قرون الموسيقى الذهبية:

رحلة العود في تجارب متوسطية..

أ. أحمد الواصل[1] (السعودية)

ملخص:

تتمايز الشعوب الساكنة على البحر، في انتمائها الحضاري، وتعبيرها الثقافي، وللدور الأساسي للثقافة العربية، عبر الامتداد الجغرافي والمسار التاريخي، في ثقافات البحر المتوسط، المتمثل الوجود العربي في شرق وجنوب المتوسط، عبر قارتي: آسيا وأفريقيا، فقد تضافرت جهود مبدعين من أوروبا وآسيا ذوي ثقافة متوسطية، أسهموا في إنتاج أعمال غنائية شاهدة على ذلك، في العقد الأخير من القرن العشرين واستمرت في القرن التالي.

يقدم الباحث نماذج منها، متمثلة في تجربة المغنية اللبنانية فادية الحاج، ومشاركتها مع فرقة سربند، بإدارة البلغاري فلاديمير إيفانوف (ضارب دف)، والعواد اللبناني شربل روحانا، والعواد الإيطالي بيبي فرانا، والإيطالي غابرييل ميراكل ضارب دف أيضاً، تجربة غنائية – موسيقية امتدت لأكثر من عقدين، أي ما بين عامي: ١٩٩٨ –٢٠٢٠.

وقد تنوعت النماذج بين ترتيل كنسي (١٩٩٨)، موشح أندلسي (٢٠٠٣)، وسماع صوفي (٢٠١٦)، وموشح حلبي (٢٠١٦)، وقالب القصيدة ما بعد الحداثية (٢٠٢٠)، وجعل الأداء المنفرد للصوت أو الآلة الوترية (العود) أو الإيقاعية (الدف)، مساحة خاصة، معبراً عن خصوصية في الوظيفة والرمز.

"لا يبدو معقولاً أن تكون الآلات الموسيقية العربية قد جُلِبتْ إلى أوروبا بدون موسيقاها، أي مثلما يستورد الجرامفون بدون أسطوانات"

دافيد لوستان

---

[1] شاعر وروائي وباحث متخصص في الأنثروبولوجيا الثقافية ومحرر ثقافي في صحيفة الرياض. يعمل مديرا لمشروع رصد التراث غير المادي الجمعية السعودية للمحافظة على التراث فى المملكة العربية السعودية. حصل على ماجستير فى الدراسات النقدية والأدبية (تحليل الخطاب الثقافي).

أسهمت ثلاثة بحور في تاريخ الحضارات العربية، وشقيقاتها أو مجاوراتها، وهي الخليج العربي، البحر الأحمر، البحر الأبيض المتوسط.

إذا كان منها ما يربط بين قارتين، فإن ثالثهما، يجمع ثلاث قارات كما أنه معبر إلى القارة الأمريكية، وهو البحر المتوسط.

وقد تناول الباحث، بحكم المعيشة والثقافة، التراث الثقافي المعنوي، خاصة، فنون الأداء والقول والحركة، في الخليج العربي، بكتابه: "سحارة الخليج" (٢٠٠٦)، ثم تناولها، في البحر الأحمر، بكتابه: "ما بعد الأغنية" (٢٠٢١).

ولأنه ليس هدف الباحث، تأريخ تلك الفنون، أو العرض الأكاديمي، فقد اتجه نحو دراسة حالة التحول من مرحلة الفنون الأدائية والقولية والحركية، إلى القوالب والأشكال والألوان في الغناء، ومسألة التثاقف ما بين شعوب سواحل البحر الواحد.

فإذا كان كل من الخليج العربي والبحر الأبيض المتوسط، يجمعان الشعوب متجاورة مع أخرى، مثل الشعوب الآسيوية، في الأول– أي: الخليج العربي، الجزء الشرقي ففي بلد مثل إيران، قوميات فارسية وكردية وبلوشية وآذرية وعربية، مقابل الشعب العربي على ضفاف الجزء الغربي، سواء دول الجزيرة العربية أو العراق، فإن الثاني– أي: البحر الأبيض المتوسط، مَجْمع شعوب قارة أوروبا، بثلاثة عشر دولة (تركيا، اليونان، ألبانيا، مالطا، إيطاليا، جبل طارق، الجبل الأسود، البوسنة والهرسك، كرواتيا، سلوفينيا، موناكو، فرنسا، إسبانيا)، وقارة آسيا، بست دول (سوريا، قبرص الشمالية، لبنان، فلسطين)، وأفريقيا، بخمس دول (مصر، ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب).

تشترك بعض شعوب هذه الدول، بما يتجاوز الجغرافيا، إلى التاريخ ومجالات السياسية والاقتصاد والاجتماع والدين، أي عصور من الهجرة والسفر والغزو، وعصور من الصيد والتجارة والتنقل، وعصور من المعارك والسلم والمصاهرة، وعصور من الفنون والصناعات والتهريب، وعصور من الذاكرة والنسيان والخيال..

سنجد أن ترحلّتْ عُمّالٌ أفريقية بآلات موسيقية وإيقاعية من الخليج العربي إلى البحر الأحمر، مثل الكنارة من العصر الدلموني، فصارت في جنوب الأحمر "طنبورة" وشماله "سمسمية"، وتغربت جماعات من

وسط الجزيرة العربية عابرة البحر الأحمر إلى شواطئ شمال أفريقيا، ناقلة الحكاية والربابة والقصيد عبر ملحمة كبرى تدعى "تغريبة بني هلال". كما يذكر أن اليونان والرومان وأحفادهم: الانجليز والفرنسيين والإيطاليين، جاءوا إلى آسيا وأفريقيا عبر سواحل المتوسط، يلبون نداءات الكون والطبيعة.

ولعلنا لا نستنكر أن يتنقل لحن واحد من إحدى دول البحر الأبيض المتوسط، منذ القرن التاسع عشر الميلادي، زمن الإمبراطورية العثمانية حتى القرن الواحد والعشرين الميلادي، وهو لحن لأغنية: كاتب (١٩٤٩)، على مقام النهاوند أو السلم الصغير Minor المتداولة في نسخ تركية في عقدي الخمسينات والستينات، من القرن العشرين، الأولى مع المغنية صفية أيلا (١٩٠٧ –١٩٩٨) عام ١٩٤٩، والثانية مع المغني الكبير زكي موران (١٩٣١– ١٩٩٦) عام ١٩٦٨، وضعه الملحن الفالاتشي – الروماني أنطون بان (١٧٩٠ –١٨٥٤) المولود لأم يونانية وأب بلغارية، بعنوان: "لو عرفت روحي" (١٨٥٢).

وهذا دأب المكونات الأساسية في الغناء والموسيقى التركية، مصادر شرق أوروبية، من الطقس المسيحي الأرثوذوكسي وشرق آسيوية، من الطرق الصوفية الإسلامية – الشيعية.

ويندرج هذا اللحن، لمواطن في قلب الإمبراطورية العثمانية، ضمن جزيرة البلقان، فقد احتكمت الثقافة البلقانية في عصر الإمبراطورية، ما بين عالم القرية والكنيسة الشرقية، فيتبدّى ذلك في الصناعة والعمارة، ومثيلهما في الأدب والموسيقى. حتى إذا أعيد تأهيل هذه الدول لتكون ضمن قلب القارة الأوروبية، انهار التراث الثقافي المعنوي والمادي المحلي فيها، أمام تمثل النماذج الأوروبية.

