجبل

وأنا. ولكن عماد بدأ يستولي عليه خوف متزايد من هول المنحدرات الشـديدة. في لحظة معينة وفي منطقة معينة من منتصـف الجبل بدأ عماد بالصـراخ، فقد وصـل إلى منطقة ترابية شـديدة الانحدار. لم يعد يســتطيع أن يخطو أية خطوة بعدها. كنت أبعُد عنه قرابة مائة متر، وحاولت الذهاب إليه لمســاعدته ولكنني شــعرت أن تلك المنطقة خطيرة وســهلة الانهيار. وقفت في مكاني وبدأت أصــرخ بأعلى صــوتي وكذلك فعل عماد بعصــبية وهلع باديين: فتســنر، فتسنر. كان فتسنر قد اندفع تحتنا إلى واد مخضوضر فيه شلال ماء ثلجي وبدأ ينضــو ثيابه ويرقص تحت الماء الصــقيعي. كان ينظر إلينا وهو يرتجف تحت الماء ويظن في البداية أننا نمزح. بعد دقائق أدرك أن عماد في ورطة حقيقية فبادر إلى لبس ثيابه على عجل. قفز من مكانه ينط كأنه وعلٌ جبلي متمرس. وصــل إلى عماد. أمسك بخصره بساعده الأيمن وغرز عصاه بقوة بيده اليسرى وهوى مسرعاً في ذلك المنحدر الترابي المخيف وعماد يصرخ من شـدة الخوف. لم تمض أكثر من دقيقة بدت كأنها دهر حتى وصـل فيتسـنر وعماد تحت إبطه إلى تلك النبعة الشـفافة. نزلت بتؤدة من مكاني حتى وصلت إليهما فشربنا الماء المثلج الذي كان ألذ من كل مُثلجات العالم قاطبة، وبعد دقائق رجا عماد فيتسنر أن يصوره في تلك البقعة التي ولد فيها من جديد.

عندما بلغنا منزل مضــيفنا في عرنة بعدما خيم الظلام على عرنة، روى عماد لبقية رفاقنا كيف ولد من جديد بعد تلك الحادثة. ظل عماد يذكّرني بها لعدة ســنوات حتى غادر ســورية إلى لندن ليعمل صحافياً هناك. ولم نلتق منذ رحيله، فقد علمت بكل أسى أنه توفي هناك وهو بعد في ريعان شبابه. "رأيت المنايا خبط عشواء من تصــب تمُته، ومن تخطئ يُعمّر فيهرمِ". هكذا رأى " زهير ابن أبي سلمى " الحياة والموت.

كنا نعزف مع فيتسـنر في الفرقة التي تشـكلت في "أصـدقاء الفنون "، وكان إنســاناً مخلصــاً وصــدوقاً وذا روح فنية عالية. لا

أذكر بالضبط متى غادر فيتسنر ورفاقه العسكريون سورية. لعل ذلك قد حدث بعد ثلاث سنوات على التقريب. راسلته مرة ثم انقطعت أخباره ولم أعد أدري بأي أرض كان. بعد عدة سنوات وبالتحديد في العام 1959 كنت في فيينا أعمل طبيباً في مشفى تخصصي، وكنت أسيرُ ذات عصرٍ على رصيف أحد شوارعها الكبيرة قرب المتحف الوطني عندما سمعت صوتاً يناديني باسمي مرة بعد مرة. التفت خلفي ولم أصدق ناظري: كان ذلك آلبرت فيتسنر بلحمه، إذ لم يكن له شحم تقريباً. تعانقنا وكلانا لا يصدق كيف نلتقي هكذا مصادفة في بلاد الله الواسعة على غير موعد وفي مدينة ليست وطناً لأيٍ منا. ولكن هكذا هي الحياة فيها أشياء يصعب تصديقها أو تفسير كيفية حدوثها. سرنا معاً وكلانا يشعر بحنين لصديقه الذي تربطه به رابطة الموسيقا وهي أقوى رابطة. روى لي بأسى كيف خطف أحد زملائه العسكر الألمان زوجته وتزوجها، وأنه مزمع أن يتزوج امرأة نمسوية يأمل أن تكون أكثر إخلاصاً ووفاء. تعاهدنا أن نلتقي، ولكن ولأمر لا أدركه بالضبط لم نلتق بعد ذلك اللقاء الغريب العجيب. هكذا هي الحياة: يلتقي الناس ويتعارفون ويظنون للحظات أن لاشيء يفرقهم ثم لا يلبثون أن يتفرقوا كل في طريق، سواء أكانوا على أديم الأرض أو اختطفتهم المنون إلى غير رجعة.

أما جاك دورلي: الألماني الأمريكي فقد تابع قيادة الفرقة الموسيقية التي تشكلت لعدة سنوات، ثم سافر إلى بلاد الله الواسعة، وكان ذلك في العام 1953 أو 1954.

كان " صلحي" يعود إلى دمشق مع بداية كل صيف من مدرسته في الإسكندرية، وقد بدأ يقود الأوركسترا بعد سفر دورلي، وهكذا بدأ عهد صلحي كقائد أوركسترا منذ تلك السنوات. وقد كنت، مع الصديق الأستاذ رفاه قسوات، نعزف دور الكمان الثاني، وفي كثير من الأحيان كنا وحدنا نشكل هذا الجزء من وتريات تلك الفرقة. أذكر أننا عندما كنا نعزف افتتاحية "خليفة بغداد" لبوالديو

الموسـيقار الافرنسـي، كان هناك مقطع سـريع فيه متسـلسـلة من ذوات السـنين وكنا نتهيأ لأدائه بكل حماسـة، وكان يمرّ عزفه بأمان في بعض الأحيـان ويتخبط في أحيـان ثـانيـة، وكنا نختلس النظر إلى صـلحي متسـائلين: هل انتبه يا ترى أم لا إلى أدائنا «المجعلك» ؟ هكذا كـانت بدايات الحياة الموسـيقية في الخمسـينيات من القرن العشـرين. ما أزال أذكر حفلة موسـيقية قدمتها تلك الفرقة بقيادة " صـلحي الوادي" في قبو فنـدق أميـة الجـديد خلف التجهيز الأولى مسـاء الجمعة في 1957/1/18. عزفنا كما أذكر الحركة الثانية من سـيمفونية شـوبيرت الثامنة " الناقصـة"، وكنا نتلذذ بموسـيقاها الشجية والتأملية والتي لا تخلو من مسحة حزن.

كنت عند ذاك قد تخرجت طبيباً، وبدأت اختصـاصـي في التوليد. وكنت أشـعر بفخر أنني طبيب يمارس نشـاطه الموسـيقي مهمـا كـانـت أحكام الناس متحيزة وجائرة. أذكر أنني في تلك الحقبة كنت أكثر من السـفر إلى بيروت لشـراء بعض النوطات من مكتبة عبد الله شـاهين الموسـيقية، وما كان السفر إلى لبنان يحتاج إلى أية إجراءات حدوديـة كمـا هو اليوم، بـل يكتفى بـإبراز الهويـات لمركز الحدود الذي لم يكن يحوي أكثر من عنصـرَيْ شـرطة في كل من الجانبين السـوري واللبناني. أذكر أنني في منتصـف الخمسـينيات اسـتمتعت برؤية وسـماع أول أوبرا في حياتي وكانت "ريغوليتّو" لبوتشيني، وقد قدمتها فرقة إيطالية في قصر اليونيسكو في بيروت. كذلك أذكر أنني سـافرت إلى بيروت في نهاية عام 1948 للاستماع إلى "القداس الحـافـل" لبيتهوفن تؤديـه جوقـة وفرقـة الأكـاديميـة اللبنـانيـة للفنون الجميلـة بقيـادة ألكسـي بطرس. ولكن حـالـت دون وصولي إلى بيروت ثلوج ضهر البيدر.

تابعت نشـاطي الموسـيقي حتى الثاني من تشـرين الثاني 1958 وهو اليوم الـذي غـادرت فيـه بلـدي للمرة الأولى في حيـاتي لأتابع اختصـاصـي الطبي وقد اخترت الذهاب إلى فيينا عاصـمة النمسـا وموطن الموسيقا العالمي. ولاشـك أن سـبباً من أهم أسـباب

اختياري لهذه المدينة الرائعة هو حبي للموسيقا وقد كان من أهم مرافقيّ في سفرتي هي كماني. لاشك أن تلك الحقبة الزمنية تحتاج إلى سرد مفصل عنها، فخلال سنة وأربعة أسابيع عشت الموسيقا كل مساء، وكانت تجربة لايمكن أن تمحى آثارها وذكرياتها حتى آخر لحظة من حياتي. فإلى فيينا وطن الموسيقا الأول.

