تحديات الإبداع في الموسيقى العربية في زمن العولمة والمعطيات التكنولوجية

ا. د. يوسف طنوس[1] (لبنان)

مقدّمة

إنّ الإبداع في التأليف الموسيقيّ هو التحدي الذي يواجهه المؤلّفون والملحّنون الموسيقيّون. فمن يراجع تاريخ الموسيقى يكتشف بأنّ هناك روّادًا وناسخين في مجمل الحقول الموسيقيّة. فالروّاد طبعوا الموسيقى بأساليبهم التأليفيّة الجديدة وأبدعوا في مجمل أعمالهم، والناسخون ساروا في ركب أولئك الروّاد، واقتبسوا منهم أساليبهم وألحانهم وألّفوا على منوالهم، من دون أن يُضيفوا أيّ جديد في نتاجهم. والموسيقى العربيّة القديمة والحديثة والمعاصرة فيها الكثير من الإبداع، ولكن فيها أيضًا الكثير من الإقتباس والإستعارة و"السرقة". وفي زمن المعطيات التكنولوجية الحديثة التي سمحت لكل متصفّح لشبكة الإنترنت الإطّلاع على كلّ الأنواع الموسيقيّة في العالم، والتي أتاحت المجال لكلّ مالك كمبيوتر (حاسوب) أن يكون له إستوديو خاص به لتسجيل موسيقاه ولتغيير مؤلّفات غيره الموسيقيّة والتلاعب بها والإقتباس منها أو لسرقتها، أصبح التأليف الموسيقي بالنسبة للمقتبسين عمليّة سهلة ولكنها تفضحهم؛ وأمّا بالنسبة للمبدعين فهو عمليّة تحفيز على مزيد من الإبتكار. إنّ إطّلاع الشباب العربي على موسيقات العالم يسمح للمؤلّفين الأصيلين منهم باستلهام بعض تقنيّاتها من دون التنكّر لهويّتهم العربيّة، ويفضح في الوقت ذاته سرقات المتطفّلين منهم على التأليف الموسيقي. وفي زمن جانحة كورونا ونتائجها المدمّرة التي فرضت التباعد الإجتماعي وعطّلت الكثير من مرافق الحياة، ومن بينها الموسيقى، يبدو ملحًّا إيجاد تقنيات وآليّات لإعادة تفعيل الحياة الموسيقيّة في العالم كلّه عامّة وفي العالم العربي خاصّة. إن المسرح الإفتراضي وبث الحفلات من خلال الإنترنت أو التلفزيون عمليّة جيّدة، ولكنها تتطلّب رعاة لها يدفعون تكاليفها. إنّ استمرار الموسيقيين والمطربين بتسجيل

---

[1] أستاذ في العلوم الموسيقية، وحامل شهادة الدبلوم العالي في العزف على آلة الناي، وحائز على الإجازة في علم اللاهوت. مؤلّف موسيقي وباحث في العلوم الموسيقيّة وأستاذ ومدير أبحاث في جامعة الرّوح القدس في الكسليك. العميد السابق لكليّة الموسيقى في جامعة الرّوح القدس في الكسليك ومدير لجوقة الجامعة ولجوقة قاديشا. عضو في الهيئة العلميّة للمجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية. منظّم وأمين عام المؤتمر الدولي للموسيقى العربيّة في الكسليك (لبنان). له العديد من من المؤلّفات الموسيقية والأبحاث المنشورة في مجلاّت وكتب عربية وأجنبية.

ألحانهم ودفع متوجّباتها من جيوبهم أم من خلال شركات الإنتاج، هو تحدّ لواقع صعب لا تُعرف نهايته. فلا إبداع من دون معاناة وتأمّل يُفضيان إلى الوحي، ولا موسيقى حقيقيّة من دون إبداع.

١) حرية الفن وسرقة الأفكار

يقول الكاتب والفيلسوف الفرنسي رولان بارث (Roland Barthes) : "لم يعد هناك وجود للكاتب العبقري الذي يبدع كل شيء. لقد أصبح الكاتب يأخذ ما يكتبه من وسائل الإعلام ومن حياته اليومية، ومما يقرأه ويسمعه ويراه...". هل يمكن تطبيق ذلك القول على المؤلّفين الموسيقيين عامّة وعلى المؤلّفين العرب خاصّة؟ وهل لم يعد هناك إبداع في التأليف الموسيقي؟ وإذا كان هناك من إبداع، فما هي مقوّماته وما هي التحديات التي تعترض المؤلّف الموسيقي؟ ويقول محمد عبد الوهاب أن سيد درويش كان يستلهم أعماله وكوّن عبقريته من ملاحقة الناس في الشوارع وسماعه لهم، وأخذ الألحان التى كانوا يرددونها، وكان يبني ويضيف عليها من عنده عليها من أفكاره. فهل من حقّ الفنان أن يقتبس ويبني على ما اقتبسه عملاً فنياً ابداعياً[٢]؟

إنّ العبقريّة تظهر في رؤية وتفكير الإنسان المبدع لأمور لا يراها بقيّة الناس أو لا يفكّروا فيها أو لا يكترثوا بها أو يفقهوا ما وراءها. وتتجسّد العبقريّة في ابتكار ما هو جديد من عناصر موجودة. فالإبداع يكمن في تظهير رؤية جديدة لعناصر موجودة ومعروفة.

وفي الموسيقى يتمّ التمييز بين ابتكار لحن وبين كتابة تنويعات على لحن ألّفه الآخرون. وهناك العديد من الموسيقيين الكبار الذين كتبوا تنويعات ومنهم من اقتبس أو نقل جملة لحنيّة عن غيرهم، عن قصد أو عن غير قصد، وبنوا عليها أعمالًا جديدة ومبتكرة. فأين الفرق بين الإقتباس، والإستعارة، والنقل، والإستلهام أو التأثّر، والسرقة الموصوفة في الألحان الموسيقيّة؟

---

[٢] راجع وجيه ندي، "محمد عبد الوهاب والحرب الموسيقية"، http://www.shbabmisr.com/mt~764، تمّ تصفّحها في ٢٠٢٠/١٠/١٠.

يُروى عن توسكانيني (Toscanini) أن جاءه يومًا موسيقي شاب أراد أن يُسمعه لحنًا وضعه. وبينما راح ذاك الشاب يعزف لحنه، كان توسكانيني يرفع قبّعته بين الحين والآخر. وعندما انتهى الشاب من عزفه، سأل توسكانيني لماذا كان يرفع قبعته من فترة لأخرى، فأجابه بأنّه كان يحيي الموسيقيين الذين أخذ منهم الشاب جمله الموسيقية. فهو جمّع لحنًا ولم يبتكره.

فمن يذكر مصدر وحيه أو اقتباساته لا يُلام على ذلك أو يُعَدّ سارقًا؛ بينما من يغفل عن ذكر ذلك عن قصد فهو سارق. ومن لا يُدرك أنّ موسيقاه الجديدة فيها الكثير من ألحان غيره فهو غير ملمّ ب "صناعة" الموسيقى؟

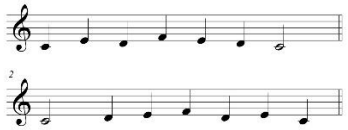
ويصادف المؤلّف الموسيقي العربي المعاصر تحديّات كثيرة في إبداعه، ومنها: إستسهال التأليف الموسيقي، نسخ واقتباس الألحان، إستخدام برامج الكومبيوتر لتحوير موسيقى الآخرين وإعادة تسجيلها، إيجاد ألحان جديدة، تصوّر رؤية جديدة للموسيقى العربيّة.

٢) سرقة المؤلّفات الموسيقية

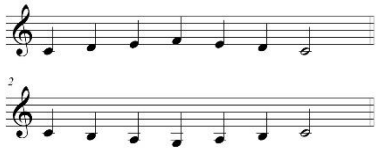
إنّ الآليّة الأكثر وضوحًا في عملية السرقة هي نقل أو اقتباس أو سرقة عمل موسيقيّ كما هو أو اقتباس بعض جمله الموسيقيّة من دون الإشارة إلى ذلك. إنّ الآليّات المبطّنة لعمليّة النقل أو الإقتباس أو السرقة تشمل تارة اللحن، وطورًا الإيقاع، وأحيانًا أخرى التوزيع الموسيقي، إلخ.

١.٢. بعض الآليات التي اعتُمدت قديمًا ولا تزال

أ- عكس مسار اللحن. فإذا كان اللحن الأصلي هو من اليسار إلى اليمن، يعتمد الناقل قراءته من اليمين إلى اليسار. مثلًا إذا كان اللحن دو – مي – ري – فا – مي – ري – دو، يصبح الحن الجديد: دو – ري – مي – فا – ري- مي –دو.



ب- . انقلاب اللحن. وهذا يعني كتابة لحن منبثق من الحركة المقلوبة للحن. فإذا كان اللحن مثلًا دو – ري – مي –فا –مي- ري- دو، يصبح اللحن المنسوخ دو – سي- لا – صول –لا –سي- دو.



ج- اعتماد النبرات اللحنيّة أو الإيقاعيّة للحن معيّن ونسخه.

د- إقتناص جمل لحنيّة من ألحان مختلفة ولصقها ببعضها حسب تقنية centonisation ، فيصبح التأليف "تلحيمًا" بدل "تلحينًا".

ه- التصرّف إيقاعًّا، مقاميًّا أو توزيعًا بالجمل الموسيقيّة المقتبسة من أجل محاولة طمس مصدرها.

٢.٢. الموسيقيون الغربيون الكبار نقلوا عن بعضهم[٣]

هناك العديد من الموسيقيين الغربيين الذين كتبوا تنويعات موسيقيّة وذكروا مصدرها. وهناك غيرهم من استوحى من جمل لحنيّة دينيّة أو فولكلوريّة، وأحيانًا من الجمل نفسها، ولكنّ كلّ واحد صاغها بأسلوبه الخاصّ وبمدى إبداعه، فجاءت إبتكارات خالدة لدى البعض، وأعمالًا باهتة لدى البعض الآخر.

