"الموسيقى العربية التقليدية: موسيقات في موسيقى ذات هويّة عربيّة"

ضمن المحور الثاني: الأغنية العربية المعاصرة ... مصادر موسيقية متنوعة

بحث مقدّم من

ا. د. يوسف طنوس (كليّة الموسيقى والفنون الأدائيّة- جامعة الروح القدس- الكسليك (لبنان)

مقدّمة

الموسيقى العربيّة هي موسيقى غنيّة، متنوّعة تضمّ تراثات موسيقيّة عديدة وأصيلة تمتدّ من المحيط إلى الخليج. وبينما يتمايز كلّ بلد عربيّ بتراثه الموسيقيّ الشعبيّ، يجتمع الجميع في الموسيقى العربيّة التقليديّة. وأما موجة العولمة، وأمام تيارات "تغريب" الموسيقى العربيّة تحت لواء التجديد أو التطوير، لا بدّ من الإضاءة على التراثات الموسيقيّة العربيّة التي يمكنها أن تشكّل نواة لكلّ من يحاول "تحديث" الموسيقى العربيّة بعناصر خارجة عن هويّتها في ادّعاء لمواكبة العصر.

١) الموسيقى العربيّة التقليديّة

لا بدّ قبل التطرّق إلى الموسيقى العربيّة، تناول معنى "تقليد" أو "الموسيقى التقليديّة". وهل يمكن تحديد متى أصبحت (أو متى تصبح) الموسيقى تقليديّة؟ فهناك موسيقات تسمّى تقليديّة أظهرت الأبحاث أنّها ليست بقديمة العهد؛ فهي تصنّف بتقليديّة مقارنة بموجة التغييرات التي تطرأ في كلّ عصر أو في كلّ عقد من كلّ عصر وتنسف كلّ الخصائص الموسيقيّة التي كانت سائدة قبلها، أو تعدّل فيها. ومع ذلك، فالموسيقى التقليديّة هي التي توارثتها الأجيال في مجتمع ما وباتت تعبّر عنه وتُشير إليه. فهي التراث اللّامادّيّ الأكثر دلالة على هويّة الشعوب والمجتمعات. إن الموسيقى التقليدية متجذّرة في واقع اجتماعي وثقافي واسع له معانٍ معقدة، لا يشكّل الجانب الصوتيّ فيه سوى عنصر واحد إلى جانب العناصر الشعرية والإيمائية، فهي تنقل القيم والمبادئ الاجتماعيّة والروحيّة والجماليّة وتعبّر عنها[١].

تطوّرت الموسيقى العربيّة خلال العصور بتطوّر الحضارة العربيّة وتوسّعها، ليس فقط من الناحية الموسيقيّة، بل أيضًا من الناحية الجغرافيّة. فالموسيقى العربيّة التي بدأت، كما يراها البعض، بسيطة مع الحُداء في منطقة محدّدة من الجزيرة العربيّة، في حين كانت الموسيقى مزدهرة في بعض البلدان التي ضمّها لاحقًا إليه الفتح العربي، لم تعد كذلك بعد الفتوحات التي سمحت للموسيقى العربيّة بالتوسّع جغرافيًّا وثقافيًّا وفنيًّا، فأخذت الكثير من موسيقات البلدان التي شملتها تلك الفتوحات.

---

[1] 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. 354.

فتاريخ الموسيقى العربيّة الذي يبدأ مع عصر ما قبل الإسلام مع الأشكال التي طبعت الحياة البدويّة، اختلط مع التقاليد الموسيقيّة للبلدان التي دخلها الفتح العربي. فبالتالي، إنّ تعبير "موسيقى عربيّة"، يضمّ عددًا كبيرًا من الأساليب والأنواع الموسيقيّة: من الموسيقى المتطوّرة والمتقنة المعروفة في كلّ البلدان العربيّة والتي تشكلت في إطار الثقافة العربيّة الكبرى، إلى الأشكال البسيطة للموسيقات الدينيّة أو الشعبيّة الموجودة في مختلف ثقافات تلك البلدان ومجتمعاتها. وقد بُذلت جهود للتفتيش عن قوالب مختلفة في التراثات المحليّة، نتج عنها أشكالاً كلاسيكيّة في القرنين الأولين للإسلام وصولاً إلى العصر الذهبي للحضارة الإسلاميّة مع العبّاسيين. وهذه العمليّة قادت إلى التحوّلات من موسيقى قبليّة إلى فنّ مدينيّ متطوّر. واستطاع الموسيقيّون، أوّلًا من عبيد وقيان فرس وبيزنطيين، ولاحقًا من عرب، استيعاب عناصر غير متجانسة من حضارات مختلفة وصولاً إلى بوتقتها في أسلوب متجانس. وإنّ المراكز الحضريّة قبلت هذه الأشكال الجديدة[٢].