إذ ارتحل هذا اللحن، في القرن العشرين، إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حين استقدم المنتج اللبناني– الأمريكي ألبير راشد (١٩٠٧ –١٩٩٠) صاحب تسجيلات الشرق، المغني اللبناني محمد البكّار (١٩١٣– ١٩٥٩) إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وسجّل أسطوانات عدة، من بينها أسطوانة "يا بنات اسكندرية" (١٩٥٣)، وهذا ما دفع إلى أن تسجّل نسخة انجليزية بصوت إريثا كت (١٩٢٧– ٢٠٠٨) باسم "أُسْكَدَار" (١٩٥٣)، ومنها التقط فرانك فاريان مؤسس فرقة البوني إم، اللحن ليكتب عليه حكاية الراهب الروسي الداعر غريغوري راسبوتين) ١٨٦٩–١٩١٦)، وحملت اسمه "راسبوتين" ١٩٧٨، وهذا لشعوره أن هذا اللحن القادم من شرق أوروبا يعبر عن غرب آسيا معاً..

وترحّل هذا اللحن بين لغات جنوب أوروبا، دول المتوسط نفسها، في نسخ من لغات ألبانية، وبوسنوية، وبلغارية، ويونانية، ومقدونية، ورومانية، وصربية، ولادينوية (العبرية الأندلسية). كما ذهب إلى وسط وجنوب آسيا في لغات أوزبكية وبنغالية وأوردية وهندية وأندونيسية وماليزية.

إذا فهم انتشار اللحن ضمن سياق الإمبراطورية العثمانية حتى نهايتها ١٩٢٢، فإن تجاوزه إلى القارة الأمريكية، عائد إلى هجرة عربية، وتثاقف عربي – أفريقي / أمريكي، في منتصف القرن العشرين، ثم الاستعادة التركية نهاية ستينيات القرن نفسه، ثم تداول تسجيلات الديسكو في الربع الأخير من القرن العشرين، ربما مدت بعمره، وقد عاد مجدداً إلى رحاب المتوسط حين استعادته المغنية والملحنة الكندية لورينا ماكنت (١٩٥٧) بتوزيع شرقي الطابع جميل، اعتمد على آل القانون، بعنوان "السبت المقدس" (٢٠٠٦) ضمن مجموعة غنائية احتوت ألحاناً متوسطية من اليونان وتركيا والشرق الأوسط والأقصى – بحسب تعبيرها–، ثم ينوّع عليه المؤلف الموسيقي التركي فزيل صاي (١٩٧٠) ضمن الحركة الثالثة، من عمله الموسيقي غير المصنف "ألف ليلة وليلة من عصر الحريم" (٢٠٠٨)، وجعل عزفاً منفرداً لآلة الكمان.

إذن، إن رحلة هذا اللحن، في رحاب الثقافة المتوسطية، لهي دلالة أن شعوب البحر، ذات تاريخ تثاقفي مشترك، وإذا كان ذلك حدث مع الصيادين في البحر الأحمر، في أغنيات صداها يتردد بين أبحر وسفاجا أو ينبع ومرسى علم، فقد تكرّر منذ أزمنة غائرة في الخليج العربي، مع الغواصين وصيادي اللؤلؤ، في جزر البحرين وشواطئها، وموانئ الكويت وقطر والأحساء..

شعوب على حواف القارات

تنتهي الدول سياسياً، وآثارها الاجتماعية والاقتصادية والدينية باقية.

عندما انهار العصر الأندلسي في القرن الخامس عشر الميلادي، خلّف وراءه جماعات بشرية، ذات تنوع عرقي ولغوي وديني، ترحّلت بأسباب مختلفة، تتصل بتاريخها وجغرافيتها، باحثة عن أمانها واستقرارها، وتمثلت في مسميات عدة، بعضها ظل يعيش فيها، والآخر هاجر منها، وهي: الجماعة الأولى، المستعربون (الجماعة القوطية – اللاتينية الغربية ذات الأغلبية المسيحية)، ومثيلهم عرقياً ولغوياً الثانية المدجّنون (مسلمي الأندلس)، والثالثة الموريسكيون (عرب الأندلس المجبرين على المسيحية أو الطرد)، والرابعة السفارديون أو السفاراديم (يهود الأندلس المطرودين).

إذن، ما زالت تخيم في أرجاء البحر المتوسط، ثقافة الأندَلَسة (القرن الثامن الميلادي)، إلى جانب ثقافة الأغرقة (القرن الثامن قبل الميلاد)، والرَّوْمَنة (القرن الرابع الميلادي)، والعَثْمنة (القرن الثالث عشر الميلادي)، فقد سيطرت هذه الحضارات الأربع على البحر الأبيض المتوسط.

وقد ضمّت كل ثقافة – أو حضارة بمعنى أشمل– في إمبراطوريتها شعوباً من القارات الثلاث (آسيا، أوروبا، أفريقيا)، مثلما نجد حضوراً عربياً في جنوب أوروبا نجد حضوراً إغريقياً في غرب آسيا وشمال أفريقيا، متمثلاً في الثقافة الهنلستية، ومثلما نجد حضوراً رومانياً في آسيا الصغرى (زمن الإمبراطورية الرومانية الشرقية – البيزنطية) وغرب آسيا في الشام، نجد حضوراً أندلسياً، إلى جانب إسبانيا، في جزيرتي صقلية ومالطا.

ولا يستغرب أن تحولت موانئ المتوسط منطلق هجرات على مدى سنوات عدة من كل هذه القارات نحو الولايات المتحدة الأمريكية شماليها وجنوبيها.

فإذا عرّفت الهجرات في تاريخ البحر الأبيض المتوسط، ما بين شعوب قارتي أوروبا وأفريقيا، "نتيجة لعلاقات الهيمنة: إذ كثيراً ما تنتج، في إطار الفضاء الخصوصي، لحركات جماعية غالباً ما تكون دوافعها حربية، وغالباً ما تفسّر الهجرة بين بلدان الضفة الشمالية، أو بين بلدان الضفة الجنوبية، أو بين الضفتين، بالتفاوت في النمو الاقتصادي والتكنولوجي والعسكري بين مختلف هذه الفضاءات".

ثقافات البحر الأبيض المتوسط

استقرّ عند مؤرخي الغناء العربي، تناوب المراكز الغنائية العربية، في عواصم ممالكها (الحيرة والجابية، وذات كاهل ودومة الجندل، مثلاً) أو خلافاتها (دمشق، بغداد، الفسطاط، إشبيلية، مثلاً)، أو المدن العربية، في ظل الإمبراطورية العثمانية أو الحكم المحلي (حلب، بيروت، القدس، مكة المكرمة، القاهرة، تونس، عدن، وهران، الرباط) في قرون ما قبل الميلاد أو ما بعده، بحسب المدونات التراثية الثقافية المعنوية، الخاصة، بالعلوم النظرية والتقنية، وتراجم الأعلام، وسفن نصوصها، ويبرز منهم المنظرون لعلومها: الكندي (التاسع الميلادي)، والفارابي وابن المنجم (العاشر الميلادي)، وابن سينا (الحادي عشر الميلادي)، وابن باجة (الثالث عشر الميلادي)، واللاذقي (الخامس عشر الميلادي)، والمؤرخون لأعلامها الأصفهاني (العاشر الميلادي)، والعمري (الرابع عشر الميلادي)، وابن الطحان (الرابع عشر الميلادي)،

والحافظون لنصوصها: ابن سناء الملك (الثالث عشر الميلادي)، وصفي الدين الحلي (الرابع عشر الميلادي)، وشهاب الدين المصري (التاسع عشر الميلادي) وسواهم..

