مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربيّة الثاني والثلاثون
من ١١ إلى ٢٤ تشرين الأول/أكتوبر ٢٠٢٤
محاضرة دة. ميشال الشمالي ضمن المحور الثاني
"الأغنية العربية المعاصرة من تطوير للموسيقات الشعبية إلى استنساخ للموسيقى الغربية"

يغلب على الأغنية العربيّة المعاصرة طابع الكميّة على النوعيّة وطابع الإستنساخ على الإبتكار. فالتكنولوجيا الحديثة سمحت لكلّ طامح وهاوٍ أن يطرح أغان يغلب على معظمها تيّار الإستسهال إنْ كان في اختيار الكلمات أو الأشعار وإن كان في إيجاد جمل لحنيّة جديدة، ناهيك عن أسلوب الأداء السيء الذي يغلب على معظم الأغاني المسمّاة "عربيّة معاصرة". إنّ استخدام اللغة العربيّة في الغناء لوحده لا يمنح الهويّة العربيّة لتلك الأغاني. فالزمن الجميل في الأغنية العربية كان يستوحي الكثير من التراثات الشعبيّة ويحرص على الجودة في الشعر واللحن والأداء، بينما معظم الزمن المعاصر يستنسخ الأغاني باشعارها وألحانها وأداءاتها البعيدة عن مقوّمات الأغنية العربيّة التقليديّة.

١) الأغنية العربية التقليديّة

تمتاز الأغنية العربيّة التقليدية بطابعها الطربيّ وسلّمها المقامي وإيقاعها المبني على إيقاع الشعر والمكمّل لبنيتها اللّحنيّة. وهذه الخصائص رسّخت هويّة الغناء العربي خلال تاريخه الطويل. ومن خصائص الغناء العربيّ التقليديّ: الخبرة الموسيقية الكبيرة، الأداء العميق المبني على الإحساس الفنّي والموجّه إلى الداخل، الغناء للمتّعة الشّخصيّة أوّلاً، أهميّة التفريد والسماع والطرب، التركيز على الصوت الطبيعي، تفضيل التخت الشرقي في المرافقة الموسيقية، غناء القصائد والأدوار والموشّحات، السّلطنة والإرتجال. والموهبة الصوتيّة والفنّيّة هي وحدها مقياس الوصول للشّهرة[١].

فالأغنية العربيّة، كما كلّ الأغاني الرصينة، ترتبط، إلى جانب الشاعر والملحّن، بالمؤدّي الذي ينقل فنّ الشاعر والملحّن من خلال أدائه الذي عليه أن يتكامل معهما. وسنُعطي مصر ولبنان كأنموذجين للأغنية العربيّة التقليديّة.

عرف مطلع القرن العشرين كوكبة من الذين ساهموا بتركيز أسس الأغنية العربيّة التقليديّة في مصر، مثل سيد درويش(١٨٩٢-١٩٢١)، محمد القصبجي (١٨٩٢-١٩٦٦)، زكريا أحمد (١٨٩٦-١٩٦١)، محمد

[١] يوسف طنوس، "الملحّن العربي المعاصر بين النقل والإبداع"، *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا-القاهرة، ٢٠٠٧.

عبدالوهاب (١٨٩٨-١٩٩١)، رياض السنباطي(١٩٠٦-١٩٨١). "وإذا جمعنا هذه الكوكبة الكبيرة وفحصناها بعين ثاقبة، نرى كل واحد منهم يمثل مدرسة بحدّ ذاتها، وكأنهم ليسوا أشخاصًا ينتمون لمرحلة واحدة، بل أجيال متعاقبة تفصلهم عشرات السنين"[٢]. ولا بدّ من ذكر خاصّة أم كلثوم (١٨٩٨-١٩٧٥) وأسمهان (١٩١٢-١٩٤٤) كمطربات طبعن تلك المرحلة.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين، ظهرت كوكبة كبيرة من الملحنين، أمثال فريد الأطرش (١٩١٠-١٩٧٤) محمد فوزي (١٩١٨-١٩٦٦) ومنير مراد (١٩٢٢-١٩٨١)، إلى جانب محمود الشريف (١٩١٢-١٩٨٩٠) وأحمد صدقي (١٩١٦-١٩٨٧) وسيد مكاوي (١٩٢٨-١٩٩٧)... وغيرهم. ثمّ ظهرت مدرسة متكاملة وانتماؤها الأكبر لمحمد عبد الوهاب وتأثره الخلّاق بالموسيقى الكلاسيكية الأوروبية[٣]، وكان عنوان هذه المرحلة أغنية "صافيني مرة" (١٩٥٣) لمحمد الموجي (١٩٢٣-١٩٩٥) وحملها صوت عبدالحليم حافظ (١٩٢٩-١٩٧٧) الذي أصبح حامل لواء مرحلة المدرسة الموسيقية الكلاسيكية الحديثة. ومع الموجي ظهر كمال الطويل (١٩٢٢-٢٠٠٣) وبليغ حمدي (١٩٣٢-١٩٩٣). وشهدت الأغنية العربية عصرها الذهبي في مطلع الخمسينيات والستينيات. وكان نجومها المصريون شخصيات أساسية مثل أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب، ضمن عدد لا يحصى من النجوم المصريين أو الذين عملوا في مصر من على شاشات السينما أو قاعات الحفلات: عبد الحليم حافظ، فريد الأطرش، ليلى مراد (١٩١٨-١٩٩٥)، صباح (١٩٢٧-٢٠١٤)، وردة (١٩٣٩-٢٠١٢) وغيرهم الكثير. وعلى المستوى الموسيقي، دُشِّن نوع جديد من الأغاني، وهي أغنية المونولوج التي تصل مدتها أحيانًا إلى ساعة. وهذا الفنّ الجديد عُرف بفنّ المدينة، متمايزًا عن فنّ التراث الصعيدي الذي أعطى ولا يزال يُعطي الهويّة الموسيقيّة المصريّة بامتياز.

وفي لبنان، ظهرت فئة من الملحنين الموهوبين مستلهمين التراث الموسيقي الشعبي بأشعاره الزجليّة وألحانه وإيقاعاته الموسيقيّة، شكّلوا اللُبنة الأولى في الأغنية العربيّة الحديثة، أمثال متري المر (١٨٨٠-١٩٦٩)، نقولا المنّي (١٩٠٠-١٩٧١)، يحيى اللبابيدي (١٩٠٠-١٩٤٣)، فريد غصن (١٩١٢-١٩٨٥)، سامي الصيداوي (١٩١٣-١٩٩٤)، خالد أبو النصر (١٩١١-١٩٧٩)، حليم الرومي (١٩١٩-١٩٨٥)، فيلمون وهبي (١٩١٦-١٩٨٥)، مع كوكبة من المطربين والمطربات أمثال محي الدين بعيون (١٨٦٨-١٩٣٤)، يوسف تاج (١٨٩٥-١٩٧٢)، إيليا بيضا (١٩١٥-١٩٧٧)، لور دكاش (١٩١٧-٢٠٠٥). وفي بداية خمسينيات القرن الماضي، ظهرت أسماء طبعت الأغنية اللبنانيّة، أمثال الأخوين عاصي (١٩٢٣-

[٢] سليم سحّاب، "تطوّر الموسيقى العربية مع تطوّر الأجيال"، مجلة *شؤون عربية*، عدد ١٨٩، ٢٠٢٢.