إنّ الموسيقى العربيّة ارتبطت بموسيقات البلدان التي دخلها الفتح الإسلاميّ، وهذه البلدان كان لها تاريخ موسيقيّ قديم (الموسيقى السريانية والفرعونيّة والبيزنطية والأمازيغيّة والفارسيّة والتركيّة) ساهمت في تطوير الموسيقى العربيّة.

والغناء العربيّ كان ولا يزال ركيزة الموسيقى العربيّة. فالغناء العربيّ القديم كان مبنيًّا على إيقاع الشعر العربيّ وبحوره، قبل أن ينفصل جزئيًّا عنه مع ما يسمّى بـ "الغناء المتقن" الذي سمح للملحّن وللمغنّي أن يخرجوا عن إيقاعات بحور الشعر العربيّ أو يتصرّفوا بتلك الإيقاعات مع الغناء المطوّل أو غناء الإرتجال الحرّ.

وبينما تختلف التراثات العربيّة الشعبيّة عن بعضها البعض، تتبنّى الدول العربيّة مقوّمات الموسيقى العربيّة التقليديّة القائمة على الغناء الطربيّ والمقاميّ، والإرتجال وغناء القصائد والأدوار والموشّحات، وعلى إيقاعاتها المبنيّة على إيقاعات الشعر المكمّل لبنيتها اللّحنيّة. وهذه الخصائص رسّخت هويّة الغناء العربي خلال تاريخه الطويل، كما رسمت خصائص للمغنّ العربي التقليديّ، ومنها أهميّة خبرته الموسيقية، الأداء العميق والسليم المبنيّ على الإحساس الفنّي، أهميّة السّماع والإرتجال والطرب و"السلطنة"[٣].

---

[٢] يوسف طنوس، "أمنون شيلواح الباحث في الموسيقى العربيّة، مصادر وخلفيّات"، في بحوث الملتقى الثاني للمؤرخين الموسيقيين العرب: *تأريخ الموسيقى العربية في كتابات الأجانب – نقد وتحليل*، مسقط، ١٤-١٧ كانون الأوّل/ديسمبر ٢٠١٥، ص ١٨٨-٢٠٥.

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

وظلّت الموسيقى العربيّة، حتّى النصف الأول من القرن التاسع عشر، ترتكز على التراثات الشعبيّة والموشّحات في مختلف الدول العربيّة، ولم تكن بعد قد اعتمدت التدوين الموسيقي الذي سبقتها تركيّا إليه ونقلته إليها بفعل الإحتلال العثماني للبلدان العربيّة. وكانت أسيرة الرتابة من حيث القوالب المعتمدة والتطويل الطربيّ الإستعراضيّ[٤].

٢) موسيقات ساهمت في بلورة الموسيقى العربيّة التقليديّة

لم تكن الموسيقى العربيّة بجامدة خلال تاريخها الطويل. فقد تفاعلت وتثاقفت مع تقاليد موسيقيّة أخرى. ومن ثمار ذلك التفاعل، أنّها تبنّت نظريّات وقوالب ومقامات وخصائص موسيقيّة وأعطتها هويّتها الخاصّة. ولقد عرفت أن تختار ما يلائمها من باقي الحضارات، فطوّرت نفسها من دون أن تفقد هويّتها. فأخذت من الحضارات المجاورة وطعّمت موسيقاها بعناصر جديدة بطريقة بات على الكثيرين صعوبة تمييز الأصل العربي عن العناصر التي أُدخلت إليها[٥]. فعلى سبيل المثال، إنّ الموسيقى العربيّة القديمة، باستثناء التقاسيم، لم تعرف القوالب الآليّة، بل فقط بعض القوالب الغنائيّة. ومع تأثير الموسيقى الفارسيّة والتركيّة تبنّت الموسيقى العربية المتقنة أسماء درجات السلّم الفارسيّ وقوالب موسيقيّة آليّة، بأشكالها وأسمائها الأصليّة، طبعتها فترة طويلة من الزمن (بشرف، سماعي، لونغا)، ناهيك عن بعض المقامات وأسمائها. فعندما يستمرّ تراث موسيقيّ بالعيش من خلال التجديد الذاتيّ، يضمن بقاء وجوده حيويًّا ومعزّزًا. وإذا تعرضت ثقافة للهجوم من قبل الثقافات الأخرى (مثلًا العولمة الحاليّة)، فإنّها مدعوّة للتكيّف معها أو ستقع في خطر التصفية الذاتيّة.

