مساهمة عناصر الأداء الغربية في تأسيس ملامح المسرح الغنائي العربي

د. عزيز الورتاني[١] (تونس)

مدخل عام : تحوّلات المشهد الموسيقى العربي في التاريخ المعاصر[٢]

"منذ أواخر القرن التاسع عشر تاريخ انطلاق النهضة العربية الحديثة، شهد فن الموسيقى من التحديث والتغيير ما عرفه الأدب والمسرح والفنون التشكيلية، وانفعل بنفس الموضوعات والتطلعات، فتنوّعت المحاولات

---

[١] **موسيقي وباحث وجامعي تونسي، حائز على شهادة الدكتوراه في العلوم الثقافية اختصاص علوم موسيقية من المعهد العالي للموسيقى، جامعة تونس، ويشغل حاليا خطة أستاذ مساعد للتعليم العالي في اختصاص العلوم الموسيقية. تحصل عزيز الورتاني على عدّة شهائد علمية في نفس الاختصاص، كما نشر الباحث عدد عام من المقالات والمداخلات العلمية في العلوم الموسيقية على الصعيد الوطني والدولي، كما شغل خطة مدير فني لملتقى العود الدولي الأوّل بتونس سنة ٢٠١٨ في إطار أيام قرطاج الموسيقية، إلى جانب مشاركته في عديد اللجان العلمية الخاصة بالشهائد الوطنية للموسيقى، قدّم العديد من العروض الموسيقية على المستوى الدولي في إطار نشاطه ضمن مجموعة موسيقية دولية متعددة الجنسيات في المشروع الموسيقي الثقافي ليرا LYRA المتكون من مجموعة من الموسيقيين من تونس والهند وفرنسا.**

[٢] مفهوم الموسيقى العربية يشمل مختلف موسيقات العالم العربي والإسلامي التي تتفرع حسب انتماءاتها الجغرافية وخصوصياتها الموسيقية من لهجات وايقاعات ونغمات وغيرها، كما تشترك في عدّة خصوصيات موسيقية تقنية لعلّ من أهمها مفهوم المقام والخصوصيات التعبيرية الأخرى، ونحن نقصد هنا بمصطلح الموسيقى العربية جلّ موسيقات العالم العربي التي واكبت مختلف أشكال الاتصال مع الموسيقى الغربية (الأوروبية) في التاريخ المعاصر، لمزيد من التفاصيل راجع العناوين التالية:

_قطاط (محمود)، التراث الموسيقي العالمي: ثراء وتحوّل، ص. ٥-٢٦. تصدير كتاب:

الزواري (الأسعد)، المقامات الشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٨، ٣٤٢ ص.

_سحّاب (فيكتور)، أثر البيئة الجغرافية والبشرية والتاريخية في الموسيقى العربية، مجلّة البحث الموسيقي، المج. ٥، ع.١، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، ٢٠٠٦، ص.٧١--٩٣.

_الخولي (سمحة)، حصاد القرن العشرين في الموسيقى، حصاد القرن: المنجزات العلمية والانسانية في القرن العشرين، المج.٢، عمّان-الأردن، مؤسسة عبد الرحمان شومان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨، ص.١٩٦-٢٠٥.

_SAKLI (Mourad), Musique néo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical,in : *Congrès des musiques arabes dans le monde de l'islam*, 2007, pp.1-4. (le concept de la musique arabe)

_SAKLI (Mourad), *Musiques du Monde arabe, caractéristiques techniques communes*, communication scientifique, Sidi Bousaid, Tunis, Centre des Musiques Arabe et Méditérranéennes, 1998,15 p. (version numérique)

_TOUMA (Habib Hassan), *La musique arabe,* Trad. Christine Hétier, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 9-11.

والاتجاهات وتعددت المواقف، فبالإضافة إلى القطيعة المؤسفة التي علقت بهذا الفن منذ قرون بين العلم والعمل، جاء التصادم المفاجئ بالنموذج الغربي وتأثير التكنولوجيا الصناعية...تغيّرات حصلت بكيفية سريعة ومتتالية على المشهد الموسيقي العربي كان من نتائجها التخلّي تدريجياً عن الثوابت والتشبثّ بالمتغيّرات الوافدة.[٣] "إنّ في وطننا العربي موسيقات عربية أي لهجة موسيقية تخصّ كل بلد ولا حاجة لنا بموسيقى عربية واحدة مهيمنة ومسيطرة وطامسة لكلّ الخصائص المحلية[٤]."

إنّ بوادر التطور والتحوّلات التي شملت الموسيقى العربية مع مرحلة النهضة الموسيقية في أوائل القرن العشرين تمثّلت في ثلاث محطات هامة يمكن تجميعها فيما يلي: "العمل على توسيع أفاق الألوان التعبيرية والدرامية والرومانسية، الاعتماد على المادة الموسيقية الشعبية في الموسيقى العربية الكلاسيكية ومعالجتها وفقا لقواعد الموسيقى الغربية، إلى جانب بدايات الاعتماد على الأوركسترا الغربية التي يعتبرها البعض تتجاوز قُدرات التخت العربي"[٥]، كما أنّ يقظات الموسيقى العربية في عصر النهضة لم تكن تنفصل قطعاً عن يقظة الفكر والأدب، وعن مقالات مفكري الإصلاح التي عملت على مواجهة التخلّف بالتقدّم، والجمود الفكري والثقافي بالتنوير، والركود الاجتماعي بالإصلاح والتجديد، فكانت لذلك أعمال الموسيقيين ورواد المسرح الغنائي خصوصا صدى حياً لتطلعات النخبة الإصلاحية العربية في مجال التقدم الحضاري والتحديث الثقافي والاجتماعي، لكن يبقى هذا الطرح محل جدل ونقاش لأنّ الأهم يبقى دائما تدعيم الانتماء العربي والمحافظة على الهوية العربية والأصالة بنظرة استشرافية بنّاءة.