[٣] المرجع السابق.

١٩٨٦) ومنصور (١٩٢٥-٢٠٠٩) الرحباني بمسرحهما الغنائي وأشعارهما وألحانهما وتوزيعهما الموسيقيّ بمرافقة صوت فيروز التاريخي (١٩٣٥-)، وزكي ناصيف (١٩١٨-٢٠٠٤) الذي حوّل الفولكلور الموسيقي إلى مدرسة كلاسيكيّة موسيقيّة، وتوفيق الباشا (١٩٢٤-٢٠٠٥) الذي أعاد للموشّحات بريقها وأعطى توزيعات جديدة أوركستراليّة للموسيقات الفولكلوريّة. إضافة إليهم، ظهر وديع الصافي (١٩٢١-٢٠١٣) بصوته وألحانه وأدائه، كممثّل للأغنية العربيّة التقليديّة والمعاصرة في آن معًا، وظهر معه مطربون ومطربات أمثال نصري شمس الدين (١٩٢٧-١٩٨٣)، نور الهدى (١٩٢٤-١٩٩٨)، نجاح سلام (١٩٣١-)، سميرة توفيق (١٩٣٥-)، إيلي شويري كشاعر وملحّن ومطرب (١٩٣٩-٢٠٢٣)، سمير يزبك (١٩٣٩-٢٠١٦)، جوزف عازار (١٩٤٢-)، عصام رجّي (١٩٤٤-٢٠٠١)، طوني حنا (١٩٤٥-)، إلخ.

٢) الأغنية العربيّة المعاصرة

شكّلت الأغنية العربية المعاصرة محطة مفصليّة في تاريخ الموسيقى العربية ومقوّماتها. وتمّ إدخال عناصر جديدة على الغناء العربي الذي كان يرتكز على الشعر والطرب، فأضيف إليه التعبير في الأداء، والمرافقة الآليّة من تخت شرقي إلى الأوركسترا الكبيرة، وبات التوزيع الموسيقي من صلب الأغنية المعاصرة، إلخ. وتميّزت الأغنية العربية عامّة بالجمع ما بين الشعر والموسيقى، وارتبطت الألحان بأشعارها، وكذلك كثير من الأشعار عُرفت من خلال الألحان التي وُضعت لها. فإذا كانت المعاصرة تعني وتفترض التفاعل الإيجابي مع القضايا الراهنة وتطوّر الحضارة ومنجزاتها على الصعيد الإنسانيّ والإجتماعيّ والعلميّ والفنّي، فعلى الحضارات الواعية اختيار ما يناسبها ويتلاءم مع ثقافتها وقيَمها من منتجات تطوّر الحضارة العالميّ.

إنّ خطر الخروج عن الهويّة الموسيقيّة العربيّة يعود حتّى إلى أوائل القرن العشرين. ففي مؤتمر الموسيقى العربيّة ١٩٣٢، طالبت لجنة التعليم الموسيقي مؤلّفي الموسيقى بأن يستوحوا من تراثهم لكي يطوّروه، وليس من الموسيقات الأجنبية. كما طلبت اللجنة أن يُشرف على الطلاّب الحاصلين على منح دراسية في أوروبا، أساتذة يُشجّعونهم على التمسّك بتراثهم والغرف منه في مؤلّفاتهم. وفي معرض تقيّيمها لمؤلّفات الشباب المصري، فقد رأت اللجنة فيها تقليدًا للموسيقى الأوروبية غير الرصينة. وقد طالبتهم اللجنة بأخذ مثالهم الأعلى من بين الموسيقيين الأوروبيين الجدّيين[٤].

[4] *Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932*, Imprimerie Nationale de Boulac, Caire, 1934, p. 616.

من ناحية أخرى، يمكن تقسيم الأغنية العربية المعاصرة إلى فترتين زمنيتين، تمتدّ الأولى من سيّد درويش لغاية سبعينيات القرن العشرين، والثانية من ثمانينيات القرن الماضي إلى أيامنا. غلب على المرحلة الأولى الطابع الجدّي والعمل الفنّي وترسيخ هويّة الغناء العربي، وغلب على المرحلة الثانية الطابع التجاريّ والعمل الدعائيّ والخروج عن مقوّمات الغناء العربي، من دون أن ننفي وجود أغان "هابطة" في المرحلة الأولى، وأغان "جيّدة" في المرحلة الثانية. وبينما كانت الأغنية العربية التقليديّة تتمتّع بالإجمال بالذوق السليم والرّقي من ناحية جمالية الأشعار والألحان وتجانسها وترابطها من جهة، واختيار سليم للأنواع الغنائيّة التي تتناسب والأشعار وصوت المطربين ومقدرتهم من جهة أخرى، نرى الأغنية العربية المعاصرة خاصّة منذ الربع الأخير من القرن العشرين قد خلعت ثوبها العربي تحت شعار التغيير والتطوير والعولمة، ولبست أزياء غيرها التي أفقدتها طابعها وخصائصها[٥].

فبعد وصول الغناء العربيّ إلى أوجه مع كبار الملحّنين والمطربين والمطربات خاصّة منذ بدايات القرن العشرين لغاية بدايات الربع الأخير منه، طغى على الغناء العربيّ منذ ثمانينيّات القرن الماضي موجات من الغناء الجديد المعاصر، بعيدًا، في معظمه، عن الهويّة الموسيقيّة العربيّة التقليديّة، وخاصّة مع ما يسمّى بالموسيقى "الشبابيّة". فبعد أن استمدّ العديد من كبار الملحّنين موسيقاهم من تراثاتهم الشعبيّة (أو التقليديّة أو الفولكلوريّة) واستخدموها في إنتاج موسيقى وأغان عربيّة جديدة، عمد معظم الملحنين الجدد إلى تلحين أو نسخ أغان لا تحمل أيّ شيء من الهويّة الموسيقيّة العربيّة، طبعت الغناء العربي المعاصر. إنّ هذا الواقع الجديد، يُنذر بخطر تجاهل التراثات الموسيقيّة العربيّة من قبل الأجيال الصاعدة، وانجرارها وراء الموسيقى الغربيّة الخفيفة أو التجاريّة والترفيهيّة.

إنّ موسيقى "الشعبي" (البوب Pop)، التي ظهرت منذ ثمانينيّات القرن الماضي، والتي استمدّت من الأحياء الشعبيّة والفقيرة مواضيعها وألحانها وإيقاعاتها ومفرداتها، عمل أصحابها على تكييفها ومزجها للوصول إلى جمهور واسع. فبينما رحّبت بها الطبقات الشعبيّة، اعتبرها العديد من المثقفين والمحافظين، أغان "هابطة" تجسّد الابتذال في الغناء العربي والنزعة الاستهلاكية التي تعمل تدريجًا على تآكل خصائص الأغنية العربية وهويّتها. فتلك الأغاني تتحدث عن صعوبة الحياة اليومية والمشاكل الإقتصاديّة والحياة العاطفيّة. وإنّ نجاحها التجاري تزامن مع ظهور تقنية جديدة: تسجيل الأغاني على الكاسيت، ممّا ساهم في انتشارها.