٢,١- عصر ما قبل الإسلام[٦]

---

[٤] يوسف طنوس، "مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢، ما له وما عليه"، في *أعمال منتدى المجمع العربي في ذكرى ٧٥ سنة لانعقاد مؤتمر الموسيقى العربيّة ١٩٣٢*، القاهرة، ٢٠٠٧.

[٥] إنّ بلال الحبشي، أوّل مؤذّن في الإسلام، هو "عبد إفريقي" (توفي عام ٦٤٠)؛ وأوّل ملهم للغناء الفنّي العربي هو نشيط الفارسيّ (توفي عام ٥٨٣) الذي كان يغنّي بالفارسيّة؛ وأوّل من عرّب الغناء الفارسي هو سائب خاثر؛ والقيان اللواتي لم يكّن من أصول عربيّة، أطلق الغناء المتقن مع المغنّيات والمغنّين المحترفين الذين تدرّبوا في محترفاتهنّ، خاصّة مع عزّة الميلاء (توفيت عام ٧٠٥) وجميلة (توفيت عام ٧٢٠)؛ كما أنّ ابن سريج وابن مسجح وابن محرز وطويس ومعبد قد طوّروا الغناء العربي بإضافة عناصر إليه من موسيقات مختلفة ورسّخوها في غنائهم وألحانهم فوصلوا به إلى الغناء المتقن. كما أنّ منظّري الموسيقى العربية أخذوا من نظريات اليونان وغيرهم ما أثرى النظريات الموسيقية العربية. فالفارابي وصفيّ الدين الأرموي وغيرهم من أصول غير عربيّة، لا تزال نظريّاتهم وكتاباتهم مرجعًا أساسًا في الموسيقى العربيّة.

[6] Cf. Amnon Shiloah, *La Musique dans le monde de l'Islam, une étude socio-culturelle*, traduit de l'anglais par Christian Poché, Fayard, 2002, pp. 23-37.

يكتب أمنون شيلواح بأنّ الجزيرة العربيّة مهد الإسلام منذ سنة ٦٢٢، لم تكن فقط، كما يعتقد البعض، ذات طبيعة بدويّة، بل كان فيها مناطق متحضرة. فهي كانت متّصلة بالحضارات المجاورة وتتبادل معها التجارة، وخاصة مع وجود المسيحيّة في جنوب الجزيرة ومع نمو الجماعات اليهوديّة. فقد وُجدت في مغارة قرب نجد المسمى (في المملكة العربيّة السعوديّة) تصاوير لأربع قيثارات تعود للألفيّة الثانية أو الثالثة قبل الميلاد[٧]. وهذه الآلة استخدمت في المدن الساحليّة حول البحر الأحمر حيث كان يلعبها البحّارة في مقاهيها.

ويقول شيلواح بأنّ المعلومات حول الموسيقات التي تواجدت قبل الإسلام وصلت إلينا من مراجع متأخّرة، خاصة من القرن التاسع، حين كانت فكرة التقليد الكبير في الموسيقى العربيّة في أوجها. لذلك اعتبر العديد من الآخذين بهذه الفكرة بأنّ الموسيقى التي سبقت الإسلام كانت بدائيّة وتحت المستوى، وهذا يتطابق مع ما قاله البعض عن هذه الفترة بأنّها بربريّة ورجعيّة. لهذا أطلقوا عليها إسم "العصر الجاهلي" لكي يعتبروا أنّ كل شيء قبل الإسلام كان كذلك. وبالروحيّة ذاتها، حاول الكتّاب بدورهم تشويه الموسيقى البدويّة الأكثر عفويّة. ويعترض شيلواح على تسمية "العصر الجاهلي" بطريقة غير مباشرة، ويفضّل عليها تسمية "عصر ما قبل الإسلام"، لأنّه يقول بأنّ هذا العصر شهد، وفي الجزيرة العربيّة ذاتها، إنطلاقة الشِّعر الأكثر اتقانًا والمسمّى العصر الذهبي للشعر عند العرب (سوق عكاظ)[٨]. والشِّعر العربي كان نقطة انطلاق للتطوّر الموسيقي قبل الإسلام وبعده. فالموسيقى العربيّة بدأت قبل الإسلام وتطوّرت معه. وبما أنّ الشِّعر كان يُنشد شفهيًّا أمام الناس، كان إلقاؤه يشكّل لذّة في جَرْسِه وفي إيقاعه. وكانت عادة إنشاد الشِّعر منتشرة، فكان الشَّاعر يُنشد شعره، أو يكلّف منشدًا آخر بذلك، من خلال إعطائه نغمات موسيقيّة. وظلّ هذا التقليد ساريًا بعد مجيء الإسلام وإلى حين الإنتقال إلى التقليد المكتوب.

