جدلية العلاقة بين الشباب العربي وتراثه الموسيقي، وكيفية أن يكون التراث لغة مستمرة ومعاصرة

د.اشرف عبد الرحمن (مصر)

مقدمة

قضية إحياء التراث الغنائي العربي خاصة للألوان الغنائية التراثية مثل الموشح والدور ثم فيما بعد القصيدة الغنائية من أهم القضايا و المشكلات التى مازالت تحتاج الى مزيد من البحث، خاصة بعد انحسار هذه الألوان الغنائية العربية الأصيلة، والتى ازدهرت ووصلت الى اقصى درجة من التطور والابداع الفني على مر سنوات طويلة تمتد من القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، وإن كانت هناك بعض المحاولات الجادة لإحياء هذا التراث الغنائي والحفاظ عليه من الاندثار إلا أنها لم تلق الصدى المطلوب لدى شبابنا خاصة فى هذه الأيام، فمع انتشار التكنولوجيا الحديثة وامتزاج الثقافات والانفتاح على العالم الخارجي وسماع موسيقات أجنبية مختلفة كل هذا كان له تأثير واضح على الذوق العالم وبالتالي صعوبة تذوق التراث الغنائي القديم، وهنا نجد سؤلا يطرح نفسه، فهل المشكلة فى كيفية تقديم هذا التراث للشباب ؟ أو بمعنى آخر هل يتم تقديم التراث بشكل لا يتمشى مع روح هذا العصر ومقتضياته، أم أن المشكلة فى التغيرات الحياتية والثقافية داخل مجتمعنا العربي والتى قد تبعد كل البعد عن هويتنا العربية فى كل شيئ من موسيقى وملبس وسلوكيات، وبالتالي اصبح المتلقى العربي وخاصة شبابنا لم تستهويه هذه الألوان الغنائية التى لم تعد تلبي شيئا بداخله ولم تحاكي أحاسيسه ولم تمثل له شيئ ؟

فقبل أن نتناول قضية إحياء التراث الغنائي العربي و العلاقة بين الشباب وتراثه، يقترح الباحث أنه من الضروري دراسة وبحث ما الاسباب والعوامل التى أدت إلى تراجع مثل هذه الألوان الغنائية التراثية كالموشح والدور حتى اندثارها تماما لتظهر أيضا ألوان غنائية أخرى جديدة مثل الطقطوقة والمونولوج ، وتصل القصيدة الى أقصى درجة من النضج والتطور وذلك فى القرن العشرين، ولكن سرعان ما تندثر كل هذه الألوان الغنائية فى القرن الحادي والعشرين، لتظهر ألوان غنائية دخيلة على الغناء العربي والتى أبعدت شبابنا عن هويتهم وجذورهم وارتباطهم بالتراثهم الاصيل.

ليتناول الباحث خلال هذا البحث العناصر التالية :-

- **أولاً : العلاقة بين الشباب و تراثه الغنائي .**
- **ثانياً : الموشح أهم الالوان الغنائية العربية بل اللون الغنائي الوحيد الذى انتشر فى كل البلاد العربية بأشكال مختلفة.**
- **ثالثاً : الدور الغنائي الذى انفردت به مصر ليعد أهم الألوان الغنائية التراثية.**
- **رابعاً : الأسباب الكامنة والمستنتجة – التى يقترحها الباحث - وراء تلاشي الموشح والدور تدريجياً من الانحسار الى الاندثار.**

- **خامساً: المحاولات الجادة فى إحياء التراث الغنائي العربي .**
- **سادساً : كيفية تقديم التراث الغنائي العربي من جديد فى ظل تحديات هذا العصر من تغيرات ثقافية وتكنولوجية وغيرها .**
- **سابعاً : التوصيات المقترحة .**