وهنا وقبل الرحيل إلى فيينا، أذكر أنني نسيت أن أذكر مشاركات موسيقية عديدة لي في دمشق. الأولى في جوقة غنائية كانت تشرف عليها السيدة "سعادة" وهي سيدة أمريكية تعزف الكمان ويساعدها في تلك النشاطات عدد من الأمريكان أذكر من بينهم المستر بليس، وهو ابن مؤسس الجامعة الأمريكية في بيروت. وكان مديراً لمدرسة دمشق الوطنية التابعة إلى الجامعة الأمريكية، وكان يشارك في الجوقة بصوته الجهير (الباص). كنا نقوم بالتدريبات في نفس تلك المدرسة الكائنة حتى يومنا هذا في ساحة المدفع وكانت معظم المقطوعات من تأليف باخ وهاندل، وكنا نقوم بتقديمها في إحدى القاعات بدمشق في فترة عيد الميلاد. كنت أغني في قسم (التينور) وكان إلى جانبي طبيب بريطاني اسمه الدكتور "سميث" كان يعمل جراحاً في مشفى الملكة فيكتوريا في القصاع وهو المعروف في يومنا بمشفى الزهراوي. أذكر أنه دعاني إلى زيارة ذلك المشفى عندما عرف أنني طالب طب، وأذكر جيداً تلك الحديقة الرائعة الجمال التي كانت تحيط بالمشفى وذلك الباب الحديدي القديم ذي اللون الأخضر والجرس النحاسي الأصفر الذي كان عليّ أن أشد خيطه أكثر من مرة كي يفتح لي الجنيناتي الباب.

دخلت المشفى فإذا ممراته تلتمع من شدة النظافة وكذلك كانت قاعات المرضى الوسيعة. وأذكر الممرضات البريطانيات بلباسهن التقليدي الأبيض والسماوي المخطط والنظافة اللامتناهية للمرضى وللأسرَّة وللطاولة المتحركة التي كانت تستعمل لإجراء الضمادات للمرضى. وبعد حضور إحدى العمليات الجراحية مع الدكتور سميث دعاني إلى غرفة صغيرة له حيث قدّم لي الشاي الإنكليزي التقليدي مع ما يرافقه من خبز "مقمّر" وزبدة ومربىّ. لم أكن أدري حينذاك أن ذلك كان طقساً من طقوس المشافي البريطانية، ولكنني عندما سافرت إلى بريطانيا لمتابعة اختصاصي أدركت جيداً أن ذلك المشفى الإنكليزي في دمشق ما كان إلا نسخة حقيقية عن المشافي البريطانية التي تتميز بنظافتها اللامتناهية ونظامها المثالي النابع من نفوس العاملين فيها ومن الهدوء المخيم على أرجائها ومن اللطف الأصيل في التعامل مع المرضى.

وقد شاءت الأقدار أن أُخرَجَ من عملي في الجامعة في دمشق وأن أُندبَ للعمل في نفس ذلك المشفى الذي كان حتى بُعيد الاستقلال يدعى بالإنكليزي ثم صار يحمل اسم الزهراوي بعدما تنازلت عنه المؤسسة البريطانية إلى الحكومة أيام الوحدة. كنت دوماً ومازلت أذكر البون الشاسع بين ما كان عليه المشفى من نظافة ونظام وهدوء وبين ما آل إليه الحال بعد ذلك. قد لا يُسَرّ البعض من قراءة مثل هذا الكلام، وقد يتهم البعض قائلَه بكذا وكذا من صفات. إنني أؤمن أنه يجب علينا أن نقرّ بالحقيقة إذا نحن أردنا أن نتقدم تقدماً حقيقياً، أما الإغماض عن الحقائق وعدم الاعتراف بها فلن يجدي نفعاً. أذكر من بين التراتيل التي كانت تترك في نفسي تأثيراً بليغاً

"هلليلويا" من قدّاس "المســـيح" لهاندل بما تملك من حيوية وفوران ونبضـــان، ومع ذلك فقد كنت أدرك منذ ذلك العهد أن "باخ" العظيم هو المحيط اللامتنـاهي الأرجـاء واللامتنـاهي الأغوار والأعمـاق. وكنت أشـــترك مع الســـيدة "ســـعادة" في أداء الكمان الثاني من كونشـــرتو الكمانين من مقام ره الكبير لباخ وكانت أعماقي تهتز عند أداء الحركة الثانية البطيئة وما فيها من تســبيح ســماوي وتحليق في ســـماوات الفن. كنا نكتفي بأداء الحركتين الأولى والثانية، أما الثالثة فما كنت أســـتطيع أداءها بـالحد الأدنى المقبول، لذا كنا نتركها إلى فرصـــة أخرى مستقبلية. كانت السـيدة سـعادة تقيم في فندق صـغير تشـــرف عليه ويقع في بداية شـــارع بغداد ولا أدري ماذا حلّ بها، ولعلها عادت إلى وطنها بعد الاستقلال بسنوات قليلة.

أما الشـكل الثاني من النشـاطات الموسـيقية فكان في نـاد يدعى " نادي محبي الفنون الجميلة" في عين الكرش وكانت تشـرف عليه سيدتان الأولى السيدة "جبري" وهي بريطانية متزوجة من مواطن سـوري ومهتمة بتشـجيع الفنون من رسـم ونحت وموسـيقا، والثانية هي السـيدة "موره لي" وهي تركية الأصـل ومهتمة بالرسـم. كان هذا النـادي موئلاً للعديد من الطبقـة المثقفـة من كتـاب ورســـامين ونحاتين، أذكر من بينهم "شكيب الجابري" والنحات "جاك ورده". وكنـت أعزف بعض مقطوعـات لبيتهوفن وموتســـارت بمرافقـة البيـانو تؤديـه ســـيدة دانمـاركيـة كـانت تقيم في دمشـــق. هذه لمحة موجزة عن الموسـيقا في دمشـق كما عايشـتها ما بين عام 1944 و 1958، فإلى فيينا.

معجـــم

إعداد : د. واهي سفريان

Eagling (Wayne) – ايڤلينڤ (واين) 1950

راقص ومصـــمم رقصـــات ومخرج كندي تعلم الرقص في مدرسـة الباليه الملكية وانضـم إلى فرقتها عام 1969، وترفع عام 1972 إلى مرتبة راقص رئيســي. راقص ذو بنية قوية وجســم مرن رقص الأدوار الكلاســيكية وتألق في أداء الباليهات الحديثة. بدأ في تصـميم الرقصـات في ثمانينيات القرن العشـرين، وقدم في لندن باليهات «فرانكشـتاين» و«پروميثيوس معاصـر» و«الجميلة والوحش». وقدم في إيطاليا «بايرون» عام 1988و«نيجينسكي» عـام 1989. وقدم في هونڤ كونڤ عام 1997 باليه «الإمبراطور الأخير».عمل مع فرقة الباليه الوطنية الهولندية بين عامي 1991 و 2003 فأخرج عدداً من الباليهات الكلاسـيكية والحديثة. واختير عام 2005 مديراً للباليه الوطنية الإنكليزية.

Earle (David) – إيرل (ديڤيد) 1939

راقص باليه ومصـمم رقصـات ومخرج كندي تعلم الرقص في مدرســة الباليه الوطنية وتابع دراســته تحت إشــراف مارتا ڤراهام وليمون في نيويورك.

رقص مع فرقة ليمون ثم عمل مدة عامين في «مسرح الرقص المعاصـر» بلندن راقصـاً ومصـمماً للرقصـات، وعاد إلى كندا وسـاهم في تأسـيس «مسـرح الرقص» بمدينة تورونتو ومدرسـة الرقص الملحقة بـه وقـام بـإدارة فرقتهـا التي اشـتهرت بـالرقص المعاصـر، حتى عام 1996 حين انتقل إلى أونتاريو ليؤسـس فيها مسـرح رقص يحمل اسـمه ... ومازال يتابع التدريس وتصـميم الرقصات.

Early (Fergus) – إيرلي (فيرغاس) 1946

راقص ومصمم رقصات ومخرج إنكليزي، درس في مدرسة البـاليـه الملكيـة ورقص مع فرقـة البـاليه الملكية في لندن بين عامي 1964 و1968، ثم عمل في الفرقة يدرس ويصـمم الرقصـات لها، واسـتقلّ عام 1971 ليعمل في التدريس الحرّ وشـارك عام 1976 في تأسـيس فريق «X6» لفعاليات الباليه في لندن وصـمم للفريق عدداً من الأعمـال الراقصـة أهمهـا «نـابولي» 1978. وأسـس عام 1987 فرقة رقص «الشـمعة الخضـراء»، وصـمم وأخرج لها العديد من الباليهات.