وقد استطاعت في القرن العشرين، إبان ظهور الدولة الوطنية، أن تعاود كل مدينة عربية نشاطها بحسب إمكانياتها ومقدراتها وإرادة مبدعيها وداعميها، وهذا ما تمثل في أوائل مركزيها بغداد والقاهرة، ثم في باريس (منفى التونسيين والجزائريين والمغاربة)، ثم في مرحلة لاحقة بيروت والكويت، منتصف القرن العشرين، ومن بعدها تتابعت العواصم الأخرى، إلا أن دور بغداد توازى مع القاهرة، في عقدي العشرينيات والثلاثينيات، تأسيس شكل الأغنية العربية، من بعد مرحلتي الفنون الأدائية والقولية والحركية، والقوالب الغنائية التقليدية.

إذ صار يستقطب مبدعي ومبدعات المجتمعات العربية، كأن ترى السوري أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٢)، والسوري سامي الشوا (١٨٨٥ -١٩٦٥) والسورية ماري جبران (١٩١١ -١٩٥٦)، واللبنانية لور دكاش (١٩١٧ -٢٠٠٥)، نزلوا إلى مصر، فمثيلهم إلى العراق نزلت السورية زكية جورج (١٨٧٩-١٩٦٦) والمصرية نرجس شوقي والفلسطينى روحي الخماش (١٩٢٣- ١٩٩٨)، واللبنانية نهوند (١٩٢٦ – ٢٠١٤)، وتحلق مبدعون ومبدعات، في باريس بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ -١٩٤٥)، ومنهم التونسي محمد الجموسي (١٩١٠ -١٩٨٢)، ورايات الوهرانية (١٩١٥- ١٩٩٨)، واللبناني صابر الصفح (١٩١٦-١٩٧٦)، والجزائري محمد الكمال (١٩١٩ -١٩٥٦)، ومواطنه سليم هلالي (١٩٢٠ – ٢٠٠٥)، ومواطنته لين مونتي (١٩٢٦- ٢٠٠٣) وسواهم.

وقد نما ضمن مدارس الغناء والتلحين والعزف العربية، اتجاهات موسيقية، أملتها المصادر المتنوعة، فإذا كان التراث الثقافي العربي، في الفضاء الديني أو الملي: مسلمه ومسيحيّه ويهوديّه، وأبعد من ذلك نحو المذاهب والطوائف أو النحل والملل، مصدراً كذلك التنوع الاجتماعي ،في العواصم، بجماعاتها وطبقاتها وفئاتها، وتمايز أذواقها المدنية والنخبوية والشعبية، في كل بلد عربي، والتنوع البيئي أو الجغرافي (صحراوي وريفي وساحلي)، فإن في المدن، هناك جاليات أو فئات متوطنة، بعضها من الوافدين أو المهاجرين الآسيويين والأوروبيين والأفريقيين، بكل حمولاتها العرقية والدينية، أفضت، في حال استعصاء عوربتها، إلى حالة تثاقف أي أن تتخطى ممارسة فنونها وآدابها بصورة منغلقة أو محدودة، وهذا ما بدا صداه في واحدة من حواريات غنائية، تدعى "بوخومار خنفشار" لمسرحية رن (١٩١٩)، لصالح فرقة كشكش

بيه – نجيب الريحاني (١٨٨٩– ١٩٤٩) التي لحنها سيد درويش (١٨٩٢– ١٩٢٣)، وتضم شخصيات برع بديع خيري في تمثل لغاتها ولهجاتها، وهي مصرية فلاحية، وشامية لبنانية، وأرومية – تركية ويونانية, وسودانية.

وقد استخدم درويش جملة لحنية عربية واحدة، فرعها مرتين فقط، بينما تغيرت اللغات واللهجات، ولكن نزول الجيوش الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية ما بين الحربين العالمية الأولى (١٩١٦– ١٩١٨) والثانية (١٩٣٩ –١٩٤٥) فرض ذوقاً عسكرياً، وذلك لترفيه الضباط والجنود، في العواصم العربية، مثل بغداد ودمشق وبيروت ويافا والقاهرة والإسكندرية.

ويمكن حسم تميز مسرح الريحاني بهذه الظاهرة الغنائية، المتحولة إلى مسار في الغناء العربي لاحقاً، عبر حواريات وطقاطيق للفنانة الجامعة بين الغناء والرقص بديعة مصابني (١٨٩٢ –١٩٧٤) عرفت في عقدي العشرينات والثلاثينات، إبان عملها المسرحي مع زوجها الريحاني، ومنها: "بونجورنو سينيورينا، بس بس نو، الشارلستون"، ثم توسع عملها بتأسيس كازينو بديعة (١٩٢٩– ١٩٥٠) وتعاقدها مع فرقة عربية وأجنبية لتقديم برامجها الاستعراضية الحاوية من الغناء والعزف والرقص، وقد صورت تسجيلاً مرئياً لأحد عروضها ليكون دعاية "يا كاويني" (١٩٣٤)، ثم أنجزت ست أفلام أولها "ابن الشعب" (١٩٣٤)، و"ملكة المسارح" (١٩٣٦)، حتى "أم السعد" (١٩٤٦)، وسيعرف أن الكازينو محطة أساسية في حياة كل من فريد الأطرش ونادرة أمين ومحمد فوزي.

ولا يجهل الدور المختلف لكثير من الجماعات الدينية والعرقية، مثلاً: اليهود الشرقيون والسفارديون، والأرمن المسيحيون، والأكراد المسلمون وسواهم. حيث أسهمت في الحياة الثقافية والصناعية والتجارية، وتبدت في كوادر مختلفة تواجدت في الإذاعة والسينما والتلفزيون، ونشطت في الصرافة والصناعات والأسواق.

وقد تبدّى صدى لهذه التحولات السياسية والاقتصادية والصناعية أن تأثر بها أحد مسارات الغناء والتلحين والعزف العربي، في ألحان وأغاني محمد عبد الوهاب (١٨٩٨–١٩٩١) ونادرة أمين (١٩٠٦ – ١٩٩٠)، وأندريه رايدر (١٩٠٨–١٩٧١)، ومدحت عاصم (١٩٠٩ –١٩٨٩)، وفريد الأطرش (١٩١٠ –

١٩٧٤)، وأسمهان (١٩١٢ -١٩٤٢)، وفريد غصن (١٩١٢-١٩٨٥)، ومحمد فوزي (١٩١٨- ١٩٦٦)، وكوكب صادق (١٩٢٣- ٢٠١٠).

فإذا كان استجاب كل من عبد الوهاب وغصن وأمين والأطرش إلى استخدام آلات أوروبية ولاتينية، وتمصير طرق عزف وجمل لحنية، فإنه ظهر مسار ناتج عنه، بالترجمة الغنائية، وهذا ما حدث في لحن "جفنه علم الغزل"، من فيلم "الوردة البيضاء" (١٩٣٣)، فهو مبني على جملة أساسية من لحن أغنية " el manisero" (١٩٣٠) وضعه الكوبي – الإسباني أنطونيو ماكين (١٩٠٧- ١٩٧٧)، وتكررت العملية في لحن "يا حبيبي تعال الحقني" الذي ترجم كلماته اللاتينية مدحت عاصم، للممثلة ماري كويني في فيلم "زوجة بالنيابة" (١٩٣٦)، ثم أعادت تسجيله بتوزيع آخر أسمهان (١٩٣٨)، من أغنية " " El huerfanito 1930)).