"إنّ عملية الجمع بين التقليدي والمستحدث في العملية الإبداعية يمكن وصفها بشكل عام بأنّها التجديد والتكيف مع الموقف المتغيرّ"[٦]، ومن خلالها يتجرأ المبدع على استلهام عدد أكبر من الأفكار والطروحات

---

[٣] قطاط (محمود)، الموسيقى أحد أهم مظاهر الهوية وتأكيد الذات، ، القاموس النقدي للهويات الثقافية واستراتجيات التنمية بتونس، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، وزارة التعليم العلي والبحث العلمي، ٢٠٠٧، ص. ٣.

[٤] الصقلي (مراد)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، تونس، بيت الحكمة، ٢٠٠٨، ص.٤٠.

[٥] سحاب (الياس)، الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه" ، الط. ١، لبنان، دار الفارابي، ٢٠٠٩، ص. ١١١.
راجع كذلك: إيجابيات وسلبيات طرأت على الموسيقى العربية في:
_قطاط (محمود)، راهن الموسيقى العربية وتحدّيات العصر، الحياة الموسيقية،ع. ٣٣، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب،٢٠٠٤، ص. ٣١. (الملحق الثالث للمقال)

[٦] محمد عابد (أمل جمال الدين)، تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث، الحياة الموسيقية، ع. ٣٥، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ٢٠٠٥، ص. ٨٤.

الجديدة وتطويعها وفقاً لمتطلبات العصر والموقف الحداثي الذي يواجهه المبدع في خضم بحثه عن مصادر جديدة تتسم بمميزات فنية حديثة متلائمة مع العصر، وتكون موازية للتطور العلمي الواضح في مختلف العلوم، وتطابقه مع مظاهر الحياة الاجتماعية الحديثة والتحوّلات التي جدت وساعدت على بروز النمط الغنائي المسرحي وتنوّع الإمكانيات التعبيرية فيه من خلال "الانفتاح والتطرق إلى مجالات علمية تطبيقية مساندة كعلم الصوت وعلم الهارموني وغيرها من العلوم التي تثري التعبيرات الموسيقية وتجعلها ملائمة للمفاهيم والمقاييس الجمالية لهذا العصر"[٧]، ويأتي هذا من خلال ما يمتلكه الإنسان من غريزة فطرية متمثّلة من حب الاستطلاع، وهو ما يجعله دائماً يبحث عن الجديد الذي يناسبه شريطة أن يكون هو بحاجة لذلك الذي يساهم في الانتقال من بيئة إلى أخرى وذلك حسب ما يقتضيه الظرف، وحينها تكون تلك الظروف مهيأة لاستقبال الحضارة المقابلة وتتفاعل معها بشكل ايجابي، فإنّ عكس هذا التفاعل الإيجابي تحدث ردّة فعل تؤدي إلى ركود وقتي للمجتمع[٨]، وبذلك يصل المجتمع إلى حلقة من الصراعات الداخلية من خلال محاولة كل عنصر إلى إقناع الجهة المقابلة بهذه التحوّلات لتسهيل عملية الاستيعاب "لكن ما يجب تبنيه في هذا الإطار هو أنّ مختلف الصراعات والتفاعلات التي فرضتها الطبيعة تمثل ظاهرة صحية لأنّ التجديد لا يأتي بشكل مفاجئ بل يكون بشكل متدرّج ليعطي الفرصة الكافية لاستيعاب ذلك الجديد"[٩]، إنّ تبني هذه التيارات الحداثية يفرض مبدأ الاستقلالية في الفكرة والخوض في مغامرة للخروج عن المألوف، وهو ما نلاحظه في الملامح الخاصة بالمشهد الموسيقي العام في الأقطار العربية خلال الفترة المعاصرة والحديثة، لذا فإنّ هذه الملامح العامّة يمكن تحدّد في أربعة نقاط الآتي ذكرها [١٠]:

١. أخذ معيار التقدّم في كل المجالات الحياتية العربية (سياسياً وثقافياً واقتصادياً واجتماعياً وعلمياً)، لأنّ الارتقاء بهذه المجالات تكون نتيجته مباشرة على المستوى الثقافي،كما أنّ أبرز أهداف هذه الفترة هي

---

[٧] السيسي (يوسف)، الدعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، عدد ٤٦، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر ١٩٨١، ص. ١٧٣.

[٨] راجع في هذا الصدد :

_الرشيد عبد القادر (يوسف)، الموسيقى العربية ومتطلبات العصر، عالم الفكر، المج.٢٧، ع. ٢، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨، ص. ٢٠١.

[٩] الرشيد عبد القادر (يوسف)، العنوان السابق، ص. ٢٠٢.

[١٠] السحاب (الياس)، العنوان السابق، ص. ٨٧-٩٠؛٩٢-٩٣.

تحقيق المعادلة بين الأصالة والمعاصرة، حيث نجد أنّ جيل الموسيقيين والمغنين العرب في النصف الأوّل من القرن العشرين توصلوا إلى تحقيق نجاح وفقاً لمعايير التقدّم

٢. كما أنّ الجهود التي كانت من قِبل الموسيقيين العرب كان أساسها تحقيق المعاصرة مع انقسام في المواقف بين مؤيدٍ لاعتماد المنهج الأوروبي من منطلق المنهج الأكاديمي وبين مفندٍ لهذا الموقف وتأكيده على ضرورة المعاصرة الفردية دون اللجوء إلى المؤسسات التعليمية والإطلاع على الموسيقى الأوروبية.

