بين معالم الهوية الموسيقيّة العربيّة و"الموسيقى الغَرَبيّة"

د. عامر الديدي

أستاذ مساعد –الجامعة الأميركيّة في الشارقة–

دولة الإمارات العربيّة المتحدة–لبنان

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،

I. تمهيد

لم يستأذن التثاقف يوماً أي أحد. فكما اختلط شعب الإسكندر المقدوني بشعوب المشرق وفارس، وكما تمازج المستعبدون من إفريقيا مع البيض في أميركا القرن التاسع عشر، تنفتح الثقافات على بعضها في عصرنا وبشكل غير مسبوق. هذا الانفتاح المتسارع كشف الثقافات على بعضها، ما حتّم على أبنائها الوقوف أمام مرآة الحقيقة، مرآة الآخر، إذ لا فهم بدون مقارنة[1]. هذا التقابل يضع الموسيقى العربيّة أمام تحديات كبيرة وأكبرها الموسيقى العربيّة بحد ذاتها كمادة للانفتاح والتبادل الثقافي. رويداً تختفي أوهام الموسيقيين العرب الذين يصرّون على ابهار الغرب بموسيقى غربية ينتجونها. لقد انطوى قرن من الزمن منذ بدأ الموسيقيون العرب بتأليف الأوبريتات والسمفونيات والكونشرتوات وحتى يومنا هذا لم ترقى أي من هذه الأعمال إلى مصاف الـ"عالميّة" المنشودة. معركة خاسرة منذ البدء، يصرّ البعض على إكمالها تماماً كذلك الجندي الذي عُثر عليه مؤخراً، يتابع كفاح الحرب العالمية الثانية. لقد أهمل الموسيقيون العرب العناصر الجوهريّة لموسيقاهم وخاضوا معركتهم الثقافيّة بأساليب من نوع الهرمنة (نسبة لعلم الهارموني) والتجويق (orchestration) من دون التركيز على ما يفتقد له ويستنظره الغرب، وهو المقام. لقد عانى المقام من الضمور، كما كأي عضو يهمل في جسم الإنسان، وتضخّمت مكانه الفرق الموسيقية حجماً، والبنى النسيجية textures.

في هذه المداخلة نعرض لمكامن الضعف في خضمّ التثاقف والانفتاح بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية تحديداً، طارحين أسئلة مبدئية حول مسلّمات وبداهات يتبيّن لناظرها من منظار عصرنا أنها بائدة.

II. في أهميّة الاختلاف كمولّد أساسي لهويّات الشعوب وثقافاتها

لا بد في مطلع هذه المداخلة من تبيان أهميّة الاختلاف كحافز أساسي لتجديد الفكر. يقول حسن حمدان المفكّر اللبناني: "الموت في التماثل، والاختلاف حياة الزمن". على صعيد الموسيقى كمثال، السلّمين الذين يتركان أثراً من الضياع والقلق أو

[1] Ohne Vergleich, kein Verständnis

التيه والضبابيّة هما السلّم الكروماتي والسلّم الطنيني whole tone scale، وكان الشيخ الرئيس ابن سينا قد تناولهما منذ ألف سنة، كذلك السلّم الناقص diminished scale، أو أي سلّم متوازٍsymmetric ، يكفي لعب أي من هذه السلالم لمدة دقيقة لفهم المقصود. يقابلهما السلالم "المتنوّعة" الأكثر "حياة" اذاً، كباقي السلالم مثال الراست والعجم والبلوزblues وغيره. وما يسري على السلالم يسري على الموسيقى عامّة. فالإيقاع أيضاً لا يتولّد إلا حين تولد النقرة الثانية والمختلفة. ف دُم، دُم، دُم، دُم يعطي انطباعاً بالرتابة تتحول إلى ضجيج كما لو أنها مطرقة حدّاد. فيما دُم تك تك دُم تك تصبح إيقاعا. في الألوان، اختر لونك المفضّل ثم قم بطلاء كل ما يحيط بك بهذا اللّون، يصير هذا اللون كابوسا. بشكل أعمّ، ليست كل الألوان والأشكال التي للمخلوقات إلا وسيلة تُقصي الموت وتنشد الحياة. إذا التنوع والاختلاف هو الحياة ووعي الذات. الم ترتبط المعرفة في الميثولوجيا ببدء الحياة على هذه البسيطة؟

نقول هذا كي نخرج كموسيقيين عرب من مركّبات النقص وعقد التماهي مع المعتدي identification avec l'agresseur حيث تتقمّص الضحية هوية جلّادها وتتماهى بملبسه ومأكله ولغته وطبعاً موسيقاه، وتمارس على ذاتها ما تخشاه من جلّادها فتقوم بجلد الذات وتولّد في نفسها مشاعر الدونيّة والإخصاء الذاتي.