ويبدو أن ما قدّمه سيد درويش في مسرح الريحاني قابل للتكرار، مع توسعة المعنى والشكل، فقد أعدّ الملحن علي فراج (١٩١٤- ٢٠٠٩)، اسكتش بعنوان "مسيو عبد الرحيم" (فتحي قورة)، وألحق بفيلم "بنت البلد" (١٩٥٤) وقد أدته كوكب صادق، ويمكن اعتباره التهيئة، للأذن المصرية والأجنبية المتوطنة مصرياً، لمسار أغاني الفرانكو آراب- والأنجلو آراب الذي بات شكله واضحاً نهاية الخمسينات، بأثر من برامج غناء وعزف ورقص الكازينوهات، على رأسها كازينو مصابني، ما جعله يتسرب إلى السينما مباشرة عبر مشاهد منقولة من سهرات الكازينوهات نفسها، وهذا ما تكرر عندما منع تداول أسطوانة "يا مصطفى" (١٩٥٩) المسجلة بصوت برونو موري (١٩٣٦) -أورلاندو فيما بعد شقيق داليدا-، من كلمات سعيد المصري وألحان محمد فوزي، فظهرت صوتاً بأداء كومبارس في فيلمي: "الفانوس السحري" (١٩٦٠) ورقصت عليها نعمت مختار(١٩٣٢- ١٩٨٩)، ثم "الحب كدا" (١٩٦١) فرقص عليها الممثل صلاح ذو الفقار (١٩٢٦ -١٩٩٣).

وقد دفع إلى بروز حناجر ذات جذور إيطالية وشامية، في هذا المسار، مثل اللبناني بوب عزام (١٩٢٥ -٢٠٠٤)، والحلبي كريم شكري (١٩٣٣ -٢٠١٢)، والإيطالية داليدا (١٩٣٣ – ١٩٨٧) – تأخرت أغانيها الفرانكو آراب حتى عام ١٩٧٧-، وتأسّى بهم المغني المصري سمير اسكندراني (١٩٣٨ -٢٠٢٠)، ثم استمرت الترجمة الغنائية، عند جيل لاحق، سيمون وأنوشكا.

فقد أسهم كل من فوزي ورايدر، والملحن جون كونتس، في التلحين والإنتاج.

وعلى إجلاء الجاليات الأجنبية عقب العدوان الثلاثي (١٩٥٦)، فإن حناجر أوروبية شهيرة، كانت مواليد القاهرة من الإيطاليين مثل: داليدا وشقيقها، أو مواليد الإسكندرية من اليونانيين مثل: جورج موستاكي (١٩٣٤ –٢٠١٣) وديميس روسوس (١٩٤٦ –٢٠١٥) ستعرف خارج مصر بلغاتهم، واللغة الفرنسية والإنجليزية. كما رافقهم كتاب أغان وملحنين، من الجالية الشامية، ولدوا في القاهرة، مثل جيف بارنيل – من آل برنوطي– (١٩٤٧)، جلبير سينويه – من آل كساب– (١٩٤٧).

على أن موري حُرم من أغنيته الأولى "يا مصطفى" (١٩٥٩)، وحققت نجاحات في الرقص عليها في الأفلام والكازينوهات إلا أن المصري وفوزي، أنجزا له أغنيتين أخريين: "فطومة، علي بابا" (١٩٦٠)، ولا يعرف ما إذا كان استثمرهما في عروض ليلية أو اكتفي بأن تكون الأسطوانة محل التداول عوضاً عنه، فلعله قرّر أن يلحق بأخته ليدير نشاطها الغنائي، الذي انطلق منذ عام ١٩٥٦، وينتج أعمالها.

في هذا الأثناء، ظهر المغني كريم شكري، من خلال أغنية "take back to cairo" (١٩٦١)، قدمها في فيلم "الضوء الخافت" (١٩٦١)، وضع اللحن أندريه رايدر، معتمداً على لحن من القرن التاسع عشر الميلادي، "يا نخلتين في العلالي" يحاكي قصة زواج في العصر المملوكي، استعيد لتسجيله في الأسطوانات في العقد الأول، بصوت بهية المحلاوية، ثم نهاية العقد الثاني بصوت عبد الحلي حلمي (١٨٥٧ –١٩١٢)، وطور لحنها بليغ حمدي (١٩٣٣– ١٩٩٣)، لتسجلها السيدة وردة (١٩٣٩ –٢٠١٢)، ضمن أغنيات فيلم "ألمظ وعبده الحمولي" (١٩٦٢).

وكرر ذلك في أغنية "يا لمون" (١٩٦٢) (كتابة وتلحين: تيو ويبر)، وهي مبنية على لحني: عطشان يا صبايا – آه يا لموني، وهذا ما يفتح السؤال عن علاقة الملحن بليغ حمدي بالتراث الثقافي المصري حين بدأ يعمل على توظيفه في أغنيات عدة، من بعد تجربته مع السيدة وردة، بأن كرره لاحقاً بأشكال مختلفة، مع السيدة شادية وعبد الحليم حافظ ومحمد رشدي حتى سميرة سعيد وآخرين.

حقّق شكري، حضوراً نافس مغني جيله في مجموعة من الأسطوانات بينما حاول بوب عزام استثمار منع أغنية "يا مصطفى" ليعيد تسجيلها (أو قرصنتها) وتصويرها في باريس، ثم يستقر في كندا، وينطلق من هناك بأغنيات فرانكو آراب أولاها "حبيبي روك" (١٩٥٩) (إيدي كوشاك – بوب عزام).

واجه شكري وشاية من منافسيه أعقاب ١٩٦٧ ما دفعه إلى الهجرة أيضاً، بعد موري وعزام، نحو الولايات المتحدة الأمريكية، وليعيش فوزي والمغني والملحن محمد الكحلاوي، صراعاً حول لحن "يا مصطفى"، ويبدو أن الحروب بين العدوان الثلاثي ١٩٥٦، وهزيمة ١٩٦٧، كتلت موقفاً سلبياً تجاه الأقليات الأوروبية، والجالية اليهودية، وعسكرة القومية العربية، في مفهومين حادين أو متصلبين، بوصفهما رجوعاً مقابل مؤامرات الحربين الأولى والثانية، وما خلفتاه من الإرث الاستعماري جعل هذا المسار الغنائي من الماضي، على أنه سيستعاد مجدداً من قبل سليم هلالي مع كل من المنتجين الفرنسيين: هنري بيليلو (١٩٣٦ –٢٠١٩)، وجاك مورالي (١٩٤٧ –١٩٩١)، وهما من مواليد المغرب، ولكنه ظل في دائرة باريس الضيقة، وهذا ما دفع داليدا إلى أن تخوض تجربتها مع جيف بارنيل وجيلبير سينويه، وصناع هذه الأغاني، من عملوا مع داليدا ولدوا في مصر، كما ذكر، ومن أصول شامية – لبنانية: بارنيل من آل بارنوطي وسينويه من آل كساب–، ما جعل هذه الأغاني استعادة جذور ميتة لا أكثر.

البحث عن القرون الذهبية..

إن استعادة التراث الثقافي المعنوي، من أي فترة زمنية، محكوم بالهدف والطريقة، وقد أتاحت حضارات البحر الأبيض المتوسط: الإغريقية، الرومانية، الأندلسية، العثمانية، في قرون عدة.

وقد تكون تجربة مسار الفرانكو آراب والأنجلو آراب، أو يمكن أن ندعوها بـ**الترجمة الغنائية**، التي نشأت لحاجة اجتماعية في المسرح الغنائي، ثم السينما الغنائية، ثم تحولت إلى برنامج دائم في الكازينوهات في النصف الأول من القرن العشرين، لكنها تعيدنا إلى فترات سابقة من تاريخ المتوسط الذي جمع شعوباً مختلفة الأعراق بلغاتها وأديانها، بعضها تحارب مرة، والآخر توطن مرة أخرى.

وما يلفت أن التجربة الإنسانية العميقة بين الشعوب، في حضارات المتوسط، تنتقل عبر الأديان المستمدة من المخزن الثقافي، في التراث من الآداب والفنون والأفكار.