في إصدار لتيلي راما عالم الموسيقى رقم ٣٤ (TELERAMA **LE MONDE DE LA MUSIQUE** N° 34) ، قال لويس داندريال Louis Dandriel ، بأنّ بيتهوفن، موزار، فاغنر وغيرهم، كلّهم نقلوا في مؤلّفاتهم الموسيقيّة.

[3] Voir Louis Dandriel, “Beethoven, Mozart, Wagner, etc. ils ont tous copiés », Le monde de la musique, http://poesie-sonore.com/ils-ont-tous-copie-voici-les-preuves_mini-33t_collector.html;
A1. BEETHOVEN : Symphonie n° 3 (début) Vs. MOZART : Bastien et Bastienne (début).
A2. BEETHOVEN : Symphonie n° 6 (début du 5ème mouvement) Vs. WAGNER : Tristan et Isolde (début du 3ème acte).
A3. BEETHOVEN : Sonate n° 29 Op. 106 "Hammerklavier" (mesures 76 et suivantes de l'adagio) Vs. BRAHMS : Symphonie n° 4 (début).
A4. BRAHMS : Symphonie n° 2 (mesures 234 et suivantes du Final) Vs. MAHLER : Symphonie n° 1 (début).
B1. MOZART : Les Noces de Figaro (acte III scène 8) Vs. HAYDN : Ariane à Naxos (début de l'aria).
B2. MENDELSSOHN : Symphonie n° 5 "Réformation" (extrait du 1er mouvement, Andante) Vs. WAGNER : Parsifal (extrait de l'ouverture).
B3. DVORAK - Symphonie du Nouveau Monde (début) Vs. SCHUBERT : Symphonie n° 8 "Inachevée" (mesures 328 et suivantes de l'Allegro)

أ- بيتهوفن (Beethoven) أخذ جملته اللحنيّة الأولى في الحركة الأولى من سمفونيّته الثالثة من جملة سبق واستخدمها موزار (Mozart) في أوبرا بستيا وبستيان (Bastien et Bastienne).

ب- فاغنر (Wagner) أخذ لحن الراعي في أوبرا تريستان وإيزولت (Tristan et Iseult) في مطلع الفصل الثالث من السيمفونية السادسة لبيتهوفن (Beethoven).

ت- براهمس (Brahms) اقتبس حملته اللحنيّة التي يفتتح بها سمفونيّته الرابعة من Adagio سونات بيتهوفن (Beethoven) للبيانو رقم ٢٩ Hammerklavier،

ث- ماهلر (Mahler) نقل في بداية سمفونيته الأولى اللحن المشابه للحن براهمس (Brahms) في Allegro النهائي لسمفونيته الثانية.

ج- هايدن (Haydn) في أريانا أنكسوس (Arianna a Naxos) أخذ نبراتها من لحن الكونتيس ألمافيفا (Almaviva) في الفصل الثالث من أوبرا زواج فيغارو (les Noces de Figaro) لموزار (Mozart).

ح- فاغنر (Wagner) في أوبرا بارسيفال (Parsifal) يورد جملة لحنية وردت في سيمفونية reformation لماندلسون (Mendelsohn) مع ذات الكتابة الهارمونية. والإثنان أخذا تلك الجملة من لحن ليتورجي معروف باسم أمين درسد (Amen de Dresdes)

خ- دفورجاك (Dvorak) أخذ مطلع سمفونيته العالم الجديد (le Nouveau monde) من نهاية Allegro سمفونية شوبرات (Schubert) غير المنتهية (l'inachevée).

لقد حددت الجمعية الدولية للمؤلفين والملحنين (SACEM) ومقرها باريس الحدود والضوابط في حالات الاشتباه بسرقة الألحان التي تندرج تحتها أفعال السرقة وتم صياغتها في القانون الدولي الذي صادقت عليه معظم الدول. إن عملية نقل أكثر من ٤ موازير موسيقية كاملة متتالية تكوّن جملة أو نصف جملة موسيقية من لحن ودمجها في لحن آخر، تعتبر عملاً جنائياً يحاسب عليها القانون إذا ثبت النقل بصفته

اعتداء على الملكية الفكرية وبحكم القاعدة المذكورة فإنه إذا زاد النقل على ٤ موازير اعتبر سرقة، وإن قل عن ذلك اعتبر نقلا لا يجرم بالقانون[٤].

٣.٢. إستعارات وسرقات في الموسيقى العربيّة

شهد تاريخ الموسيقى العربيّة إستعارات كثيرة وتفاعل بينها وبين موسيقات الحضارات التي احتكّت بها. وعرفت الموسيقى العربيّة أن تبوتق ما أخذته وتعطيه صبغتها العربيّة. وعمل الكثير من الموسيقيين العرب على إغناء موسيقاهم من خلال تأثّرهم بالموسيقات المختلفة وصقل ما أخذوه ليتماشى مع مقوّمات موسيقاهم.

إنّ عبدو الحمولي ومحمد عثمان أخذا من الموسيقى التركية والعثمانية مقامات لم تكن موجودة في الموسيقى العربية أو لم تكن تُستعمل فيها إلا نادرًا، وبعض الجمل اللحنية وأدخلاها في أعمالهما الموسيقية. وقيل في وقتها أنّهما شوّها بذلك الموسيقى العربية. ومثل هذا الكلام ينطبق على سيد درويش وتأثّره بالغناء الحلبي وبالموسيقى الغربية.

وفي الربع الثاني من القرن العشرين بدأت طلائع الموسيقيين العرب الذين درسوا الموسيقى الغربية أو تأثّروا بها، فاستخدموا القوالب الموسيقية الغربية وبعض ألحانها والأوركسترا الكبيرة، ومنهم: محمد عبد الوهاب، فريد الأطرش، محمد فوزي، كمال الطويل، محمد الموجي، منير مراد، الأخوان رحباني، زكي ناصيف، توفيق الباشا، خالد أبو النصر.

ففي الموسيقى العربيّة نجد الكثير من الأعمال المبدعة، ولكن نجد أيضًا، خاصّة في الموسيقى العربيّة المعاصرة، الكثير من الأعمال المقتبسة والأعمال المسروقة.

"في بدايات القرن العشرين، إستخدم كبار الموسيقيين العرب بعض الألحان والإيقاعات الغربية المشهورة عالميًا كـ "الفالس" (valse) و"التانجو" (tango) و"الفوكس تروت" (fox-trot) و"الرومبا" (rumba) وإيقاعات أمريكا اللاتينية، ولكنهم استخدموها بحذر شديد وفن وخبرة، بحيث لم تصطبغ موسيقاهم

[٤] راجع أسامة عفيفي،" تشابه ألحان. أم سرقة؟"، https://sites.google.com/site/classicarabmusic/posts/stolen_melodies
تمّ تصفّحها في ٢٠٢٠/٩/٢٠.

ولا أغانيهم بهذه الموسيقى، بل حافظوا على الهوية العربية، ممّا جعل ذوق المتلقي العربي يتأثّر بنقلتهم النوعية ويقبل أعمالهم. أذكر وعلى سبيل المثال بعض النماذج: إنّ محمد عبد الوهاب لديه بعض الجمل الموسيقية التي استعارها من موسيقيين عالميين ودمجها في ألحانه أو بنى عليها ألحانه من دون أن يتمّ ذكر ذلك في الإصدارات الحديثة، مثل ما أخذه من فيردي (Verdi) في "أهون عليك" وما أخذه من بيتهوفن (Beethoven) في أغنيته "أحب عيشة الحرية"، إلخ.[٥] بينما يؤكّد البعض بأنّ الإسطوانات القديمة لعبد الوهاب كانت تشير إلى أن تلك الألحان كانت تتضمّن عبارات مثل: "ويتضمّن اللحن موسيقى مأخوذة من مسيو فيردي...". والأخوان رحباني أخذا جملًا موسيقية من غيرهما وذكرا ذلك في إصداراتهما: من موزار (Mozart) موسيقى ولحن لازمة أغنية "يا أنا يا أنا أنا واياك" من ماندلسون (Mendelsohn) موسيقى ولازمة "لينا يا لينا" ، من كنيبر (Kneber) "مطلع أغنية كانو يا حبيبي"، إلخ. واستعار نجيب حنكش مطلع الكومبارسيتّا (comparsita) ليلحّن "أعطني الناي"، إلخ. ولم يتمّ هذا من دون انتقاد الكلاسيكيين لهم ومحاربتهم لأعمالهم. ولكن، نظرًا لثباتهم في الخط المتجدّد وثبات أغانيهم وموسيقاهم وقبولها من الجمهور، إستطاع المجدّدون فرض خطّهم وباتوا مدارس موسيقية يُحتذى بها، من دون أن يجرّحوا بالخط التقليدي أو ينصرفوا عن الكتابة فيه"[٦].

لقد استطاعت الموسيقى العربيّة، في الماضي، "أن تبوتق عناصر فنيّة عدّة أخذتها من حضارات مجاورة لها، وصهرتها مع عناصرها الأساسيّة حتّى باتت وكأنّها من خصائصها ومميّزاتها"[٧].

---

[٥] أصدرت منظمة اليونسكو وثيقة عام ١٩٧٩ بعنوان "سرقات عبد الوهاب من الموسيقى الكلاسيكية الغربية"، وتضمنت ١٣ لحنًا اقتبس فيها عبد الوهاب من الموسيقى الكلاسيكية، ومنها: ألحان "أحب عيشة الحرية"، "طول عمري عايش لوحدي" من السيمفونية الخامسة لبتهوفين المعروفة باسم "القدر"، وموسيقى "النهر الخالد" من إحدى افتتاحيات تشايكوفسكي، و"كان عهدي وعهدك في الهوى" مقتبسه من "أوبرا عايدة" لفردي، و"يا اللي نويت تشغلني" من أوبرا "ريجوليتو"، "القمح" مأخوذة من إحدى مقطوعات تشايكوفسكي، وأوبريت "مجنون ليلى" مقتبس من أوبرا "شمشون ودليلة" لسان صانس، و"سجي الليل" من لحن رقصة "العبيد" لكورساكوف. (راجع شيماء محيي، "أخطر السرقات الموسيقية لمطربي زمن الفن الجميل"، جريدة *النبأ*، ٢٤ نوفمبر ٢٠١٩.