III. هويّة الموسيقى العربيّة

ماذا تعني كلمة عربي؟ تعني أقلّه ثلاثة أمور: النسب والصفة واللغة فنقول امرأة عربية (من بلد عربي)، عربية (ملامحها وطباعها وتقاليدها عربيّة) تتكلّم العربيّة.

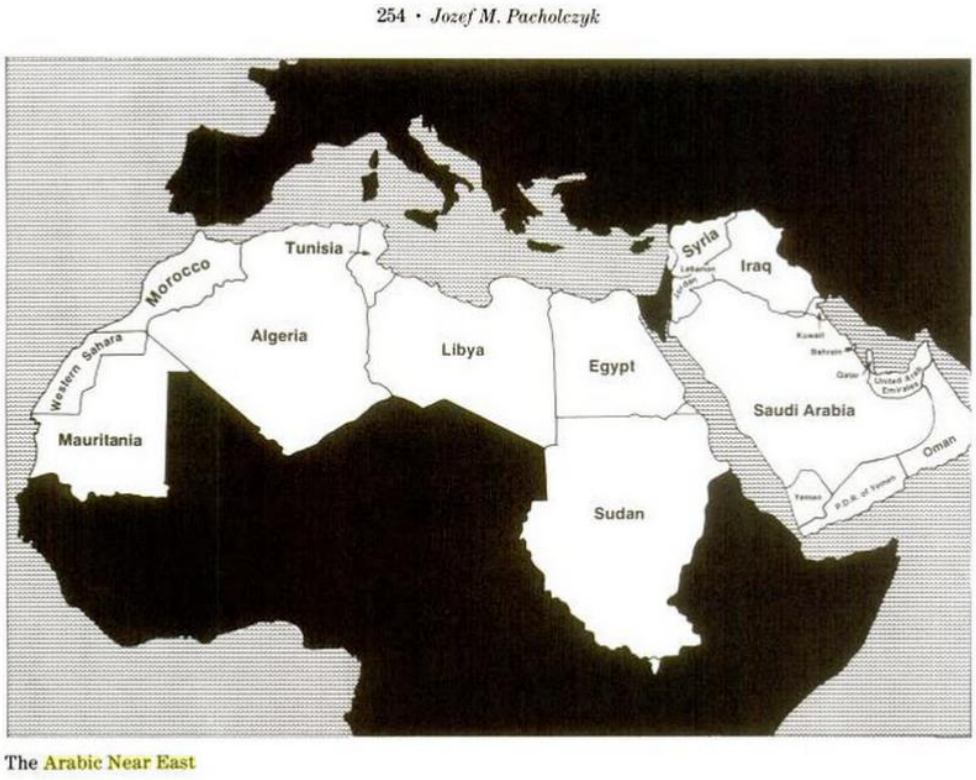
إشكالية الموسيقى العربيّة كما باقي أنواع الموسيقى (الأجنبيّة مثلاً) في أنها تعاني مع الكثير من باحثيها وممارسيها من خلط هذه المعاني الثلاثة. فلو صدحت المغنّية الفلانيّة باللغة العربية على لحن سامباوي الهوى samba ونقول إنها أغنية عربية، أي من المعاني الثلاثة نقصد؟ ماذا لو غنّت طالبة موشّحات من جامعة كاليفورنيا "ما احتيالي"، بالطبع لا يمكن نفي صفة عربي عن مغناها فقط لكون الطالبة أميركيّة. إذا كي يستحق لحن ما صفة عربي، عليه أن يقدّم أوراقه الثبوتيّة من مقام وإيقاع وارتجال وتوزيع وقوالب، وكي يستحق غناء عربي صفة عربي، وجب عليه تقديم مستندين إضافيين وهما الأداء واللغة. كل ما عدا ذلك، له أن يختار اسماً (هجيناً) له يتلاءم مع هَجانَتِه (غناء بكلمات عربيّة).