---

[٥] يوسف طنوس، "أين الأغنية المعاصرة في الوطن العربي من هوّيتها العربية؟"، *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية العشرين*، دار الأوبرا – القاهرة ١٠ – ٢٠ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١١.

إنّ الأغاني العربيّة المعاصرة والتي يُشار إليها بأنّها "موسيقى الجيل الجديد" أو "أغاني الشباب"، تستهدف بوضوح فئة عمرية وفئة محدّدة للغاية من المستهلكين، ألا هم الشبيبة العربيّة. إنّ تلك الأغاني أقصر وقتًا، حوالي ثلاث دقائق، قريبة من أساليب الموسيقى الغربية، ومصحوبة بمقاطع فيديو موسيقية تُبثّ حاصّة على القنوات الفضائية العربيّة المخصّصة فقط للموسيقى. وفي الآونة الأخيرة، أدّى تطور الهاتف المحمول إلى تشجيع الوصول الفرديّ إلى هذه المنتجات الموسيقيّة، مما أدّى إلى زيادة تجزئة جمهور المتابعين إلى فئات عمرية مختلفة.

إنّ تقنيّة الفيديو-كليب المعتمدة في إنتاج الأغاني، مع ما يرافقها من رقص وإغراء ومشاهد مثيرة، باتت تمثّل سوقًا مربحًا لشركات الإنتاج ولشركات الهاتف المحمول. وهل من طريقة أفضل للبيع من إثارة العواطف؟ ويبدو أنّ ما هو ممنوع في مجتمع الواقع، يُستعاض عنه برؤيته في فيديو-كليب تلك الأغاني، فتضع الشبيبة العربيّة نفسها مكان أبطال الفيديو-كليب، حيث التركيز على الإيقاع والرقص والإغراء والجمال الخارجيّ، بدل التركيز على موسيقى الأغنية وأدائها ومدى ارتباطها بالهويّة الموسيقيّة العربيّة.

وكما كانت الصراعات محتدمة بين كبار الملحّنين والمطربين، والتنافس حول إنتاج أغان تتبوّأ قائمة الأغاني، خاصّة مع ظهور مطربين أو مطربات جدد كفوئين، ازداد حجم التنافس في الأغاني المعاصرة مع تزايد عدد المغنّين والمغنّيات، وتكاثر شركات الإنتاج الموسيقيّ من أجل الكسب المادّي، ودخول حقل تلحين الأغاني وتوزيعها العديد من غير الكفوئين، وزيادة إمكانية بثّ الأغاني الجديدة على الإذاعات والتلفزيونات والفضائيّات وشبكة الإنترنت ووسائل التواصل الإجتماعيّ.

٣) إستخدام التراثات العربيّة في الأغاني العربيّة الحديثة والمعاصرة

١,٣ الحداثة والمعاصرة

إنّ الحداثة والمعاصرة لم تأتيا بمحض الصدفة، بل إنّها كانت حتماً جرّاء تراكمات وأساسها التراث الذي يجدّد مخزونه. وتكتب في ذلك شهرزاد قاسم حسن: إنّ "كافة الإبداعات هي في حركة تغيير مستمرّة ضمن أسلوب معيّن أولاً وضمن إطار يضيق بضيق المجتمع. في كافة هذه المجتمعات لا شيء يُكرّر نفسه تفصيلاً. إنّ ديناميّة المجتمع كفيلة بدفع ديناميّة التراث الموسيقي للأمام (...). من ناحية أخرى، إنّ الدعوة للتراث ليست دعوة لتمجيده بكل سلبياته (...)، إنّما هي دعوة لفهم التراث، لتسليط الضوء على كلّ ما هو أصيل فيه ومن أجل إعادة اكتشافه (...). إنّ إعادة الاعتبار للتراث ضرورة لرصد ولمعرفة ما هو موجود لدينا

موسيقيًا بكل حسناته وسيئاته (...)، وتكون الإستفادة من تجارب الغير غير عشوائية، لنكون مبدعين لأنفسنا كما على الصعيد الإنساني الشامل.[٦] "

"عند النظر والبحث في مآل النشاط الموسيقي حاضراً ومستقبلاً، لا يُمكن بأيةِ صفة التغافل عن كل ما هو مُرتبط بالإطار الحضاري الخاص بالمجتمعات العربية، يعني أنّ التفكير في الموسيقى العربية من زاوية التشبّث بالمرجعية مع تجاهل كل التحوّلات المعاصرة، هو الذي يجعل من الخطاب الموسيقي العربي في أزمة، ومما يجعله أيضاً في اصطدام حضاريّ مفاجئ لا يتطابق مع الخصوصيّات والأنماط والمعطيات العامّة للمجتمع المعاصر... إنّ العناصر المتحوّلة تعكس روح الحاضر وفكر المبدع الذي يساهم في الارتقاء بالموسيقى العربية إلى مستوى العالمية من خلال اندماجها ضمن مقومات الخطاب الموسيقي العالمي لضمان بقائها، لأنّ البقاء الحقيقي لا يرتكز فيه دور الموسيقي على التوثيق، بل يتجاوزه إلى محاولة توسيع رقعة هذا التراث والمساهمة في خلق مقاربات جديدة تساهم في مزيد فهمه وتذوّقه والاستلهام منه وجعله مسايراً للعصر، شديد الاتصال بالتحوّلات الجمالية الناجمة على التغيرات الثقافية والاجتماعية عمومًا"[٧].

٢,٣ مؤتمر الموسيقى العربية الأوّل وتحديث الموسيقى العربيّة

في قراءة نقديّة وتحليليّة لمؤتمر الموسيقى العربيّة الأوّل، يعلّق يوسف طنوس بأنّ معظم المشاركين الغربيين نبّهوا، مع أهميّة تطوير الموسيقى العربيّة، من خطر التحديث الإعتباطيّ لها، لكيلا تفقد هويّتها. فقال الدكتور هنري فارمر (Henry Farmer):"...وهناك أمر لا ريب فيه، وهو أن الموسيقى العربية لا تستطيع أن تقف جامدة، فالمدنيّة العصرية، مع تياراتها الجارفة التي تعوقها العقبات، ستدفع الموسيقى العربية إلى التقدّم إلى الأمام. وعلينا متى ظهرت بوادر هذا التقدم أن نحرص على أن تسلك طريقًا يحفظ روحها الوطنية وطابعها، لأن فقدانها ذلك التراث المجيد يعد كارثة عظيمة"[٨].

ومن جهته دعا الأستاذ كورت زاكس (Curt Sachs)، في حضرة جلالة الملك في حفلة أقيمت في دار الأوبرا الملكية، إلى التطوير التدرّيجي المنبثق من خصائص التراث، والناتج عن تخطيط وليس عن ردّة فعل:"...وأدركتم مع منظمي المؤتمر أن هناك صعوبات جمّة تقف في سبيل إصلاح الموسيقى العربية. لكنكم ذلّلتم هذه الصعوبات وتحملتم أعباءها، لأن الغرض هو توسيع نطاق الموسيقى العربية دون التورّط في تقليد

---

[٦] شهرزاد قاسم حسن، *الموسيقى العربية*، الط.١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص. ١٨٠.