Early songs – أغانٍ باكرة

بـاليـه من تصـميم إيليوت فيلد على مجموعة 14أغنية ألفها ريتشـارد شـتراوس أيام شـبابه، قدمتها فرقة «أمريكان باليه» في نيويورك أول مرة عام 1970. تدور معاني قصـائد الأغاني في فلك الحب والحنان والأحلام والفراق والشـوق واليأس ... وسـحر الليل .

ألفت الأغاني لصوت مغنية سوپرانو ولصوت مغني باريتون بمرافقة البيانو رغم شـــاعرية وجمال تصـــاميم فيلد لم تتمكن هذه الباليه من الانتشار لوجود الحاجز اللغوي الذي يحول دون وصول الناظر إلى عمق معاني القصائد.

Eaters of Darkness[60]

باليه من فصل واحد من تصميم غور على موسيقا من تأليف بريتّن قدمتها فرقة باليه فرانكفورت أول مرة عام 1958.

تروي الباليه قصـــة امرأة شـــابة تحتجز خطأً في مشـــفى الأمراض العقلية... ومع مرور الأيام تصاب بالجنون.

Ebony Concerto – كونشرتو إيبوني

ألف ستراڤينسكي هذه المقطوعة للكلارينيت والأوركسترا، وقد قام عدد من المصـــممين بتأليف أعمال راقصـــة على ألحانها أهمها تاراس 1960، كرانكو 1970، ڤان مانن 1976، ڤويتزل 1994، پيج 1995.

Ebreo (Guglielmo) – إيبريو (غوليلمو) 1420- 1481

أســتاذ رقص إيطالي درس مع دومينيكو داپياتشــينزا، وتنقّل مسافراً بين قصور أمراء ناپولي وميلانو وأوربيو وفيرّارا (حيث عمل مدرســـاً للنبيلة Isabella d'Èste) قام خلال ترحاله

60 - ثمة فارق كبير بين المعنى الألماني للعنوان «الذين يعيشون في الظلّ» والمعنى الإنكليزي للعنوان «ملتهمو الظلام أو ملتهمو الغيب» ... ورمزية العنوان تحوم حول غموض الاضطرابات النفسية.

بالرقص وتصميم الرقصات التي قدمت خلال الأمسيات الاحتفالية في قصور الأمراء. اختير وكُـرّم عام 1480 كأفضل راقص في إيطاليا.

طبع إيبريو عام 1463 مؤلَّفه «ممارسة فن الرقص»، كتاب يثبت من خلال فصـــوله رقي ونبل فن الرقص ويؤكد أهمية دورالموســـيقا المرافقة ويعدد الصـــفات التي يجب أن يتمتع بها الراقص من حضــورالذهن وقوة الذاكرة وحســن أســلوب الأداء والأذن الموسيقية. وقام إيبريو في كتابه بتدوين رقصات صممها هو أو معاصروه.

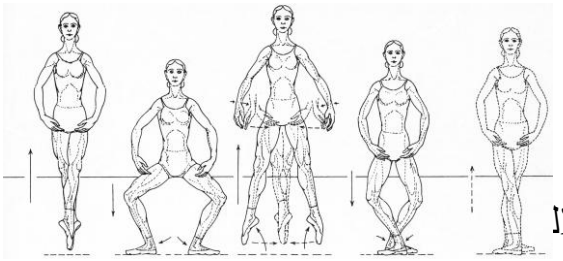
Ecart (Grand) ـ المباعدة (الكبيرة)

حركة راقصـــة تؤدى بمباعدة الفخذين مع بســـط الركبتين بحيث تصبح الساقان بتماس سطح المسرح. يقوم الراقصون بهذه الحركة أثناء التمارين، وكثيراً مايؤديها راقصو السيرك والأندية الليلية.

Ecarté ـ المباعدة

وضـــعية رقص يرفع أثناءها الراقص إحدى ســـاقيه بزاوية مائلة بالنســـبة لأرض المسرح.

Echappé – هروب



خطوة رقص قافزة تنتقل خلالها من وضعية مغلقة (الساقان مضمومتان) إلى وضعية مفتوحة (الساقان منفرجتان) ثم تعودان بقفزة مشابهة للانضمام ثانية، حركة في غاية الحيوية والمرح.

Echoing of Trumpets – صدى الأبواق

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها تودور على ألحان من تأليف مارتينو، قدمتها فرقة الباليه الملكية السويدية أول مرة في ستوكهولم عام 1963.

تصور باليه المعاملة السادية التي تتعرض لها نساء قرية تجتاحها القوات النازية. أعيد تقديم الباليه على مسرح الميتروبوليتان عام 1966، وميشيغان عام 1967، ولندن عام 1973.

Eck Imre – إيكّ (إمْره) 1930 – 1999

راقص باليه ومصمم رقصات ومخرج هنغاري، تعلم الرقص تحت إشراف نادازي ورقص مع فرقة باليه أوبرا بوداپست بين عامي 1946 و1960 وبدأ تصميم الرقصات خلال خمسينيات القرن العشرين، وساهم في تأسيس وإدارة فرقة «سوبيانا» وقام بتصميم الرقصات لها حتى عام 1993، وتحوّل إلى تأليف

الباليهات الحديثة ونجح في مزج المفردات المعاصـرة وعناصـر موسـيقا الجاز والرقص التعبيري. صـمم عدداً هاماً من باليهاته على موسيقا بارتوك وموسيقيين هنغار.

قدم عام 1962 باليه «هيروشيما»، وصمم لفرقة «سوبيانا» باليهات «الأمير الخشـبي» و«المندرين العجيب» عام 1965، والبديل الراقص لأوپرا «لولو» لبيرغ عام 1967، و«كارمينا بورانا» لأورف عام 1989، و«أوندين» هينزه عام 1969، و«تتويج الربيع» لستراڤينسكي عام 1963.

Ecole de danse de L'Opéra de Paris

ـ مدرسة رقص دار أوپرا باريس

مدرسـة رقص ملحقة بدار أوپرا باريس تأسـست عام 1713، وتمكنت من تخريج أجيال من راقصـي وراقصـات باليه انضـموا إلى فرقة دار الأوپرا، وحقق عدداً هاماً منهم درجة، النجومية، ومازالت في أوج نشاطها إلى يومنا هذا.

يتم قبول الفتيات في مدرسـة الباليه بين سـن الثامنة والثانية عشرة، والصبية في سن الـ 13. تعدّ من أنجح مدارس الباليه في العالم، وقد قامت الراقصـة كلود بيسّـي بإدارة المدرسـة بين عامي 1981و 2004، وخلفتها الراقصة الأستاذة إليزابيث پلاتيل.

Ecossaise ـ الرقصة الإسكتلندية

رقصـة قديمة تعود أصـولها إلى ألمانيا وفرنسا يرقصها أربع أزواج من الراقصـين والراقصـات (أو أكثر في بعض الأحيان) بإيقاع 2/4.

صممت الرقصات على ألحان من أصل إسكتلندي، أو ألحان محاكية لها. حققت الرقصة الإسكتلندية شعبية واسعة خلال الربع الأول من القرن التاسع عشر.

Education of the Girl Child ـــــــــ تعليم البنات الصغيرات

عملٌ راقص من قسمين يجمع بين الموسيقا والنصوص الشعرية والتصوير والحركة الحرّة، صممتها ميريديث مونك وقدم العمل في نيويورك أول مرة عام 1972.

القسم الأول تظهر فيه ميريديت مونك برفقة ست نساء في «جولة في الحياة»، وفي القسم الثاني تظهر وقد تقدمت في السن، تستعيد ذكريات الماضي.

Edur (Thomas) ـ إيدور (توماس) 1969

راقص إيستوني تخرّج في مدرسة الباليه الرسمية، والتحق بفرقة باليه الأوبرا الإيستونية. انتقل عام 1990 إلى إنكلترا والتحق بفرقة الباليه الوطنية الإنكليزية، ومنح دور الراقص الرئيسي في عروض الفرقة. تميّز بأناقة رقصه ومهارته الفائقة في مرافقة الراقصات. رقص الباليهات الكلاسيكية والحديثة، وتنقل بين عدة فرق إنكليزية وعاد عام 2009 إلى إيستونيا مديراً لفرقة الباليه الإيستونية.

Edward II ـ إدوارد الثاني

باليه من فصلين صمم رقصاتها وألف قصتها بينتلي على موسيقا من تأليف ماك كاب قدمتها فرقة باليه شتوتغارت أول مرة عام 1995.

تصور الباليه بعض جوانب الحياة العاطفية للملك إدوارد ومدى عنف البارونات. وقد اعتمد بينتلي مسرحية مارلو في تصويره لمشاهد الباليه.