IV. في الغياب شبه الكلّي لمناهج الموسيقى العربيّة باللغات الأجنبيّة

بالرغم من التجارب العديدة الناجحة على صعيد الفرق الموسيقيّة العربيّة في جامعات الغرب كما الحال في بوسطن ونيويورك وكاليفورنيا، لا يزال حضور الموسيقى العربيّة على الساحة العالميّة محدود بالمقارنة مع الموسيقات الأخرى. فاذا

كانت الموسيقى الطونالية بوابة عبور ميسّرة للموسيقيين العرب نحو الموسيقى الغربيّة، فان الموسيقى العربيّة بارتجاليّتها ودرجاتها المتوسّطة وأبعادها المرنة تبقى عائقاً أمام الموسيقي الغربي. في حين نجد أسماء كبيرة في عالم الإيقاع الشرقي تأتي من الغرب، يكاد ينعدم أولئك حين يتّصل الأمر بالموسيقى العزفيّة وطبعاً الغناء العربي.

باستثناء ما ندر، تكاد تنعدم الكتب الموسيقيّة المختصّة بتعليم الموسيقى العربيّة. قد يجد القارئ فصولاً من ضمن ما يعرف بكتب الـworld music تُدرّس في جامعات أميركا الشماليّة. غالباً ما تتماهى الهوية الموسيقيّة بفضل بعض الكتّاب المستعربين مع مفهوم الـMiddle Eastern Music أو الشرق-أوسطيّة أو الـ MENA أي الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، ولو دقّقنا ماذا يفصل الشرق الأوسط عن شمال إفريقيا، لتوضّح المصطلح الجيوسياسي هذا، حيث تختفي في هذه الكتب فلسطين عن خرائط الزمان والمكان، ويقفز السماعي والبشرف إلى الأراضي المحتلة، وتتميّع الهويّة العربية. ليس لدى هذه الفصول الكثير لتقدّمه على صعيد تدريس الموسيقى العربيّة للغرب والعالم اللا-مقامي، إذ أننا لا نعثر على تجربة كتابيّة واحدة ترينا كيف يمكن تدريس الموسيقى المقاميّة لغير الناطقين "بلغة السيكاه".



خريطة العالم العربي من كتاب اليزابث ماي

Musics of Many Cultures: An Introduction, edited by Elizabeth May, Mantle Hood□

V. في وهم كون الموسيقى لغة، وعالميّة، ولغة عالميّة

هناك فكرة لا تزال تجد من يروّج لها ألا وهي "الموسيقى لغة عالميّة". كيف لا والموسيقى تعبّر عن المشاعر والأحاسيس، لكن للأسف أو ربما لحسن الحظ، أنها ليست لغة. فإننا لا نجد فيها قواعد صرف ولا نحو ولا إعراب ولا يمكن ترجمتها إلى لغة أخرى أو ترجمة العربية مثلاً إلى موسيقى وليس هناك قاموس إسباني-موسيقى، موسيقى-إسباني. إذا اسمحوا لنا، الموسيقى ليست لغة. الفكرة تتطور إلى "لغة عالميّة"! وهنا العجب العجاب! فهذا القول يفترض أن عازف الجاملان الإندونيسي، يهتزّ لحنجرة وديع الصافي تماماً كما يهتز ابن نيحا للمعنّى، وابن تونس يطرب للجاملان الإندونيسي وللمسرح الموسيقي الياباني كما يطرب هذا الأخير للملوف. هنا يأتي الجواب الذي يعبق بالنفس الاستعماري: نعم لكن جميعهم يطربون لموزارت! لا نعلم أية دراسة قامت بالتدقيق في هذه الخلاصة ولا نعلم كم مرة يُعزف موزارت أو الموسيقى الكلاسيكية الغربية، الموصوفة بالعالمية، في أعراس بعلبك وحفلات العذارى في جنوب إفريقيا وصلوات رهبان التيبت.

إن هذه الفكرة الكولونياليّة التي تشكّل جزء لا يتجزّأ من التنظير للعولمة (لسخرية القدر أن أصحاب الفكرة يزنّرون أنفسهم بأسوار في هذه اللحظات) تتناسى الأطر الاجتماعية والوظيفيّة والخصوصيّات العرقيّة الدّالة على الهوية وتختزل الموسيقى إلى مركّب وحيد ألا وهو السلّم الموسيقي.

نعطي مثلاً هنا. ليتفضل عازف كمان كلاسيكي ويعزف ما يظنّ أنّه سلّم ماجور Major، في إطار الموسيقى الهندية، عازفاً راغ البيلافال Bilaval. حتى حين تتساوى الدرجات بين سلّمين، ليست الجسور بهذا اليسر بين لغتين موسيقيّتين مختلفتين.