[٧] مراد الصقلي، *الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد*، تونس،بيت الحكمة، ٢٠٠٨، ص ٦٠.

[٨] قسطندي رزق، "آراء أعضاء المؤتمر الموسيقي المنعقد سنة ١٩٣٢ في الموسيقى العربية"، في *الموسيقى الشرقية والغناء العربي*، المجلد الأول، مكتبة الدار العربية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) & أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، ٢(١٩٩٣)، ص ١١١.

أوروبا تقليدًا أعمى. فعلينا أن نسعى في هدوء إلى الرقي الذي ننشده، لأن الطفرة بعد انقضاء ألف عام كثيرة الضرر. كما يجب علينا أن نضع أسلوبًا جديدًا دون أن نهمل شيئًا من التراث النفيس..."[٩].

وطلب الأب كزافيه كولونجيت (Xavier-Maurice Collangettes)، في حفل استقبال جلالة الملك لرؤساء اللجان ومندوبي الدول في ٣١ أذار (مارس) ١٩٣٢، عدم التضحية بالتراث الموسيقي العربي من أجل تجديد تلك الموسيقى:"... وفي عرفنا أنّ الترقية والتجديد لا يستلزمان حتمًا هدم القديم، بل نحن نعدّ جرمًا كلّ مساس بهيكل الموسيقى العربية القديم، ونريد هذا الفن الجميل الذي ازدهرت به عصور الخلفاء الأقدمين وتناقله الخلف عن السلف بعناية حتى وصل إلينا، نريد أن يحتفظ بصبغته التقليدية وأن يبقى فنًّا عربيًّا"[١٠].

٣,٣ التراث الموسيقيّ العربيّ في الأغنية العربيّة المعاصرة

إنّ الحركة التجدّديّة في الموسيقى والأغنية العربيّة تتطلّب جهودًا كثيفة وتفتيشًا دائمًا عمّا هو ثابت في التراثات العربيّة وعمّا هو متحوّل فيها. فالمعاصرة الإيجابيّة في رفد الموسيقى العربيّة بأساليب وأنواع موسيقيّة جديدة تفترض مواءمتها مع هويّة الموسيقى العربيّة.

كتب الناقد نزار مروة في مجلتَي «الثقافة الوطنية»، و«الطريق» منتقداً حصر التطوّر الموسيقي العربي في قالب الأغنية الفردية والتي عادةً ما تُعرف بمطربها أكثر من ملحّنها وموسيقاها وناظم كلماتها، معتبراً تسييد الصوت البشري للموسيقى والألحان يسدّ أُفق التطور الموسيقي العربي، في حين أن العمل المسرحيّ يُبرز عدة أشكال من التطور الموسيقي في آن واحد، ومنها الموسيقى التصويرية، وتلحين أداء كل شخصية بما يتوافق مع طبيعته الشخصية والمسار العام للمسرحية، وهذا ما يساعد في ابتكار وإبداع الفنون الموسيقية المعقّدة وتطوير الآلات الموسيقية وخلق أجيال من تعاقب العازفين بهذا الفن الجميل[١١].

فكما كان المسرح الغنائيّ منطلقًا للتجديد الذي قام به سيّد درويش، كذلك المسرح الغنائيّ الرحبانيّ. لقد شهد المسرح الغنائيّ العربيّ نهضة قويّة مع الأخوين رحباني. وسعيا من خلال المسرح إلى إيصال رسائل غنيّة بمضامينها السياسية والإجتماعية والفنّية الناقدة والمشجّعة على التغيير، منطلقين من رغبة عميقة في تقديم فنّ جديد للأغنية العربية بعيدٍ عن الشكل التخديري الطويل في العتاب والنوح والهجر والغدر والتذلل أمام الحبيب والمقدمات الموسيقية الطويلة وترديد فقرات الأغنية، وذلك بالإتكال على صوت السيّدة فيروز وحضورها

[٩] المرجع ذاته، ص ١١٣.

[١٠] المرجع السابق.

[١١] نزار مروة، *في الموسيقى اللبنانية والمسرح الغنائي الرحباني* ، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٨، ص ٩-١١.

وأدائها. وقدّموا فناً يقوم على الأغنية القصيرة المكثّفة بمضمونها والمتميّزة بشِعرها ولحنها وتوزيعها الموسيقيّ وأدائها[١٢].

من جهة أخرى، في عصر القصائد والغناء الحرّ، لحّن وديع الصافي، في بداية خمسينيات القرن الماضي، أغنية "عاللّوما" المتأثّرة بالتراث والتي صارت على كلّ لسان ومثالاً لحنيًّا لعدد كبير من الملحّنين في لبنان والمنطقة، ونال من خلالها الصافي شهرة تلحينية كبيرة من خلال لحنها البسيط والجميل في آن معًا، الذي يصنّف في خانة "السهل الممتنع"، والمبنيّ على لازمة ودور. وفي عهد الأغاني الطويلة المبنيّة على التكرار والجمل اللحنية الطويلة، عمد "الأخوين رحباني" إلى تلحين الأغنية القصيرة ذي اللّحن المكثّف والغائص في التراث، بهدف إعطاء أجمل الألحان في فترة زمنيّة قصيرة لا يتعب فيها المتلقّي من التركيز عليها، كما اعتمدا التوزيع الموسيقي المبني على الكونتربوان (contrepoint) في مرافقة أغانيهما. وفي عصر الأخوين رحباني، أدخل الياس الرحباني النمط الغربي وإيقاعه في التلحين من دون الإنفصال عن الهويّة الموسيقيّة العربيّة، خاصة مع "حنا السكران" ومع "كان عنا طاحون" اللّتين شكّلتا ظاهرة تجديديّة متقدّمة في الغناء العربي آنذاك. وفي زمن البحث عن خط تلحينيّ جديد في الموسيقى العربية، أدخل زياد الرحباني الأغنية العربية معترك الجاز وهموم الحياة اليومية؛ وفي زمن الإحباط السياسي أدخل مرسيل خليفة الأغنية السياسية والمقاوِمة. وبالرغم من تاريخ بعض المطربين والمطربات الكبار في غناء القصائد، نرى بعضهم يتحوّل إلى الغناء المتكيّف مع المعاصرة، مثل وردة الجزائرية في أغنيتها "بِتونّس بِك" من ألحان صلاح الشرنوبي. وفي زمن التفتيش عن مصادر جديدة غربيّة للأغنية العربية نجد بعض الملحّنين والمغنّين يلجأون إلى الغناء الإسباني إيقاعًا ولونًا، مثل عمرو دياب في أغنية "حبيبي يا نور العين" من ألحان ناصر المزداوي وتوزيع حميد الشاعري، ونوال الزغبي في أغنية "طول عمري" ذات اللون اللاتيني من ألحان عمرو مصطفى.