٣.اعتماد المعاهد الموسيقية العربية في النصف الأوّل من القرن العشرين على الطريقة الأوروبية كان له تأثير مباشر على التراث الموسيقي العربي القديم من خلال غياب الوسائل المشجّعة والتي تخوّل للمبدع الاعتماد على المادّة التراثية وذلك لما تعتمده هذه المؤسسات التعليمية من مناهج غربية.

٤.الاعتماد على الأداء الأركسترالي من خلال ترسيخ مبدأ الفصل بين المهام وبذلك أصبح العمل يرتكز على الملحّن كمبدع والمغني كمودّي لهذا الابداع مع العازفين وهو ما تميّزت به مدرسة القرن العشرين مع سيّد درويش ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ورياض السنباطي، وإنّ أبرز ما اعتمدوه هو تطوير الأشكال الموسيقية الغنائية الموروثة عن القرن الماضي من خلال توظيف الآلات والايقاعات الغربية كذلك التطرّق إلى أشكال غنائية غير مألوفة[١١]، وقد تمّ هذا بتفاعل كبير مع الموسيقى الأوروبية لكن مع عدد محدود من الموسيقيين المنتمين لهذه المدرسة.

إنّ الملامح العامّة في تأسيس المسرح الغنائي العربي تميزت بما يمكن نعته بالازدواجية على مستوى الخطاب الموسيقي العربي المعاصر، وذلك جرّاء تبني عناصر أخرى متمثّلة في تطوّر تركيبة التخت الموسيقي العربي مع توظيف المصطلحات الغربية في الممارسة الموسيقية العربية وبالتالي تطوّر أساليب الأداء والتي مثّلت النتيجة لظهور عقلية إبداعية حديثة تجمع بين العقلية العربية والغربية في التعامل مع مع هذا النمط من

---

[١١] لمزيد التوسّع في هذا الموضوع، راجع:

_ الشريف (صميم)، الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقى العربية، الحياة الموسيقية، ع.١، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ١٩٩٢، ص.٥٧-٧١.

_السحاب (سليم)، سيّد درويش وبعض تجديداته، تراث الموسيقي، ع.١ (عدد خاص)، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢، ص. ٢٦-٢٧.

_عبد السمع (ماجد)، سيّد درويش المدرسة التعبيرية والغناء العربي، تراث الموسيقي، ع.١ (عدد خاص)، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢، ص.٣٤-٣٧.

المؤلفات الموسيقية ومحاولة وضعها بين التراث المشرقي والحداثة الغربية، وربّما هذا يمثل نتيجة لظهور تيار موسيقي مستحدث في الأقطار العربية عمل على خلق خصوصيات فنية مشتركة تجمع بين التراثي والمستحدث.

١. التأثير الغربي على التركيبة الموسيقية العربية، مساهمة في تأسيس ملامح المسرح الغنائي

إنّ جلّ العناصر الموسيقية العربية في الفترة المعاصرة أصبحت أمام ثنائية التأثر والتأثير[١٢] من خلال وضعها بين النموذج الغربي والتقاليد العربية، فلقد شكّل موضوع الآلات الموسيقية واستعمالاتها في المؤلفات العربية إشكالاً من حيث الانتماء والأصول الاثنية للآلات والمدوّنة الموسيقية المتصلة بها، ويأتي هذا جرّاء التمازج بين آلات التخت العربي التقليدي (العود والناي والقانون) والآلات الغربية[١٣]، حيث يقول " أمنون شيلواه" في هذا الإطار[١٤] :

---

[١٢] انظر :

الماجري (محمد)، التأليف الموسيقي العربي المعاصر"جدلية التأثر والتأثير"، ص. ٣٨-٥٤.

[13] QASSIM HASSAN (Shahrazade), Tradition et modernisme : le cas de la musique arabe au proche-orient, in : *L'Homme,* N°.171/172, musique et anthropologie, 2004, pp. 363-364. (Le prototype de l'orchestre arabe moderne)

_ ترجّح بعض المصادر حول مسألة التمازج بين الآلات العربية والغربية إلى أنّ أوّل ظهور لآلة الكمنجة في التخت العربي كان انطلاقاً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر. راجع :

BELLEFACE (jean-François), TURĀT, classicisme et variété : les avatars de l'orchestre oriental au caire au début du XXeme siècle, in : *bulletin d'étude orientale,* T.39/40, (1987-1988), p. 42. URL :www.jstor.org/stable/41604720.

_ TOUMA (Habib Hassan), *Op.Cit.*, pp. 112-113.

_SAKLI (Mourad), *La chanson tunisienne analyse technique et approche sociologique*, T.1, thèse de doctorat, université Sorbonne Paris4, 1994, pp.196-198; 202;204-208.

_القرفي (محمد)، دور الكمان في تطوير الموسيقى العربية، الحياة الموسيقية، ع. ٣٩، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامّة للكتب، ٢٠٠٦، ص.١٥-٢١.

[14] SHILOAH (Amnon),), *la musique dans le monde de l'islam « etude socio-culturelle »*, Paris, Fayard, les chemins de la musique, 2002, p. 237.

«Le modèle du grand orchestre de l'Ouest, (...) suscita la mise en place d'un corps musical impressionnant qui prit la place de l'ensemble d'autre fois, petit et intime, composé de quatre ou cinq instrumentistes qui, traditionnellement, soutenaient la voix du chanteur. Il arriva que ces nouveaux ensembles reprennent des combinaisons instrumentales traditionnelles, mais ils empruntaient

" إنّ نموذج الأركستر الغربي الضخم (...) ساهم في إرساء مجموعة موسيقية مثيرة أخذت مكان المجموعة الموسيقية الصغيرة المتكوّنة من أربعة أو خمسة عازفين يساندون صوت المؤدي. حيث أنّ هذه المجموعات الجديدة أُدمجت مع الآلات التقليدية ولكن باقتباسات غربية، من خلال إقحام القيتار والأكورديون والبانجو والكمنجة الجهيرة والبونغوس والكمنجات الذين أصبحوا يمثلون قلب المجموعة".