الآلهة والمعابد والكتابة تاريخ طويل يجمع البشر، بمختلف المعتقدات البشرية فيها، وحين تعتمد هذه الأديان على الآداب والفنون، فإن للآداب والفنون والأفكار قوانينها الأخرى، فهي المعتمد والصلة بين الكون والطبيعة، عند البشر.

ونجد ذلك في حالات الاضطراب عندما يقع اضطهاد على جماعة دينية، وتختبر جلادتها، فتودع أسرارها في جرار أو كهوف أو رموز، كما حين تحاول تبني أساليب وطرق واتجاهات في التعبير والأداء والحركة، فهي تعتمد على الجسور المشتركة بينها وبين أصحاب الأديان نفسها أو السابقة، وقانون التناوب بين الحضارات البشرية واضح جداً.

تتغير الشخصيات والأدوار ثابتة، فالملوك والكهنة صورة في الفرسان والشعراء، كذلك الملكات والكاهنات صورة في العرافات والقيان.

إذن، تعدد الآلهة وتوحيدها، في معناه العميق، وعي بشري بأدوار الحياة..

لقد شهدت أعين مؤرخي الحياة، على بشرها وأحداثها، وآدابها وفنونها، وعلومها وصناعتها، وبدايتها ونهايتها، فمن الكاهن الكلداني برعوشا (القرن الثالث ق.م)، إلى القديسة هيلانة (القرن الرابع الميلادي)، إلى الحكيم العربي قس بن ساعدة (السادس الميلادي)، إلى الكاهنة هند بنت عتبة (السابع الميلادي)، إلى القديس يوحنا الدمشقي (الثامن الميلادي)، إلى العالم ابن وحشية النبطي (العاشر الميلادي)، إلى الحاخام موسى بن ميمون (الثالث عشر الميلادي) ، إلى المؤرخ ابن خلدون (الخامس عشر الميلادي)، إلى الرحالة والمترجم شهاب الدين الحجري (السابع عشر الميلادي)، إلى الحاخام سالم الشبزي (الثامن عشر الميلادي) حتى المؤرخ الجبرتي (التاسع عشر الميلادي) وآخرون..

إذ شهدوا وعاشوا، حالة التنقل والتناوب، بين كل عناصر الثقافة ومظاهر الحضارة، سواء في بلدان ولدوا فيها أو ترحلوا إليها أو دفنوا فيها..

استلهمت المعابد البابلية في الطقوس والكتابة..

وترحل صداها في المعابد اليهودية والكنائس المسيحية والمساجد الإسلامية، وكل الشعوب أنشأت احتياجاتها الروحية والعاطفية على طرق سابقيها..

إذ أن مصادر الكنيسة البيزنطية، قامت على طرق الصلاة والإنشاد، في المعابد اليهودية حتى القرون الوسطى، كذلك اعتمدت نمط تمجيد القديسين، من الكنائس السريانية، في القرن الثالث والرابع الميلاديين، ومن مصادر التجويد القرآني، الصلوات الوثنية النبطية، المستمرة حتى العاشر الميلادي ثم في

مرحلة أخرى اتخذ من الصلوات الكنسية القبطية مصدراً آخر، في الثالث عشر الميلادي، وسنجد أن التثاقف بلغ أوجه في المجتمع الأندلسي حتى نهايته في الخامس عشر الميلادي إلا أن أثره تواصل في العصر العثماني حتى التاسع عشر الميلادي، بين المستعربين والمدجنين، والموريسكيين والسفارديين.

إذا كانت الموشحات، نمط الشعر الفصيح، في بلاط الخلفاء، ويتمكن منه الشعراء والمغنيات العرب، فإن الأزجال مادة الغناء الأساسية في الأندلس، وقد نشط مغنون وملحنون وشعراء من المستعربين، لوضع أغنيات عدة، مستمدة من أشعار عاطفية لابن قزمان (١٠٧٨ – ١١٦٠)، وروحية لأبي الحسن الششتري (١٢١٢– ١٢٦٩)، ويبدو أنها اعتمدت في نظامها المقطّع والمقفّى، نموذجاً قامت عليه أغاني الفونسو الحكيم (١٢٢١ –١٢٨٤) سواء في المديح، الحب، التمجيد، وشعراء سفارديين منفيين – ومنهم معارض موشح ابن زهر، من عائلة أبي العافية–، وانعكس هذا أيضاً على جماعات غنائية أوروبية عدة، مجايلة ولاحقة، مثل التروبادور والتروفير في فرنسا (الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين)، والجوليارد في ألمانيا (الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين)، والمينيسترل في إنجلترا ونورمانديا (الثالث عشر الميلادي)، المينيزينجرز (ألمانيا) ومايسترزنجرز (الرابع عشر والسابع عشر الميلاديين).

ويعلق أحد الباحثين: "التفاعل المتبادل بين الثقافات كان في معظمه يتم عند مستوى أدنى من أن تلاحظه المصادر الأدبية: إذ كان الزجل العامي، الذي جاء بعد أغاني الحداء التي يغنيها حادي الإبل، هو الوعاء الذي تم فيه الانصهار، ولم تكن الموشحة الأدبية، ذلك الوعاء على الرغم من خرجتها الرومانسية والتأثير الممكن لترتيب قوافيها، وكانت أغاني النصارى الشعبية هي التي أثرت في الزجل وتأثرت به"، ويجادل ذات الباحث في عبارة أخرى: "لا يبدو معقولاً أن تكون الآلات الموسيقية العربية قد جلبت إلى أوروبا بدون موسيقاها، أي مثلما يستورد الجرامفون بدون أسطوانات".

هكذا يتعلم البشر، وينقل عن بعضه بعضاً..

ومن هنا فقد اختار فلاديمير إيفانوف وفرقته سربند Sarband، حين أسسها (١٩٨٨) التوجه نحو القرون التي أضاءت أرجاء المتوسط، في صورة إنسانية، تحاول أن تتخطى الحروب والقرصنة والدمار، نحو السلام والازدهار والتثاقف..

كذلك فرقة شعلة أبولو / s Fire (1992’Apollo)، التي تجمع عازفين وعازفات ومغنين ومغنيات، من القارة الأوروبية والأمريكية والآسيوية، من بينهم اللبناني كريم سليمان، والفلسطيني ظافر طويل، ثم فرقة ابن باجة (١٩٩٤)، التي تجمع عازفين من إسبانيا والجزائر، ومغن من المغرب، محمد العربي السرغيني.

ويبرز في فرقة سربند، الصوت العربي فاديا الحاج، التي اشتركت في معظم أعمالها الغنائية التي حاولت تغطية مختارات من التراث الثقافي المعنوي المتوسطي، بكل تنوعاته الدينية اليهودية والمسيحية والإسلامية، وثقافاته الأوروبية والآسيوية والأفريقية كما أنها لم تتقيد في برنامجها، إذ توجهت نحو تجارب أخرى، توضع في خانة ما بعد حداثة غنائية تستحق التأمل قبل الدراسة، وذلك لاختبار تجربة الحاج بين أعمال شديدة التعقيد جغرافياً وتاريخياً ستكون نماذجها، مثلما السابقة، محل البحث هذا، ويركز هذا البحث حسب موضوعه حول الصوت والآلة.

وهذه الأعمال الغنائية، قبل إصدارها الأخير "مسارات" (٢٠٢١)، تختصّ في تجاربها مع الموسيقي اللبناني زاد ملتقى في ثلاثة أعمال "أناشيد" (٢٠٠١)، و"زارني" (٢٠٠٣)، و"رؤى" (٢٠٠٨)، والموسيقية اللبنانية جويل خوري "حلماً أسفرت" (٢٠٠٨)، وشاركت مع مايك ماسي في قصيدة من عمله الغنائي "نسيج" (٢٠١٤).