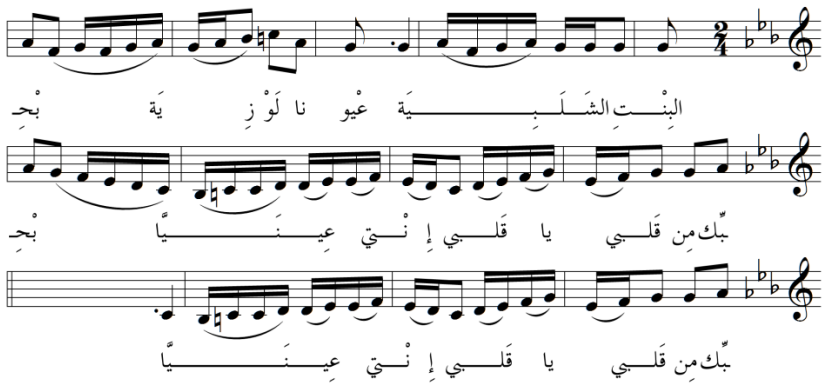
إضافة إلى ذلك، لقد سبق محمد عبد الوهّاب والأخوان رحباني الملحّنين المعاصرين بالإستفادة من الموسيقى الغربيّة، ولكن من دون التضحية بالهوية الموسيقيّة العربيّة. فيكتب يوسف طنوس أنّه "في بدايات القرن العشرين، إستخدم كبار الموسيقيين العرب بعض الألحان والإيقاعات الغربية المشهورة عالميًا كـ "الفالس" (valse) و"التانجو" (tango) و"الفوكس تروت" (fox-trot) و"الرومبا" (rumba) وإيقاعات أمريكا اللاتينية، ولكنهم استخدموها بحذر شديد وفن وخبرة، بحيث لم تصطبغ موسيقاهم ولا أغانيهم بتلك الموسيقى، بل حافظوا

[١٢] محمد منصور، *فيروز والفن الرحباني*، الطبعة الأولى، بيروت، دار كنعان، ٢٠٠٤، ص ٧ – ١٣.

على الهوية العربية، ممّا جعل ذوق المتلقي العربي يتأثّر بنقلتهم النوعية ويقبل أعمالهم. أذكر وعلى سبيل المثال بعض النماذج: لقد استخدم الموسيقار "محمد عبد الوهاب" مطلع سيمفونية بيتهوفن السادسة في أغنية "محلاها عيشة الفلاح" مثلاً، وأغنية "أحب عيشة الحرية"؛ كما يعتبر "الأخوان رحباني" من أشهر الموسيقيين العرب الذين نقلوا واستخدموا بعض الألحان الغربية في أعمالهم الغنائية، فمثلاً استعاروا جزءًا من الحركة الأولى من سيمفونية "موزار" رقم ٤٠ في تلحين أغنية "يا أنا يا أنا" وغيرها، وألّفوا "نحنا والقمر جيران" على إيقاع "الرومبا"، واستعار نجيب حنكش مطلع الكومبارسيتّا (comparsita) ليلحّن "أعطني الناي"، إلخ. ولم يتمّ هذا من دون انتقاد المحافظين لهم ومحاربتهم لأعمالهم. ولكن، نظرًا لثباتهم في الخط المتجدّد وثبات أغانيهم وموسيقاهم وقبولها من الجمهور، إستطاع المجدّدون فرض خطّهم وباتوا مدارس موسيقية يُحتذى بها، من دون أن يجرّحوا بالخط التقليدي أو ينصرفوا عن الكتابة فيه"[١٣].

لقد أدخل الأخوان رحباني بعض التراث الموسيقيّ اللبنانيّ وغيره إلى مسرحهما الغنائيّ وقدّماه بأداءات جديدة حافظت على روحيّته ولحنه وهويّته بالرغم من أنّهما أضافا إليه فواصل موسيقيّة وتوزيع أوركستراليّ[١٤].

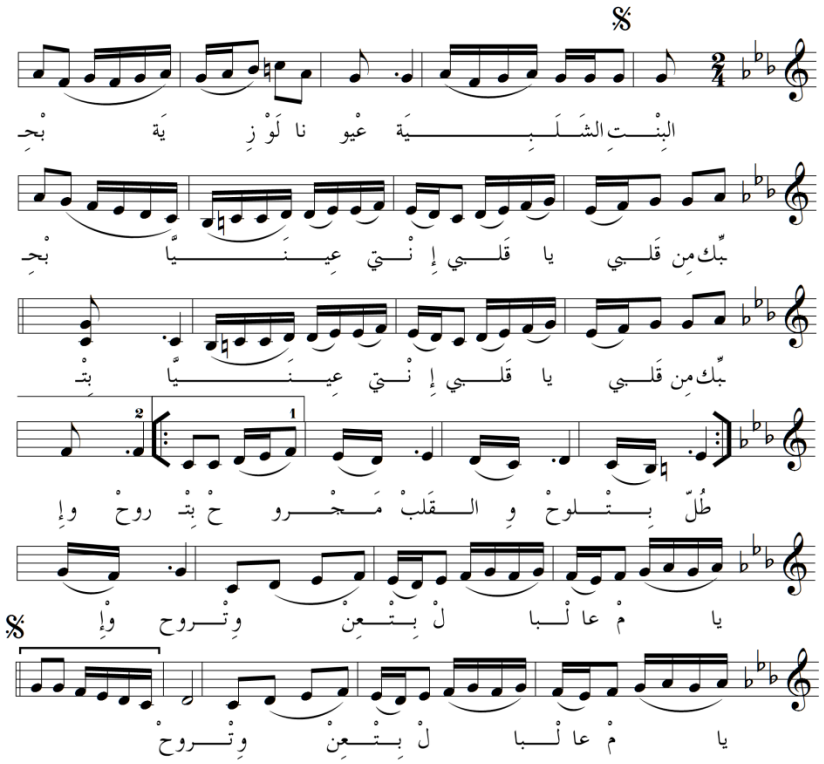
سأعرض نموذج أغنية "البنت الشلبيّه" التراثيّة:

تعامل الأخوان رحباني بطريقتين مختلفتين مع الأغنية الفولكلورية "البنت الشلبيّا". في المرّة الأولى، أخذاها كما هي، كما استخدما لحنها في لوحة "بو فارس" في غناء مقطع حواريّ بين بو فارس ومجموعة صبايا، قدّماها مع وديع الصافي في مهرجانت بعلبك سنة ١٩٥٩، وتبدأ ب "عوافي يا بو فارس":

وفي المرّة الثانية، قسّماها إلى لازمة ودور، وأضافا إلى الدور مقطع شعري ولحنيّ، فأصبحت:

---

[١٣] يوسف طنوس، "الملحّن العربي المعاصر بين النقل والإبداع"، *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا–القاهرة، ٢٠٠٧.

[١٤] يوسف طنوس، "الهويّة الموسيقيّة ومقوّماتها الثابتة والمتغيّرة"، أعمال *المؤتمر الدوليّ الثالث العلميّ الحادي عشر لكليّة التربية الموسيقيّة – جامعة حلوان "الموسيقى وهويّة الشعوب"* ، ٣ – ٨ مارس/أذار ٢٠٢٠ .