[٦] راجع يوسف طنوس، "الملحّن العربي المعاصر بين الإبداع والنقل"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا – القاهرة، ١–١٠ نوفمبر/تشرين الثاني٢٠٠٧.

[٧] راجع يوسف طنوس، "**الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية**"، في *أعمال* ***مهرجان*** *ومؤتمر الموسيقى العربية الثامن والعشرون*، دار الأوبرا–القاهرة، ١–١٢ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠١٩.

٣) اللحّن العربي التقليدي[٨]

يمتاز اللّحن العربي التقليدي بطابعه الطربي وسلّمه المقامي وإيقاعه المبني على إيقاع الشعر والمكمّل لبنيته اللّحنيّة. وهذه الخصائص رسّخت هويّة الغناء العربي منذ بداياته.

وتطوّرت الموسيقى العربية بطريقة أفقيّة، فطوّرت مقاماتها اللّحنية وإيقاعاتها، ولم تدخل في علم الهارموني. وعمد ملحّنوها الأصيلون، من خلال مؤلّفاتهم، إلى الحفاظ على نهجها التقليدي، مع تطعيمه من وقت لآخر، وحسب قدرات كلّ ملحّن وفنّه، بعناصر جديدة تبوتقت ضمن الخط التقليدي وساهمت بتطوّر تلك الموسيقى من دون المساس بهوّيتها العربية.

ومنذ مطلع القرن العشرين، تعدّدت الأساليب الموسيقيّة واختلطت وانتشرت ولا تزال، وهذا جعل الإنسان والمجتمع أمام خيارات متعدّدة، متقاربة أحيانًا ومتضاربة أحيانًا أخرى[٩]. **ويتبادر إلى الذهن سؤال عمّا إذا كان تجديد الموسيقى العربيّة أو موسيقى الشباب العربي يتطلّبان الخروج عن إرث الموسيقى العربيّة ونعتها بالتخلّف واعتماد قوالب الموسيقى الغربيّة وطرائق أدائها.**

ثلاثة عوامل ساهمت بتغيير معايير تقييم الأغنية العربية المعاصرة: ظاهرة الفيديو-كليب والفضائيات وشركات الإنتاج. فالعامل الأوّل ركّز على شكل المغنّي الخارجي وليس على جمال صوته وأدائه، فعمد إلى الإغراء والإبهار. والعامل الثاني روّج لمغنّين ومغنّيات امتهنوا الغناء لغير الأهداف الفنيّة، وبالتالي نشر الأغاني الهابطة وحجب الأغاني الأصيلة. أمّا العامل الثالث فقد حوّل الفن الموسيقي إلى تجارة مربحة، وأغرق السوق بمئات الأغاني الهابطة، مفضّلاً الكميّة على النوعيّة[١٠].

---

[٨] راجع يوسف طنوس، "الملحن العربي المعاصر بين الإبداع والنقل"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا – القاهرة، ١-١٠ نوفمبر/تشرين الثاني٢٠٠٧.

[٩] راجع يوسف طنوس، "دور الموسيقى في تطوّر المجتمع"، في *أعمال المؤتمر الثاني والعشرين للمجمع العربي للموسيقى*، الدوحة (قطر)، ١-٣ كانون الأول ٢٠١٣.

[١٠] راجع يوسف طنوس، "الملحن العربي المعاصر بين الإبداع والنقل"، في ***أعمال*** *مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا- القاهرة، ١-١٠ نوفمبر/تشرين الثاني٢٠٠٧.

إنّ معظم الأغاني الجديدة "ملحّمة" وليست ملحّنة، للإشارة إلى جملها الموسيقية المتعددة المصادر[١١]، كما وصفها في الماضي قسطندي رزق: "التجديد اليوم إنْ هو إلاّ لزيق ملصق وخليط مائع وتقليد سمج"[١٢].

إنّ الساحة الفنية العربية تعجّ في أيامنا بعدد كبير من أسماء مغنّين شباب وشابات وفرق موسيقيّة يمتهنون الغناء والتلحين في سبيل الشهرة وكسب المال ورفض لواقع مرير تعيشه البلدان العربية[١٣]، كما تلعب الوسائل السمعية البصرية من إذاعات وتلفزيونات وفضائيّات خاصّة دورًا أساسًا في انتشار ظاهرة الأغاني الشبابيّة وتشجيعها. فإنّ بعض وسائل الإعلام يتقاضى أموالاً من المغنين الجدد لإذاعة أغانيهم، وهؤلاء مستعدون للدفع من أجل الشهرة وتسويق أغانيهم[١٤].

وما ساهم في أزمة الإبداع كثرة برامج الهواة التي تطلق المغنّين والمغنيات الذين يفتقرون إلى الثقافة الموسيقيّة ومعرفة تراثهم، فتسيّرهم شركات الإنتاج المرتبطة بتلك البرامج وتجعلهم يركّزون على شكلهم أكثر من الموسيقى، فيغنّون أغاني جاهزة، مولّفة وإستهلاكيّة، وتجعلهم أداة لجمع المال بدل أن يكونوا مطوّرين للفنّ الموسيقيّ[١٥]. وما ينطبق على المغنّين والمغنيات ينطبق أيضًا على المؤلّفين والملحّنين الذين بات هدفهم الكسب المادّي والشهرة و "تفقيس" الألحان، من خلال اقتباسها وسرقتها مو موسيقات أخرى، بدل افبداع في التأليف وتطوير الموسيقى العربيّة من خلال مقوّماتها.

وبينما يغرق يوميًّا سوق الإنتاج بكمّ هائل من الأغاني الجديدة، تُحصى على أصابع اليد الأغاني التي تتميّز بالإبداع والجمال والعمر الطويل وتزيد المتلقّي جماليّة وثقافة وانشراحًا، وبينما يزداد عدد الذين

---

[١١] المرجع السابق.

[١٢] راجع قسطندي رزق، "الموسيقى الشرقية وتجديد عبده الحمولي"، في *الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّد ٣، القاهرة، ١٩٤٦، ص١٤٧.

[١٣] في كلّ فترة زمنية تدور نقاشات حول تجديد الأغنية العربية. في مصر دار جدال في الثلاثينيات حول دور الإذاعة في التجديد (راجع قسطندي رزق، "ما دار بين مدير الإذاعة وبيني من جدال"، في *الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّد ٣، القاهرة، ١٩٤٦، ص١٦٩، وحول تجديد الغناء على يد عبده الحمولي (راجع قسطندي رزق، "الموسيقى الشرقية وتجديد عبده الحمولي"، في *الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّد ٣، القاهرة، ١٩٤٦، ص١٣٧-١٥٠).

[١٤] راجع يوسف طنوس، "أين المعاصرة في البلدان العربية من هويّتها الموسيقيّة"، **في *أعمال*** *مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية العشرون*، دار الأوبرا – القاهرة، ٢٠١١.

[١٥] راجع يوسف طنوس، "**الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية**"، **في *أعمال*** *مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الثامن والعشرون*، دار الأوبرا–القاهرة، ١–١٢ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠١٩.

يُطلقون على أنفسهم لقب "ملحّن"، نرى أنّ الألحان الجدّيّة والمبدعة غائبة بشكل عام عن أكثريّة الأغاني العربية المعاصرة[١٦].

٤) الملحّن العربي المعاصر: هويّة ومصادر[١٧]

يبدو معظم الملحّنين العرب المعاصرين ناقلين وغير مبدعين، جاهلين أو غير مكترثين لتراثهم يفضّلون ركوب الموضة العالميّة على حساب هويّتهم الموسيقية، وكأنّهم، شأن العديد في القطاعات العربية الأخرى، وليدة التبعيّة والنقل وردّة الفعل والصدفة. يحاولون ان يقلّدوا الملحّن الغربي في ألحانه الموسيقية وأنماطها وأشكالها وتوزيعاتها وحتى في آلاتها الموسيقية، وذلك على حساب تراثاتهم الموسيقية الغنيّة وتطويرها مثل الملحون المغربي والطبع الجزائري والمألوف التونسي والدور المصري والمقام العراقي والموال اللبناني والقدّ الحلبي، إلخ.

لقد ساهم عدد من الملحّنين والمغنّين والمنتجين ووسائل الإعلام في تغيير ذوق المتلقّين من مستمعين ومشاهدين، من خلال بثّ أغانيهم عبر إذاعات الموجة القصيرة (FM) وصولاً إلى الفضائيات. فبات من يسمع التراث أو من يسمع كبار الملحّنين والمطربين أمثال أم كلثوم وفيروز وعبد الوهاب ووديع الصافي "متخلّف" و"رجعي" ولا يواكب العصر وكأنّه طائر يغرّد خارج سربه، بينما من يسمع الأغاني الجديدة عصريّ ومنفتح ومتطوّر. وما يقال عن المستمعين يُقال أيضًا عن الملحّنين والمغنّين.

إنّ كلّ لحن، بشكل عام، هو نتيجة ثقافة الملحّن وفنّه الموسيقي ودراسته (هذا إذا كان متعلّمًا)، بالإضافة إلى تأثير الموسيقات التي يكون قد سمعها من فولكلورية وتراثية وأجنبية. ويخضع الملحّن العربي المعاصر لهذه القاعدة في وضع ألحانه. فنجد أغان عربية معاصرة مبدعة، ولو كان عددها قليلاً، ونسمع ألحانًا متأثّرة بنوع غنائي معيّن مثل الجاز (jazz) أو البوب (pop) أو الأسلوب الإسباني–اللاتيني وغيرها، ونكتشف ألحانًا منقولة كما هي أو مع بعض التحويرات عن موسيقات مجاورة أو بعيدة. وقد ساهمت وسائل الإعلام ولا سيّما الفضائيات بالسماح بالتعرّف على باقي موسيقات العالم والأخذ منها.