ويضيف فريديريك لاغرانج على أنّ الأركسترا التي أدمجت كانت كذلك تحتوي على آلة الهارمونيوم[١٥]، ويعود هذا التمازج في الأصل إلى أحداث تاريخية مرتبطة بسياقات مختلفة، ربّما إلى أنّها ظاهرة استهوت العديد من الموسيقيين في الأقطار العربية، فلا يستقيم الحديث عن استخدام الآلات الأوروبية في الموسيقى العربية المعاصرة بغير العودة إلى نقطة الإنطلاق الحقيقية الأولى التي يعود تاريخها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما انطلقا فرسان النهضة الموسيقية[١٦] (عبد الرحيم المسلوب وعبد الحامولي ومحمد عثمان وسيّد درويش وسلامة حجازي الذي ساهم في نشر الوعي المسرحي لدى الجماهير وبالتالي انتشار المسرح الغنائي العربي[١٧] الذي ظهرت معه كذلك بوادر الاندماج بين التركيبة الموسيقية العربية

---

essentiellement à l'occident : s'y greffèrent ainsi guitare, accordéon, banjo, contrebasse, bongos et un pupitre de violons qui devint le cœur de l'ensemble.»

[١٥] يتحدث لاغرانج عن وجود فرق تمزج بين الآلات العربية وعدد كبير من الآلات الغربية مع تأكيده على وجود آلة الهارمونيوم، حيث كانت هذه الفرق الموسيقية تؤدي خاصّةً الأعمال المسرحية لشيخ سلامة حجازي والتي كان معظمها يرد في مقامات يمكن لها أن تؤدّى بآلات غربية المعدّلة، لمزيد التعمّق أكثر في هذا المبحث انظر :

LAGRANGE (Frédéric), *musiciens et poètes en Egypte au temps de la nahda*, thèse de doctorat, Université de paris 8 Saint- Denis, 1994, p. 86.

[١٦] راجع في هذا السياق :

LAGRANGE (Frédéric), *Musique d'Egypte*, Paris, Actes sud, p. 76. (L'école de la nahdha).
POCHE (Christian), « De l'homme parfait à l'expressivité musicale. Courants esthétiques arabes au XXe siècle », in: *Cahiers d'ethnomusicologie*, N°7, 1994, pp.4-6. (Le comcept d'art-fann)

[١٧] إلاّ أنّه وقد ورد في بعض المصادر التي تعنى بتاريخ نشأة المسرح الموسيقي على أنّه اقترن في البداية مع أحمد أبو خليل القباني ١٨٤٠-١٩٠٢ الذي سبق له أن تطرّق إلى العروض المسرحية الموسيقية من خلال دمجه لمختلف التواشيح العربية في الأعمال المسرحية : *" لقد سعى القباني إلى تقوية البناء المسرحي عنده بالموسيقى والإنشاد والرقص، فكانت النتيجة العملية لكل هذا نشأة البراعم الأولى لفن الأوبريت في البلاد العربية بشكله الفني المتقن (...) لقد جمع القباني لأوّل مرّة بين الغناء والموروث والأدب العربي والتمثيل في وحدة متكاملة يلتقي فيها الرقص مع الانشاد الفردي والمجماعي مع الشعر مع التراث القصصي واستحق بذلك لقب مؤسس المسرح الموسيقي العربي"*. انظر :

والغربية[١٨]) في تحريك الموسيقى العربية من الركود الذي أصابها في قرون (الانحطاط) بفرقة موسيقية تقليدية، قوامها التخت المؤلف من عود الذي يتوسّط غالبًا المجموعة مع كلّ من القانون والناي والكمان والرّق. والملاحظ أنه "منذ تلك البداية المبكرة كان موضوع الآلات الأصيلة والآلات المستوردة مطروحاً [١٩]".

وانقسمت حينها الآراء بين مؤيّدٍ ومفنّدٍ[٢٠]، إذ يرى المؤيدون لهذا التمازج بأنّه فرصة لفرض تعبيرات موسيقية جديدة لم تتناول بعد والخروج عن المعتاد، وإنّ إدخال الآلات الموسيقية الغربية لا يُأثّر على الخصوصيات التعبيرية للموسيقى العربية، حيث أنّ أسلوب التأليف هو العنصر الرئيسي المحدد لهوية الخطاب الموسيقي وهذا ما يعكس رأي كورت زاكس[٢١]، الذي يُقرُّ بأنّ الآلات هي وليدة الأسلوب الموسيقي وليس الأسلوب هو وليد الآلات. كما أنّ هذه الثلّة المؤّيدة ترى أنّ تفنيد إدماج الآلات الغربية هو إحباط لمسار النهضة الموسيقية العربية، أمّا في الجهة المقابلة فيرى البعض بأنّ هذا الطرح له تأثيرات سلبية على المشهد العام للتخت العربي التقليدي الذي يتسم بأسلوب أداء خاصّ، إلى جانب أنّ البعض من الآلات الغربية لا يمكن لها أداء السلالم الموسيقية العربية.

فبالرجوع إلى تاريخ الموسيقى العربية المعاصرة فإنّ بعض المصادر المتعلّقة بهذه المسألة تُرجِّح سبب تعميم الآلات الغربية في التخت التقليدي العربي على أنّه نتيجة منبثقة عن مؤتمر القاهرة لسنة ١٩٣٢، حيث يقول "سيمون جارجي" الباحث في المسائل المتعلقة بالموسيقى العربية:

_عبد الله (علي)، المسرح الموسيقي العربي، الط.١، الأردن، دار آلية للنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص. ٩٦.