VI. لزوم عولمة لازمة العواذل أو لزوم ما لا يلزم

لا نعرف تحديداً من أتى بفكرة ضرورة نشر الموسيقى العربيّة في العالم. من الناحية التجاريّة، أي منتج قابل لتشكيل طلب عليه، يلقى رواجاً. والطلب غير الحاجة. فلو كان الطلب بهذا الإلحاح، كنا سنجدها في المصاعد والمطاعم والمسابح، شأنها في ذلك شأن الموسيقى "العالمية-الكونيّة" أي موسيقى الترانس والدبستب وأخواتها.

لنذهب إلى الحاجة. هل يحتاج الغرب لموسيقانا؟ سؤال محرج بالطبع، إذ أنه سيستولد السؤال المعاكس، "ما حاجتنا بموسيقى الغرب؟" ولكي نتلافى السهام من كل الجهات، نُسقط السؤال الثاني ونكتفي بالأوّل. ما حاجة الغرب بالسيكاه؟ كيف يعزفون البياتي؟ لماذا يغنّون العتابا؟ ما حاجتهم بالأرغول والصرناي؟ هب أنّهم أتقنوا موسيقانا، كم سنة ستستغرقهم لتعلّم لغة أغانينا ومواويلنا؟ من سيغنيّ ويصدح بالضاد والصاد والعين والحاء؟ أشهد أني حضرت تجارب

غربية تحاول الغناء والتأليف بالعربية، أين منها مهازل الكثير من المحاولات العربيّة لعزف رخمانينوف على العود، وفور اليز كذلك، والرشيتاتيفوهات راويةً قصة الهلالي والكانتاتات cantata المسبحّة بحمده في كورال السازكار.

مجدّداً، من أتى بهذه الفكرة العجيبة التي أسمّيها الاستغراب وذلك بمقابل الاستشراق. كيف لهذا الفنّ المستغرب - المستغرب أن يغزوا آذان الغرب التي تحكّمت بها نغمات التعديل المتساوي؟ أذكر حين كنت أحضر بحثي في فرنسا أنني عزفت بإحدى الورش المقامات التي كنت أقوم بتحليلها مبيّناً الفرق بين التركي والعربي والسيكايات الخاسّة وغير الخاسّة، فما كان من أستاذي الا أن علّق: tout ça, c'est du faux majeur pour mes oreilles أي كل هذا، نغم ماجور ناشز لآذاني!

VII. في الهرمنة المقاميّة

هنا نأتي على إشكالية هامّة جداً ألا وهي الهارموني أو علم التآلف والموسيقى العربيّة. معروفٌ أنّ الهارموني أتت كتطوّر لعلم الكاونتربوينت counterpoint أو الطباق. فبعد قرون طويلة من استساغة توافق خامسة الائتلاف مع أساسيّته، ولاحقاً ثالثته مع خامسته وأساسيّته، أتى الائتلاف كنتيجة طبيعيّة لهذه الاستساغة السمعيّة. كما معروفٌ أيضاً في تعريف الهارموني أنها علم تتابع الائتلافات ضمن نظام تونالي أي الكبير والصغير من الأنغام. يأتي المهرمنون في عالمنا العربي وفي جعبتهم ائتلافات تتالى كما في أغاني الأطفال في الغرب: واحد أربعة خمسة واحد، مكتوبة أو مؤدّاة بطريقة خاطئة لناحية تتابع النغمات في داخل الائتلافات مع محاولة تطبيقها على النظام المقامي بدلاً من النظام التونالي. بعض التجارب اكتفت بالفرنجَة والتغريب الحرفي فأحضرا تمارين Duboix وChallan وKoechlin وبحركة واحدة شطبت بيمولاتها bemol مُسيّكةً إياها (جاعلةً منها نغمات سيكاه) وها نحن أمام هارموني عربية! تخايلوا معي تعديل حروف اللاتينية قليلاً للحصول على اللغة العربيّة مطوّرة. تجارب أخرى قامة بلعبة القفز من فوق الأرباع. تقوم اللعبة على لعب ائتلاف "فارغ" من ثالثته غالباً ما يعطي انطباعاً بالسلّم الخماسي والنتيجة خطاب أفرو-صيني-عربي.