ومن المفترض أن يتحلّى الملحّن بذوق رفيع وموهبة مبدعة لكي تأتي ألحانه خلاّقة وجميلة ومثقّفة للسامع، فيرفع ذوقه ومستواه الموسيقي والفنّي. ولكن إذا لم يكن الملحّن على هذا القدر من الذوق والموهبة والإبداع فلا بدّ أن تأتي ألحانه صورة طبق الأصل عن شخصيّته ومكوّناتها.

---

[١٦] راجع يوسف طنوس، "الملحن العربي المعاصر بين الإبداع والنقل"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا–القاهرة، ١–١٠ نوفمبر/تشرين الثاني٢٠٠٧.

[١٧] المرجع السابق.

وقلّة هم الملحّنون المعاصرون الذين يضعون ألحانهم حسب قناعتهم الموسيقية، إذ يعمد البعض إلى تركيب ألحان بحسب رغبة المغنّي أو المنتج، كما يعمد البعض الآخر إلى وضع ألحان جاهزة يضع عليها كلمات أو أشعارًا مستهلكة يلبّي بها حاجة ممتهني الغناء المتعطّشين لحبّ الظهور.

ولا يمكن اعتبار انتشار الأغاني العربية المعاصرة ونجاحها الشعبيّ كمقياس فنّي لما يجب أن تكون عليه، إذ هناك العديد من الأغاني "الهابطة" التي انتشرت في العالم العربي وردّدها الملايين، لا بل وحصد بعضها الجوائز!!! واشتهر ملحّنوها أكثر من الملحّنين الكبار التقليديين وازدادت ثرواتهم بسببها.

يميل معظم الملحّنين المعاصرين العرب إلى الإستسهال في وضع (أو نقل أو سرقة) ألحانهم. وربما تكون هذه الصفة ملازمة لمجمل الأغاني المعاصرة. فنرى الملحّن يضع أو يركّب موسيقى عدد كبير من الأغاني في فترة وجيزة، فتأتي الكميّة على حساب النوعيّة. لذلك غاب الغناء الطويل وحلّ محلّه الغناء القصير، واستُبدل التطريب بالإيقاع المرقّص، وندر الإبداع اللّحني ضمن أمواج الألحان المركّبة والمنقولة و"الملحَّمة" والمتشابهة، وصار الملحّن شاعرًا يركّب الشعر مثل اللّحن فباتت مواضيع الأغاني مبتذلة وأشعارها متشابهة في المضمون والصور (إذا كان هناك من صور) والتركيب الشعري.

٥) التطوير والتجديد في الموسيقى العربية[١٨]

من المتعارف عليه عند الكلام عن التطوير أو التجديد أن يكون هناك أساس متين يجب الحفاظ عليه مع إدخال بعض العناصر الجديدة أو بعض التعديلات عليه. فالتقليد والتجديد في الموسيقى، إذا تمّ هذا الأخير بصورة صحيحة، لا يمكن أن يكونا متناقضين، بل متكاملين بحسب مقتضيات العصر وثقافته. فالتقليد يؤسّس والتجديد يتمّم ويطوّر. وبينما هناك تقليد واحد، نجد أن هناك عدّة محطات تجديديّة وتطويريّة. وعندما يتلاحم التجديد مع التقليد فترة زمنيّة ، سيصبح هو نفسه عرضة للتجديد عندما تتبدّل المعطيات الثقافية والإجتماعيّة والفنيّة.

[١٨] راجع يوسف طنوس، "التجربة اللبنانية في تطوير الموسيقى العربية مع الحفاظ على هويّتها"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الحادي والعشرين*، دار الأوبرا (القاهرة)، ٨–١٥ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠١٢.

في زمن كلّ تطوير، تنفرز الساحة الموسيقية بين فريقين، فريق محافظ يتمسّك بما لديه، ويرفض كلّ تجديد أو تطوير للموسيقى العربية ويعتبره تشويهًا لها، وفريق يصفّق لكلّ محاولة تطويريّة من دون أن يعرف أحيانًا نتائجها، كونها خروجًا عن المألوف وجعل الموسيقى متآلفة مع عصرها.

كيف يمكن تطوير الموسيقى العربية؟ وهل يمكن لأحد أن يحدّد سلفًا معايير المباح والممنوع في الموسيقى العربية؟ إنّ التقوقع في الماضي هو موت بطيء، ولكنّ التطوير غير المطعّم على عناصر من التراث هو موت سريع. تتعلّق مسألة المحافظة والتطوير بذهنيّتيْن تتعاركان بدلاً من أن تتكاملا وتُبيّنا نظريًّا وعمليًّا ما يفصل بين التجديد الفعليّ والإفساد المعنويّ لطبيعة الموسيقى العربية باسم التجديد والتجريب والعصرنة.

إنّ أهمّ التطويرات التي حدثت في الموسيقى العربية هي:

- التدوين الموسيقي للمقطوعات الموسيقيّة والغنائيّة، وعدم الإكتفاء بالسماع والحفظ للتلقين.

- إدخال آلات غربيّة إلى التخت العربي (الكمنجة).

- إدخال عناصر من الموسيقى الغربية على الموسيقى العربية كالإيقاعات والآلات والهارموني، وبالتالي اللجوء إلى تعديل السلّم الموسيقي.

- حلّت تدريجًا الفرق الموسيقيّة الكبيرة مكان التخت العربي، وبات يُكتب لكلّ آلة ما تعزفه.

- بات لكلّ فرقة موسيقية قائد، بعدما كان رئيس الفرقة ضابط الإيقاع، أو عازف إحدى الآلات التقليديّة.

- إستبدال الصوت الأنفيّ بصوت الصدر وصوت الحنجرة.

- التخلّي عن المقام والإكتفاء بسلّمه في التلحين.

- حلّت الطقطوقة والأغنية مكان الأشكال الغنائيّة التقليديّة.

- نافس الغناءُ التعبيري الغناء الطربيّ (مع سيّد درويش)، وبات في مركز الصدارة.

- إنتشار الأغنية القصيرة التي لا يتعدّى توقيتها الثلاث دقائق.

- تراجع الإعتماد على الإرتجال والتقاسيم، ممّا أفقد الموسيقى العربية أحد خصائصها المهمّة.

- الميل إلى كتابة الموّال والتقاسيم بدل ارتجالهما.

- إدخال شكل المونولوج الدرامي على الأشكال الغنائيّة العربيّة وقد وصل به محمّد القصبجي ذروة في التأليف واستعمال المقامات والتنويع في النغمات.

- التسجيل الصوتيّ، ومن ثمّ الصوتيّ-البصريّ (video-clip)، الذي أتاح للكثيرين الشهرة والظهور الإعلامي.

- إدخال الأغاني والموسيقى الأوركسترالية إلى الأعمال السينمائيّة والمسرحيّة.

- التوزيع الموسيقي الذي نجح عند البعض وفشل عند البعض الآخر.

- تشويه الأذن الموسيقيّة بتعويدها على سماع السلّم المعدّل وجعلها غير قادرة على استيعاب النغمات بكلّ تحرّكاتها وأبعادها.

- تأليف موشّحات جديدة.

- تأسيس معاهد وكليّات لتدريس الموسيقى وللقيام بالأبحاث حولها، ومساواة الموسيقى العربية بالموسيقى الغربية رويّدًا رويّدًا من حيث الأهميّة والمناهج.

- الإبتعاد عن الموروث والألحان الموروثة والألحان الفولكلوريّة.

- دخول الإعلام بشكلٍ بارز ومشوّهٍ لموسيقات الشعوب والموسيقات الإثنيّة عموماً، وإدخال أشكال وأنماط غنائيّة عديمة المستوى.

- إنشاء مكتبات موسيقيّة تعمل على الحفاظ على التراث الغنائي والموسيقي العربي.

- إدخال تقنيّات الغناء الغربي الى الغناء العربي ممّا دفع بالمؤلّفين العمل على المقامات بشكلٍ تأليفي مغاير.

– وجود أشكال عديدة من التسجيل الصوتي CD– internet –DVD، ودخول التكنولوجيا على الموسيقى بشكلٍ بارز ممّا ساعد على الحفاظ عليها من ناحية وشوّه نقاط عديدة من خصائصها من الناحية الثانية.

– اعتماد القصائد الحُرّة والأشعار الزجليّة إلى جانب القصيدة الخليليّة في التأليف الغنائيّ.

– إن كثرة الإذاعات والتلفزيونات الخاصّة التي لم تعتمد لجنة رقابة فنيّة على الأعمال التي تصلها من جهة، وسعيها للكسب الماديّ من جهة أخرى، أتاح المجال لكلّ من غنّى وعزف أن يوصل نتاجه إلى الجمهور العريض .

– تنظيم مؤتمرات عن الموسيقى العربية، ووجود مستشرقين عملوا على إظهار غنى الموسيقى العربية وأهميّتها، وشجّعوا العديد من الباحثين العرب على دراسة موسيقاهم وإظهار مميّزاتها.

– إنتشار المسرح الغنائي مع بدايات القرن العشرين، وقد وصل الى ذروته مع الأخوين عاصي ومنصور الرحباني.

– اعتماد الأغنية السياسية التي شاعَت مع سيد درويش وعمر الزعنّي، وأكملَت مع زياد الرحباني والكثير ممّن مشوا على نهجهم السياسي الرافض لحياة الترف والمادة على حساب الفقراء.

– ظهور الأغنية الوطنية، خاصّة مع احتلال الأراضي العربية من قبل دولة إسرائيل، والحروب التي نتجت عنها.