- **أولا : العلاقة بين الشباب وتراثه الغنائي :**

عندما نذكر كلمة التراث فنحن نستحضر الاصالة والجذور والهوية، فالتراث هو ذاكرة الأمم والتمسك به هو مفتاح التقدم والتطور والازدهار، فلم يستقيم ويكتمل البناء القوى إلا بعد أن يرتكز على أرضية عميقة وجذور قوية، ليستمر شامخاً عبر الزمان، ونحن نملك من التراث الموسيقى ما نفخر به والذى يستحق منا أن نتمسك به، من أجل التقدم، مثلما قال د.هنري فارمر، وهو يلقى كلمته فى المؤتمر الأول للموسيقى العربية عام ١٩٣٢ :

" أن الموسيقى العربية لا تستطيع أن تقف جامدة، فالمدينة العصرية مع تياراتها الجارفة التي لا تعوقها العقبات ستدفع الموسيقى العربية إلى التقدم إلى الأمام، وعلينا متى ظهرت بوادر هذا التقدم إلى الأمام أن نحرص على أن تسلك طريقا بحفظ روحها الوطنية وطابعها؛ لأن فقدانها ذلك الميراث المجيد يعد كارثة عظيمة، وعلينا أن نمنع وقوع هذا ويجب أن تُعنى مصر بالمحافظة على ذلك المجد "[١]

ولكننا اليوم نجد الموسيقى العربية حائرة، ضائعة بين حنينها الى " التراث " وواقعها المأسوي الذى جردها من مجمل مقوماتها الفنية[٢] .

مشكلة العلاقة بين التراث والشباب ليست وليدة هذه الايام، ولكنها قضية تواجه كل جيل، ففى كل فترة زمنية تدور دائما نقاشات حول تجديد الاغنية العربية، ففى مصر دار حوال فى الثلاثينيات حول دور الإذاعة فى التجديد، بينما الأمر فى السنوات الاخيرة اختلف كثيرا، حيث ارتباط الشباب بوسائل التواصل الاجتماعي وأصبح لكل شخص قنواته الخاصة به والتى من خلالها يبث لملايين من البشر ما يريده دون قيود أو حدود لتنتشر موجة من الغناء الدخيلة على الغناء العربي وتنتشر بسميات مثل " أغاني المهرجانات " وغيرها، وبدأ يدخل مجال الغناء أصحاب الحرف كنوع من الكسب المادى والشهرة، وتحول الغناء من إبداع وفن إلى حرفة ومهنة، واصبحت هذه النوعية من الغناء الركيك هو الاكثر ارتباطا بالشباب، لسرعة الايقاع والاتجاه الى الرقص، ليفقد الشباب التروي والتأمل والاستمتاع بالنغم وتفحص الكلمات والمعاني، وذلك جاء نتيجة تراكمات كثيرة، منها البعد عن التراث فأصبح الشباب بلا هوية ثقافية، وأيضا الاتجاه إلى التقليد الأعمى للغرب فى كل شئ، فان كان للعولمة إيجابيات ولكن لها أيضا سلبياتها الخطيرة . ولكن الشباب فى النهاية هم أيضا ضحية أشياء عديدة فلم يجدوا من يُرشدهم أو من يُسمعهم تراثهم أو يوجههم ويحببهم فى هذا التراث وتدارك قيمته وأهميته، وهذا يرجع لتراجع دور المؤسسات التعليمية والمدارس وتراجع الإعلام، وانعزال الأسرة فكل فرد أصبح يعيش فى عالمه الخاص من خلال الإنترنت منعزلا تمام عمن حوله . على عكس ما كان فى بدايات القرن العشرين والذى جعل تلك الفترة وما بعدها من أهم الفترات فى تاريخ الموسيقى العربية وليست

---

[١] قسطندي رزق : الموسيقى الشرقية والغناء العربي، دار كلمات عربية للطباعة والنشر، القاهرة، اعادة طبع المجلد الذى الفه الكاتب عام ١٩٣٦ م .

[٢] - د.الاب يوسف طنوس : الاغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية " – مؤتمر الموسيقى العربية فى دورته الخامسة عشر من ١ الى ١٠ نوفمبر ٢٠٠٦ .