وينقل شيلواح عن المسعودي قوله بأنّ غناء قبيلة قريش كان يقتصر على النصب إلى أن قام نزار ابن الحارث بزيارة الحيرة (مملكة اللخميين في العراق) حيث تعلّم العزف على العود وفنّ مرافقة الغناء. ومن ثمّ جاء إلى مكّة ونشر هذا الفنّ بين أبنائها. حينئذٍ ابتدأ تعليم القيان، الخادمات (العبدات) الموسيقيّات[٩].

[7] Cf. E. Anati, *Rock-Art in Central Arabia*, Louvain: Institut Orientaliste, Université Catholique, 1974, pp. 103-106.

[٨] وإنّ بلاد الشّام وبلاد ما بين النهرين وبلاد النيل كانت تتمتّع في ذلك العصر وقبله وبعده بحضارات وثقافات مهمّة، ممّا ينفي عن ذلك العصر تسمية "الجاهلية" فيها، إلاّ إذا كان يقصد بالجاهليّة فقط منطقة الجزيرة العربيّة.

[9] Cf. Maçoudi, traduction de C. Barbier de Meynard, tome VIII, Paris, 1864, p. 93.

ويلمّح شيلواح إلى تأثير الغناء اليهودي والمسيحي في الغناء العربي، بقوله بوجود ألحان أخرى، منها ألحان خاصة بشرب الماشية. وهذا ما يتطابق مع تقليد بدوي يهودي ورد ذكره في سفر العدد: حِينَئِذٍ تَرَنَّمَ إِسْرَائِيلُ بِهذَا النَّشِيدِ: «اِصْعَدِي أَيَّتُهَا الْبِئْرُ! أَجِيبُوا لَهَا" (أي غنُّوا لها) (سفر العدد ٢١:١٧). ويقول بأنّه كان هناك أشكال غنائيّة جماعيّة وأخرى مترافقة مع الرّقص تحتفل بها العائلات في حجّها إلى المعابد وإلى أضرحة القدّيسين. وكان كلّ قوّال في العائلة يرتجل ويغنّي أشعارًا. وكانت تلك الألحان تعتمد على شكل الغناء مع لازمة. وهذا ما سمّي لاحقًا بغناء النصب، سند ثقيل، سند خفيف والأهزاج[١٠]. ومن ناحية أخرى، ينقل شيلواح عن كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (٨٩٧-٩٦٧) بأنّ حسان ابن ثابت (٥٧٠-٦٥٩) التقى عشر خادمات موسيقيّات وسمع غناءهنّ، خمس بيزنطيات كنّ يغنّين أغاني بلدهنَّ الأصليّ بمرافقة البربط، وخمس من الحيرة كنّ يغنين أغاني البلد. واستنتج من ذلك أنّ مغنّين عرب كانوا يأتون إلى مكّة وغيرها ليروّحن عن أنفس الملوك والأمراء.

٢,٤- الموسيقى في صدر الإسلام[١١]

قبل بدء الدعوة الإسلاميّة، كانت مكّة المتحضّرة تحت التأثير المسيحي واليهودي. وكانت حالة المدينة وازدهارها ناتج عن وجود الكعبة فيها إذ كانت تحجّ إليها كلّ القبائل. وبعد الفتوحات الإسلاميّة، أصبحت مكّة والمدينة مركزًا مهمًّا للنشاط الموسيقي. إن الغنى التي تمتّعت به هاتان المدينتان إثر الفتوحات، إلى جانب استقدام العبيد والقيان ومنهنّ الموسيقيات الموهوبات، ساهم بزيادة تعلّق الحجازيين بالموسيقى. وبالرغم من مهاجمة فقهاء الإسلام، أصبحت المدينة مركز الأناقة والشِّعر الغزلي والموسيقى.