* "البنت الشلبيّا عيونا لوزيّا بحبّك من قلبي يا قلبي إنتي عينيّا
– حد القناطر محبوبي ناطر كسر الخواطر يا ولفي ما هانْ عليّا
وبتطلْ وبتلوحْ والقلب مجروحْ وإيّامْ ع البالْ بتعنّْ وتروحْ"....

وقدّم زكي ناصيف ألحانًا تشبه الفولكلور، ولكنّها ليست الفولكلور ذاته، مع أن من يسمعها يعتقد أنّها من التراث. فقد استطاع أن يضع ألحانًا تسامت بسموّ الفولكلور ودخلت الضمير الجماعي الشعبي. لذلك بحث عن شيء جديد فوجد أهازيج غير ملحّنة ونظم أغنيات على وزنها (مثلاً "قام الدب ت يرقص"، التي أخذ من وزنها الشعري وزن أغنية "طلّوا حبابنا").

٤,٣ إستنساخ الموسيقى الغربيّة المعاصرة في الأغنية العربيّة المعاصرة

لقد أضحت الأغنية العربية المعاصرة عموماً ومنذ أواخر القرن الماضي، أغنية إيقاعية مرقّصة، لا تأخذ بعين الإعتبار الشعر وصوره وموضوعه ومضمونه، ولا اللّحن الجميل والمبدع والممتع، ولا الصوت الآسر. ركّزت في انتشارها على شكل المغنّي الجميل وطابع الإغراء خاصّة في الفيديو-كليب، حيث يعمد المغنّي (شاب أو فتاة) إلى مَشْهَدة أغنيته من خلال الرقص المُغري والإستعراض مع مجموعة من الراقصين (فتيات وشبّان) بهدف الإبهار والإغواء لا الطرب، أو من خلال فيلم قصير يكون هو أو هي في الإجمال "البطل". وباتت وسيلة الترويج للأغنية ليس الأغنية بحدّ ذاتها بما تتضمّنه من شعر جميل ولحن مُبدع وصوت

مميّز اللّحن، بل الدعايات والمؤتمرات الصحفية واللقاءات الإعلامية من صحفية وإذاعية وتلفزيونية مع كاتب الأغنية وملحّنها ومؤدّيها وطبعًا منتجها وتواتر بثّها (matraquage). فالأغنية بالنسبة لهم سلعة إستهلاكية، يجب الترويج لها، وهكذا ينزعون عن الموسيقى أسمى مقدّساتها ألا وهو الفنّ، فيختزلونها بتجارة الفن. وهذه الوسائل تبقى فعّالة في غياب النقد الموسيقي العلمي الذي يذكّر بالأسس الفنيّة والموسيقيّة والثقافيّة والحضاريّة لكلّ عملّ غنائيّ أو موسيقيّ، ذلك النقد المثقِّف القارىء والسامع والشاعر والملحّن والمؤدّي على حدّ سواء، والذي تفتقر إليه الوسائل الإعلامية العربية التي تعوّدت في مجملها على المديح الفارغ والرّخيص .

ويتلخّص واقع الأغنية العربية المعاصرة بالتالي[١٥]:

– غياب اللّون التقليدي الأصيل شعرًا ولحنًا وأداءً، في أكثرية الأغاني المعاصرة.

– اللجوء إلى الوسائل التقنيّة الموسيقيّة الحديثة من ميكروفون وهندسة صوتيّة وبرامج الكمبيوتر التي تصحّح الأصوات وترخّمها مع ما لها من تأثير في محاولات دعم الأصوات الناشذة والضعيفة والمحدودة.

– إنتشار "السانتيسايزر"، (Synthesizer) المحفَّظ أصواتًا موسيقية وإيقاعات من أنماط موسيقية متعدّدة ومختلفة، والذي يختزل الأداء والأصوات الطبيعية، ويسمح للملحّن والموزّع والعازف دمج أصوات الآلات والإيقاعات والخروج بالموسيقى والأغاني الهجينة المتشابهة التي لا يمكن معرفة هويّتها وتأكيدها.

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

– غياب الطرب عن الأغنية العربية المعاصرة، وغياب القصائد الغنائية التي كانت تذكّر المتلقي العربي بتراثه الموسيقي المجيد. ويمكن القول بأن الأغنية العربية الحديثة في مجملها قد خلت من الجمل اللحنية الطربية.

– لا تجد الآذان الفرصة لممارسة متعة الاستماع الهادئ إلى الأنغام والحناجر الطروب.

– إن الموسيقى والأغنيات العربية الحديثة لا تعتمد في الأساس على توصيل أي عناصر صوتية إلى الجمهور.

– لم تعد درجة فاعلية الموسيقى أو درجة جودة الأغنيات تُقاس بفن السّماع، بل بحركتها وصخبها، وبوسامة المؤدّي وإغرائه.

– فرض النمط الغربي عولمته الفنيّة على أنصاف المواهب من المقلّدين والمدّعين في عالمنا العربي، ومن ثم فرضها على الجماهير.

---

[١٥] يوسف طنوس، "الملحّن العربي المعاصر بين النقل والإبداع"، *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا–القاهرة، ٢٠٠٧.

– في عصر السرعة، وفي عصر "الوجبات السريعة" Fast Food، تأتي "الأغنية السريعة" كأغنية جاهزة غبّ الطلب ومعدّة سلفًا لمن يرغب.

– الأغاني الجديدة "ملحّمة" وليست ملحّنة، للإشارة إلى جملها الموسيقية المتعددة المصادر، كما وصفها في الماضي قسطندي رزق: "التجديد اليوم إنْ هو إلاّ لزيق ملصق وخليط مائع وتقليد سمج"[١٦].

– صارت ثقافة الفيديو كليب الاستهلاكية بضجيجها غير المتناغم وتشخصيها الحسّي الإغرائي هي الثقافة السائدة في مجتمعاتنا العربية، وصارت "الصورة" تمارس ديكتاتورية شرسة ترتكز فيها على انثناءات والتواءات الأجساد شبه العارية للراقصين والراقصات والمطربين والمطربات الذين يغنون بأجسادهم أكثر منها بأصواتهم.

– بات المجال الفني بأكمله سوقًا واسعة تخضع لقوانين "التسليع" وآليات "التسعير". ولم يعُد عجيبًا أن توصف الموسيقى والأغاني العربيّة في الآونة الأخيرة بأنها "ملوّثة"؛ فمعروف أن الموسيقى الصاخبة غير المتناغمة من شأنها أن تؤدي إلى فرض نوع من "التلوث السمعي" يصيب الإنسان بالتوتر والقلق النفسيين، ويدفعه نحو سلوك عدواني. إنّ الكمّ الهائل من الأغاني الجديدة الصادرة كلّ سنة في العالم العربي لا يمكن اعتباره علامة صحّة بالنسبة للأغنية العربية.

– لقد استحوذ الإيقاع الراقص على التكوين العام للأغنية العربية، وأصبحت تخاطب الأرجل، وصارت مجمل الأغاني تتشابه بإيقاعها وتوزيعها ولحنها وموضوعها.