٦) الإبداع في الموسيقى العربية الحديثة والمعاصرة

إنّ معظم الملحّنين العرب المعاصرين ينتابهم هاجس الشهرة السريعة وتقليد الملحّنين الغربيين وكثرة الإنتاج والربح المادّي الكبير. لم يهتمّوا كما اهتمّ الملحّنون التقليديون، بجودة موسيقاهم وإبداعها، وباختيار أشعار أغانيهم، وبجمال صوت مؤدّيها ونوعيّة أدائه، وبإغناء التراث الموسيقي العربي بأغان مبدعة وخالدة، وتثقيف مستمعيهم ورفع مستواهم الفنّي وتهذيب ذوقهم الموسيقي والفنّي، وتحاشي الجمل الموسيقية المتشابهة في ألحانهم أو مع ألحان غيرهم من الملحّنين، وعدم تعريب الألحان الأجنبية أو نقلها كما هي، والأداء الحيّ

لأغانيهم إن على صعيد الآلات الموسيقية وإن على صعيد الصوت البشري الذي لم يكن يصحَّح ببرامج الكومبيوتر الموسيقية، إلخ. إنّهم يفضّلون الكميّة على النوعيّة، والنقل على الإبداع، وتسفيه المتلقي بدل تثقيفه، وتدمير الفن الموسيقي بدل تطويره. لم يكتبوا لأصوات معيّنة ولا لأشعار مدروسة، بل إنّ ألحانهم جاهزة يطبّقون عليها الأشعار التي تفتقر إلى المواضيع المهمّة وإلى التراكيب الشعرية السليمة، ويطوّعون أصوات المؤدّين لتأديتها، مع الإشارة أن معظم هذه الأغاني لا تتطلّب الأصوات المتميّزة لأدائها نظرًا لطابعها البسيط الخالي في الإجمال من الطرب والجمل اللحنية الصعبة والمبدعة. فكم من الألحان المتشابهة الموجودة في عدد لا بأس به من الأغاني المعاصرة. وكم من الملحّنين المعاصرين الذين يعطون ألحانًا متشابهة لمغنّين متعدّدين.

من ناحية أخرى، يخضع العديد من الملحّنين المعاصرين في ألحانهم لمعايير شركات الإنتاج ومتطلباتها التسويقيّة من جهة، ولمحدوديّة أصوات العدد الكبير ممّن يلحّنون لهم من جهة أخرى. وقلّة هم الملحّنون الذين يتمسّكون بنوعيّة ألحانهم وجودتها بعيدًا عن ضغوط المنتج والمؤدّي. لذلك لا نرى تنويعًا وغنى في الأغنية العربية المعاصرة وأشكالها وألحانها وتوزيعها ومواضيعها.

وقديمًا كانت الكلمة الأخيرة للملحن في اختيار من يغنّي ألحانه، أمّا شركات الإنتاج الحالية فباتت هي من يقرّر ذلك. "كان المبدع/الملحن يتمتع بسلطة فنية إزاء المطرب المرشَّح لأداء نصّه الغنائي. فقد كان الموسيقار المغربي الراحل عبد السلام عامر أثناء اختباره للصوت الأنسب لأداء رائعته "راحلة"، يجلس أمامه المطربين محمد الحياني وعبد الهادي بلخياط ويمتحنهما بالتناوب إلى أن استقر اختياره على محمد الحياني في النهاية. فسلطة المبدع/الملحن، بحكم كونه مبدع الأغنية ومؤطرها، سادت في زمن كان الهدف فيه هو"الحس بالدورالتاريخي في الرقي بالذوق الفني العام ". أما الآن، في زمن صعود الصورة وأفول الاهتمام بالبث الإذاعي المسموع، فالسلطة قد انتقلت إلى شركات إنتاج الفيديو كليب فأصبحت تتحكم في أذواق الأمة بإنتاج أغاني "الواوا" و"البح" و"الدح" واصطناع نجوم عمرهم الفني "ثلاثة أيام"..."[١٩].

[١٩] راجع محمد سعيد الريحاني، "الأغنية العربية المصورة:الكائن والممكن"، http://www.arabworldbooks.com/Articles/articles83.htm
تمّت مراجعتها في ٢٠٢٠/١٠/٢٠.

ولكن هناك قلّة من الملحّنين العرب الذين أبدعوا في أساليبهم التلحينيّة الجديدة وفي إبداعهم اللحنيّ. ففي عصر القصائد والغناء الحرّ، لحّن وديع الصافي، في بداية خمسينيات القرن الماضي، أغنية "عاللّوما" التي صارت على كلّ لسان ومثالاً لحنيًّا لعدد كبير من الملحّنين في لبنان والمنطقة، ونال من خلالها الصافي شهرة تلحينية كبيرة من خلال لحنها البسيط والجميل في آن معًا، الذي يصنّف في خانة "السهل الممتنع"، والمبني على لازمة ودور. وفي عهد الأغاني الطويلة المبينة على التكرار والجمل اللحنية الطويلة، عمد "الأخوين رحباني" إلى تلحين الأغنية القصيرة والتي لا تتجاوز مدّتها الثلاث أو الخمس دقائق، بهدف إعطاء أجمل الألحان في فترة زمنيّة قصيرة لا يتعب فيها المتلقي من التركيز عليها، كما اعتمدوا التوزيع الموسيقي المبني على الكونتربوان (contrepoint) في مرافقة أغانيهم. وفي عصر الأخوين رحباني، أدخل الياس الرحباني النمط الغربي وإيقاعه في التلحين خاصة مع "حنا السكران" ومع "كان عنا طاحون" اللتين شكّلتا ظاهرة تجديديّة متقدّمة في الغناء العربي آنذاك. وفي زمن البحث عن خط تلحيني جديد في الموسيقى العربية أدخل زياد الرحباني الأغنية العربية معترك الجاز وهموم الحياة اليومية، وفي زمن الإحباط السياسي أدخل مرسيل خليفة الأغنية السياسية والمقاوِمة. وبالرغم من تاريخ بعض المطربين والمطربات الكبار في غناء القصائد، نرى بعضهم يتحوّل إلى الغناء المتكيّف مع الحداثة، مثل وردة الجزائرية في أغنيتها "بِتونّس بِك" من ألحان صلاح الشرنوبي. وفي زمن التفتيش عن مصادر جديدة غربية للأغنية العربية نجد بعض الملحّنين والمغنّين يلجأون إلى الغناء الإسباني إيقاعًا ولونًا، مثل عمرو دياب في أغنية "حبيبي يا نور العين" من ألحان ناصر المزداوي وتوزيع حميد الشاعري، ونوال الزغبي في أغنية "طول عمري" ذات اللون اللاتيني من ألحان عمرو مصطفى.

وفي دراسته عن الأغنية المصرية المعاصرة، يعدّد الدكتور هاني عبد الناصر عتمان أنواع الموسيقى الدخيلة مع ذكر بعض الأغاني الشواهد[٢٠]:

- **الجاز (Jazz): أنا أحب (سميرة سعيد)، مش فاضل لك (ذكرى)، تحب أتغير (أنغام)؛**
- **روك (Rock): بنلف (سميرة سعيد)، وماله (عمرو دياب)؛**
- **راب (Rap): أمي مسافرة (MTM)؛**
- **هاوس (House): ما تروحشي بعيد (لطيفة)، ولا على باله (عمرو دياب)؛**

[٢٠] راجع هاني عبد الناصر عتمان، "المتغيرات التي طرأت على الأغنية المصرية منذ بداية العقد الأخير من القرن العشرين"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الخامس عشر*، دار الأوبرا–القاهرة، ١–١٠ نوفمبر/تشرين الثاني٢٠٠٦.

- **لاتيني (Latin): طول عمري (نوال الزغبي)، عارفه ليه (عمرو دياب)؛**
- **فلامنكو (Flamenco): ولا ليلة (عمرو دياب)، العالم الله (عمرو دياب)، أيام وليالي (عامر منيب)؛**
- **راي (Rai): بنت بلادي (فارس كرم)، عيني لا (سميرة سعيد)، يوم ورا يوم (سميرة سعيد وشاب مامي)؛**
- **ريثم أند بلوز (Rhythm and Blues / R&B): حبيبي يا (محمد فؤاد).**

وفي أيام إتّباع موجة الأغاني العالميّة نرى العديد من الملحّنين المعاصرين ينقادون نحو الألحان الجاهزة والمركّبة والتجارية، المركّزة على الإيقاع الصاخب والتوزيع الموسيقي المتشابه، والخالية من أي إبداع أو جديد. وهنا لا بدّ من الإشارة إلى قضيّة التوزيع الموسيقي مع طرح مشكلة اللّحن. فهناك توزيع موسيقي يُنجح لحنًا، كما هناك توزيع يُفشّل لحنًا آخرا. والمؤسف حاليًّا أن التوزيع الموسيقي للألحان العربية المعاصرة يكاد يكون هو ذاته لمجمل الأغاني الجديدة.

٧) إنجازات لبنانية في تطوير الموسيقى العربية[٢١]

عمل العديد من المؤلّفين الموسيقيين اللبنانيين على تطوير الموسيقى العربيّة من خلال ابتكاراتهم وإبداعهم في مؤلّفاتهم الجديدة. وكان لكلّ منهم أسلوبه وغبداعاته.

١.٧- وديع الصافي (١٩٢١-٢٠١٣)

كانت إنطلاقة وديع الصافي سنة ١٩٣٨ مع أغنية "يا مرسل النغم الحنون". وبدأت مسيرته الفنية بشق طريق للأغنية اللبنانية، التي كانت ترتسم ملامحها مع بعض المحاولات الخجولة قبل الصافي، عن طريق إبراز هويتها وتركيزها على مواضيع لبنانية وحياتية ومعيشية. ولعب الشاعر أسعد السبعلي دورًا مهمًّا في تبلّور الأغنية الصافيّة. فكانت البداية مع "طل الصباح وتكتك العصفور" سنة ١٩٤٠. كما أن أغنية "ع اللّوما" التي تنتمي إلى الطرب الخفيف، لاقت رواجًا كبيرًا في لبنان والمنطقة، لأنّها أغنية قصيرة ذات لحن

[٢١] راجع يوسف طنوس، "التجربة اللبنانية في تطوير الموسيقى العربية مع الحفاظ على هويّتها"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الحادي والعشرين*، دار الأوبرا –القاهرة، ٨–١٥ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠١٢.

جميل وليس فيها من تكرار، ولأنّ شعرها جميل يرتكز على الزجل والأشعار السريانية، ولأن أداءها باللهجة اللبنانية القريبة من المستمع اللبناني.