المصرية فقط، بأن الإذاعات العربية لعبت دوراً كبيراً فى الارتقاء بالغناء فكان المطرب أو الملحن أو الشاعر لكى تذاع لهم أعمال فنية كان لابد أن يتم عمل اختبارات لاعتمادهم اولاً، ولصلاحيتهم بأن تعرض هذه الأعمال عبر الإذاعة، وكان يقوم على ذلك لجان فنية متخصصة، فلم يكن من الممكن الوصول الى الشهرة سريعاً ولم يكن مقدراً إلا للفنانين الحقيقيين بالظهور، وكان على المطرب او الملحن أن يكون حافظا للكثير من الأعمال التراثية التى تؤهله لاجتياز هذه الاختبارات .

ثانيا : " الموشح " أهم الالوان الغنائية التراثية بل اللون الغنائي الوحيد الذى انتشر فى كل البلاد العربية بأشكال مختلفة.

اتفق معظم الباحثين على أن نشأة الموشح وانتشاره فى الوطن العربي جاء بعد ازدهاره في الأندلس لمدة خمسة قرون إلى وقت سقوط غرناطة في أواخر القرن التاسع الهجري عام ٨٩٧ هـ، أي في القرن الخامس عشر الميلادي، عام ١٤٩٢، لينتقل الموشح إلى سائر البلاد العربية كالمغرب العربي ومصر وبلاد الشام حيث تناولته كل دولة عربية بشكل مختلف لتضيف عليها ثقافتها المحلية الخاصة بها، ليصبح الموشح أهم الألوان الغنائية التراثية لكافة البلدان العربية .

ففى مصر على سبيل المثال كان هناك تأثير واضح للموسيقى التركية فى صياغة الموشح المصري وخاصة وأن الموشحات انتقلت الى مصر مع شاكر الحلبي ومعها بعض الألحان الحلبية فى القرن السابع عشر الميلادى،[٣] فى وقت كانت مصر تحت سلطة الحكم التركي، مما اضطر المغنون المصريون إلى إضافة بعض الكلمات اللحنية التركية اثناء غناء الموشحات لإرضاء طبقة الحكام الاتراك مثل " جانم – آمان – دوس – عمرم – افندم – تن – تاتن " وكانت تلك الفترة فترة جمود لم يجد فيها الموشح طريقة للتطور، فى الوقت الذى شهد فيه الموشح تطورا كبيرا فى بعض البلدان العربية التى استخدمته فى مجال الرقص الجماعي (مثل الدبكة اللبنانية والسورية) إلى أن أضاف المبدعون المصريون الى غناء الموشحات فيما بعد كلمات لحنية اضافية وهي (يالالا – يا لا للى – أيا عيني) وهى كلمات إضافية لتطابق الايقاع الغنائي الذى يؤد اللحن عليه لتكملة طقم الميزان الإيقاعي حسب ما يراه المؤدي .[٤]

ولكن كان لسيد درويش دور كبير فى تطور الموشح المصري ليقدم موشحات كانت بمثابة قمة جديدة وصل إليها هذا الفن، لكن المفارقة الكبرى تمثلت في أن سيد درويش نفسه كان كخط النهاية فلم تظهر بعده موشحات تذكر، توازى فن الموشح مع مقدم القرن العشرين وحلول المدرسة التعبيرية التي كان رائدها أيضا سيد درويش محل المدرسة الزخرفية القديمة وأصبح فنا تراثيا، ولكن سيد درويش ترك مجموعة من الموشحات التى تعتبر أعظم ما تم تقديمه فى هذا اللون الغنائي من الموشحات فى الغناء العربي على الاطلاق فمن أعماله موشحات (صحت وجدا، فى مقام الراست – منيتي عز اصطباري فى مقام النهاوند – يابهجة الروح فى مقام حجاز كاركورد – ياغصين البان فى مقام الحجاز – ياشادي الالحان فى مقام الراست)[٥]

ثالثاً : الدور الغنائي الذى انفردت به مصر ليعد أهم الالوان الغنائية التراثية. ظهر قالب الدور فى مصر فى العشرينات من القرن التاسع عشر وواضعه مجهول أما الذين نظموا القالب الفنى للدور هم

---

[٣]- د.سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة ١٩٨٤، ص(٦٥)

[٤]- سليم الحلو : الموشحات الاندلسية نشأتها وتطورها، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان الطبعة الاولى ص(٨٥)

[٥] - اشرف عبد الرحمن، بحث بعنوان " الموشحات الأندلسية فى دول شمال افريقيا بين التشابه والاختلاف " مؤتمر الفن الأفريقي أيقونة الإبداع الإنساني، أكاديمية الفنون، ٢٤ ابريل ٢٠١٩ .