_الحفني (محمود أحمد)، الشيخ سلامة حجازي "رائد المسلرح العربي"، الط.١.، القاهرة، دار الكتاب العربي للنشر والطباعة، ١٩٦٨، ص. ٢٤١.

[١٨] انظر العنوان التالي:

LAGRANGE (Frédéric), *Musiciens et Poètes en Egypte au temps de la nahda*, p. 177.

[١٩] سحاب (الياس)، العنوان السابق، ص. ١٢٤.

[٢٠] انظر :

فتحي (محمد)، إدماج الآلات الغربية في الموسيقى العربية "بين أنصار الفكرة ومعارضيها"، مجلّة الموسيقى، ع. ٢، القاهرة، المعهد الملكي للموسيقى العربية، ١٩٣٥، ص. ١١-١٤.

[٢١] رئيس لجنة الآلات الموسيقية في مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في القاهرة لسنة ١٩٣٢.

"وقد ظهر هذا خاصةً في فترة عبد الوهاب وأم كلثوم حيث عرف العالم العربي موجةً جديدةً إثر دخول الموسيقى الأوروبية (...) وتظهر هذه الموجة خاصةً من خلال دخول بعض الآلات الغربية في التخوت التقليدية وهي نتيجة انطلقت من المؤتمر الأوّل للموسيقى حيث ظهر تمازجًا في الآراء يدعو إلى هذه المبادرات الجديدة[٢٢]."

إضافةً إلى أنّ تسرّب الآلات الغربية يمكن له في حدٍّ ما المساس باللهجة الموسيقية العربية وبالتالي تغيّر على مستوى الهوية الموسيقية، وذلك حسب ما تفرضه النظم الموسيقية العربية التي ستكون مؤدية بالآلات الغربية، كما أنّ العديد من الكتابات والمصادر الأخرى التي تطرّقت إلى هذا الجانب من الموضوع ترجّح إلى أنّ أوّل محاولات لاستخدام الآلات الموسيقية الغربية كانت وراء قيام العديد من الأنظمة السياسية العربية منذ فترة تاريخية متقدّمة على إنشاء مدارس عسكرية حديثة تُدرّس الآلات الموسيقية النحاسية[٢٣]، إذ أنّ جميع المعزوفات الخاصة بالمدوّنة العسكرية تؤدّى بآلات النفخ الغربية من Trombone و Trompette وغيرها من آلات... وفي قولةٍ تعرّض لها عبد العزيز بن عبد الجليل في إشارة لاعتماد الآلات الموسيقية الغربية في الأقطار العربية على أنّ الجوق الملكي في المغرب التابع لدولة منصور السعدي (١٥٧٨-١٦٠٣) كان يحتوي على عازفين لآلة الطرنبات "يتولى النفخ فيها قوم من العجم، تنبعث منها أصوات وتلاحين لا تحرّك الطبع ولا تبعث على شيء سوى الحرب[٢٤]." وعليه فإنّ القيادات السياسية والفئة النخبوية العربية رأت في أنّه من الأمثل اتباع النموذج الغربي، حيث يضيف أمنون شيلواه في السياق نفسه :

---

[22] JARGY (Simon), *La musique Arabe*, 2éme éd, coll. Que sais-je ?, n°436, Paris, presses universitaires de France, 1977, p. 85.

« L'époque d'Abd al-wahhāb et d'um kulsūm a vu déferler sur le monde arabe une nouvelle vague de pénétration musicale européenne (...) cette offensive se manifeste surtout par l'entrée de certain instruments occidentaux dans les orchestres traditionnels, il en résulta, à partir du I^er^ congrès de musique, une confusion dans les esprits qui devait appeler de nouvelles initiatives.»

[٢٣] راجع :

بن عبد الجليل (عبد العزيز)، الآلات الموسيقية بين الإستغراب والإستعراب، الحياة الموسيقية، ع. ٤٥، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ٢٠٠٨، ص. ٤٨.

[٢٤] المصدر نفسه، ص. ٤٨.

" إنّ هذا حصل مع الفئة الحاكمة والنخبوية، وكان هذا في كل من تركيا وايران ومصر ولبنان والعراق وفي أسيا الوسطى، السلطان سليم الثاني وابن عمه محمد الثاني في تركيا والشاه نصر الدين في إيران ومحمد علي في مصر، كلٌ في عصره وفي مملكته كان مقتنعاً بضرورة القيام بتحويرات، وعلى أنّ النموذج المثالي الذي يجب الاقتداء به هو في تأسيس مؤسسات أوروبية التي تمثّل ركائز التفوّق الأوروبي، وعلى العموم فإنّ هذه التحويرات شملت بالأساس المؤسسة العسكرية، حيث كانوا مقتنعين تمام الاقتناع بأنّ تواصل الأمّة يكمن في تبني سريع لهذا الفن[٢٥]."

وعلى هذا فيؤكد كذلك سيمون جارجي على أنّ مصر كانت لها أوّل مدرسة عسكرية في سنة ١٨٢٤ إذ يقول : " إنّ الاهتمام بالموسيقى العسكرية كان أبرز اهتمام، فمنذ سنة ١٨٢٤ تأسست أوّل مدرسة للموسيقى العسكرية، وكان ذلك أوّل ظهور لفرقة عسكرية في الأراضي العربية[٢٦]."

---

[25] SHILOAH (Amnon), *Op.Cit.*, pp. 231-232.(Chapitre III. L'avènement de courants nouveaux)
« Cela se produisit surtout pour la classe dirigeante et les élites, tout en Turquie qu'on Iran, en Egypte, au Liban, e, Irak, et e, Asie centrale, le sultan selim II, et son cousin Mohamud II de Turquie, le Shah Nasred-Din en Iran, et Mohammad 'Alī en Egypte, chacun à son époque et dans son royaume respectif, étaient convaincus de la nécessité d'entreprendre des réformes, ces monarques estimaient que l'unique modèle digne d'être adopté était celui des institutions occidentales, piliers de la supériorité européenne (…) en régle générale, ces réformes touchaient en premier lieu le monde militaire : onétait profondément convaincu que le survie de la nation dépendait de l'adoption rapide de l'art.»