قال عنه محمد عبد الوهاب عندما سمعه يغني أوائل الخمسينات «ولو» المأخوذة من أحد افلامه السينمائية وكان وديع يومها في ريعان الشباب:"من غير المعقول أن يملك أحد هكذا صوت". فشكّلت هذه الأغنية علامة فارقة في مشواره الفني وتربع من خلالها على عرش الغناء العربي. وبينما صنع محمّد عبد الوهاب قالبًا جديدًا للموّال المصري، فإنّ وديع الصافي طوّر الموّال اللبناني بأسلوب مبتكر في الأداء واللّحن. واستمدّ الصافي عناصر تجديده من النمط التطريبي العربي، النمط الغنائي السرياني والبيزنطي، والنمط الفولكلوري. إن التطوّر الذي قام به الصافي، حافظ من خلاله على هويّة الموسيقى العربية، لأنّه استمد عناصر تطويره للموسيقى العربية من التراثات العربية المتعدّدة.

٢.٧- الأخوان رحباني

شكّل الأخوان رحباني مدرسة في تاريخ الموسيقى العربية عُرفت بالمدرسة الرحبانية. إنّهما عاصي رحباني (١٩٢٣-١٩٨٦)، و منصور رحباني (١٩٢٥-٢٠٠٩) اللذين عُرفا بـ "الأخوين رحباني". إن نشأتهما القروية، وأخبار الضيعة وقصصها التي كانت ترويها لهما جدّتهما لأمّهما، طبعا أغنياتهما ومسرحهما بخصائص الضيعة اللبنانية وتراثها.

بدآ، سنة ١٩٤٤، بتلحين أغنيات قصيرة لا تتجاوز مدتّها دقيقتين أو ثلاث دقائق، وجد فيها مديرا إذاعتي دمشق والشرق الأدنى نمطًا جديدًا للأغنية العربية التي كانت تعتمد التطويل والترداد والتطريب. وفي مطلع خمسينيات القرن الماضي، شكّلا مع فيلمون وهبة، وزكي ناصيف وتوفيق الباشا "عصبة الخمسة" على غرار بعض موسيقيي روسيا. وكان همّهم إطلاق الأغنية اللبنانية وتركيز هويّتها من خلال تطوير الفولكلور، ولكن كان لكل منهم أسلوبه وفنّه. أخذ الرحبانيان بعض الأغاني الفولكلورية وأعادا توزيعها دون تغيير بالكلام بادىء الأمر، ثمّ دمجا الألحان الفولكلورية بعضها ببعض مع كلام جديد من تأليفهما. وانتقلا إلى الطرب الشعبي اللبناني مع "عتاب" و"راجعة"، فتبلورت شخصيتهما الموسيقية. وطعّما الموسيقى اللبنانية بالموسيقى

الغربية فاستعارا بعض ألحانها ووضعا لها كلامًا وتوزيعًا موسيقيًا جديدًا، واستعملا إيقاعات ال"تانغو" وال"جاز" وال"بوليرو" وال"سلو". إلى جانب ذلك وضعا لونًا لبنانيًا راقصًا مثل: "نحنا والقمر جيران". ولم يهملا الموشحات، فأعادا إحياء قديم ألحانها توزيعًا، ووضعا ألحانًا لأشعارها القديمة والجديدة.

تميّز عطاء الأخوين رحباني وفنّهم بالعمل الفنّي المتكامل: الكلمة، اللحن والأداء. ومن الطبيعي، أن الأخوين رحباني لم يصلا إلى ما وصلا إليه، لولا صوت فيروز وحضورها، ولولا الأخوان رحباني لما وصلت فيروز إلى ما وصلت إليه. وشكّل عملهم الفني ظاهرة، تخطّت حدود لبنان والعالم العربي، إلى العالمية. وممّا لا شكّ به أنّ مسرحهم الغنائي ساهم بتطوير الأغنية اللبنانية والعربية..

إنّ مدرسة الأخوين رحباني هي مدرسة عربية جديدة للموسيقى، لبنانية المنشأ، عربية الهوية، عالمية المضمون والهدف. لقد غيّر الأخوان رحباني قواعد التلحين الموسيقي من جهة، وقواعد الأداء من جهة أخرى، وقواعد السماع من جهة ثالثة. لقد اعتبرا أن التوزيع الموسيقي، الذي يتناغم مع الموسيقى العربية، يطوّرها. وأن التعبير في الأداء، الذي أطلقه سيّد درويش في الموسيقى العربية، يمكن أن يتساوى مع الطرب من حيث الأهميّة ومن حيث توافقه والغناء العربي. وإن الأذن العربية، التي تعوّدت على السماع، يمكنها أن تنصت وتتفاعل مع المعطيات الجديدة في الموسيقى العربية. لقد اعتبر الأخوان رحباني بأن المرافقة الآليّة للغناء العربي لا يجب أن نكون دائمًا تكرارًا لما يغنّيه المطرب. إن التوزيع الموسيقي، الذي يعتمد ألحانًا جانبيّة، يضيء على اللّحن الأساسيّ ويبرز جماله. فقد حفظا درس أستاذهما الفرنسي برتران روبيار (Bertrand Robillard) باعتماد علم الكونتربوان (contrepoint) في التوزيع الموسيقي لأنّه يتآلف مع الموسيقى المقاميّة أكثر من علم الهارموني.

وظهر عملهما التكامليّ مع اللّحن الأساسيّ عندما قاما بتنفيذ أعمال لسيد درويش ولمحمد عبد الوهاب، فجاء توزيعهما الموسيقي متناغمًا جدًّا مع الألحان الأساسيّة لسيّد درويش ولمحمد عبد الوهاب. لقد استطاع الأخوان رحباني توظيف الآلات الغربية، إلى جانب الآلات العربية، في التوزيع الموسيقي، وفي مؤلّفاتهم الموسيقية. وقد أخذ العديد من الملحّنين اللبنانيين والعرب بأسلوبهما في التأليف والتوزيع الموسيقي،

مع الإشارة بأنّ موسيقيين عربًا أمثال محمد عبد الوهاب وفريد الأطرس استعانا بموزّعين أجانب أمثال أندريه رايدر لتنفيذ أعمالهما[٢٢].

٣.٧- زكي ناصيف (١٩١٨-٢٠٠٤)

قدّم زكي ناصيف ألحانًا تشبه الفولكلور، ولكنّها ليست الفولكلور ذاته، مع أن من يسمعها يعتقد أنّها من التراث. فقد استطاع أن يضع ألحانًا تسامت بسموّ الفولكلور ودخلت الضمير الجماعي الشعبي.

لقد شكّلت مهرجانات بعلبك عام ١٩٥٥ الإنطلاقة الحقيقية لزكي في مجال صناعة أغنيات الدبكة المستمدّة من روح الفولكلور، كما بدأ العهد الجديد للموسيقى الفولكلورية على المسارح في لبنان وانتشارها في الخارج. ولم يُرد أن يسير في خط الرحابنة الذين جمعوا بعض الفولكلور وقدّموه في أعمالهم، لذلك بحث عن شيء جديد فوجد أهازيج غير ملحّنة ونظّم أغنيات على وزنها (مثلاً "قام الدب ت يرقص"، التي أخذ من وزنها الشعري وزن أغنية "طلّوا حبابنا"):

قَا مِ الدُّبْ تَ يِر قُصْ قَــتَّل سَبْعَهْ تْمانْـةْ نْفُسْ

طَــلُّوا حْبا بْنَا طَـلُّوا نَـسِّمْ يا هَــوا بْلا دِي

وأكمل زكي الطريق نفسه في الإذاعة اللبنانية منذ سنة ١٩٥٩، وقد اتّبع خطّه الموسيقي الكثيرون من الملحّنين. فقد ظلّت الضيعة اللبنانية بتراثها وألحانها الفولكلوريّة والدينيّة من سريانيّة وبيزنطيّة وإسلاميّة مصدرًا أساسيًا في ألحان وأغاني زكي ناصيف.

٤.٧- الموشّحات عند حليم الرّومي وتوفيق الباشا والأخوين رحباني

كان للموشّحات حصّتها في الإبداع اللبناني في الموسيقى العربيّة خاصّة مع مؤلّفات الأخوين رحباني وحليم الرومي وتوفيق الباشا. فبينما لم يكن للهؤلاء أسلوب واحد في تلحين الموشّحات أو في إعداد قديمها،

---

[٢٢] راجع الأنصاري (حسام الدين)، "٧٠ ربيعاً على صوت فيروز صوت اوبرالي يتمتع بالحرية"،
http://www.taakhinews.org/tasearch/wmview.php?ArtID=1455 . تمّت مراجعتها في ٢٠٢٠/١٠/٢٠.

نرى أنّ كلًّا منهم أبدع في الأسلوب الذي ألّف فيه. فحليم الرومي (١٩١٩-١٩٨٣) الذي نال الجائزة الأولى في مسابقة تلحين الموشحات الأندلسية، التي نظّمها مجمع الموسيقى العربية في تونس سنة ١٩٧١، لحّن العديد من الموشّحات ومنها "يرنو بطرفٍ فاترٍ" (شعر قديم)، "يا أُهيل الحي" (من نظم الشاعر إبن زمرك)، و"وجب الشكر علينا"(من نظم الشاعر إبن الخطيب). وقد عالج الموشّح بطريقة جديدة، وهي ترديد المجموعة للبيت الأول منه (القفلة) وبعد كلّ جزء من أجزائه، أو ترديد أجزاء من الخانات التي ينفرد فيها المغنّي، أما أداء القفل الأخير (الخرجة) فكان للمجموعة مع المغنّي المنفرد. وهكذا يكون حليم الرومي قد جمع بين الأسلوب المصري والأسلوب الحلبي في أداء الموشّح، مختصرًا ترديد المجموعة.

من ناحيته، عمل توفيق الباشا (١٩٢٤-٢٠٠٥) في إطلاق الأغنية اللبنانية ونشر ثقافة الموشّحات وأدائها. فهو من رعيل الموسيقيين الكبار الذين طبعوا الموسيقى اللبنانية بأسلوبهم ومؤلّفاتهم، لتبقى رائدة ومحافظة على هويّتها العربية المشرقية. أعاد إطلاق غناء الموشّحات من خلال تدوينها وتسجيلها وتعليمها، خاصّة في المعهد الموسيقي الوطني وفي كليّة الموسيقى في جامعة الرّوح القدس في الكسليك.