مجموعة من الموسيقيين غير معروفين أيضا نظرا لعدم توافر التسجيلات لأعمال تلك الفترة وعدم ظهور كتب أو مراجع تتناول حياة ملحنى الدور لتلك الحقبة من تاريخ الموسيقى.[٦] ولكن كان هناك علاقة وطيدة بين الموشحات والأدوار حيث بدأ استخدام الموشح فى مصر، كمدخل لقالب الدور الغنائي ثم تحول إلى قالب منفصل يؤدى مع مجموعة من الموشحات.

وقد مر الدور الغنائي بعدة مراحل بدأت (بالمدرسة القديمة والنهوض بقالب الدور) حيث بدأت تلك النهضة على يد بعض النوابغ أمثال : محمد المقدم – خليل محرم – أحمد الشلشمونى – الشنتورى – حسين الساعاتى ، وقد ظهر عبقريات اخرى منها (الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب وهو شيخ مشايخ الاذكار الصوفية والموشحات ويعتبر من أهم ملحنى الادوار فى المدرسة القديمة وقد عمر زمنا كبيرا قد ساعده على أن يكون على رأس قائمة ملحنى الدور فى تلك المدرسة حيث أنه قد عاش خمسا وثلاثين عاما بعد المائة فوصل بين المدرسة القديمة التى كان عميدا لها وبين مدرسة العصر الذهبى بالدور. حيث (مدرسة العصر الذهبي لقالب الدور) التى وصل فيها الدور الى قمة الإبداع والتطور وحرفية الصياغة اللحنية والاداء المحكم وهى مدرسة عبده الحامولى ومحمد عثمان، حيث أدخل الحامولي نغمات ومقامات جديدة مثل " النهاوند والحجاز كار " كما طرأ على الدور تطوير زاده جمالا وعمقا وذلك بفضل الأسلوب الجديد الذى توصل اليه محمد عثمان فقد جعل المغنى يتصرف فى اللحن ويرتجل أثناء الغناء بقدر مهارته وهذا ما سمى بالهنك، إلى أن جاءت (المدرسة الحديثة لقالب الدور) تبدأ هذه الفترة بسيد درويش الذى يعتبر على رأس المدرسة الحديثة والتى امتدت طوال القرن العشرين ومن تلاميذها " زكريا احمد ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى " ففى هذه المرحلة طرأت تطورات على قالب الدور سنجد أنها تنحصر فى تطوير سيد درويش رائد المدرسة الحديثة لقالب الدور وإعطائه طابعا خاصا به فى تلحينه حيث تميزت بالتعبير عن معنى ومضمون النص وتعتبر أدواره العشرة خير مثال لمدى التطور الذى لحق بالدور لإشتماله على كل الخصائص والسمات اللازمة لشكل ومضمون هذا القالب المصرى الأصيل – فأصبح التلحين يهدف إلى إبراز المعانى والتعبير عنها بعمق سواء لحناً أو أداءاً بمختلف الآلات الموسيقية وذلك بعد أن كان مجرد تطريب فقط ، الى أن بدأ الدور ينحصر ويتلاشى تدريجيا فى القرن العشرين، حيث قدم سيد درويش عشرة ادوار فقط بعد أن كان محمد عثمان قد لحن ما يقرب من ألف دور – مثلما ذكر فى بعض المراجع- كما جاء محمد عبد الوهاب ليقدم ٦ أدوار فقط حتى تلاشى رويدا رويدا.

رابعاً: الأسباب الكامنة وراء تلاشي الموشح والدور تدريجياً من الانحسار الى الاندثار.