فقد توازى حضور الآلة مع الصوت، بحسب النمط الإنشادي أو الغنائي، سواء الديني أو الدنيوي، واختار الباحث نماذج عدة، تلتقي ضمن سياق حضارات وشعوب البحر الأبيض المتوسط، الترتيل البيزنطي (١٩٩٨)، والموشح الأندلسي (٢٠٠٣)، والإنشاد الصوفي (٢٠١٦)، والموشح الحلبي (٢٠١٦)، والقصيدة (٢٠٢٠).

ويظهر تجوال الصوت بين أنواع إنشادية وغنائية، بمختلف القوالب والأشكال والصيغ، والنصوص والإيقاعات، وتحضر الآلة، آلة العود بوجود متميز فيها.

ففي معظم النماذج شاركها العزف، مواطنها اللبناني، شربل روحانا، ما عدا اثنتين، لم يكن بها عود، والأخرى العازف الإيطالي بيبي فرانا.

ففي الترتيل الكنسي "إن موسى العظيم"، ضمن مجموعة "المرأة الخاطئة" (١٩٩٨)، اتخذت مادته من الطقس البيزنطي في أداء حر يمثل البلاط والمساحات الواسعة، والدرجات العالية والمنخفضة، في تعبير عن عمارة فارهة وأعمدة شاهقة.

يقدم الترتيل الكنسي حالة التمجيد للنبي موسى، أحد الرموز الدينية المشتركة بين كل الأديان، يصاحب الحاج، ضارب الدف إيفانوف، ليعمق من هذا المشترك، أي المادة اللحنية من الطقس البيزنطي، والنبي المشترك بين الأديان، إيقاع الأيوب، المستمد من السماع الصوفي أو الإنشاد الإسلامي الصوفي.

في النموذج الثاني الموشح الأندلسي "أيها الساقي" المعتمد على (شعر: ابن زهر الحفيد (١١١٣– ١١٩٩)، الخرجة: ثيودور أبو العافية (١٢٤٧– ١٣٠٠)، من مجموعة: "حُجّاج الروح" (٢٠٠٣)، يجمع هذا الموشح باللغة العربية ومعارضته باللغة العبرية، وهذا تقليد يكشف أن ثمة علائق خافية بين التراث الثقافي الموريسكي والسفارادي، فحين يتحاور نصان بين القرن الثاني عشر والرابع عشر الميلاديين، ويجمعهما صوت واحد في لحن ذي جملة ثنائية مبنية على الشكل التناظري للموشح، وهذا ما لا يحدث في الموشحات المشرقية، سواء الحلبية أو المصرية أو اليمنية أو الخليجية، فهو يؤكد أن ثمة عنصر ثقافي ومكون حضاري مشترك.

سيطر كل من الصوت البشري في أداء الكلمات أو الارتجال، وتوازى معه عزف العود، ليتوحد الدور بينهما فالحنجرة والوتر والجملة الواحدة، تكشف عن الإنسان والأرض، الفلاح والثمر، أو الصياد والسمكة.

في النموذج الثالث، تشترك الحاج، في أداء نشيد "طلع البدر علينا"، ينسب شعره إلى ابن عائشة (الثامن الميلادي)، ضمن لوحات مشروع: ثلاثة أديان إله واحد (٢٠١٦)، الذي عرض في ميلان بإيطاليا، في كنيسة سانتا ماريا ديلا باسيون، وقد شاركتاها الفرنسية فرانسواز أطلان ذات الأصول السفاردية، والإيطالية باتريشيا بوفي.

وقد صاحب الحاج، على العود بيبي فارنا، وعلى الدف غبريال ميراكل، ولأن الحاج تتمتع باستخدام صوتيها من الرأس والصدر، فقد استطاع الصوت الرنان، الاعتماد على استشعار حالة الوجد، في استقبال رسول الإسلام الذي يدخل يثرب أو المدينة المنورة حين هاجر إليها، مع جماعته الأولى، جماعة المؤمنين،

التي هربت من الاضطهاد، واستبشر به منشدو يثرب، كما تقول السيرة المدونة في القرن التاسع الميلادي. تلك المدينة الملجأ السابق لجماعة النصارى، اليهود المطرودين خارج فلسطين، إثر ثورة باركوخبا في القرن الثاني الميلادي.

لم يكن العود نداً للصوت، سواء في أدائه الجملة الأساسية، أو ارتجالاته، حيث يقود الصوت العزف والإيقاع، حالة الله الذي أنزل القرآن وبلّغ الرسول، وهذا التقليد الإسلامي، فالتجويد تطويع الصوت بالكلمة وانقياد المستمع. حالة ثلاثية بين أب والروح وابن. بين الشمس والقمر والزهرة. إنه تناغم عميق، إنها الموسيقى الكونية التي يحاكيها الإنسان على الأرض..

تنطلق الحاج من صوتها الطبيعي من الصدر خفيضاً ليعبر عن القدم على الأرض ثم يبدأ الصوت يعلو ليخرج من الرأس ليحاكي الروح مسافرة إلى السماء.

تعزّز الحاج، من نظريات الموسيقى الثلاث، هناك موسيقى الأجرام (الكواكب والنجوم) تضيء وتخفت، تقترب وتنأى، وموسيقى البشر حيث تتوافق حركات العقل والشعور، وحركات الغريزة والجسد في أقصى تناقضها، وموسيقى الغناء والعزف والإيقاع التي تستمد مزاياها من موضوعاتها وأهدافها، وعيوبها بحسب الدافع والممكن عند المبدع والمبدعة.

وهكذا يتعالى الارتجال من الرأس ثم يهبط إلى الصدر، ليحدث تلك المحاولة للجمع بين النقيضين.

في النموذج الرابع، تقدم الحاج موشحاً حلبياً "املالي الأقداح" (٢٠١٦) فتخرج إلى إبراز ذات حالة التثاقف بين ألحان الكنيسة السريانية وإنشاد الطرق الصوفية، ويدل عليها مشهد جميل، من فيلم وثائقي "مقامات المسرة" (١٩٩٧) إخراج محمد ملص، جمع بين أحد شيوخ الطرب الحلبي صبري مدلل (١٩١٨ –٢٠٠٦) والموسيقي نوري إسكندر (١٩٣٨) حين دعاه إلى استماع تراتيل سريانية على مقام بياتي أو اللحن الأول بحسب الطقس السرياني.

يقدم شربل روحانا، عزفاً منفرداً تمهيدياً جامعاً بين التقاسيم مهيئاً للجملة اللحنية الأساسية لينطلق الصوت، بالمقطع الأول: املا لي الأقداح، وتتلوها جملة تلوين بكلمة: آه يا ليل يا ليل، ثم الخانة، أعلى درجة في الغناء لتعميق الحالة النغمية: آه من خمر قديمة، ويتكرر في مقطع آخر.

استعيض عن الإيقاع العثماني، بحالة إرسال لكسر التوقيت، والانفتاح على الأمد (زمن يبتدئ وينتهي).

في النموذج الخامس، تختار الحاج، من عمل موسيقي – غنائي، بعنوان "كونشرتو الأندلس" (٢٠٠٢)، أنجزه لحناً وعزفاً مرسيل خليفة، احتوى على قسمين: الأول متتالية أندلسية، والثاني: قصائد وأغان. قصيدة: "القطار" (٢٠٢٠)، للشاعر محمود درويش (١٩٤١– ٢٠٠٨) ولحن خليفة، ورافقها على العود: شربل روحانا.

تدرك الحاج بحس غريزي أن نداء كوكبها المريخ سيجعلها تقتنص لحناً من أبي مقامات الغناء العربي، الرصد، أو بحسب النطق العثماني: الرست.