– في الماضي كان النجم هو من يصنع الاغنية، أمّا اليوم فالأغنية الضاربة تصنع النجم.

– المرأة العارية والغاوية أصبحت هي الفنانة المحبوبة ونجمة الغناء. وبات الرقص والعري والإغواء شعار معظم المطربين والمطربات.

وبينما يميل الملحّنون العرب المعاصرون إلى الإستسهال في وضع (أو نقل) ألحانهم، نراهم يلحّنون أو يركّبون موسيقى لعدد كبير من الأغاني في فترة وجيزة، فتأتي الكميّة على حساب النوعيّة. وقلّة هم الملحّنون المعاصرون الذين يضعون ألحانهم حسب قناعتهم الموسيقية، إذ يعمد البعض إلى تركيب ألحان بحسب رغبة المغنّي أو المنتج، كما يعمد البعض الآخر إلى وضع ألحان جاهزة يضع عليها كلمات أو أشعارًا مستهلكة يلبّي بها حاجة ممتهني الغناء المتعطّشين لحبّ الظهور. وهذا لا يعني أنّ مقياس النجاح الفنّي هو مقياس انتشار الأغاني العربية، إذ هناك العديد من الأغاني المعاصرة "الهابطة" انتشرت في العالم العربي وردّدها الملايين.

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

وفي دراسته عن الأغنية المصرية المعاصرة، يعدّد الدكتور هاني عبد الناصر عتمان أنواع الموسيقى الدخيلة مع ذكر بعض الأغاني الشواهد[١٧]:

- الجاز (Jazz): أنا أحب (سميرة سعيد)، مش فاضل لك (ذكرى)، تحب أتغير (أنغام)؛
- روك (Rock): بنلف (سميرة سعيد)، وماله (عمرو دياب)؛
- راب (Rap): أمي مسافرة (MTM)؛
- هاوس (House): ما تروحشي بعيد (لطيفة)، ولا على باله (عمرو دياب)؛
- لاتيني (Latin): طول عمري (نوال الزغبي)، عارفه ليه (عمرو دياب)؛
- فلامنكو (Flamenco): ولا ليلة (عمرو دياب)، العالم الله (عمرو دياب)، أيام وليالي (عامر منيب)؛
- راي (Rai): بنت بلادي (فارس كرم)، عيني لا (سميرة سعيد)، يوم ورا يوم (سميرة سعيد وشاب مامي)؛
- ريثم أند بلوز (Rhythm and Blues / R&B): حبيبي يا (محمد فؤاد).

إنّ الملحّنين العرب المعاصرين ينتابهم هاجس الشهرة السريعة وتقليد الملحّنين الغربيين وكثرة الإنتاج والربح المادّي الكبير. لم يهتمّوا كما اهتمّ الملحّنون التقليديون، بجودة موسيقاهم وإبداعها، وباختيار أشعار أغانيهم، وبجمال صوت مؤدّيها ونوعيّة أدائه، وبإغناء التراث الموسيقي العربي بأغان مبدعة وخالدة، وتثقيف مستمعيهم ورفع مستواهم الفنّي وتهذيب ذوقهم الموسيقي والفنّي، وتحاشي الجمل الموسيقية المتشابهة في ألحانهم أو مع ألحان غيرهم من الملحّنين، وعدم تعريب الألحان الأجنبية أو نقلها كما هي، والأداء الحيّ لأغانيهم إن على صعيد الآلات الموسيقية وإن على صعيد الصوت البشري الذي لم يكن يصحَّح ببرامج الكومبيوتر الموسيقية، إلخ. إنّهم يفضّلون النقل على الإبداع، وتسفيه المتلقي بدل تثقيفه، وتدمير الفن الموسيقي بدل تطويره. لم يكتبوا لأصوات معيّنة ولا لأشعار مدروسة، بل إنّ ألحانهم جاهزة يطبّقون عليها الأشعار التي تفتقر إلى المواضيع المهمّة وإلى التراكيب الشعرية السليمة، ويطوّعون أصوات المؤدّين لتأديتها، مع الإشارة أن معظم هذه الأغاني لا تتطلّب الأصوات المتميّزة لأدائها نظرًا لطابعها البسيط الخالي في الإجمال من الطرب والجمل اللحنية الصعبة والمبدعة. فكم من الألحان المتشابهة الموجودة في عدد لا بأس به من الأغاني المعاصرة. وكم من الملحّنين المعاصرين الذين يعطون ألحانًا متشابهة لمغنّين متعدّدين.

---

[١٧] راجع هاني عبد الناصر عتمان، *المتغيرات التي طرأت على الأغنية المصرية منذ بداية العقد الأخير من القرن العشرين*، دراسة قدّمت في مؤتمر الموسيقى العربية الخامس عشر، القاهرة، ٢٠٠٦.

٤) دور الإعلام وشركات الإنتاج في تحوير الهويّة الموسيقيّة العربيّة

هذا العصر هو عصر الإعلام والإعلان بامتياز. فالإعلام يوجّه المتلقّين بطرق مباشرة وغير مباشرة، ويسمح للإعلان بأن يستميلهم ويقنعهم. والموسيقى التي كانت أحد الفنون والعلوم الأساسيّة في تثقيف المتلقي وإراحته وإفراحه، باتت سوقًا تجاريًا مهمًا وأداة للترفيه الآني والهروب من واقع غير مرغوب به، بواسطة الإعلام الذي أصبح يطال كلّ إنسان ويؤثّر به. فنسبة متلقّي الموسيقى الحيّة قليلة جدًّا مقارنة بالنسبة العالية من متلقّنيها من خلال الإعلام السمعي البصري، بواسطة المحطات الإذاعية والتلفزيونية والفضائيات وشبكة الإنترنت، بالإضافة إلى شركات إنتاج الأشرطة الموسيقية (الكاسيت–cassette) والإسطوانات الرقميّة (CD). ويلعب الإعلام دورًا إيجابيًا بتعريفه الأقطار العربية على تراثات بعضها البعض، وبفتح المجال أمام الأجيال الطالعة لسماع ومشاهدة الأفلام التي تعرض روائع من الأغاني القديمة بأصوات مؤدّيها الأصليين. كما يلعب دورًا سلبيًا ببثّه المكثّف للإغاني الهابطة.

وإن الأغاني المصوّرة فيديو–كليب لعبت دورًا في إسترعاء انتباه المشاهدين مثلما لعبت الإسطوانات القديمة (٧٨ دورة) إسترعاء انتباه المستمعين في أوائل القرن العشرين. ولم يعد هناك تركيز سمعي على جماليّة اللحن والأداء، بل تركيز نظري على ما يهدف إليه الفيديو–كليب من إستعراض وجمال جسدي وإغراء المشاهد وإبهاره، وتعلّق بالمغنّي تعلّقًا عاطفيًا وليس فنّيًا. فعالم الغناء أصبح عالم إستعراض وتجارة مربحة ومزدهرة.