من المتعارف عليه أن قالبي الموشح والدور قد انحسرا تماماً منذ النصف الأول من القرن العشرين وخاصة بعد وفاة سيد درويش، ثم الشيخ زكريا أحمد، ولكن مع دخول عصر التسجيلات الصوتية مصر عام ١٩٠٤ أتاح الفرصة لتسجيل بعض من الموشحات والادوار التى قدمها كل من محمد عثمان وعبده الحامولي، ولكن بأصوات آخرين مثل عزيز عثمان وصالح عبد الحي خاصة وأن الحامولي توفى عام ١٩٠١ ومحمد عثمان عام ١٩٠٠ فلم يكن لهما الحظ بأن يقوموا بتسجيل الحانهما بأصواتهم، فتراجع الموشح والدور فى القرن العشرين – يرى الباحث – أنه كان أمر مفروضا وفقا لما حدث من تغيرات داخل المجتمع وقتها ومن احداث هامة أثرت بشكل مباشر على الفن عموما، مثل ثورة ١٩١٩ وكذلك الحروب الحرب العالمية الأولى ثم الحرب العالمية الثانية، فالموسيقى والغناء هما دائما انعكاس لكل ما يدور فى

[٦] - ماجدة عبد السميع : الموشحات والادوار بين التلقين والتدوين ، القاهرة ١٩٩٩م

المجتمع بل وترجمه لكل المتغيرات سواء سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، فمع كل تغير لابد أن ينتج ذلك اشكال فنية جديدة لتندثر أشكال والوان أخرى .

. وهنا يستعرض الباحث بعض العوامل – المقترحه - التى أثرت بشكل مباشر فى انحسار قالبي الموشح والدور فى بدايات القرن العشرين وهى على النحو التالي :

- ✓ إدخال المدرسة التعبيرية على يد سيد درويش وانتشارها بشكل كبير حيث الأدوار والموشحات تعتمد فى المقام الأول على المدرسة التطريبية التى تتسم بالتطريب والشجن بعيدا عن التعبير والمعنى .
- ✓ انتشار المسرح الغنائي بشكل غير مسبوق فى بدايات القرن العشرين على يد سلامة حجازي وسيد درويش، حيث يعتمد المسرح الغنائي فى ألحانه على التعبير الدرامي، وهو لا يتناسب مع نمط الألحان فى الموشحات والأدوار .
- ✓ ظهور قوالب غنائية جديد لتحل محل الموشح والدور مثل (الطقطوقة) التى كانت أهم لون غنائي فى تلك الفترة حيث تتسم الطقطوقة بخفة اللحن وبساطة الكلمة التى كان يسهل ترديدها وحفظها لدى عامة الناس غير الدور أو الموشح الذى كان يصعب غنائهما لدى العامة لذلك انتشرت الطقطوقة انتشارا كبيرا وأصبحت الأكثر إنتاجا لدى الملحنين وعلى رأسهم سيد درويش .
- ✓ هناك جانب سياسي أيضا عندما تم فرض الحماية البريطانية على مصر عام ١٩١٤ كان الإنجليز يسعون لإلهاء الشباب عن قضايا الوطن وإفساد الذوق العام فانتشرت موجة من الغناء الهابط التى وصلت الى درجة الإباحية فى كلماتها، وكان الأكثر انشغالاً فى تقديم مثل هذه الأغاني كبار الملحنين سيد درويش و زكريا احمد ومحمد القصبجي، كان لذلك تأثير كبير فى تراجع انتاج ادوار أو موشحات جديدة لدى عمالقة الموسيقى فى تلك الفترة.
- ✓ اندثار معظم الموشحات والادوار بسبب عدم تسجيلها فلم يُسجل منها غير القليل فقط، نظرا لأن سعة اسطوانات التسجيل وقتها لم تكن تسع أكثر من ٥ دقائق على الاكثر، والدور الغنائي يحتاج لفترة زمنية أطول بكثير، لذلك لم يكن هناك تسجيلات بالشكل الكافٍ للأدوار والموشحات مما أدى الى اندثار الكثير من هذا التراث والذى لم يكن هناك تدوين موسيقى له ايضا .
- ✓ ثورة ١٩١٩ التى ألهبت حماس الملحنين وعلى رأسهم سيد درويش فكانت سببا لإحداث ثورة موسيقية أيضا وظهور لون من الغناء الحماسي وهو الغناء الوطني بشكل غير مسبوق وانتشار هذه الاغاني الوطنية والتى مازالت الى يومنا هذا مثل (أنا المصري – احسن جيوش فى الامم جيوشنا – بلادى بلادى – قوم يامصري مصر دايما يتناديك .... الخ) وكان أهم ملحن فى تلك الفترة سيد درويش مما شغله ذلك من أن يقدم مزيد من الموشحات والأدوار تاركا ١٠ ادوار فقط، ولكن جاء إنتاجه فى عام واحد فقد عام ١٩١٩ ليقدم ٩ مسرحيات غنائية تخللها أكثر من ٧٥ لحن .
- ✓ تتسم كلمات الادوار والموشحات بسطحية المعني وبساطة الكلمة ولكن فى بدايات القرن العشرين ظهر جيل من الشعراء لعبوا دور كبير فى تطور الكلمة المغناه التى استدعت وجود ألحان لها طابع مختلف عن الموشحات والأدوار، لنجد احمد رامي بعد عودته من فرنسا كان متأثرا بالرومانتيكية الفرنسية ليقدم لنا شكلا مختلفاً للكلمة متمثلا فى مونولوج " ان كنت