أمّا الأخوان رحباني فقد عملا على "عصرنة" الموشّح وتجديده لحنًا وشعرًا وأداء وتوزيعًا موسيقيًّا، من خلال بناء جمله اللحنيّة، توزيعه الموسيقي واستخدام آلات الأوركسترا الكبيرة من هوائيّات ووتريّات ونحاسيّات وحتّى البيانو، أدائه بين المجموعة والإنشاد المنفرد، تهذيب مفرداته والإبقاء على الفصيح منها، تحديث تركيبته بإضافة المواويل إليه والخروج من رتابة الدور والخانة والقفل والغطاء، أدائه ضمن وصلة من الموشّحات والمواويل، الإبتعاد عن التكرار الممجوج، مسرحة الموشّح، إستخدام الإيقاعات التقليديّة السهلة وغير المركّبة أو الطويلة، إلخ. وقد طبّقا تلك الخصائص على الموشّحات القديمة أو التي لسيّد درويش التي أعادا إعدادها وأداءها.

٥.٧- زياد الرحباني ومرسيل خليفة

هناك العديد من الموسيقيين المخضرمين اللبنانيين الذين عملوا على تطوير الموسيقى العربية مع الحفاظ على هويّتها، منهم ملحم بركات، إيلي شويري، عصام رجّي، زياد الرحباني، مرسيل خليفة. في هذه الفقرة، أستعرض أسلوب موسيقيَين من الرعيل المخضرم، أثّرا في الحياة الموسيقية على الصعيد اللبناني والعربي وحتّى العالمي، هما زياد الرحباني ومرسيل خليفة.

ينتمي زياد عاصي الرحباني (١٩٥٦-) إلى الأسرة الرحبانية التي عملت على رفع مستوى الفنّ والذائقة الموسيقية عند اللبنانيين والعرب. لم يسر زياد طويلاً على خطى الأخوين رحباني، بل اختطّ لنفسه أسلوبًا في التلحين والتوزيع والمسرح الغنائي. عمل بكدّ على تجديد الأغنية العربية المعاصرة بأسلوب سيّد درويش، ممّا جعل غالبيّة أغانيه منذ مرحلة السبعينيّات حتّى يومنا هذا على ألسن الناس، وكأنّها جديدةٌ، كُتبت عنهم ولهم. تستمدّ أغانيه مواضيعها من حياة المجتمع ومعاناته، وألحانها من عفويّة موسيقية مشبعة بروح التراث، وتوزيعها من تقنية عاليّة إنْ في الأسلوب العربي أو في الأسلوب الغربي، وأداءها من الجوّ الذي أراده ملحّنه لكلّ مقطوعة.

استقطب زياد جمهور الشباب الرّافض للواقع السياسي والإجتماعي، وعبّر عن هموم الناس وآمالهم، إن في أغانيه، وإن في موسيقاه، وإن في مسرحياته. وتقسم مؤلّفاته إلى عدّة أقسام:

- ألحان قديمة قدّمها بتوزيع جديد ("أهو ده اللّي صار" و "الحلوة دي" لسيّد درويش، "سهار بعد سهار" لمحمد عبد الوهاب، ألحان الأخوين رحباني.

- ألحان مأخوذ مطلعها من الموسيقى الغربية: مثلاً، موسيقى "نزل السرور" المستمدّة من مطلع موسيقى رابسودي المجرية رقم ٢ (Rhapsodie hongroise N 2) للمؤلّف فرانز ليست (Franz Liszt)

- ألحان جديدة: ضمّنها مسرحياته، أم وضعها لفيروز أو لغيرها من المطربين.

أمّا مرسيل خليفة (١٩٥٠-)، فقد توزّع عطاءه بين الكتابة للعود، وبين مؤلّفات موسيقيّة آليّة وبين غنائيات وبين أغان صدرت في مناسبات مختلفة. تميّزت موسيقى مرسيل خليفة بدمج الموسيقى العربية بالآلات الغربيّة. لم يلجأ مرسيل للطرب العربي، وإنّما للتعبير في غنائه عن وجدان الناس وهمومهم، في أسلوب موسيقيّ ظاهره بسيط، وإنّما مضمونه غنيّ ومتشعّب.

يقول مرسيل في مقدمة كتابه "السماع" والذي يتضمّن مقطوعات موسيقيّة من تأليفه بأشكال تقليديّة وحديثة، بأنّ تلك المقطوعات تعبّر عمليًّا عن تعامل جديد في الموسيقى العربية مع الآلات الموسيقية التي تشكّل التخت الموسيقي العربي. وذكر من أهداف كتابه: إظهار إمكانية تواصل التراث مع الحاضر واستخدام

هذا التواصل في بناء توازن حيّ يحول دون تجميد كامل التراث الموسيقي في حيّز الفولكلور، ودون إتمام عملية تهديم موسيقانا المتقنة[٢٣]...

ولئن اشتهر مرسيل بأغانيه الثوريّة المرتبطة بقضية فلسطين في مرحلة عطائه الأولى، فانتشرت أغانيه في معظم الدول العربيّة، فإنّه بدأ منذ تسعينيات القرن الماضي بكتابة الموسيقى الآلية، إن للعود وإنْ للأوركسترا.

٨) الموسيقى العربيّة وتعدد التصويت

إنَ سيد درويش هو من بين أوائل المؤلّفين العرب الذين دعوا إلى الإستفادة من تقنيات الموسيقى الغربية، من تعدّد التصويت إلى التوزيع الأوركسترالي، وهما عنصران غائبان في الموسيقى العربيّة، وإلى استخدام آلات الموسيقى الغربية. ولكن كان هناك من يرى في استخدام تعدّد التصويت في الموسيقى العربية تشويه لها لأنّها في الساس موسيقى لحنيّة[٢٤]. ولكنّ المؤلّف اللبناني توفيق سكر يعتبر أن الهارموني هي عنصر أساسي لكلّ موسيقى، مثلها مثل اللحن والإيقاع، وبالتالي من يرفض استخدامها، فهو يغيّب عنصرًا هامًّا عن عمليّة تطوير الموسيقى العربيّة؛ فبدون الهارموني ليس هناك من "تلوين" للموسيقى[٢٥].

إنّ هذه التوجّهات، دعمها المؤلّف الفرنسي وعازف الأرغن برتران روبيار الذي ساهم في تعليم وتوجيه كوكبة من المؤلّفين الموسيقيين اللبنانيين أمثال الأخوين رحباني، توفيق سكّر، توفيق، الباشا، بوغوص جيلاليان، زكي ناصيف الذين أطلقوا الموسيقى اللبنانية المعاصرة وطوّروا لغتها الموسيقيّة وأثروها بأساليب تأليفيّة مبتكرة ساهمت كثيرًا في نشرها على المستوى العربي والعالمي، وبذلك فتحوا مجالات جديدة أمام الموسيقى العربيّة في مختلف البلدان العربيّة لكي تتطوّر وتغتني على مثال الموسيقى اللبنانيّة. وقال روبيار: ":كنت دائمًا ألحّ على أن لا يقوم المؤلّفون اللبنانيون الشبّان بنسخ أو تقليد الموسيقى الغربيّة، ولكن

---

[٢٣] راجع مرسيل خليفة، *السماع*، ١٩٨١.

[٢٤] راجع محمد الماجري، "التأليف الموسيقي العربي المعاصر وجدلية العلاقة بين التأثر والتأثير الغربي"، مجلة *الحياة الموسيقيّة*، العدد ٢٠٠٤/٣٣، ص ٢٠٩.

[25] Voir Succar, Toufic, “Les problèmes de la musique arabe », in *Les conférences du Cénacle libanais*, Beyrouth, Asmar, 1954, p. 4-5.

باستلهام طرق معالجتهم لموسيقاهم من خطّ تطوّرها منذ القرون الوسطى"[٢٦]. كما نصحهم باستخدام تقنيّة الكونتربوان بدل الهارموني، لأنّ الكونتربوان يتماهى ويتلاءم مع الموسيقى المقاميّة، أمّا الهارموني فلا :"في هذه المقامات (العربية)، تكون الهرمنة بمفهومها الغربي نشازًا. الكونتربوان هو وحده يحافظ على لون كلّ واحد من هذه المقامات، عندئذ ومع توالي البحوث، يمكن استنباط تآلفات جديدة، وبالتالي إيجاد طريقة خاصّة للهرمنة المقاميّة"[٢٧].

من جهته، قال المؤلّف اللبناني بوغوص جيلاليان:" على المؤلّف معرفة التقاليد الموسيقية التي يتعامل معها معرفة جيدة، بل يجب أن تجري في شرايينه، ذلك أم الإقتباس غير مناسب، إذ تصبح الموسيقى حينئذ عاجزة عن التعبير. إن الموسيقى الشرقيّة يمكن أن تقدّم العديد من الخدمات للموسيقى الكلاسيكيّة، ولكن يجب توفّر تكوينًا أساسيًّا مزدوجًا وشيئًا من العبقريّة"[٢٨]. ويورد جيلاليان ثلاثة نماذج من السلالم العربية ذات أبعاد مميّزة:

أمّا المؤلّف عبد الغني شعبان، فقد استنبط طريقة جديدة لهرمنة الموسيقى العربيّة وإخضاعها لقواعد الكونتربوان المدرسي (scholastique)، وكتب شرحًا عن الحوافز التي دفعته لذلك، تتلخّص بالتالي:

"أ- إعطاء مادة موسيقية تحمل حنان الشرق وتنقل روعة ألوانه الموسيقية من لحنية وإيقاعيّة، في قالب موسيقي هندسي البناء يعتمد القواعد البوليفونية والبوليتونالية وحتى البوليريتميّة.

[26] Voir Robillard, Bertrand, "Comment est née la nouvelle musique libanaise », in *L'Orient*, Beyrouth, 17 septembre 1957, p. 4.
[27] Robillard, *op. cit.*, p. 4.
[28] Voir Altounian, Chaké Araxie, *Boghos Gelalian, l'homme, le musicien, l'œuvre*, thèse de doctorat, USEK, Kaslik, 1995, p. 145.