وما كان هذا ليتمّ لولا دور الإعلام وسطوته وقدرته على "غسل الأدمغة" وتغيير أذواق المشاهدين والمستمعين، من خلال بثّ الأغاني الهابطة وترويجه لها، بينما يُبقي الأغاني العربية الراقية في أدراج النسيان. إنّ شركات الإنتاج تركز على الإبهار البصري أكثر من الإبهار السمعي. ونشير إلى أن معظم وسائل الإعلام العربية تتكلم عن رداءة الأغاني العربية المعاصرة، في الوقت الذي تكون هي من يروّج لها، وتحجب الأغاني الأصيلة، فهي تقبض من شركات الإنتاج من أجل تمرير تلك الأغاني بكثافة، بينما لا أحد يدفع من أجل تمرير الغناء الرّاقي، هذا إذا لم تكن بعض وسائل الإعلام ملكًا لتلك الشركات.

الخاتمة

يتنازع الأغنية العربية مَيلان، حنين إلى الماضي مع ما يمثّله من تراث وتقليد، واندفاع أعمى نحو مفهوم خاطىء من العولمة والمعاصرة الموسيقيّة، حيث تضيع الهوية العربية باسم التطوّر والحداثة. والجمهور العربي ضائع بين ما يقدّم له الملحّنون وما يغنّيه المؤدّون وما يعرضه الإعلام من جهة، وبين قناعته بوجوب الحفاظ على التراث العربي الموسيقي ومميّزاته[١٨]. إنّ فكرة المعاصرة تبدو إحدى المشاكل الرئيسية للثقافة العربية

[١٨] يوسف طنوس، "الملحّن العربي المعاصر بين النقل والإبداع"، *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا–القاهرة، ٢٠٠٧.

الحديثة... إنّ معظم الموسيقيين المعاصرين يعتبرون أنّ الموسيقى التقليدية تمثل عالمًا عفا عليه الزمن ومضى ويجب إزاحته إلى الخلفية، لأن الموسيقى يجب أن تمثل عصرها[19]. فلا يمكنهم العيش في عصر واستخدام كلّ ما يقدّمه لهم، بينما في الأغاني، عليهم أن يعيشوا تراث الماضي. ولكن من قال بأنّ التمسّك بالموسيقى التراثيّة يعني التقوقع؟ فالموسيقى العربيّة المعاصرة يمكنها أن تستمدّ عناصرها الأساسيّة من التراث وتختار ما يتلاءم وهويّتها الموسيقيّة العربيّة من فنون كلّ عصر، كما يمكنها أن تؤدّي التراث بأسلوب عصريّ من دون تشويهه أو "تغريبه".

المراجع

- حسن (شهرزاد قاسم)، *الموسيقى العربية*، الط.١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١.
- رزق (قسطندي)، *الموسيقى الشرقية والغناء العربي*، المجلد ١ و٣، مكتبة الدار العربية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) & أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، ٢(١٩٩٣).
- سحّاب (سليم)، "تطوّر الموسيقى العربية مع تطوّر الأجيال"، مجلة *شؤون عربية*، عدد ١٨٩، ٢٠٢٢.
- الصقلي (مراد)، *الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد*، تونس،بيت الحكمة، ٢٠٠٨.
- طنوس (يوسف)، "الملحّن العربي المعاصر بين النقل والإبداع"، *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا-القاهرة، ٢٠٠٧.
- _____، "أين الأغنية المعاصرة في الوطن العربي من هوّيتها العربية؟"، *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية العشرين*، دار الأوبرا – القاهرة_١٠ – ٢٠ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١١.
- _____، "الهويّة الموسيقيّة ومقوّماتها الثابتة والمتغيّرة"، أعمال *المؤتمر الدوليّ الثالث العلميّ الحادي عشر لكليّة التربية الموسيقيّة – جامعة حلوان "الموسيقى وهويّة الشعوب"* ، ٣ – ٨ مارس/أذار ٢٠٢٠ .
- مروة (نزار)، *في الموسيقى اللبنانية والمسرح الغنائي الرحباني* ، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٨.
- منصور (محمد)، *فيروز والفن الرحباني*، الطبعة الأولى، بيروت، دار كنعان، ٢٠٠٤.

- Hassan (Schéhérazade Qassim), « Tradition et modernisme Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », dans *L'HOMME, « Musique et anthropologie »*, 171-172 / 2004, pp. 357.
- *Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932*, Imprimerie Nationale de Boulac, Caire, 1934, p. 616.

مختصر البحث

عرفت الأغنية العربية، خلال تاريخها الطويل، أن تتطوّر وتتفاعل مع موسيقى الشعوب التي احتكّ بها العرب. ومنذ أواخر القرن التاسع عشر، وفي سبيل مواكبة التطوّر الحضاريّ والفنّي والإنفتاح على موسيقى الغرب، عمل بعض الموسيقيين على الإستفادة من التراثات الموسيقيّة العربيّة من أجل إعطاء ألحان جديدة، أكان من خلال البناء على جمل لحنيّة منها، أو من خلال تقليد تراكيبها اللحنيّة أو قوالبها أو إيقاعاتها، من أجل الحفاظ

[19] Schéhérazade Qassim Hassan, « Tradition et modernisme Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », dans *L'HOMME, « Musique et anthropologie »*, 171-172 / 2004, pp. 357.

على الهويّة الموسيقيّة العربيّة. ومع انتشار وسائل الإتصال من إذاعات وتلفزيونات وفضائيّات وإنترنت وهواتف خلويّة، باتت كلّ أنواع الأغاني الغربيّة واليونانيّة والتركيّة والهنديّة وغيرها، في متناول الملحنّين والمغنّين والمستمعين. ومن لم يستطع تلحين أغان عربيّة معاصرة من خلال الغرف من التراثات العربيّة، عمد إلى استنساخ الأغاني الغريبة عن هويّة الموسيقى العربيّة، أكان على صعيد القالب الموسيقي أو الألحان أو المقامات الموسيقيّة أو الإيقاعات، بحجّة التماشي مع العصر ومع ما يريده المستمعون. ألا يجب على الأغنية العربيّة المعاصرة أن تكون حلقة وصل بين التراث والمعاصرة بدل أن تكون، كما يريدها البعض، مرحلة إعلان الإنفصال عن الهويّة الموسيقيّة العربيّة؟

Abstract

Throughout its long history, Arabic song was able to develop and interact with the music of the peoples with whom the Arabs came into contact. Since the late nineteenth century, and in order to keep pace with cultural and artistic development and openness to Western music, some musicians have worked to benefit from Arab musical heritage in order to create new melodies, whether by building on melodic phrases from them, or by imitating their melodic structures, templates, or their rhythms, in order to preserve the Arab musical identity. With the spread of means of communication, such as radio, television, satellite channels, the Internet, and cell phones, all types of Western, Greek, Turkish, Indian, and other songs have become accessible to composers, singers, and listeners. Those who were unable to compose contemporary Arabic songs using chambers of Arab heritage tended to copy songs that were alien to the identity of Arab music, whether in terms of musical form, melodies, musical scales, or rhythms, under the pretext of being in line with the times and with what the listeners wanted. Shouldn't contemporary Arabic song be a link between heritage and contemporaneity instead of being, as some want it to be, a stage of declaring separation from the Arab musical identity?