اسامح وانسي الأسية" عام ١٩٢٨ من ألحان محمد القصبجي وغناء أم كلثوم ليتم إرساء شكل المونولوج فى الغناء العربي .

- ✓ دخول السينما مصر عام ١٩٣٢ والتى بدأت غنائية بفيلم (أنشودة الفؤاد) للشيخ زكريا أحمد ونادرة، فلم يتناسب تقديم الموشحات والأدوار داخل الفيلم السينمائي لتقدم السينما اغاني خفيفة وذات طابع درامي .
- ✓ تطور القصيدة الغنائية الى اقصى درجة من التطور والتى اصبحت من أهم الالوان الغنائية لدى كبار الملحنين مثل محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي، لتصبح القصيدة فى القرن العشرين وكأنها تحل محل الدور الغنائي الذى كان منتشرا فى القرن ١٩ ولكن بمواصفات أخرى جديدة من حيث التعبير عن الكلمة، والمقدمات الموسيقية .

- **خامساً: المحاولات الجادة فى احياء التراث الغنائي العربي .**

منذ أن تم إنشاء معهد وطني للموسيقى العربية عام ١٩٢٩ برعاية الملك فؤاد وسمي فى البداية **بنادي الموسيقى الشرقي**، فكان له دور كبير فى تعلم الموسيقيين العزف وحفظ الموشحات والادوار، حيث كانت تنتقل هذه الألحان من خلال التلقين من فنان لآخر ومن جيل لجيل مما كان يتسبب ذلك فى تحريف هذه الألحان، ولكن المؤسسات التعليمية أصبح لها دور كبير يمتد الى الآن لمحاولة إحياء التراث الغنائي من موشحات وأدوار وذلك من خلال الكليات والمعاهد المتخصصة التى تدرس الموسيقى الغناء، ولكن دورها يقتصر فقط على الدارسين للموسيقى، وليس لها تأثير على عامة الناس، وأصبح حفظ الموشحات والأدوار مجرد منهج دراسي ينتهي بمجرد انتهاء الدارس دراسته .