ب- وضع السس المتينة الوليدة التجارب التطبيقية اتلمدروسة التي تجعل كلّ مؤلّف موسيقي في عالمنا الشرق-العربي يتلمّس خطاه ليسير بخطى ثابتة في طريقه الفنّي حيثما يرغب في وضع موسيقى تعدّ الأصوات وتعدّد المقامات وحتّى تعدّد الإيقاعات.

ج- إعطاء المؤلّفين الغربيين النماذج الصحيحة لطرق صياغة العبارات والجمل الموسيقية الشرقية حسب الأبعاد الحقيقية لمقاماتنا وسلالمنا وكذلك الصور التقليدية لإيقاعاتنا الموروثة مع إمكان التوسّع في عرضها ومعالجة الإنتقالات النغميّة والإيقاعيّة حسب القواعد الخاصّة المتّصلة بترابطها.

د- إثبات ما لمعارفنا الموسيقيّة من طاقات متعدّدة الجوانب يمكن الاستفادة منها في تصوير تراثنا التاريخيّ والأسطوريّ وعاداتنا التقليديّة بصورة قريبة من الواقع.

هـ- دحض المزاعم القائلة بأنّ الموسيقى الشرقيّة المتضمّنة أرباع الصوت أعجز من أن تصاغ بالقوالب البوليفونيّة، أو أنّه لا يمكن أن تعتمد على السس العالميّة في البناء السيمفوني."[٢٩]

ويورد شعبان نموذج الفوغ رقم ٤ الذي ألّفه في بداية السبعينيات وبناه على أغنية "مين عذّبك".

٩) كيفيّة الحفاظ على الإبداع في الموسيقى العربيّة في زمن العولمة والتكنولوجيا[٣٠]

لا بدّ للعرب من أن يتعاملوا مع العولمة الموسيقية وتكنولوجيا بالصوات الموسيقيّة طريقة واعية لكي تأتي نتائجها إيجابية على قدر الآمال المعقودة عليها من جهة، ولكي يحافظوا على تراثهم الثقافي والموسيقي وبالتالي على الهويّة الحضاريّة من جهة أخرى، فلا تهمّشه ولا توقعه في النسيان. لا بدّ للمؤلّفين الموسيقيين العرب، وخاصّة الشباب منهم، أن يعملوا على:

- الثقة بالتراث الموسيقي العربي وأهميته بالنسبة للعرب وللتراث العالمي. والغرف منه لوضع ألحان جديدة أسوة بموسيقيي القرن التاسع عشر الذين شكّل الفولكلور مصدر وحي لهم، فعمدوا إلى استعمال ألحانه كما هي أو محوّرة في ألحانهم، كما قاموا بكتابتها موزّعة أوركستراليًا أو لآلات معيّنة، وبذلك طوّروا

[٢٩] راجع محمد الماجري، "التأليف الموسيقي العربي المعاصر وجدلية العلاقة بين التأثر والتأثير الغربي"، مجلّة *الحياة الموسيقية*، العدد ٢٠٠٤/٣٣، ص ٢١٥-٢١٦.

[٣٠] راجع يوسف طنوس، "التجربة اللبنانية في تطوير الموسيقى العربية مع الحفاظ على هويّتها"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الحادي والعشرين*، دار الأوبرا -القاهرة، ٨-١٥ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠١٢.

موسيقاهم، وحسبنا أن نذكر ريمسكي كورساكوف (Rimsky–Korsakov) وموسورغسكي (Moussorgsky)، و ألبينيز (Albeniz) ودي فايا (De Falla)، وبارتوك (Bartok) وكوداي (Kodaly) وغيرهم. وهناك العديد من الموسيقيين العرب، من استعمل الفولكلور في تآليفه، إن حسب الكتابات العربية من غنائية وآليّة، كلاسيكية وشبابية وخفيفة، وإن حسب الكتابات الغربية من كلاسيكية وعصرية.[٣١]

– إقامة مسابقات فيالتأليف الموسيقي المنبثق من التراثات العربية.

– إعداد برامج إذاعية وتلفزيونية وفضائيّة عن مختلف التراثات الموسيقية العربية.

– تمويل إصدارات موسيقيّة عربيّة أصيلة من قبل وزارات الثقافة والمؤسّسات التي تُعنى بالتراث، مثل المجمع العربي للموسيقى وغيره.

– اعتماد "العوربة" قبل العولمة، أي التعرّف على التراثات العربية المختلفة قبل التوجّه إلى الموسيقى العالمية.

خاتمة

لا يمكن للموسيقيّ الجادّ والموهوب من أن يكون رتيبًا أو مقتبسًا في أعماله، بل مبدعًا ومجدّدًا في مؤلّفاته ويقارب في ذلك أحيانًا المغامرة الموسيقيّة و"الصرعات" والخروج أحيانًا عن التقاليد الموسيقيّة المعمول بها من أجل أن يترك أثراً فنيًّا وأسلوبًا تلحينيًّا جديدًا. من هنا ضرورة إيجاد مختبر موسيقيّ للشباب العربي من أجل اختبار أعمالهم وتصويبها في سبيل الحفاظ على هويّة موسيقيّة عربيّة. إنّ تشجيع الموسيقيين العرب الشباب على التأليف الموسيقي مع الأخذ بعين الاعتبار بعض خصائص الموسيقى العربيّة أو دعوتهم إلى وضع مؤلّفات تقارب القوالب التقليديّة أو تستنبط قوالب جديدة مشابهة لواجب يقع على كلّ المؤسسات التي تُعنى بالموسيقى العربيّة وبالموسيقى في العالم العربي، ومنها المجمع العربي للموسيقى. إنّ

[٣١] راجع يوسف طنوس، "الفولكلور الموسيقي العربي المتنوّع، تاريخ وحداثة"، في *أعمال الملتقى الدولي "الأنتروبولوجيا والموسيقى"*، تنظيم المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ، الأنثروبولوجيا و التاريخ، الجزائر ١٥–١٧ تمّوز/جويلية ٢٠٠٧.

مسابقة التأليف الموسيقي جيّدة ومشجّعة، وربّما إقامة ورشة عمل للملحّنين من الشباب العربي تساهم في بلورة مؤلّفاتهم وتصويبها. فلنبدأ بصناعة الموسيقى أكثر من الحديث عنها[٣٢].

المراجع

- الأنصاري (حسام الدين)، "٧٠ ربيعاً على صوت فيروز صوت اوبرالي يتمتع بالحرية"، http://www.taakhinews.org/tasearch/wmview.php?ArtID=1455 . تمّت مراجعتها في ٢٠٢٠/١٠/٢٠.
- خليفة (مرسيل)، *السماع*، ١٩٨١.
- رزق (قسطندي)، في *الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّدان ، القاهرة–بيروت، طبعة ثانية، ١٩٩٣.
- رزق (قسطندي)، *الموسيقى الشرقية وتجديد عبده الحمولي*، في *الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّد ٣، القاهرة، ١٩٤٦.
- الريحاني (محمد سعيد)، *الأغنية العربية المصورة: الكائن والممكن*، أنظر : http://www.arabworldbooks.com/Articles/articles83.htm
- الشريف (صميم)، *الأغنية العربية بين الإقليمية والألحان البيئية*، في *مجلة الحياة الموسيقية*، عدد ٩، سنة ١٩٩٥، ص ٨٥ وما يتبع.
- طنوس (يوسف)، *ترابط الشعر والموسيقى في التراث، لبنان أنموذجًا*، دراسة مقدّمة في ندوة "دور الشعر في الحفاظ على الموسيقى التراثيّة" تنظيم "المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ" ، الجزائر ٢٩ نوفمبر/تشرين الثاني، ا كانون الأول/ديسمبر ٢٠٠٩.
- طنوس (يوسف)، "الملحّن العربي المعاصر بين الإبداع والنقل"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، القاهرة، ٢٠٠٧؛ وفي مجلة *الحياة الموسيقية*، عدد ٤٧، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٨ – ٣٧.
- طنوس (يوسف)، "الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الخامس عشر*، القاهرة، ٢٠٠٦؛ وفي مجلة *الحياة الموسيقية*، عدد ٤٣، دمشق، ٢٠٠٧، ص ٤٥– ٦٨.
- طنوس (يوسف)، "الموسيقى والشعر في الأغنية العربية المعاصرة"، في *أعمال المؤتمر الحادي والعشرون للمجمع العربي للموسيقى*، عمّان، ١٠–١٢ أيلول/سبتمبر، ٢٠١١.

[٣٢] راجع يوسف طنوس، "**الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية**"، **في** *أعمال* مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الثامن والعشرين، دار الأوبرا–القاهرة، ١–١٢ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠١٩.

– عتمان (هاني عبد الناصر) ، "المتغيرات التي طرأت على الأغنية المصرية منذ بداية العقد الأخير من القرن العشرين"، في *أعمال مؤتمر الموسيقى العربية الخامس عشر*، دار الأوبرا–القاهرة، ١–١٠ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠٠٦.

– الماجري (محمد)، "التأليف الموسيقي العربي المعاصر وجدلية العلاقة بين التأثر والتأثير الغربي"، مجلّة *الحياة الموسيقية*، العدد ٢٠٠٤/٣٣، ص ٢١٥–٢١٦.

- Altounian, (Chaké Araxie), *Boghos Gelalian, l'homme, le musicien, l'œuvre*, thèse de doctorat, USEK, Kaslik, 1995.
- Dandriel (Louis), "Beethoven, Mozart, Wagner, etc. ils ont tous copiés », Le monde de la musique,http://poesie-sonore.com/ils-ont-tous-copie-voici-les-preuves_mini-33t_collector.html.
- Robillard (Bertrand), "Comment est née la nouvelle musique libanaise », in *L'Orient*, Beyrouth, 17 septembre 1957, p. 4.
- Succar (Toufic), "Les problèmes de la musique arabe », in *Les conférences du Cénacle libanais*, Beyrouth, Asmar, 1954, p. 4-5.