وكانت المجالس في مكّة والمدينة تجمع الشّعراء والموسيقيين والمغنّين والمغنّيات والرّاقصات مع كبار القوم. وكان الموسيقيّون محطّ اهتمام في ذلك، فنشطت الرعاية لهم وأعطيت الحريّة لمن كان منهم في العبوديّة. ورُوي الكثير خاصة عن عزة الميلاء (ت ٧٠٥) التي درست على يد سائب خائر ونشيط الفارسيين، وجميلة (ت ٧٢٠) التي درس على يدها معبد (ت ٧٤٣). ومن الموسيقيين المشهورين، إبن مسجح الذي أصلح الفن الموسيقي بعد قيامه برحلة دراسة إلى بلاد الفرس وإلى بيزنطية، وإبن محرز الذي صقل موهبته مع عزة الميلاء؛

---

[10] Cf. O. Wright, “Music and verse”, in *The Cambridge History of Arabic Literature*, vol. 1: Arabic Literature of the End of the Umayyad Period, Cambridge: Cambridge University Press, 1883, pp. 433-459.
[11] Cf. Shiloah, *La Musique*…, *op. cit.*, pp. 39-52.

وطويس الذي يُعتبر أول رجل مغني في الإسلام؛ والغريد المغنّي المخنّث. وبينما كان غناء الرجال، حسب فارمر Farmer، معروفًا في بلاد فارس والحيرة وفي بيزنطية وبلاد الشام، كان الغناء في الجزيرة العربيّة مقتصرًا على النساء القيان[١٢]. وإن غناء القيان أوجد فئة من المغنّين المختّثين الذين قلّدوا غناءهنّ.

إنّ مجمل المعلومات عن هذه الحقبة مصدرها "كتاب الأغاني" الذي كتبه أبو فرج الأصفهاني (ت ٩٦٧)، والذي، مع كتاب ألف ليلة وليلة، يُعتبر كنزًا لا ينضب من المعلومات عن تاريخ الموسيقى والحياة والفن الموسيقيَّين.

<u>٣,٢- الأمويّون والعباسيّون</u>

ومع عهد الأمويين (بدءًا من ٦٦١) انتقل مركز الخلافة إلى دمشق. وشجّع الخلفاء الفقه والآداب، فحموا الشعراء والموسيقيين وعاملوهم بسخاء. وإن بعض الفنانين حوّلوا بيوتهم إلى مدارس موسيقيّة، حيث كان بعض الأغنياء يأتون لدراسة الموسيقى أسوة ببعض القيان والعبيد. ومع انتشار الموسيقى والتسلية واللهو، قام المتزمّتون برفض الموسيقى واعتبروها من "خطايا الأمويين".

ويعتبر شيلواح بأنّ التقليد الموسيقي الكبير[١٣]، عند العرب ناتج عن الانصهار المتجانس بين عناصر مختارة من التقليد الكبير ومن "تقاليد صغيرة" للشعوب التي وقعت تحت حكم الفتح العربي... والتقليد الموسيقي الكبير فرض نفسه من خلال إدخال عناصر جديدة تتجانس والموسيقى العربيّة من بلاد فارس وبيزنطية[١٤].

سنة ٧٦٣ انتقلت الخلافة إلى بغداد مع العباسيين، ولعب الفرس دورًا هامًّا مع الخلافة الجديدة. وإنّ انتهاء الحروب سمح بالتركيز على الازدهار الاقتصادي والتجارة وتطوير الثقافة خاصة مع هارون الرشيد (٧٨٦-٨٠٩) وابنه المأمون (٨١٣-٨٣٣). واستقطبت بغداد العديد من المثقفين والأدباء والشعراء والموسيقيين. وكان الموسيقي المتكامل هو الذي يستطيع أن يؤلّف ويغني ويعزف.

<u>٤,٢- اللّامركزيّة وصعود الموسيقات المحليّة</u>

---

[12] Cf. H. G. Farmer, *A History of Arabian Music*, London, Luzac &Co., 1929, p. 44.

[١٣] تعبير استقاه من دراسة "R. Redfield & M. Singer, "The Cultural Roots of cities", in Sennett, R. [dir.], *Classical Essays in the Culture of Cities*, New York: Appleton-Century-Crofts, 1969, 206-233.

[14] Cf. H. G. Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, Londres, 1930, réédition Hildewsheim, 1970, pp. 236-239.