كان من أهم ما قدم لإحياء تراث الموسيقى العربية فى مصر **انشاء فرقة عبد الحليم نويرة (١٩١٦ – ١٩٨٥) للموسيقى العربية** عام ١٩٦٧ حيث لعبت هذه الفرقة دوراً كبيراً فى الحفاظ على التراث الغنائي القديم وإعادة تقديمه بشكل جديد بالإضافة إلى التدوين الموسيقى لهذه الأعمال التراثية الغنائية، وحفظها من الإندثار والتحريف أيضا، حيث ساهم عبد الحليم نويرة فى أن يضع منهجاً علمياً للفرقة بالالتزام باللحن المدون بعيدا عن الارتجال، وقد حققت هذه الفرقة نجاحاً كبيراً، وإقبالاً جماهيرياً لسماع الموشحات والأدوار، ليتم فيما بعد إنشاء فرق موسيقية أخرى لعبت دوراً كبيراً وهام فى تقديم تراثنا الغنائي مثل **فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية** والتابعة لأكاديمية الفنون، والتى كانت تحوى نخبة من الاساتذة الكبار ومن الطلبة المتميزين، ولكن هذه الفرق قد انحسر دورها فى السنوات الاخيرة إلى حد كبير بعد أن ظلت لسنوات طويلة تحقق نجاحا وإقبالا كبيرا .

هناك تجربة أخرى هامة وهى **انتاج موشحات جديدة** وليس احياء للموشحات القديمة وذلك كان واضحا فى أعمال **الملحن فؤاد عبد المجيد** (١٩٢٦ – ١٩٩٤) فى منتصف السبعينيات من القرن الماضي حيث ظهرت ألوان غنائية متنوعة وعادت الموشحات للظهور مرة أخرى.على يد فؤاد عبد المجيد وتم تقديمها من خلال فرقة الفنون الشعبية للمخرج علي رضا الذي سمعه وأعجب به إعجابا شديدا وحكى عنه للموسيقار عبد الحليم نويرة، الذي استمع إليه ولم يكن يصدق أن هناك من يلحن الموشحات في أواخر القرن العشرين وانبهر به نويرة، وبدؤا يخططون لخروج هذه الموشحات فصمموا عليها رقصات خاصة لفرقة رضا وتغنى بها مطربو الفرقة الذين كان أشهرهم عمر فتحي بالاضافة لفؤاد عبد المجيد شخصيا كما غنت عفاف راضي بعض هذه الموشحات، وقد لاقت تجربة فؤاد عبد المجيد نجاحا كبيرا فى إعادة تقديم الموشح

مرة أخرى بشكل حديث وأكثر بساطة من الموشحات القديمة كما أن الاستعراض الراقص لفرقة رضا على هذه الألحان كان له عامل كبير فى إنجاح مثل هذه الموشحات فقدم فؤاد عبد المجيد حوالى ١٥ موشح كان منها (عجباً لغزال فتاك عجباً) و (ياغريب الدار) و (آه لقلبي والقمر) .... إلخ . ولكن ارتبطت هذه الالحان بالعمل الاستعراضي.

من المحاولات الهامة ايضا لاحياء تراثنا الغنائي **فرق دار الاوبرا المصرية** ولكن مثل هذه الفرق وما تقدمه من حفلات تحتاج الى الدعاية والتسويق، كما أن معظم هذه الفرق اصبحت تقوم بتقديم اغاني حديثة أكثر بعيدا عن الموشحات والأدوار فأصبحت تقدم اغاني عبد الوهاب وأم كلثوم و عبد الحليم حافظ، و ما زالت الموشحات والادوار تحتاج الى مزيد من الاهتمام .

سادساً: كيفية تقديم التراث الغنائي العربي من جديد فى ظل تحديات هذا العصر من تغيرات ثقافية وتكنولوجية وغيرها .

يري الباحث أن التراث الغنائي العربي من الممكن أن نعيده من عدة اشكال :-

- ✓ أن يقدم بشكله التقليدي من خلال فرق الموسيقى العربية التى تعتمد على التخت الشرقي، لنعيد تقديم التراث كما هو، وكأننا نستحضر التراث لنعيد روح الماضي ببساطته وجماله .
- ✓ ان يتم تقديم التراث الغنائي من موشحات وأودوار بشكل اكثر تطوراً بادخال الآت موسيقية أوركسترالية تؤدي بعض المقاطع والتى تعطي طابعا جديداً ومختلفاً عن أداء آلات التخت الشرقي، بالإضافة إلى إدخال بعض التوزيعات الموسيقية على اللحن.
- ✓ تقديم أعمال غنائية جديدة تمامًا من الموشحات والأدوار مثلما قام به فؤاد عبد المجيد فى فترة السبعينيات والثمانينيات ولاقت نجاحا كبيرا، ولكن بشكل تمشي وروح هذا العصر .
- ✓ استلهام روح الموشحات والأدوار فى تقديم أعمال غنائية جديدة مثلما فعل محمد الموجي فى أغنية (ياماليكا قلبي) غناء عبد الحليم حافظ فى بداية السبعينيات من القرن الماضي، وذلك كان نابعاً من حفظة للكثير من الموشحات والأدوار .