راجع كذلك:

_LAGRANGE (Frédéric), *musiciens et poètes en Egypte au temps de la nahda*, pp. 57-59.
(la place de la musique occidenatale).
_SHILOAH (Amnon), *Op.Cit.*, p. 233. (modernisation et occidentalisation de la musique)

[26]JARGY (Simon), *Op. Cit.*, pp. ٧٣-٧٢.
«C'est d'ailleurs la musique militaire qui l'intéresse en premier chef : dés 1824, il crée la 1ére école de musique militaire pour la 1ére fois, la fanfare faisait son apparition en terre arabe.»

انظر في نفس السياق:

_LAGRANGE (Frédéric), *Musique d'Egypte*, pp. 70-74. (L'apport musical étranger)

راجع كذلك:

_قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، الط.١، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٧٨، ص. ٥٤. (حول التغرّب في الموسيقى العربية والأخذ بأسباب العصر)

_ سحاب(الياس)، الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه"، الط.١، لبنان، دار الفارابي، ٢٠٠٩، ص. ١٠٩-١١٠. (المرحلة المعاصرة في مصر انطلاقاً من حكم محمد علي الكبير والخديوي اسماعيل وفؤاد الأوّل)

٢. إدراج المصطلحات الغربية في مؤلفات المسرح الغنائي

لعلّ كذلك من أهم التحوّلات التي شهدتها الموسيقى العربية خلال فترات طويلة في تاريخها وصولاً إلى بدايات القرن العشرين، هي حركات التمازج بين الثقافة العربية والغربية والمرتكز أساساً على التثاقف بين الضفتين، حتى أنّ هذا المفهوم أصبح يمثل جدلية قائمة الذات تطرّقت لها العديد من الكتابات في محاولة لتعمّق أكثر في ماهية هذا الاتصال ومدى ايجابيته، وكما بينا في بداية هذا العمل على أنّ مصطلح الموسيقى تشترك فيه جميع الشعوب، لكنّ عند التعمّق في مدلول الخطاب الموسيقي الخاص بكل موسيقى من موسيقات العالم سوف ندرك مدى تواجد عناصر اختلاف تتحدد من خلالها الخصوصيات الموسيقية التي تتفرّد بها كل مجموعة إنسانية، فعلى مدى عدّة قرون شمل التثاقف الموسيقي جميع الجوانب المتعلّقة بالممارسة الموسيقية، مما جعل الخطاب الموسيقي للأعمال المسرحية أمام وضعية تجمع بين التأثر والتأثير الغربي، الشيء الذي جعل الموسيقيون العرب يعتبرون أنّ الموسيقى الغربية تمثّل النموذج المثالي المتبع عند نشأة العمل الموسيقي في مختلف أنماطه، حتى أصبح المشهد الموسيقي العام في الأقطار العربية ينضوي في مناخ غربي متكامل يحتوي على جميع مقوّمات الأداء الغربي، بما في ذلك المصطلحات الغربية التي يعتمدها أغلب المؤلفين والعازفين العرب في مختلف مراحل العمل الموسيقي المسرحي، وربّما هذا ما يفسّر عدم القدرة على ضبط وتحديد قواعد ونظم ونظريات الموسيقى العربية، مما جعل اللغة الموسيقية تواجه تيارين متداخلين، "تيار نظري وأخر عملي"[٢٧].

إنّ هذا الإشكال يعود إلى تبنّي قواعد ونظريات تختلف عما هو معتمد في الموسيقى العربية، فإنّ عدم توحيد ووضع مصطلحات خاصة بالممارسة الموسيقية العربية وتحديد مواضع استعمالها سوف يضع الجانب التطبيقي تحت التأثير الغربي المباشر، الذي يعتمد على الممارسة المنظّمة والمتقنة. كما أنّ هذا الإشكال يعود إلى ثراء المخزون الموسيقي العربي وإشكالية ضبطه وبالتالي لا يمكن الحديث عن موسيقى عربية تجتمع

_الخولي (سمحة)، القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، ع. ١٦٢، كويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠، ص.٢٢٧. (أصداء القومية في الشرق: مصر)

_BEN ABDELRAZEK (Seif Allah), *Les orchestres arabes modernes influences de l'organologie occidentale et probléme d'acculturation*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris 4, 1999, p. 84. (Les écoles de musique militaire en Egypte)

[٢٧] طنوس (يوسف)، المصطلحات في الموسيقى العربية "مشروع الحداثة"، الحياة الموسيقية، ع. ٤٦، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ٢٠٠٨، ص. ٩.

فيها جميع الأقطار العربية لأنّ هذا المصطلح أيضاً يمثل مفهوماً شاملاً، وإذا اقترن الأمر بتوظيف المصطلحات الغربية في أداء مؤلفات العربية يصبح الإشكال أعمق، كما أنّ النظريات الموسيقية العربية "لم تجد بعد مصطلحات موحّدة لمختلف عناصرها وأقسامها وتقنياتها"[٢٨]، لذا فإنّ أغلب المدرسين في المعاهد الموسيقية في الأقطار العربية يعتمدون بصفة عفوية على المصطلحات الغربية، كما أنّ محاولات الترجمة التي وردت في عدّة معاجم عربية وكتب النظريات الموسيقية نجدها تحتوي على ترجمة لمصطلحات موسيقية غربية لا تعطي المدلول الحقيقي للكلمة من ناحية المعنى أو الموضع الخاص بالأداء، بل هي محاولات لتبسيط المصطلح وجعله أقرب ما يمكن للمفهوم الأصلي في اللغة الأصلية. وهذا يعود إلى أنّ جلّ المصطلحات المعتمدة في التدريس أو الممارسة التطبيقية هي من أصول غربية وذلك نتيجةً لتبنّي كامل للنظام الموسيقي الغربي، بالإضافة إلى أنّ العديد من الأطراف اعتبرت أنّ هذه المصطلحات لا تتطابق مع مستلزمات الموسيقيين والدارسين وهي "مصطلحات ذات أصول أدبية تخلو من الجرس الموسيقي"[٢٩].