أعيد تقديم الباليه عام 1997 بأداء الفرقة الملكية لبرمنغهام.

Edwards (Leslie) – إدواردز (ليزلي) 1916-2001

راقص باليه وأستاذ رقص إنكليزي، درس تحت إشراف ماري رامبرت وفي مدرسة السادلرز ويلز، والتحق بفرقتها عام 1933، وظل عضواً فيها حتى اعتزاله عام 1993.

رقص الأدوار الرئيسية لباليهات «سيرة ماجن» 1935، تنويعات إينيغما 1968، «قصص بياتريس بوتر»1971، «دونالد الحمال» 1951، «المسرنمون» 1956، «أمير الپاغود» 1957، و«أنتيغونيا» 1959.

عمل أستاذاً في مدرسة الباليه الملكية وشارك في تصميم عدة باليهات.

Effacé – التنحي

تحويل اتجاه جذع الراقص بحيث يتحوّل الصدر من مواجهة الجمهور إلى وضعية جانبية.

Eglevsky (André) – إغليفسكي (أندريه) 1917- 1977

راقص باليه روسي اشتهر بأسلوبه الأكاديمي ودقته وبراعته في القفزة الصاعدة. شارك في رقص أعظم راقصات عصره أمثال بارانوفا، دانيلوفا، هايتاور، ماركوفا وتومانوفا. درس الرقص تحت إشراف أستاذه ليغا، وانضم إلى فرقة باليه الكولونيل بازيل وهو في الرابعة عشرة، وتسلق سلم المراتب بسرعة مذهلة. وبدأ رقص الأدوار الرئيسية للباليهات الكلاسيكية مثل «بحيرة التم» والسيلفيد»، وانضم عام 1936 إلى فرقة البالية الروسية لمونتي كارلو، وصمم له فوكين باليه «اختبار الحب».

انتقل إلى الولايات المتحدة وتنقل بين عدة فرق هامة، ثم انضم إلى فرقة باليه ماركيز دي كويڤاس حيث رقص الأدوار الرئيسية في «تريستان المجنون»، «تنويعات برامز»، «كونستانزيا» «الطاحونة المسحورة»، ثم عاد إلى نيويورك ورقص في أهم فرقها مثل «باليه تياتر» و«باليه مدينة نيويورك». يعدّ من أنبل راقصي الباليه في القرن العشرين.

Egorova (Lubov) – إغوروفا (لوبوف) 1880- 1972

راقصة باليه روسية تخرّجت في مدرسة الباليه الإمبراطورية وانضمت إلى فرقة مسرح مارينسكي، وبعد عدة سنوات حصلت على مرتبة النجومية، ورقصت الأدوار الرئيسية لباليهات «بحيرة التم»، «ابنة الفرعون»، «السيلفيد»، «جناح أرميد». غادرت روسيا عام 1917 إلى باريس ورقصت على مسرح الشانزيليزيه ومع فرقة دياغيليف.

أسست عام 1923 مدرسة لتعليم الباليه في باريس، مدرسة خرّجت أهم نجوم الرقص في القرن العشرين، وكُرّمت بوسام فارسة عام 1964.

Eidos: Telos – إيدوس تيلوس

عمل راقص حديث من ثلاثة أقسام، صممت رقصاتها فورسيت على موسيقا من تأليف توم ويليامز. قدمتها فرقة باليه فرانكفورت أول مرة عام 1995.

عمل متكامل يجمع بين الرقص والإلقاء وعرض صور مسرحية .... تأملات عن الزمن والموت.

Eifman (Boris) – إيفمان (بوريس) 1946

راقص باليه ومصمم رقصات سوفييتي تعلم الرقص في معهد كيشينيف وتخرّج عام 1964، والتحق بكلية تصميم الباليه بلينينغراد، وتخرّج فيها عام 1972، وعمل فيها مدرساً حتى عام 1977. حين أسس مسرح الباليه المعاصر.

تميز أسلوبه في التصميم بالتمسك بالقواعد الكلاسيكية للرقص مع هامش واسع من حرية التعبير والحركات البهلوانية التي وظفها في خدمة أعمال ذات طابع مسرحي أعمال يلاحظ فيها أساليب مشتقة من الروك وأخرى اشتقت من المسرح الهزلي.

صمم إيفمان نحو خمسين باليه من بينها إعادة تصميم باليهات قدمت سابقاً. ومنها «الطائر الناري» و«غايانية»، وتصميمات حديثة مثل «Blovocality» 1977، «الأسطورة» 1982،«مارغاريتا والسيد» 1987.. آل كارامازوف 1995.

Eight Jelly Rolls[61] ـ ثمانية «جيلي رولز»

تصميمات راقصة في فصل واحد صممت رقصاتها Tarp على موسيقا لمؤلف موسيقا الجاز فرديناند (جيلي رول) مورتون وأعضاء فرقته «Red Hot Peppers». قَدمت الباليه فرقة تارپ في أوهايو أول مرة عام 1971.

Eiko and Koma ـ إيكو (1952) وكوما (1948)

راقصا باليه ومصمما رقصات يابانيان، بعد دراسة جامعية لاعلاقة لها بالرقص. التحقا عام 1971 بفرقة Hijikata لرقص الـ Butoh[62] في طوكيو.

قدم الأخوان أول عرض لهما عام 1972، ثم انتقلا إلى ألمانيا للدراسة تحت إشراف مانيا شميلّ، وبعد جولة فنية في

61 ـــ Jelly Roll: مقطوعة جاز ألفها فرديناند مورتون (1890ـــ 1941) حققت نجاحاً وشعبية واسعة فكنّي بها.

62 ـــ الـ Butoh: رقص تعبيري معاصر نشأ في اليابان في نهاية خمسينيات القرن العشرين وتم تطويره ونشره على يد مصممين مثل Hijikata وOhno وAkira.

أوربا اســـتقرا عام 1976 في الولايات المتحدة وقدما أعمالاً من نماذج رقص الـــــــ Butoh منها «البذرة» 1983، «عطش» 1985، «أرض» 1991، «ريح» 1993، «تنفس» 1998، «كن مع» 2001، «قصيدة موت» 2004، «حِداد» 2007.

Einstein on the Beach ـ أينشتاين على الشاطئ

أوبرا من تأليف فيليب غلاسّ تتضـــمن فقرات رقص حديث صممتها لوسيندرا تشايلدز. قدمت في مدينة أڤينيون أول مرة عام 1976.

Ek (Mats) ـ إك (ماتس) 1945

راقص باليه ومصمم رقصات سويدي ، ابن راقصة الباليه بيرچيت كولبرغ. بدأ حياته الفنية في مجال التمثيل، وتحوّل عام 1972 إلى دراســة الباليه في أكاديمية باليه ســتوكهولم، والتحق بفرقة والدته وعمل مع فرقة دوســلدورف. بدأ تصــميم الباليهات عام 1976، وقدّم «خادم الضابط» 1976، «سويتو» 1977، الفصــول الأربعة 1978، «كارمن» 1992، ولقيت تجاربه في إعادة تصميم الباليهات الكلاسيكية مثل «جيزيل» و«بحيرة التمّ» و«الجمال النائم» ترحيباً واسعاً، إذ اعتمد الأسلوب البسيط في الرقص وجمع بين الرقص الكلاسيكي والرقص الحديث مع عناية خاصة بالتفاصيل السيكولوجية. غادر فرقة كولبرغ عام 1995 ليعمل مستقلاً، وصــمم «ارقصــي مع جارك» 1994، «كانت سوداء» 1995، «شقة» 2000، «ألمنيوم» 2005، «مكان» 2007، وصمم للتلفزيون «دخان» 1995.

Ek (Niklas) – إك (نيكلاس) 1943

راقص باليه سويدي، شقيق ماتس. درس الرقص تحت إشراف دونيا فوبر في ستوكهولم وغراهام وكانينغهام في نيويورك. رقص مع فرقة كولبرغ وفرقة «باليه القرن العشرين». راقص موهوب قادر على التنقل والتحوّل بين مختلف أساليب ومدارس الرقص، تمتع بشخصية جذابة ورقص حتى بلوغه العقد الخامس.

Electra – إليكترا

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها هيلپمان على موسيقا من تأليف أرنولد قدمتها فرقة الباليه الملكية في لندن أول مرة عام 1963.

تصور الباليه تراجيديا إليكترا من خلال رقصات درامية في غاية التنوّع.

قدمت المصممة شارّا عام 1960 باليه تحمل نفس العنوان على موسيقا من تأليف هانري پوسّور، كما قدم تاوپيرت عام 1972 «إليكترا» دراسة حول الهيستريا على موسيقا لشتوكهاوزن.