جميل جداً! إذا برغم علميّة الموسيقى الغربية، بقيت الموسيقى العربيّة مستعصية على الهرمنة بمعناها الفريد وليس كتعدد أصوات أو polyphony. رغم ذلك، علينا إعداد العدة لاقتحام آذان الغربيين النديّة مقاميّاً، واسماعها ليس فقط سيكانا وأوجنا ونم حجازنا وتيك زيركولتنا، بل سنقدّم لهم ائتلاف حـ - دجازيّ الهوا تتراصف فيه عاموديّاً نمّاتنا وتكّاتنا وسكّاتنا.

نعرض في النماذج التالية أمثلة من محاولات الهرمنة:

مثال أول: مارسيل خليفة جدل الحركات الأربع.

مثال ثاني: توفيق سكّر متتاليات شعبية لبنانيّة لرباعي وتري في راست الري Lebanese Popular Suite in D rast for String Quartet Op. 17

مثال ثالث: "شو ما قلّك سنفريان" كورال الفيحاء.

مثال رابع: دوزان لشربل روحانا وايلي خوري.

VIII. في التجويق أو الorchestration وعلم الآلات Instrumentation

كما الهارموني، عرفت الأوركسترا الغربيّة مساراً طويلاً تلازمت فيه جماليّات الموسيقى الغربيّة الكلاسيكيّة مع حركة الآلات من والى الأوركسترا وذلك التاريخ الطويل من تطوّر الآلات. مرّة جديدة يحالفنا الحظّ لنرث الأوركسترا كاملة ونعرّبها. ولكن لحظة، كيف لنا بتعريبها مع كل هذه الآلات الغربية؟ كُثُرٌ وجدوا الحلّ السحريّ في الكونشرتو: كونشرتو لمزمار الدوكاه والأوركسترا، كونشرتو الربابة والأوركسترا، سمفونية موزارت مع طبلة تلعب إيقاع المقسوم، وربّما يوماً ما: كونشرتو غروسّو للطبل والبندير والمجوز. باستثناء فرادة هذه الخلطات العجيبة، لا نعلم ما هي القيمة الفنية في أعين وآذان الغرب لهذه الأعمال. هل ستتخطى كونشرتوات باخ البراندربورغيّة أو فيفالدي؟ ثم أننا نكتب ضمن قوالب غربية ضمن توزيعات بدائيّة وحوارات وجُمل ممجوجة بين آلة مكتومة الصوت تعتمر ميكروفوناً كي يُسمع صوتها في بحر الأوركسترا. بالله عليكم، هل هكذا يكون الكونشرتو والتجويق؟

في رأيي المتواضع هناك كتاب تجويق أو orchestration وحيد يستأهل الاستشهاد به لناحية شموليّته في مقاربة الآلات وهو كتاب شارل كوكلان: Traité d'Orchestration

أعرض ظهر هذا الكتاب ولكم أن تتخيلوا كم من الوقت استغرق هذا الكاتب المؤلف وعالم الرياضيات الفرنسي لوضعه:

TRAITE de L'ORCHESTRATION

Charles KOECHLIN

1er Volume

CHAPITRE I. — Instrumentation.
Etude des instruments.
Ressources et caractères des divers instruments.
La voix humaine.
Instruments anciens,

CHAPITRE II. — Equilibre des sonorités.
Volume et intensité.
Equilibre des sonorités.
Gradation des sonorités.

2ème Volume

CHAPITRE III. — Ecriture des divers groupes.
Quatuor - Les voix - Percussion et instruments à clavier - Cuivres - Cor - Bois.
Mélange de deux ou plusieurs groupes.
Doublures.

3ème Volume

CHAPITRE IV. — Orchestration proprement dite.

I. Etude de la Sonorité. Equilibre, Unité, Plénitude, Ecriture, Variété.

II. Ecriture en parties réelles. Ecriture avec la réalisation de la basse continue.

III. Réalisations par la Mélodie - L'Accompagnement - Les Basses.

IV. Réalisations orchestrales. D'autres manières d'écrire.

V. Rôle des divers groupes. Cuivres, cors, bois, cordes, mélanges. Rôle de la percussion et des instruments à clavier mélangés au reste de l'orchestre. Concertos.

4ème Volume

CHAPITRE IV. (suite).

VI. Orchestration avec les voix. Soli, Ensembles, Chœurs.

VII. Divers suppléments. Orchestration d'un morceau de piano, de harpe. Diverses manières de réaliser et d'orchestrer un même passage.
Les grands fff.
Polytonalité, Atonalité, les 1/4 de tons.

CHAPITRE V. — Diverses formations d'orchestres.