يشرق هذا المقام في كل الألحان المنطلقة من الانفعال، في أي شعور، فهو يختبر تلك اللحظة المتمددة عمودياً وأفقياً في زمنها، ويميل المقام في أجناسه ودرجاته إلى تلك السعادة ذات المستوى الشامخ، سواء عن النشوة أو بهجة.

إن هذا المقام ليؤكد، مع فرعه الأدنى، البياتي، بأنه للعرب شعور عارم بالوجود الذي بدوره أفضى نحو البعيد حضارياً وجعل من الذاكرة ثقافياً مشعلاً خالداً.

استخدم درويش قافية الحرف التكراري، وبحر البسيط، إنه بحر الترحال، فهو مفضل عند الجمّالة يهجنون عليه، وأثير في الموال البغدادي عند ذوي العقائر المرفوعة، وصاغ خليفة لحنه في حالة البهجة المخطوفة أو الزائلة، بعض درجات الجمل تشدنا إلى ذاكرة القدود الحلبية، إنها استعادة الزوال، ولكن ثمة انتظار. لم تستخدم الحاج إيقاعاً على أن الميزان الرباعي ركيزة لأدائها وتوقيتها.

الأداء المفتون بجملته ولو صمت، والشعور المنقاد إلى إيقاعه ولو أخلي..

رحلة الحاج، بداية من مكوناتها الشرقية، في منتماها العربي ومعتقدها الكنسي الشرقي، وثقافتها النزاعة نحو لحظة حضارية تخلص بالمعرفة عبر الصوت والشعر والموسيقى، تعتز بالإنسان وتجعله مناراً وتوح بأعلام الالتقاء والاشتراك والاندماج بين شعوب المتوسط، فالآلهة واحدة سواء في المعابد والكنائس والمساجد، والرسل تعرف إلهاً واحداً، والآلهة أرسلت كتاباً واحداً، فلا تنخدع بالعنوان ولا العتبات فكل شواطئ المتوسط تنطق ذات المعنى.

خاتمة

لكل صوت معنى.

وللصوت موضوع يأتي بالمعنى.

هكذا صوت فاديا الحاج، الذي صاحب العود العربي، في رحلته التاريخية والجغرافية بين تراثات: بيزنطية وعربية وأندلسية وعثمانية، عبر فنون القرون الذهبية، حيث كانت الأديان تتحدث بشعور واحد، والشعوب تصغي إلى بعضها. اختارت اللحظة الأندلسية، سواء في بدايتها أو تناحرها أو شتاتها، لتقول أن هناك من الممكن في ذاكرة التآخي عبر الكلمة والنغمة والإيقاع.

سعت الحاج إلى تكوين أرشيفها الغنائي، من مصادر عدة، توحي لأول نظرة أو استماع أولي، إلى حالة تنافر عارضة، لكنها في عمقها حالة توائم بين النقائض.

فقد أتاحت للباحث اختيار نماذج منها، متمثلة في تجربتها الغنائية، ومشاركتها مع فرقة سربند، بإدارة البلغاري فلاديمير إيفانوف (ضارب دف)، والعواد اللبناني شربل روحانا، والعواد الإيطالي بيبي فرانا، والإيطالي غابرييل ميراكل ضارب دف أيضاً، تجربة غنائية – موسيقية امتدت لأكثر من عقدين، أي ما بين عامي: ١٩٩٨ –٢٠٢٠.

وقد تنوعت النماذج بين ترتيل كنسي (١٩٩٨) من الطقس البيزنطي، وموشح أندلسي (٢٠٠٣) يجمع بين شعر عربي وعبري، وسماع صوفي (٢٠١٦) مبني على نص من التراث الثقافي العربي ولحن من الطرق الصوفية، وموشح حلبي (٢٠١٦) يلتقي لحنه مع خزين ألحان الطقس السرياني، وقالب القصيدة ما بعد الحداثية (٢٠٢٠) مستل من عمل كبير موضوعه الأندلس، وجعل الأداء المنفرد للصوت أو الآلة الوترية (العود) أو الإيقاعية (الدف)، مساحة خاصة، معبراً عن خصوصية في الوظيفة والرمز.

حاول الباحث قراءة الذاكرة الثقافية، وكيف يمكن التعبير عنها بالصوت والآلة، وكيف يمكن للنص ولغته، والنغم ومعناه، والإيقاع وزمنه أن يقول عن الإنسان، ما يتوجب قوله، وفرصة لاستماعه.

دعونا نستمع. دعونا نحب.

الملحق:

النموذج الأول:

مجموعة: المرأة الخاطئة (١٩٩٨)، ألمانيا

ترتيلة بيزنطية: إن موسى العظيم

لحن: الأب أندراوس معيقل (١٨٩٠-١٩٦٤)

إيقاع: فلاديمير إيفانوف

"إن موسى العظيم، قد سبق فرسم هذا اليوم سرياً بقولهِ. وبارك الله اليوم السابع لأن هذا اليوم هو يوم السبت المبارك، هذا هو يوم السبوت والراحة. الذي فيه استراح ابن الله الوحيد من كل أعماله، لما سبت بالجسد بواسطة سر التدبير الظاهر بالموت، وعاد أيضاً بواسطة القيامة إلى ما كان ومنحنا حياةً أبديةً بما أنه صالحٌ وحده ومحب للبشر".

النموذج الثاني:

مجموعة: حجاج الروح (٢٠٠٣)، ألمانيا

موشح: أيها الساقي (شعر: ابن زهر، الخرجة: ثيودور أبو العافية)

اللحن: تراث سفارادي

عود: شربل روحانا

"أيها الساقي اليك المشتكى ** قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت في غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق اليه واتكى ** وسقاني اربعاً في اربع
*
غصن بان مال من حيث استوى
بات من يهواه من فرط الجوى
خفق الاحشاء موهون القوى
كلما فكر في البين بكى ** ويحه يبكي لما لم يقعِ
*
ما لعيني عشيت بالنظر

أنـكرت بعدك ضوء القمر
وإذا ما شئت فاسمع خبري
عشيت عيني من طول البكا ** وبكى بعضي على بعضي معي
*
ليس لي صبر ولا لي جلـدُ
يـا لقومي عذلوا واجتهدوا
أنـكروا شكواي مما أجـدُ
مثل حـالي حقـها أن تشتكي ** كمـد اليـأس وذل الطمعِ
*
كبدي حـري ودمعـي يكـفُ
تعـرف الذنـب ولا تعترفُ
أيـها المعـرض عما اصـفُ
قـد نمـا حبي بقلبي وزكـا ** لا تـخل في الحب أنـي مدعي"

الخرجة – عبرية بحرف لاتيني:

qum yedîd nafşî ubilbabî zekêh
qum wehat 'ozok 'eleqôl sawwe–'i

'ad lemâtay 'at şebîhên tôrefî
yåm be'af 'appay weşim–mâ'ôn befî
lâk 'anâ sâmê welâk hikkâsefî

النموذج الثالث:

مشروع: ثلاثة أديان إله واحد (٢٠١٦)، إيطاليا

إنشاد صوفي: طلع البدر علينا
عود: بيبي فرانا
إيقاع: غبرييل ميراكل
لحن: تراث إسلامي صوفي
"طلع البدر علينا من ثنيّات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا لله داع
أيها المعبود فينا جئت بالأمر المطاع"

النموذج الرابع:

موشح حلبي: املا لي الأقداح (٢٠١٦)، بلجيكا

عود: شربل روحانا

لحن: تراث حلبي

"املا لي الأُقداح صرفاً واسقنيها للصباح
آه يا ليل يا ليل
آه من خمرٍ قديمة شربها يُبْري السقيما
طالعي فيها سعيد
شربها تيهاً وعجباً ونورها كالفجر لاح
آه من خمرٍ قديمة شربها يُبْري السقيما
طالعي فيها سعيد
كل من هام فيها فهو نديمي للصباح"

النموذج الخامس:

قصيدة: مَرّ القطار (٢٠٢٠)، لبنان

عود: شربل روحانا

لحن: مرسيل خليفة

"مرّ القِطَارُ سَريعاً كنتُ أنتظِرُ
وانصرفَ المُسَافِرُونَ إلى أيامهم
وأنا ما زلْتُ أنتظرُ
كان الحَنينُ إلى أشياءَ غامضةٍ
ينأى ويَدْنُو فلا النِّسيانُ يقصيني
ولا التذكُّرُ يدنيني..
من امرأة إن مسَّها قمَرٌ قالَتْ:
أنا القَمَرُ.."