Eléments (les)

1ـ باليه من فصل واحد صمم رقصاتها پيرّو على موسيقا من تأليف باجيتّي، قدمت على مسرح الملكة في لندن أول مرة عام 1847. صممت هذه الباليه ذات الطابع الاستعراضي لإبراز قدرات ومهارات ثلاثة من أعظم راقصات الباليه في القرن التاسع

عشــر غريزي في دور النار، روزاتي في دور الماء، وتشــيرّيتو في دور الهواء.

2ــ باليه من فصل واحد صمم رقصاتها فوكين على موسيقا من تأليف باخ وقدمت من أداء فرقة «بلوم» على مسـرح الحمراء بلندن أول مرة عام 1937.

تضـــم البـاليـه عدداً من الرقصـــات، المـاء والهواء والنـار والأزهار وزفير وتريتون وڤيولكان.

Elévation ـــــــ الصـعود أو القفزة الصاعدة

مقـدرة الراقص على القفز والانـدفـاع والقيـام بحركـات راقصـــة في الهواء. هبـة طبيعية يتمكن بعض الراقصـــين من تنميتها وتطويرها.

Elfes (Les) الجنّ

باليه من فصل واحد صمم رقصـاتها فوكين على موسيقا من تأليف مندلسـون. قدمت على مسـرح الميتروپوليتان أول مرة عام 1924. بـاليـه لاتتبع أي قصـــة صـــممت ليؤديها 18راقصـــة و6راقصين.

El Greco ـ إلغريكو

دراما راقصة من فصل واحد، صمم رقصاتها وأعدّ قصتها جان بورلين على موسيقا من تأليف إينغلبريخت، وقد استنسخت أزياؤها من لوحات إلغريكو. قدمت على مسرح الشانزيلزيه أول مرة عام 1920.

تعد الباليه محاولة لاستحضار الأجواء القاتمة المميزة للوحات إلغريكو.

حشد من سكان توليدو يراقبون مذعورين هبوب عاصفة رعدية يرفعون الدعاء متوسلين للرب راجين الرحمة والمغفرة، باستثناء شاب فقد إيمانه، فقد قصف الرعد حاصداً أخاه. تقترب جنازة الضحية، وتقترب فتاة مؤمنة من الشاب المفجوع وتنجح في إقناعه بالعودة إلى الإيمان. تهدأ العاصفة وتنقشع الغيوم وتسطع الشمس وتعود الطمأنينة إلى قلوب سكان توليدو.

Eliasen (Johnny) ـ إلياسن (جوني) 1949

راقص باليه دانمركي تعلم في مدرسة الباليه الملكية، ورقص مع فرقة «الباليه السكانديناقية» حتى عام 1965، ومع الفرقة الملكية الهولندية.

راقص قادر على التكيف والإبداع مع مختلف الأساليب الكلاسيكية والحديثة.

بدأ عام 1990 بتدريس الرقص في لندن وبرلين، وتتنقل بين مختلف المناصب الإدارية لفرق باليه برلين وأمستردام.

Elite Syncopation ـ سينكوپات النخبة

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها ماكميلان على موسيقا من تأليف سكوتّ جوپلين وموسيقيين آخرين، قدمتها فرقة الباليه

الملكية ـ كوفنت غاردن أول مرة عام 1974. يؤدي مجموعة من الراقصين رقصات على ألحان Ragtime وقد ارتدوا ملابس ذات ألوان فاقعة، تعتمد الراقصات على درجة عالية من المهارة والتمثيل، وتقوم أوركسترا مكونة من 12عازف جاز بمرافقة الراقصين على المسرح.

Elkins (Doug) – إلكينز (دوغ) 1960

راقص باليه ومصمم رقصات أمريكي، بدأ الرقص وهو في التاسعة عشرة دون أي دراسة أو إشراف أكاديمي وذلك عن طريق ارتياده أندية الرقص.

جمع أسلوبه في الرقص بين الرقص الحرّ والرقص الحديث وحركات الفنون القتالية، والرقص الأكاديمي. أسس عام 1988 فرقته الخاصة وصمم لها عدة باليهات أهمها BipolarbearNOS، ومازال يتابع نشاطه الفني في مجال التدريس والتصميم. وآخر إنجازاته «Fraulin Maria» 2008.

Ellis (Angela) – إلّيس (أنجيلا) 1920- 2006

راقصة باليه وأستاذة رقص إنكليزية، درست الرقص تحت إشراف ماري رامبرت وڤولكوڤا وغزوڤسكي وكراسكه. رقصت مع فرقة رامبرت بين عام 1943 و1947، وأسست عام 1951 مع شقيقها ديڤيد «محترف باليه لندن» وذلك كتجربة العمل الجماعي وتبادل الآراء بين مصممي الباليه ومؤلفي الموسيقا ومصممي الديكور. قامت خلال سنواتها الأخيرة بإدارة مدرسة رامبرت لتعليم الباليه.

Elo (Jorma) – إلو (يورما)1961

راقص باليه ومصمم رقصات ومصمم ديكور فنلندي، بدأ دراسة الرقص الحديث ثم تحوّل إلى تعلّم الرقص الكلاسيكي، ودرس عام 1979 في أكاديمية ڤاڤانوڤا. تنقل بين فرق باليه «كولبرغ» وباليه المسرح الهولندي، وصمم للفرقة الأخيرة عدة باليهات أهمها «Plan to A» 2004، اعتمد في تصميمها على قواعد الرقص الكلاسيكي مع شيء من ملامح الرقصّ الحرّ. عُيّن عام 2005 مصمماً للرقص في فرقة باليه بوسطن التي سبق أن صمم لها «الجهة الحادة للظلام» 2002 و«Plan to b» 2004. وقدم «كارمن» شيدرين 2006، و« Brake the eyes» 2007. تميز إلو بغزارة إنتاجه إذ صمم عدداً هاماً من الباليهات لمختلف الفرق، مثل «فرقة باليه البيرتا»، وفرقة الباليه الوطنية الفنلندية، وفرقة «أمريكان باليه تياتر»، وفرقة «هيوبّارد ستريت دانس»، و«فرقة الباليه الوطنية النرويجية»، و«باليه سان فرانسيسكو»، و«نيويورك سيتي باليه».

Elssler (Fanny) – إيلسّلر (فانّي) 1810- 1884

راقصة باليه نمسوية ابنة ناسخ مدونات هايدن، آزرها هايدن في الانضمام إلى مسرح أوپرا بلاط ڤيينا، وبدأت الرقص عام 1822 في باليه من تأليف تاليوني، وحققت شهرة كبيرة وتنقلت بين ناپولي ولندن حيث واجهت منافسة قوية في شخص ماري تاليوني التي عرفت بحركتها الخفيفة الهوائية،

بعكس رقص إيلسّـــلر المتميز بـأنوثته وعاطفيته وإغرائه. دعاها ڤيرون مـدير دار أوپرا بـاريس لتقديم عروضـــهـا على مســـرح الأوپرا للتخفيف من تســـلّط ونزوات مـاري تاليوتي، وســـرعان مالبت الدعوة، وانتهزت فرصـة وجودها في باريس للدراسـة تحت إشـراف ڤيستريس ... حققت إيلسلر نجاحاً خارقاً، وانقسم جمهور الباليه في باريس إلى حزبين، أنصـار تاليوني وأنصار إيلسلر وفي مقدمتهم الكاتب الفرنسي تيوفيل ڠوتييه.

كانت إيلسـلر راقصـة بارعة في حركات الرقص الأرضـية، رقص تندر فيه القفزات، ولبراعتها الخارقة في أداء الأدوار ذات الطابع تألقت في باليهات مثل «الشـيطان الأعرج» حين رقصـت الكاشـــوشـــا الإســـپانية، وباليه «الغجرية»، حين أدت الرقصـــة الكراكوڤية بـأســـلوب خـارق. إلا أنها فشـــلت حين حاولت تقديم الســـيلفيد التي تتطلب حركـات خفيفـة وهوائيـة وحـالمـة. غـادرت پـاريس في جولـة فنيـة في الولايـات المتحـدة وعـادت إلى ڤينـا عـام 1851، واعتزلت الرقص بعد أمســـية باليه وداعية قدمت خلالها باليه «فاوسـت» لپيرّو. وظلت حتى آخر أيامها تتمتع بثروة طائلة كدستها خلال سنوات نشاطها الفني.