إن الخلافة العباسية كانت الأطول في تاريخ الخلافة الإسلاميّة (٧٥٠–١٢٥٨). وبعد هارون الرشيد بدأت بالتفكّك، وأصبح لعدد من المناطق حكم ذاتي. وإنّ ثلاث مجموعات كبيرة غير عربية اعتنقت الإسلام، ستتقاسم التحكّم بالخلافة: الفرس، الأتراك والبربر.

معلّقًا على الشعر المكتوب والملحّن من الشعوبيين، كتب نوريس (H. T. Noris): "إن الكامل من المغنّين هو المتمكّن من فنّه من خلال إيقاع مدعوم بآلة موسيقية حين يبدأ الغناء". ويضيف: "إنّ الشعوبيين ينتقدون العرب لضعفهم في الإيقاع، مع أنّ هؤلاء حاولوا تخفيف هذا العائق من خلال الأوزان الشعرية والقافية"[15]. وظهر الأتراك في النصف الثاني من القرن التاسع، وبفضل قوّاتهم العسكريّة تحكموا بخلفاء بغداد وانتصروا على إمبراطور بيزنطيّة مما سبب الحملة الصليبية الأولى. وسنة ٩٠٩، تأسّست الخلافة الفاطميّة في تونس من العرب والبربر والقبائل، وتوسّعت ونقلت عاصمتها إلى القاهرة. وشجّع الخلفاء الفاطميون الموسيقى وأغدقوا العطايا على الموسيقيين وعلى المغنين والمغنيات والرّاقصات، وأسسوا الفرق الموسيقيّة العسكرية للعزف في الأعياد والحفلات. ويخبر تغري بردي (١٤٠٩–١٤٧٠) في كتابه "النجوم الزاهرة" أن الخليفة العباسي الطائي (٩٧٤–٩٩١)، هو أول من امتلك أوركسترا عسكرية للحفلات (طبلخان) تعزف ثلاث مرات يوميًّا مقابل القصر.

إن الحكم الذاتي ضمن الأمبراطوريات ساهم بتقدّم الثقافات والفنون. إذ ظهر العديد من الفلاسفة والمنظرين والموسيقيين في فترات متلاحقة من الحكم المتعدّد الهوية، فالفارابي والأصفهاني والمسعودي ظهروا تحت حكم الحمدانيين في سوريا، إبن سينا تحت حكم السامانية في آسيا الصغرى، الغزالي تحت حكم السلجوقيين...

من ناحية أخرى، احتل البربر الأندلس سنة ٧١١، ومن بعدهم عبد الرحمن الأمير الأموي (٧٥٥). وسنة ١٤٩٢ سجّلت انتهاء الحكم الإسلامي في شبه الجزيرة الاسبانية. فخلال ٨ قرون تم التبادل الثقافي والموسيقي بين العرب وأوروبا. فقد تمّ استقدام الموسيقيين من الشرق الأدنى تحت ظلّ الحكام الأمويين الأولين للأندلس. ويذكر ذلك أحمد التيفاشي (١١٨٦–١٢٥٣) في مخطوطه الذي اكتُشف مؤخّرًا حول موسيقى الأندلس: إنّ غناء الشعب في الأندلس كان على منوال المسيحيين أو غناء الجمّالين، إلى مجيء حكم الأمويين

---

[15] Cf. Shiloah, *La Musique…*, *op. cit.*, pp.166-167.

وخاصة مع مجيء علي ابن نافع المعروف بزرياب الذي التحق بقصر عبد الرحمن الثاني في قرطبة سنة ٨٢٢. ويصف المقرّي في كتابه "نفح الطيب..." زرياب وفنّه وعمله، فيعظّمه كمجدّد لأسلوب أندلسي، وأنّه هو الذي اخترع النوبة التي هي في الأصل الوصلة. أمّا التيفاشي فلا يبالغ في مديحه، بل يمجّد إبن باجة (ت ١١٣٩) الذي دمج الأساليب الموسيقيّة في الأندلس، وأوجد نوعين موسيقيين "إستهلال" و"عمل"، بدمج غناء المسيحيين مع غناء شعوب المشرق. والمعروف أن ابن باجة درس على يد الخادمات الموسيقيات، ومنهن من كنّ مسيحيات (روميات).