CHAPITRE VI. — I. Couleurs de l'orchestre.
a) féérique, lointain, mystère.
b) humour, caricatural, fantasque.
c) sombre, violent.
d) couleur par l'écriture.
e) divers effets.

II. Caractères des instruments.

أين نحن من دراسة علمية يسدّ ثغرة غياب أي كتابات في التوزيع الموسيقى العربي عن المكتبة العلميّة العربيّة. اليس الناي عاشق الأكورديون في توزيعات عمالقة مصر؟ أين باقي الأفكار المشابهة؟ ماذا يحصل لو مزجنا الناي في ديوانه الأسفل مع عود في طبقته العليا؟ هل من جديد مقارنة مع مزج مختلف؟ فان كان هناك ما يستحق أن يكتب عنه وأنا من المؤمنين بذلك، فلنبدأ بكتابة منهج علمي لتوزيع الآلات العربيّة فيما بينها كما حصل في المسيرة العلميّة للأوركسترا، بدل القفز البهلواني الى الأوركسترا دون أي فهم لطبيعة آلاتنا بحد ذاتها. كأني بهذا راقص لا يعلم حركة أطرافه ويرتمي في أحضان قبيلة مجهولة ويقرّر الرقص معهم على الفور.

خاتمة

إنهّا الحضارة الغَرَبيّة! آخر ما خلصنا اليه! لا آلامَ في الحلق بعد اليوم وأطفالنا كما أطفال الغرب يصارعون ذلك الحرف العنيد، العتيّ، العنيف، العسير، العصيّ، العتيق، العريق. السنّ بالسنّ، أمّا العين فبالغين، غا! كما تخرج من حلق "اديت بياف" "غّا". والواحد منّا سيسمّى غَرَبي. وما يسري على اللغة العربيّة وحروفها "القاسيّة" والتي تفتقد للعالميّة، يسري على الموسيقى العربيّة التي أثبتت عجزها في امتحان العالميّة. فلا هي مكتوبة ولا درجاتها ثابتة، ودرجاتها التي يتباها بها العرب، هي معضلة المعضلات أمام عطشها الأبديّ للهرمنة! كفانا إحراجاً أمام العازفين العالميّين!

فلنحكي لغةً عربية، ولنعزف موسيقى عربية، إذ أنها هي معبرنا للعالمية وحتماً ليس الموسيقى الغَرَبيّة.

المراجع

AUBERT, Laurent, 2011, *La musique de l'autre*, Georg éditeur.

BOUET, Jacques et SOLOMOS, Makis (sous la direction de), 2008, *Musique et Globalisation : Musicologie-Ethnomusicologie*, L'Harmattan.

ERLANGER (D'), Rodolphe, 1949, *La musique arabe, tome 5, Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne, Echelle générale des sons, Système modal*, Paris, Paul Geuthner.

ERLANGER (D'), Rodolphe, 1959, *La musique arabe, tome 6, Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne, Système rythmique, Formes de composition*, Paris, Paul Geuthner.

GREENFIELD, Susan, 2015, *Mind Change : How digital technologies are leaving their mark on our brains*, Rider.

KOECHLIN, Charles, date ?, *Traité d'orchestration*, en 4 volumes, Max Echig, Paris.

KHALIFE, Marcel, date 1995, *Jadal*, CNSM-Beyrouth.

MAALOUF, Amin, 2001, *Les identités meurtrières*, Le Livre de Poche.

MCLUHAN, MARSHALL, (1964), 1994, *Understanding Media : The Extensions of Man*, MIT.

TURLEY, Alan C., 2001, *Max Weber and the Sociology of Music*, Sociological Forum, Vol. 16, No. 4 (Dec., 2001).□

□
□
□
□

□

□تلخيص

لم يستأذن التثاقف يوماً أي أحد. هذا الانفتاح المتسارع كشف الثقافات على بعضها، ما حتّم على أبنائها الوقوف أمام مرآة الحقيقة، مرآة الآخر، إذ لا فهم بدون مقارنة. هذا التقابل يضع الموسيقى العربيّة أمام تحديات كبيرة وأكبرها الموسيقى العربيّة بحد ذاتها كمادة للانفتاح والتبادل الثقافي. في هذه المداخلة نعرض لمكامن الضعف في خضمّ التثاقف والانفتاح بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية تحديداً، طارحين أسئلة مبدئية حول مسلّمات وبداهات يتبيّن لناظرها من منظار عصرنا أنها بائدة.