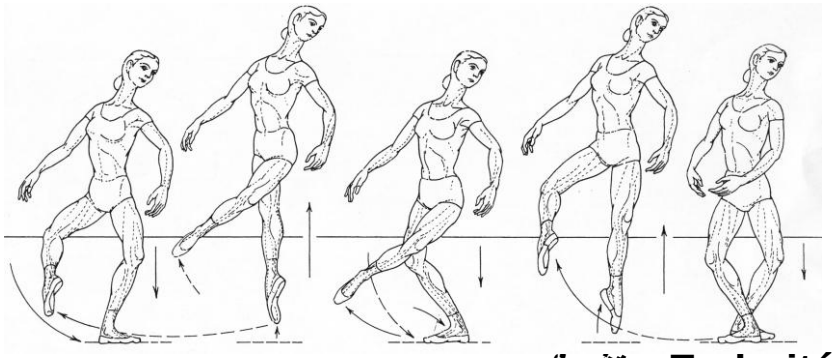
Elssler (Theresa) – إيلسّلر (تيريزا) 1808- 1878

راقصـــة باليه نمسـوية، شـقيقة فاني إيلسـلر. راقصـــة طويلة القامة برعت في أداء أدوار التقمص الذكوري، ورافقت شـــقيقتها في ثنائيات راقصة في غاية الإتقان.

Elvin (Violetta) – إلڤين (ڤيوليتا) 1925

راقصـــة باليه ســـوفيتية، درســـت تحت إشـــراف چيرت كوزهوكوفا في معهد باليه مسـرح بولشـوي، وانضـمت إلى فرقة البولشـــوي بمرتبـة راقصـــة رئيســـيـة. غـادرت إلى لنـدن عـام 1946برفقـة زوجهـا الإنكليزي، والتحقت بفرقـة ســـادلرز ويلز حيث تم اختيارها راقصة رئيسية.

راقصـــة ذات ســـحر وجاذبية وإندفاع، شـــاركت في تقديم العروض الأولى لأهم البـاليهـات الإنكليزيـة، مثل «ســـانـدريلا» أشـــتون 1948، «تكريم للملكـة» 1953، «هديـة عيد ميلاد» 1956، «باللابيل پتي» 1950، ودُعيت لترقص كباليرينا زائرة في أهم فرق عواصم الباليه ، واعتزلت الرقص عام 1956.



Emboité ـ تشبيك

خطوة راقصـــة خفيفة وحيوية تؤديها الراقصـــة على ذروة الأصـــابع بحيث تتقدم أثناء رقصـــها بخطا متصـــالبة تشـــبه حركة تجديل خصلة الشعر.

Embrace tiger and come back to mountain

ـ عانق النمر وعد إلى الجبل

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها تيتلي على ألحان من تأليف سوبوتنيك، قدمتها فرقة باليه ماري رامبرت أول مرة في لندن عام 1968.

الموضوع مستوحى من حالة الهدوء الحذر الذي يهيمن على ممارسي الفن القتالي الصيني Tai Chi

Enchaînement ـ تسلسل

اندماج وتوالي عدد من الحركات والخطوات الراقصة يعتمدها المصمم لربط المقاطع الراقصة المتتالية تجنباً لحدوث أي انقطاع في تسلسلها.

Enfant et Les Sortilèges (L') ـ الطفل والسحر

فانتازيا راقصة وغنائية صمم رقصاتها بالانشين على موسيقا أوبرا من تأليف راڤيل، قدمت أول مرة في مونتي كارلو عام 1925.

تروي الباليه قصة صبي شقي مولع بالإساءة في معاملة حيوانات ونباتات حديقة منزله وتخريب أثاث البيت، وفي لحظة سحرية تهاجمه الحيوانات والحشرات. وتدب الحياة في أثاث المنزل ويصاب الطفل بذعر شديد، ويقرر تعديل سلوكه.

أعيد تقديم الباليه باعتماد تصميم بالانشين عام 1946 و1975 و1981، وقام ديكومبيه عام 1960وشارّا عام 1964 بإعداد نسخ معدّلة.

Englund (Sorella) ـ إنغلوند (سوريلا) 1945

راقصة باليه فنلندية درست تحت إشراف سيلڤرستون، وانضمت إلى فرقة دار الأوبرا، وانتقلت عام 1967 إلى الفرقة

الملكية الدانماركية. شـــاركت في تقديم العروض الأولى لباليهات «انتصـــارات الموت» لفلينـدت 1971. الطـائر النـاري لهولمز 1972. تراجع نشـــاطهـا الفني واقتصـــرت على أداء الأدوار القصيرة لإصابتها بالقمة النفسي. تابعت حياتها الفنية تدرس الباليه وتخرج عروض الباليه.

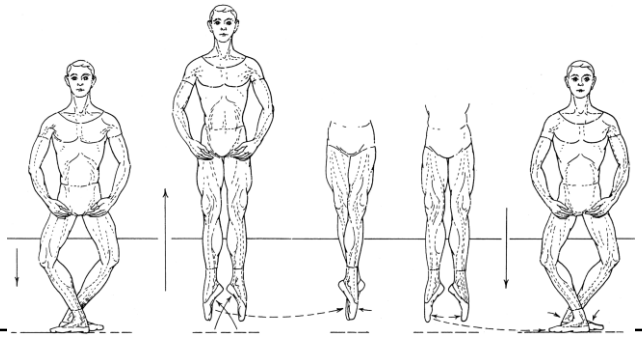
Enigma Variations ـ تنويعات «إينيغما»

باليه من فصـل واحد صـمم رقصـاتها فريدريك أشـتون على موسـيقا مقطوعة تحمل نفس العنوان من تأليف إلغار، قدمتها فرقة «الباليه الملكية» في لندن أول مرة عام 1968.

يسـير المصـمم متتبعاً خطا المؤلف في وصـف ودراسـة وتحليل شـخصيات تضم المؤلف وأصـدقاءه بأسلوب فني في غاية الرقي والتميز. تجسـيد راقص لمشـاعر الرقة والحنين والحزن و.... عزلة الفنان.

Enters (Angna) ـ إنترز (أنيا)1907-1989

راقصـة باليه ورسـامة وكاتبة أمريكية، درسـت الرقص في ميلواكي وقدمت أول تصـميماتها عام 1923 بعنوان «العصـر الوسـيط». خلال 36 سـنة من النشـاط الفني صـممت نحو 300 تصـميم راقص، أعمال جمعت بين الرسـم والرقص والمسـرح. درست في عدة جامعات أمريكية بعد اعتزالها للرقص.



Entrechat ـ الوثبة المرحة

قفزة راقصة يؤديها الراقص بحيث يصالب ساقيه أثناء قفزة في الهواء، مرة إلى الأمام ثم إلى الخلف، ويعود في نهاية القفزة للانتصاب واقفاً على قدميه. وقد يكرر الحركة مرات عديدة حسب تصميم الرقصة.

Entrée de Ballet ـ مدخل باليه

مدخل أو رقصة استهلالية، ويقصد به أيضاً رقصة مستقلة تكوّن أحد أقسام مشهد راقص. تألفت باليهات القصور في القرنين السابع عشر والثامن عشر من عدة مداخل يرقصها أربعة راقصين أو أكثر، وتختتم بباليه كبيرة يرقصها الجميع. وفي القرن التاسع عشر اتفق على تقسيم كل فصل إلى عدد من المداخل كل منها يساهم في سرد وتطور وتقدم القصة التي بنيت عليها الباليه، ويؤدي كل مدخل راقص أو أكثر.

Entre deux rondes ـ بين جولتين

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها سيرج ليفار على موسيقا من تأليف ساموبل روسو، قدمتها فرقة أوبرا باريس أول مرة عام 1940.

يسير حارس متحف اللوفر خلال جولته الليلية الأولى في أحد أروقة المتحف، حيث تعرض لوحات للرسام ديغا وتمثال لمراهق إغريقي. يبتعد الحارس ليستكمل جولته مروراً في بقية الأروقة... تدّب الحياة في تمثال المراهق، وينزل من فوق منصته، وسرعان ماتلحق به باليرينات لوحات ديغا، وقد انفكت من طلاء

اللوحات. وتدعو أكثر الراقصات إقداماً المراهق إلى مسابقة يتنافسان فيها على أداء الرقصات. يؤدي المراهق رقصة حربية إغريقية تعبر عن البطولة والرجولة، ترد عليه الراقصة بسلسلة رقصات من أسلوب نهاية القرن التاسع عشر من كان ـ كان وكيك واك ... وينضم عدد آخر من التماثيل وباليرينات اللوحات إلى الاحتفال الخيالي المرح، إلا أن وقع خطوات الحارس تسمع من بعيد، وينفضّ الجميع ليعودوا إلى ماكانوا عليه، يمرّ الحارس وقد اطمأن أن كل شيء على مايرام ويبتعد حاملاً قنديله ويكمل جولته الثانية.