٥،٢- الحقبة العثمانية

ظلّت الموسيقى العربيّة، حتّى النصف الأول من القرن التاسع عشر، ترتكز على التراثات الشعبيّة والموشّحات في مختلف الدول العربيّة، ولم تكن بعد قد اعتمدت التدوين الموسيقي الذي سبقتها تركيّا إليه ونقلته إليها بفعل الإحتلال العثماني للبلدان العربيّة. وكانت أسيرة الرتابة من حيث القوالب المعتمدة والتطويل الطربيّ الإستعراضيّ[١٦]. فقد نشر الأتراك موسيقاهم التي هي ضمن التراث الموسيقي الكبير في البلدان التي احتلّوها، من دون أن يستطيعوا إلغاء تراثاتها الموسيقيّة الشعبيّة. وأخذ العرب عنهم القوالب الموسيقية: البشرف، السماعي، اللونغا.

ومع انتشار ظاهرة المسرح، والمسرح الغنائي خاصّة في لبنان ومصر وبعض البلدان العربيّة، نشطت الحركة الموسيقية وتبدّلت الأذواق الموسيقيّة وبدأت الموسيقى التعبيريّة مع سيّد درويش في مطلع القرن العشرين تنافس الموسيقى الطربيّة المتأثّرة بالموسيقى التركيّة والتي كانت سائدة في القرن التاسع عشر مع روّادها محمد عثمان وعبده الحامولي الذي اتُّهم بأنّه شوّه الغناء العربي لأنّه طعّمه بالغناء التركيّ. فبينما هناك شبه إجماع في الموسيقى العربية اليوم على أن سيّد درويش هو من أطلق الأغنية العربية المعاصرة، وأضاف خاصّة التعبير على أداء الأغنية العربية التي كانت تكتفي بالطرب، اتُّهم سيّد درويش في حياته بأنّه أفسد الغناء العربي وبأن موسيقاه ليست برصينة. ويوم توفي سيّد درويش كتبت بعض الجرائد المصريّة بأنّ زمن إفساد الأغنية وهبوطها انتهى. ومن يقارن الغناء الذي كان سائدًا قبل سيّد درويش وبعده، يكتشف التجديد الذي أتى

[١٦] يوسف طنوس، "مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢، ما له وما عليه"،... مرجع سابق.

به سيّد درويش. ومن انتقد غناء سيّد درويش الجديد وقارنه بغناء عبده الحمولي "التقليديّ" و"الأصيل"، سها عن باله بأنّ عبده الحمولي تعرّض للحملة نفسها في أيّامه واعتُبر مشوِّهًا للغناء العربي لأنّه طعّمه بالغناء التركي"[١٧].

٦،٢- حقبة الموسيقى الغربية الكلاسيكيّة والمعاصرة

لقد فتح الإحتكاك بالغرب آفاقًا جديدة أمام الموسيقى العربيّة وأساليب موسيقيّة متنوّعة أمام الموسيقيين العرب. فمنذ حملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٩، بدأ تأثير الموسيقى الغربية على الموسيقيين المصريين والعرب، وخاصّة مع احتفالات افتتاح قناة السويس سنة ١٨٦٩ مع أوبرا "ريغوليتو" (Rigoletto) للمؤلّف الإيطالي جوزيبي فيردي (Giuseppe Verdi) بدل أوبرا عايدة (Aida) التي أعدّت أصلًا لافتتاح القناة، ولكنها لم تعرض آنذاك بسبب تأخّر وصول الملابس والديكور من باريس، فعُرضت لأول مرة في ١٨٧١/١٢/٢٤ على مسرح دار الأوبرا القديمة في القاهرة. وكان لعرضها الصدى الكبير في مصر وباقي البلدان العربيّة.

إنّ الغزو الأوروبيّ للشرق الأوسط العربيّ فتح الطريق أمام عصر جديد من العلاقات بين الغرب والشرق الأوسط. لقد تمّ فرض ضغوط غير متكافئة، بل وأحاديّة الجانب، تزايدت أشكالها المختلفة (الاستعمار والهيمنة الاقتصادية والثقافية والإعلامية) على مجتمعات الشرق الأوسط العربي، ولا تزال تثيرها. وتحت هذه الضغوط ولدت الحداثة التي يمكن تعريفها، في الموسيقى، بشكل تخطيطي، كممثل حالي للقرن العشرين الذي سعى إلى الابتكار من خلال توحيد العناصر التقليدية مع العناصر الأخرى القادمة من الغرب. وبالتالي بدأ الكلام عن "الموسيقى العربيّة" بدلًا من "الموسيقى الشرقيّة".