وهذا يمكن له أن يمثل نتيجة لأعمال الباحثين والموسيقيين العرب الذين استعانوا بتحقيق وشرح العديد من الدراسات النظرية العربية القديمة التي تحتوي على عدّة مصطلحات موسيقية أدبية صعبة الفهم وربّما قليلة التداول في وقتنا الحاضر دون المحاولة لتبسيطها أو للبحث عن مرادفات لغوية معاصرة، يمكن لها أن تتقارب في المعنى والمدلول الموسيقي وجعلها في متناول الدارس والمتعلّم. كما أنّ العديد من المصطلحات القديمة التي اعتمدها الفلاسفة والمنظرين العرب تعود بالأصل إلى أصول فارسية وتركية وتنتمي إلى عصر التراث الشفوي[٣٠]، لذا فإنّ اعتماد النموذج الغربي كمرجع في اقتباس المصطلحات الموسيقية لا يمثل إشكال،

---

[٢٨] طنوس (يوسف)، العنوان السابق، ص. ١٠.

[٢٩] المصدر نفسه، ص. ١٢.

راجع كذلك في نفس السياق:

الورتاني (عزيز)، منهج التحليل الموسيقي العربي واشكالية ترجمة المصطلحات التقنية، مداخلة علمية في ندوة الترجمة في المعارف الموسيقية والموسيقولوجية، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية، مركز الموسيقى العربية والمتوسّطية، ٦ و ٧ ماي ٢٠١٤.

تطرقنا من خلال هذه الدراسة إلى اشكالية تعدد ترجمة المصطلح العلمي المختص في مجال العلوم الموسيقية وبالتحديد في منهج التحليل الموسيقي الخاص بمؤلّفات موسيقى عربية، كما أوردنا في نفس السياق مشكلة توحيد المصطلحات العلمية المترجمة واختلافها من حيث السياق والمعنى والصورة الذهنية.

[٣٠] طنوس (يوسف)، العنوان السابق، ص. ١٤.

لكن ما يجب القيام به هو العمل على وضع مصطلحات عربية تتماثل وتتشابه مع ما هو موظّف لدى الغرب مع ضرورة اقترانها بالممارسة الموسيقية والإطار التطبيقي الحديث.

خاتمة البحث

يندرج المسرح الغنائي العربي ضمن وظيفة موسيقية في إطارها الاجتماعي، إذ تتمثّلُ أساسًا في التعبير عن المجتمع في تعاقبه التاريخي، باعتبارها أداةً لا يتحدد تعريفها من زاوية الأصوات فقط بل هي أشمل من ذلك، فهي جزء لا يتجزء من المجتمع تحدّد الهويات والأذواق الموسيقية الموسيقية كما تمثّل هذا النمط خطابًا من الخطابات الاجتماعية التي تنقل لنا معتقدات وقيم وأعراف مجتمع ما[٣١]، ذلك مع مراعاتها لمختلف التحوّلات الناجمة عن الاتصال والتبادل الثقافي الذي ينجر عليه تلاقح مباشر على مستويات مختلفة في الممارسات الموسيقية، وبالتالي تحوّل على مستوى خصوصيات الثقافة الموسيقية المحلية[٣٢]، فبالنظر إلى المفهوم الشامل للموسيقى العربية يُطرح التساؤل عن تموقع الخطاب الموسيقي العربي في الفترة المعاصرة في خضم التحوّلات الشاملة، وذلك انطلاقاً من قيمته ومكانته على الصعيد العالمي إذا اعتبرنا أنّ الخطاب الموسيقي العربي يمثّل مرآة الثقافة العربية. لذا فإنّ الحديث عن الآفاق المستقبلية لهذه الممارسة الإبداعية يقتضي منّا أوّلاً تشخيصاً للواقع الموسيقي العربي وذلك بالنظر إلى العناصر الموسيقية المتمثلة أساساً في خصوصيات اللهجة والهويّة والتي تعكس الذائقة الفنية المعاصرة.

المصادر والمراجع

بن عبد الجليل (عبد العزيز)، الآلات الموسيقية بين الإستغراب والإستعراب، الحياة الموسيقية، ع. ٤٥، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ٢٠٠٨.

[٣١] التريكي (منير)، الخطاب الموسيقي مؤشّرًا على الهويّة، كتاب أعمال المؤتمر الثاني حول الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة، صفاقس/تونس، المعهد العالي للموسيقى، وحدة البحث في تحليل الخطاب الموسيقي، ٢٠١٤، ص. ٦٠. / انظر العنصر ١.المقاربات الاجتماعية للخطاب الموسيقي (بتصرّف في النصّ الأصلي)

[٣٢] لمزيد التعمّق أكثر في هذه المسألة انظر:
DURING (Jean), L'oreille et la voix de l'orient, in : *Congrès des musiques dans le monde de l'islam*, Assilah, 2007, 8 p. (version numérique)
http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/during-2007.pdf

التريكي (منير)، الخطاب الموسيقي مؤشّرًا على الهويّة، كتاب أعمال المؤتمر الثاني حول الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة، صفاقس/تونس، المعهد العالي للموسيقى، وحدة البحث في تحليل الخطاب الموسيقي، ٢٠١٤.