Entremet ـ فاصل بين وجبتين

مشهد موسيقي وراقص أو إيمائي شاع في عصر النهضة يقام خلال ولائم الأمراء. ومن أشهر هذه الفواصل مشاهد دوق بوربون الذي قُدِّم في مدينة ليلّ عام 1456، والمشهد الإيمائي الغنائي الذي أقيم عام 1489 خلال احتفالات زفاف دوق ميلانو مع إيزابيل أراغون.

Enveloppé ـ الانغلاق

حركة دورانية والتفافية يقوم بها الراقص باتخاذ الساق التي يرتكز عليها محوراً للدوران.

Eoline ـ إيولين

باليه من ستة مشاهد، صمم رقصاتها وأعد قصتها جول بيرّو على موسيقا من تأليف پوني، قدمت على مسرح الملكة بلندن أول مرة عام 1845.

تجهل إيولين أنها ثمرة حب والدها الأمير وحورية غابة كان مصيرها معلقاً بشجرة بلوط نشأت في أعماقها، وحين سقطت صاعقة فصمت الشجرة ماتت الحورية الأم بعد أن منحت الأمير الابنة الجميلة «إيولين». مات الأمير لشدة حزنه على حوريته الحبيبة أخذاً معه سرّ ولادة إيولين.

ومع مرور الزمن تصبح إيولين أميرة جميلة، وكانت شديدة التعلق بشجرة بلوط تجلس في ظلها، ولم تحس أبداً أن ملك الأقزام يراقبها بشغف، ويتبعها سراً حيثما ذهبت. وفي أحد الأيام يتقدم أمير وسيم يدعى إيدغار لخطبتها ويتم تحديد يوم الزفاف رغم العراقيل التي زرعها ملك الأقزام. وفي يوم الزفاف وحين يدرك ملك الأقزام خسارته لإيولين يشعل النار في شجرة البلوط فتموت إيولين وتبتعد عن إيدغار، وقد استعادت شكل الحورية الجميلة، وتتمكن لمرة أخيرة من التلويح من بعيد مودعة حبيبها التعيس إيدغار.

Epaulement

حركة راقصة يقوم الراقص خلالها بالتقدم باتجاه الجمهور بحركة جانبية مقدماً إحدى الكتفين على الآخرى.

Episodes ـ فصول

باليه من قسمين صممت رقصاتها غراهام بالتعاون مع بالانشين على موسيقا لأنطون ڤيبرن، قدمتها فرقة مارتا غراهام في نيويورك أول مرة عام 1959.

قامت غراهام بتصميم القسم الأول الذي يصور ماري ستيوارت في انتظار تنفيذ الإعدام. وصمم بالانشين القسم الثاني وضمنها رقصات فردية وثنائية وجماعية.

Epitaph ـ شاهدة

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها دانتزيغ على موسيقا من تأليف ليغيتي، قدمتها فرقة الباليه الوطنية الهولندية أول مرة عام 1969.

تدور معاني الباليه حول فشل التواصل الإنساني في المدينة المعاصرة.

Epreuve d'amour

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها فوكين على موسيقا مختارة من أعمال عدة موسيقيين، قدمتها فرقة بلوم في مونتي كارلو أول مرة عام 1936. موضوع الباليه مشتق من حكاية خرافيه كورية.

ابنة المندرين مغرمة بشاب فقير، وحين يتقدم سفير ثري لخطبتها يتنكر الشاب في زي تنين مرعب، ويتمكن من الاستيلاء على ذهب السفير. لايبقى للمندرين أي مصلحة في قبول السفير صهراً له، ويسمح لابنته بالزواج ممن تحب.

Erdman (Jean) ـ إردمان (جين)1917

راقصة باليه ومصممة رقصات ومدرسة باليه أمريكية ، درست الرقص تحت إشراف غراهام ورقصت مع فرقتها بين عامي 1938 و1944 حيث أدت الأدوار الرئيسية.

أسست عام 1944 فرقتها الخاصة وصممت لها العديد من الأعمال الراقصة، أظهرت في أعمالها ميلاً واضحاً لجمع الفنون ودمجها. درّست في جامعة كولومبيا.

Errand into the maze ـ رحلة إلى المتاهة

باليه حديثة من فصل واحد، صممت رقصاتها مارتا غراهام على موسيقا من تأليف مينوتي، قدمتها فرقة غراهام أول مرة في نيويورك عام 1947.

القصة مستوحاة من أسطورة تيزيوس والمينوتور، وترمز إلى غموض الصراع بين نفس الإنسان والرعب الكامن في أعماق اللاوعي.

Escurado (Vicente) ـــ إسكورادو (ڤيتشنته) 1892-1980

راقص إسباني تعلم رقص الفلامينكو من الغجر في المقاهي والساحات. انتقل إلى باريس حيث درس الرقص وطور أسلوبه الخاص. قام بجولة فنية واسعة برفقة الراقصة كارميتا غارثيا وحقق شهرة واسعة. انسحب من مسارح الرقص عام 1961.

Esmeralda (La) ـ إيزميرالدا

باليه من ثلاثة فصول، صمم رقصاتها جول بيرّو على موسيقا من تأليف پونتي. قدمت على مسرح الملكة أول مرة عام 1844. الموضوع مستوحى من قصة «أحدب نوتردام» لڤيكتور هوغو. قصة حب يائس يجذب الأحدب الأصم إلى الغجرية إيزميرالدا المغرمة بالكابتن فويبوس. يتدخل راهب شرير ويطعن فويبوس وهو في فورة غيرة قاتلة. يكتشف كازيمودو الجريمة، ويفضح القاتل لكنه يفشل في إنقاذ إيزميرالدا من تهمة القتل.

قام پتيپا عام 1886 بإعادة تصميم الباليه مضيفاً إليها مشاهد جديدة، وأعدّ بورمايستر نسخة جديدة على موسيقا من تأليف غلبير وڤاسيلينكو تم تقديمها في موسكو عام 1950، وتوالت التصميمات على يد بيريوزوف وپتي وويلز والثنائي غابل وپينك، كما اكتشفت بنسخة قديمة لـ مونتيتشوني عام 1939.

Espinosa ـ إسپينوزا

عائلة إسپانية قدمت عدداً من الراقصين وأساتذة الرقص.

ليون 1824ـــ 1904: تعلم في مدرسة أوپرا باريس ثم قام بجولة في الولايات المتحدة، ثم التحق بفرقة البولشوي. واستقر في لندن عام 1872، وأسس فيها مدرسة رقص.

إدوار 1871ـــ 1950: راقص ومنتج مشاهد راقصة، واشتهر كمدرس رقص وكاتب، ساهم عام 1920 في تأسيس الأكاديمية الملكية للرقص، ومنظمة الباليه الإنكليزية عام 1930، وقام ولداه إدوارد وإيڤيت بإدارة المنظمة حتى عام 1992.

Esquivel (Jorge) ـ إيسكويڤيل (يورڤ) 1950

راقص باليه كوبي درس تحت إشراف أهم الأساتذة الكوبيين والسوڤييت، وانضم إلى فرقة الباليه الوطنية الكوبية، واحتل موقع راقص رئيسي فيها عام 1972. رقص الأدوار الرئيسية في العروض الأولى لباليهات «غادة الكاميليا» لميندیز عام 1971، و«ڤييتنام» لألّونسو عام 1973. يعد من أهم راقصي باليه المدرسة الكوبية. انتقل إلى الولايات المتحدة وانضم إلى فرقة سان فرانسيسكو.

Eternal Idol ـ المعبود الأبدي

باليه من مشهد واحد لثنائي راقص، صممها مايكل مسموين على موسيقا الحركة البطيئة لكونشرتو البيانو رقم 2 لشوپان.

الرقص مستوحى من منحوتة رودان التي تحمل الاسم نفسه ، وتمثل عاشقاً يركع قرب حبيبته الجالسة مسنداً رأسه على صدرها.

Etoile ـ نجمة

رتبة تشير إلى أعلى مرتبة في تسلسل راقصات دار أوپرا باريس.

Etrange Farandole ـ الفاراندول الغريب

باليه من أربع أقسام صمم رقصاتها ليونيد ماسين على ألحان موسيقا السيمفونية الأولى لشوستاكوڤيتش، وصمم الديكورات والأزياء الفنان هنري ماتيس، وقدمت الباليه على مسرح أوپرا مونتي كارلو أول مرة عام 1939.

وضع ماسين بنفسه قصة هذه الباليه التي تدور حول صراع الإنسان ضد قوى تفوقه. الحركة الأولى تصور معاناة الروح الشاعرية من ملاحقة القوى الظالمة. الحركة الثانية تصور المواجهة بين سكان المدن وعمال الحقول. والحركة الثالثة تظهر ماتتعرض له امرأة أبعدت عن حبيبها. والحركة الرابعة تصور التقاء الحبيبين من جديد.