أسانيد البحث

المصادر:

التراث الديني:

دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة، مج٢، أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي البيهقي، تحقيق: عبد المعطي قلعجي، دار الكتب العلمية –بيروت، دار الريان للتراث – القاهرة، ١٩٨٨.

التراث الموسيقي:

الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، (الطبعة الأولى، ١٩٢٧)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠.

المختارات الشعرية:

دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٤٩.

جيش التوشيح، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس، ١٩٦٧.

الدواوين الشعرية:

لماذا تركت الحصان وحيداً، محمود درويش، شركة رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

التسجيلات الغنائية:

Eartha Kitt – RCA Victor Presents Eartha Kitt, RCA Victor – LPM 3062, 1953.

الاستاذ محمد البكار* = M. El Bakkar* – يا بنات اسكندرية = Benat Eskandaria، Al-Chark Records، 1955.

Bob Azzam – Bob Azzam, Alouette, 1959.

برونو موري = Bruno Mory* – يا مصطفى = Ya Moustafa، Philips، 1959.

برونو موري = Bruno Mory* – فطومة \ علي بابا = Fattouma / Ali Baba، Misrphon، 1960.

Karim Shukry* – Take Me Back To Cairo, Mirtouche, 1961.

Salim Halali – Méditerranéen / L'Enfant de Calcutta,Polydor – 66730, 1969.

Demis Roussos – Happy To Be..., Philips – 9120 088, 1976.

Boney M. – Love For Sale, Hansa International – 28 888 OT, Hansa – 28 888 OT, 1977.

Dalida – Salma Ya Salama, Orlando International Shows, 1977.

Boney M. – Nightflight To Venus, Hansa International – 26 026 OT, 1978.

Dalida – Helwa Ya Baladi, Orlando International Shows, 1979.

Dalida – Confidences Sur La Fréquence, Orlando International Shows, 1982.

–Sarband & Osnabrücker Jugendchor – Fallen Women, Germany, 1998.

Concerto Al Andalus, Lebanon, Nagam Records, كونشرتو الأندلسMarcel Khalife* – 2002.

Sarband & Fadia El-Hage, Osnabrück Youth Choir*– Pilgrims Of The Soul, Germany, 2003.

–Tre Fedi un solo Dio: F. Atlan, F. Tomb El Hage, P. Bovi – Parte III, Basilica di Santa Maria della Passione,Milano, 18 luglio 2016.

– موشح املا لي الأقداح، عود: شربل روحانا، أداء: فادية الحاج، إذاعة بلجيكا، ٢٠١٦.

–Apollo's Fire "O Jerusalem!– Crossroads of Three Faiths"(first tour 2018), the Cleveland baroque orchestra, Conceived & directed by Jeannette Sorrell, Live Performance at the Cleveland Museum of Art March 10, 2020.
https://apollosfire.org/event/o-jerusalem-2/

–Masarat – Fadia Tomb El-Hage Sings Lebanese Authors and Composers with Fragments Ensemble, Orlando Records, U.S.A, 5 Dec 2020.

المعاجم والقواميس:

قاموس البحر الأبيض المتوسط، مج ٢، ديوندجي أليرا – ماريلين كريفيللو – محمد الطوزي بمساهمة جيزيل سيماندي، الإشراف على الترجمة: محمد الصغير جنجار، سلسلة ترجمات، مؤسسة الملك عبد العزيز للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، ٢٠٢١.

المراجع:

مبادئ الموسيقى البيزنطية بحسب المذهب القسطنطيني، أنطون هبي، المطبعة البولسية، حريصا، ١٩٦٤.

رائد الموسيقى العربية، عبد الحميد العلوجي، سلسلة الكتب الحديثة (١)، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، ١٩٦٤.

الموشحات الأندلسية: نشأتها وتطورها، سليم الحلو، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٩٥.

الزمن ونسيج النغم: من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا، ثروت عكاشة، تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى (١٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:٢، ١٩٩٦.

أسرار الموسيقى، علي الشوك، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣.

تفكيك أوربا العثمانية: إنشاء دول البلقان القومية ١٨٠٤ –١٩٢٠، تشارلز بيلافيتش – بربارا بيلافيتش، ترجمة: د. عاصم الدسوقي، دار العالم الثالث، القاهرة، ٢٠٠٧.

الموسيقى الدينية: جماليات التواصل والتعبير الموسيقي عند الشعوب، محمد المدني، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١٢.

تاريخ غزوات العرب في فرنسا وسويسرا وإيطاليا وجزائر البحر المتوسط، شكيب أرسلان، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٢.

الخروج من المعبد، أحمد الواصل، دار العين للنشر، ٢٠١٣.

العرب في صقلية: دراسة في التاريخ والأدب، إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٤.

ما بعد الأغنية: دراسة في مشروعية الغناء، أحمد الواصل، دار روايات، الشارقة، ٢٠٢٠.

المترجمة:

الموشح الأندلسي، صموئيل م. ستيرن، ترجمة د. عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط:٢، ١٩٩٦.

المستعربون الإسبان في القرن التاسع عشر، مانويلا مانثاناريس، ترجمة: جمال عبد الرحمن، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣.

التأثير العربي في أوروبا العصور الوسطى، ديونيسيوس آجيوس– ريتشارد هيتشكوك، ترجمة: د. قاسم عبده قاسم، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٩.

قواعد لغة الحضارات، فرنان بروديل، ترجمة: د.الهادي التيمومي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩.

الروابط:

New Film To Tell Story Of 'Take Me Back To Cairo' Singer, Sherif Awad, Egypt Today, Tue, 22 Nov 2016 - 03:41 GMT: https://www.egypttoday.com/Article/4/3203/New-Film-To-Tell-Story-Of-Take-Me-Back-To

الحلقة الرابعة: قصة موزع "إنت عمري"في أمريكا، أحمد زيدان، موقع مدينة، ٢٣ مارس ٢٠١٩: https://www.medinaportal.com/series/tarab_4/

الهجرة: قصتان من لبنان،محمد أبي سمرا، موقع هنا لبنان، الجمعة٢٦/٠٤/٢٠١٩: https://hounaloubnan.com/%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%AC%D8%B1%D8%A9-%D9%82%D8%B5%D8%AA%D8%A7%D9%86-%D9%85%D9%86-%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86/

APOLLO FIRE'S JEANNETTE SORRELL DISCUSSES O JERUSALEM! 05/03/2020 by Mark Jordan:
https://seenandheard-international.com/2020/03/new-apollo-fires-jeannette-sorrell-discusses-o-jerusalem/
. بين الاستِشراق والتّطبيع وتطوُّر الانتِحال:"سائِق المَطَر أم سارِقُه؟"، موقع رمان، ١٩-٠٨-٢٠١٦ ٠٦:٥٠:٢٣: https://rommanmag.com/view/posts/postDetails?id=37