الحفني (محمود أحمد)، الشيخ سلامة حجازي "رائد المسلرح العربي"، الط.١.، القاهرة، دار الكتاب العربي للنشر والطباعة، ١٩٦٨.

الخولي (سمحة)، القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، ع. ١٦٢، كويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠.

الخولي (سمحة)، حصاد القرن العشرين في الموسيقى، حصاد القرن: المنجزات العلمية والانسانية في القرن العشرين، المج.٢، عمّان–الأردن، مؤسسة عبد الرحمان شومان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨.

الرشيد عبد القادر (يوسف)، الموسيقى العربية ومتطلبات العصر، عالم الفكر، المج.٢٧، ع. ٢، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨

الزواري (الأسعد)، المقامات الشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، تونس، مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٨.

سحاب (الياس)، الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه" ، الط. ١، لبنان، دار الفارابي، ٢٠٠٩.

السحاب (سليم)، سيّد درويش وبعض تجديداته، تراث الموسيقى، ع.١ (عدد خاص)، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢.

سحّاب (فيكتور)، أثر البيئة الجغرافية والبشرية والتاريخية في الموسيقى العربية، مجلّة البحث الموسيقي، المج. ٥، ع.١، الأردن، المجمع العربي للموسيقى، ٢٠٠٦

السيسي (يوسف)، الدعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة، عدد ٤٦، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر ١٩٨١.

الشريف (صميم)، الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقى العربية، الحياة الموسيقية، ع.١، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ١٩٩٢.

الصقلي (مراد)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، تونس، بيت الحكمة، ٢٠٠٨.

طنوس (يوسف)، المصطلحات في الموسيقى العربية "مشروع الحداثة"، الحياة الموسيقية، ع. ٤٦، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ٢٠٠٨.

عبد السمع (ماجد)، سيّد درويش المدرسة التعبيرية والغناء العربي، تراث الموسيقى، ع.١ (عدد خاص)، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢.

عبد الله (علي)، المسرح الموسيقي العربي، الط.١، الأردن، دار آلية للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

فتحي (محمد)، إدماج الآلات الغربية في الموسيقى العربية "بين أنصار الفكرة ومعارضيها"، مجلّة الموسيقى، ع. ٢، القاهرة، المعهد الملكي للموسيقى العربية، ١٩٣٥.

القرفي (محمد)، دور الكمان في تطوير الموسيقى العربية، الحياة الموسيقية، ع. ٣٩، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامّة للكتب، ٢٠٠٦.

قطاط (محمود)، الموسيقى أحد أهم مظاهر الهوية وتأكيد الذات، ، القاموس النقدي للهويات الثقافية واستراتجيات التنمية بتونس، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، وزارة التعليم العلي والبحث العلمي، ٢٠٠٧.

قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، الط.١، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٧٨.

قطاط (محمود)، راهن الموسيقى العربية وتحدّيات العصر، الحياة الموسيقية،ع. ٣٣، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب،٢٠٠٤.

الماجري (محمد)، التأليف الموسيقي العربي المعاصر"جدلية التأثر والتأثير"، الحياة الموسيقية، ع. ٣٣، سوريا، وزارة الثقافة، ٢٠٠٤.

محمد عابد (أمل جمال الدين)، تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث، الحياة الموسيقية، ع. ٣٥، سوريا، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتب، ٢٠٠٥.

الورتاني (عزيز)، منهج التحليل الموسيقي العربي واشكالية ترجمة المصطلحات التقنية، مداخلة علمية في ندوة الترجمة في المعارف الموسيقية والموسيقولوجية، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية، مركز الموسيقى العربية والمتوسّطية، ٦ و ٧ ماي ٢٠١٤.

BELLEFACE (jean-François), TURĀT, classicisme et variété : les avatars de l'orchestre oriental au caire au début du XXeme siècle, in : *bulletin d'étude orientale,* T.39/40, (1987-1988).

BEN ABDELRAZEK (Seif Allah), *Les orchestres arabes modernes influences de l'organologie occidentale et probléme d'acculturation*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris 4, 1999.

DURING (Jean), L'oreille et la voix de l'orient, in : *Congrès des musiques dans le monde de l'islam*, Assilah, 2007.

JARGY (Simon), *La musique Arabe*, 2éme éd, coll. Que sais-je ?, n°436, Paris, presses universitaires de France, 1977.

LAGRANGE (Frédéric), *musiciens et poètes en Egypte au temps de la nahda*, thèse de doctorat, Université de paris 8 Saint- Denis, 1994.

LAGRANGE (Frédéric), *Musique d'Egypte*, Paris, Actes sud, 1996.

POCHE (Christian), « De l'homme parfait à l'expressivité musicale. Courants esthétiques arabes au XXe siècle », in: *Cahiers d'ethnomusicologie*, N°7, 1994.

QASSIM HASSAN (Shahrazade), Tradition et modernisme : le cas de la musique arabe au proche-orient, in : *L'Homme,* N°.171/172, musique et anthropologie, 2004.

SAKLI (Mourad), Musique néo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musica*l,*in : *Congrès des musiques arabes dans le monde de l'islam*, 2007.

SAKLI (Mourad), *Musiques du Monde arabe, caractéristiques techniques communes*, communication scientifique, Sidi Bousaid, Tunis, Centre des Musiques Arabe et Méditérranéennes, 1998.

SAKLI (Mourad), *La chanson tunisienne analyse technique et approche sociologique*, T.1, thèse de doctorat, université Sorbonne Paris4, 1994.

SHILOAH (Amnon), *la musique dans le monde de l'islam « etude socio-culturelle »*,

Paris, Fayard, les chemins de la musique, 2002.

TOUMA (Habib Hassan), *La musique arabe,* Trad. Christine Hétier, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 9-11.