Etude ـ دراسة

باليه من ست رقصات صممتها نيجينسكا على موسيقا من تأليف باخ. عدّلت نيجينسكا تصميماتها أكثر من مرة (1925، 1926)، واعتمدت في النهاية على نسخة أخيرة أعدتها عام 1931، وقدمت في السنة نفسها بباريس.

Etudes ـ دراسات

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها لاندر على موسيقا من تأليف ريسـاغر، قدمتها فرقة الباليه الملكية الدانماركية أول مرة في كوپنهاغن عام 1948.

تصور الباليه الحياة اليومية في ستوديو رقص. تبدأ الطالبة بتنفيذ أسهل وأبسط الحركات مستندة إلى العارضة الخشبية، متصاعدة في حركاتها من الأداجيو إلى الأليغرو البسيط لتصل إلى الأليغرو الكبير.

حققت الباليه نجاحاً كبيراً، وأعيد تصميمها بعد أن أدخلت عليها بعضَ التعديلات عدةُ فرق باليه في العالم.

Eugene Onegin ـ يوجين أونيغين

باليه من ثلاثة فصول صمم رقصاتها جون كرانكو على قصة مستوحاة من قصيدة روائية لپوشكين، وموسيقا تشايكوڤسكي.

لاعلاقة لموسيقا هذه الباليه بموسيقا أوپرا يوجين أونيغين التي ألفها تشايكوڤسكي عام 1870. وقد تم اختيار ألحان الباليه من مؤلفات غير مشهورة لتشايكوڤسكي. قام بجمعها وتوزيعها الأوركسترالي كورت هانز شتولزه. قدمتها فرقة باليه شتوتغارت أول مرة عام 1965.

Eurythmics ـ يوريتميكس

من اليونـانيـة Eurythmia وتعني ترتيـب وحركـة ذات مدلول جمالي. اسـتخدمت الكلمة في عصـر النهضـة للتعبير عن الوحدة بين الأجزاء وانســجام الجزء مع الكلّ. وفي مطلع القرن العشرين استعملت الكلمة في سياق وصف الرياضة الإيقاعية التي ابتكرها جاك دالكروز واعتمدتها مدرسة الرقص الحديث، وتشمل تمـارين تنفّس وإدارك إيقـاعي وحركـات جمـاعيـة وحركات مرونة بهدف استكشـاف وتطوير الاستجابة الجسدية للموسيقا. أصـبحت الــ يوريتميكس حجر الزاوية في تعليم الرقص الحديث.

Evans (Albert) ـ إيڤانس (البرت)1968

راقص باليه أمريكي تعلم الرقص في أتلانتا وفي «مدرســة الباليه الأمريكية»، وانضم عام 1988 إلى فرقة «نيويورك سيتي بـاليـه»وحقق مرتبة راقص رئيســي عام1995. راقص ذو لياقة بدنية رائعة وأداء في غاية الجاذبية، رقص الأدوار الرئيســية في العروض الأولى لـــ«الملائكة الحمر» لدوڤ، «غسـق» لدوڤ، و«عرض مزدوج» لسترومان، وانسحب من الفرقة المذكورة عام 2010.

Evdokimova (Eva) ـــــ إيڤدوكيموڤا (إيڤا) 1948ـــ 2009

راقصـة أمريكية من أصـل روسـي، درسـت في مدرسـة باليه أوپرا ميونيخ، ومدرسـة الباليه الملكية في لندن، واسـتكملت تطوير أسلوبها تحت إشراف ڤولكوڤا و Fay ودودينسكايا. انضمت عام 1966 إلى فرقة البـاليـه الملكيـة الدانمـاركية، ثم انتقلت إلى أوپرا برلين عـام 1969، حيث اختيرت بـاليرنـا أولى، وظلت فيهـا بين عامي 1973و 1985.

برعت في أداء الأدوار الرومانتيكية، وبشـــكل خاص دور «جيزيـل» وأدوار البـاليهـات التي صـــممهـا پتيپـا وبورنونڤيـل. وقدمت ببراعة كبيرة تصميمات حديثة لكرانكو ولوپيات وهيذر.

ودعيت كراقصـــة نجمـة زائرة إلى أهم عواصـــم البـاليـه. اعتزلت الرقص عام 1990 وتفرغت للتدريس.

Evenings Waltzes (An) ـ ڤالسات المساء

بـاليـه من تصـــميم روبّينز على موســـيقـا «خمس مقطوعـات ڤالس» من تـأليف پروكوفييڤ. قدمتها فرقة «باليه مدينة نيويورك» أول مرة عام 1973.

ليس للباليه أي قصة، ولكل ڤالس مزاجية وجو إيحائي خاص به. يقود الڤالسات ثلاثة أزواج من الراقصين تتبعهم بقية الفرقة.

Eventail de Jeanne(l') ـ مروحة جانّ

باليه من فصـل واحد، صـمم رقصـاتها إيڤونّ فرانك وأليس بورجيه على موسيقا من تأليف عدد من المؤلفين الفرنسيين. قدمت الباليه خلال أمسية باليه خاصّـة في سـتوديو رقص الأسـتاذة جانّ دوبوست أول مرة عام 1928.

ابتكرت الأسـتاذة دوبوسـت موضـوع الباليه حين قررت في لحظة نزوة إرســـال أوراق مروحتها اليدوية إلى عشـــرة مؤلفين فرنســـيين راڤيل، إيبير، روسّـــيل، ميّو، پولينك، شـــميتّ، رولان مـانويـل، ڤيرّو، ديلانوا، أوريـك، طـالبـة منهم تـأليف مقطوعـات راقصـــة تؤديها طالبات المعهد، رقصـــات مثل ڤالس، كاناري[63]،

63 ـ Canary، رقصة فرنسية من القرن السادس عشر. إيقاعها قريب من الـ Gigue

بورّيه، ســـاراباند، پولكا، پاســـتوريل[64] مع مقدمة فانفار ومارش وخاتمة. حققت الباليه نجاحاً كبيراً، وقدمت على مســـرح الأوپرا في العام التالي

Events ـ أحداث

أداء راقص جمع فقراته مصـمم الرقصـات كانينغهام من بين أعماله القديمة والحديثة لتقدمها فرقته في مواقع غير مسرحية مثل المتاحف وصـــالات الرياضـــة، وبهو الجامعة، وصـــالة محطة القطار.

Every soul is a circus ـ كل نفس حلبة استعراض

عمل راقص حديث من فصـــل واحد من تصـــميم غراهام على موســـيقا من تأليف نورهوف. قدمتها فرقة مارتا غراهام في نيويورك أول مرة عام 1939.

تتبع قصة الباليه قصيدة للشاعر ليندرساي، تصف مدى تقلب مزاج المرأة وتبدّل شخصيتها مع تغيّر عشاقها.

Excelsior

باليه من ستة أقسام وثماني لوحات صمم رقصاتها مانزوني على موسيقا من تأليف مارينكو. قدمت على مسرح لاسكالا أول مرة عام 1881.

تســـتعرض الباليه نضـــال المجتمع الحضـــاري ضـــد قوى التخلف، وتصور انتصاره عليها من خلال مشاهد تصور بناء أول سفينة بخارية، واكتشاف الكهرباء واختراع التلغراف، وشق قناة

64 - Pastourelle قصيدة غنائية ينشدها الشاعر الجوال. شاعت في القرنين الثاني عشر والثالث عشر.

الســويس، وحفر نفق Cenis، وتختتم الباليه باحتفال يجمع جميع الأمم تحت مظلة العلم.

حققت الباليه نجاحاً كبيراً في عصـــرها، وقدمت على معظم مســـارح عواصـــم الباليه. وتعدّ ذروة صـــعود مدرســـة الباليه الإيطالية.وبداية عصر الانحطاط.

أدى الإفراط في التضـــخيم والتفخيم وغياب العنصـــر الدرامي والشـــاعري إلى تراجع أهمية هذه الباليه بحيث لم تعد تذكر إلا لموقعها التاريخي.

Ezralow (Daniel) – إزرالو (دانييل) 1957

راقص ومصـــمم رقصـــات أمريكي تعلم الرقص في معهد جامعة كاليفورنيا، و انتقل إلى نيويورك يتابع دراســـته تحت إشراف أساتذة فرقة Ailey، وأساتذة فرقة Joffrey. بدأ الرقص مع فرقة بيكر ـــــ كوزمينسكي ثم فرقة لوبوڤيتس وفرقة تايلور، وفرقة پيلوبولوس.

صمم العديد من الرقصات والباليهات لفرقة «مسرح الرقص الحديث بلندن»، وفرقة «باليه أوپرا برلين»، وأســـس فرقته الخاصة وصمم لها عدة باليهات. عمل في مجال السينما وبرامج التلفزيون والڤيديو.