هذه أشكال عديدة لتقديم تراثنا الغنائي وإعادة لروح الموسيقى العربية من جديد والتى تمثل هويتنا الموسيقية التى افتقدناها فى ظل ما يقدم الآن على الساحة الغنائية من أغاني ما هى إلا تقليد للغناء الغربي ولكن بصورة مبتذله .

سابعاً : التوصيات

من خلال الإستعراض السابق نستطيع أن نتوصل الى مجموعة من التوصيات وهى :-

- ضرورة إعادة تدريس الموسيقى فى المدارس مرة أخرى وتقديم أعمال تراثية خفيفة إلى الطلاب لتنمية ذوقهم الموسيقي .
- عمل قنوات على وسائل التواصل الاجتماعي واليوتيوب لتقديم التسجيلات النادرة من موشحات وأدوار .
- تفعيل دور فرق دار الأوبرا المصرية وإعادة هيكلتها .
- ضرورة تفعيل دور مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية، واستغلال وجود فنانين كبار من الوطن العربي بأن يقدموا بعض من تراث بلادهم العربية داخل المهرجان بجانب أغانيهم الخاصة .

- ضرورة تضافر مجموعة من الوزارت مثل التربية والتعليم ووزارة الثقافة ووزارة الاعلام لوضع مشروع قومي لإحياء التراث الغنائي .
- عمل مسابقات فنية وجوائز تشجيعية للشباب العربي الموهوب لحثهم على تلحين وغناء أعمال مستلهمه من التراث القديم لكل دولة، وتقديم موشحات وأدوار جديدة بروح هذا العصر .
- القنوات التليفزيونية العربية التى وصلت إلى الآلاف ولم تحتو على برنامج موسيقي واحد يقدم أغان تراثية أو يحلل تراثنا الموسيقى . نحتاج بالفعل لبرامج موسيقية أو إنشاء قناة تليفزيونية موسيقية متخصصة .
- نحتاج تعديل أسلوب التدريس للموشحات والأدوار فى الكليات والمعاهد الموسيقية، بأن يتم تدريسها ليس كمنهج دراسي فقط ينساه الطلب فور إنتهاء دراسته، بل نحتاج لآلية تقوم على أساس تدريب الدارسين وتنمية قدراتهم على كيفية استخدام هذا التراث بعد التخرج وحثهم على أهمية ذلك، وتنمية قدراتهم الفنية على استلهام اعمال جديدة من هذا التراث، حتى يصبح ذلك جزءاً من تكوين وتشكيل وجدانه ومخزونه الثقافي والفني .

- **المراجع :-**

- اشرف عبد الرحمن: " الموشحات الأندلسية فى دول شمال إفريقيا بين التشابه والاختلاف " بحث بمؤتمر الفن الأفريقي أيقونة الإبداع الإنساني، أكاديمية الفنون، ٢٤ ابريل ٢٠١٩.
- ماجدة عبد السميع : الموشحات والأدوار بين التلقين والتدوين ، القاهرة ١٩٩٩م
- د.سهير عبد العظيم: أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة ١٩٨٤
- سليم الحلو: الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها، دار مكتبة الحياة، بيروت .
- د. يوسف طنوس : الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية " – مؤتمر الموسيقى العربية فى دورته الخامسة عشر من ١ الى ١٠ نوفمبر ٢٠٠٦ .
- قسطندي رزق : الموسيقى الشرقية والغناء العربي، دار كلمات عربية للطباعة والنشر، القاهرة، إعادة طبع المجلد الذى ألفه الكاتب عام ١٩٣٦ م .