وهكذا دخلت رويدًا رويدًا الموسيقى الغربيّة في المجتمعات العربيّة. وبدأت المقارنات بين الموسيقى العربيّة والموسيقى الغربيّة. وتشبّهًا بالغرب، حلّت الفرق الموسيقيّة الكبيرة مكان التخت الشّرقيّ، ودخلت التقاليد

---

[١٧] يوسف طنوس، "أين الأغنية المعاصرة في البلدان العربية من هويّتها العربيّة؟"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية العشرين*، دار الأوبرا – القاهرة ١٠ – ٢٠ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١١.

الموسيقيّة الأوروبيّة البلدان العربيّة. وبات في البلدان العربيّة أنواع ثلاثة من الموسيقى: الموسيقى التراثيّة، الموسيقى الكلاسيكيّة العربيّة (التقليد الموسيقي الكبير)، والموسيقى الحديثة والمعاصرة.

وبينما عرف الملحّنون العرب الكبار، خلال القرن العشرين وصولًا إلى بداية الثمانينيّات منه، أمثال محمد عبد الوهاب والأخوين رحباني[١٨]، إستعارة ما يتلاءم مع الموسيقى العربيّة من الموسيقى الغربيّة، وإعطائه سمات الموسيقى العربيّة، عمل معظم ملحّني ومؤلّفي الموسيقى منذ الربع الأخير من القرن العشرين، المبهورين بتكنولوجيا الموسيقى الغربيّة، على استعارات واستنساخات أخرجت الموسيقى العربيّة المعاصرة عن الهويّة العربيّة بشكل كامل أو شبه كامل.

فقد أدخل الملحّنون العرب آلات الموسيقى الغربيّة إلى الموسيقى العربيّة منذ بدايات القرن العشرين، واستبدلوا التخت العربيّ بالأوركسترا العربية الكبيرة. كما أخذوا من الغرب التعدّد الصوتيّ والتوزيع الموسيقيّ. ومع موجة الموسيقى المعاصرة، استبدلوا الموسيقى الهادئة بالموسيقى الصاخبة، واستنسخوا قوالب الموسيقى الغربيّة المعاصرة وأنواعها من جاز (Jazz)، روك (Rock)، هارد روك (Hard Rock)، راب (Rap) تكنو (Techno)، بوب (Pop)، تانجو (Tango)، لاتيني (Latin)، هاوس (House)، إلخ.

إنّ الموسيقى المستهلَكة في العالم العربي اليوم هي إحدى نتائج تلك العولمة الإختياريّة التي أرادها ويريدها الشباب العربي اليوم أو التي يوجّهه إليها المثال الغربي وشركات الإنتاج. وهي متأثّرة ومقلِّدة للموسيقى الغربيّة المعاصرة، التي انتشرت من خلال الإذاعات والتلفزيونات والفضائيّات والأسطوانات المضغوطة والإنترنت، خاصة مع تقنيّة الفيديو–كليب.

---

[١٨] 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 بهذه الموسيقى، بل حافظوا على الهوية العربية، ممّا جعل ذوق المتلقي العربي يتأثّر بنقلتهم النوعية ويقبل أعمالهم. كما 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 استعارا جزءًا من الحركة الأولى من سيمفونية "موزار" رقم ٤٠ في تلحين أغنية "يا أنا يا أنا" وغيرها، وأخذا "كانوا يا حبيبي من الموسيقي الروسي كنيبير" و"لينا ويا لينا" من ليزت، وألّفا "نحنا والقمر جيران" على إيقاع "الرومبا". واستعار نجيب حنكش مطلع الكومبارسيتّا (comparsita) ليلحّن "أعطني الناي"، إلخ.

٣) النظريات الموسيقيّة العربيّة[١٩]

بدأت إشكاليّة النظريات الموسيقيّة العربيّة مع ترجمة النصوص غير العربيّة، خاصة اليونانيّة منها. وفي ظلّ خلافة المأمون (٨١٣–٨٣٣) بلغت حركة الترجمة أوجها، خاصة مع إنشاء بيت الحكمة الذي أصبح المكتبة الرسميّة في بغداد ومركز الترجمة إلى العربيّة[٢٠]. في تلك البقعة اختلطت وتفاعلت الأفكار اليونانيّة والفارسيّة والسّريانيّة واليهوديّة والهنديّة. ولم ينقل العلماء العرب علماء اليونان بطريقة حرفيّة وعمياء، بل اعتبروهم أشخاصًا يمكن أن يقعوا في الخطأ ويُنتقَدون.

وعرضت النظريات الموسيقيّة العربيّة بمروحة كبيرة الموسيقى التنظيريّة والموسيقى العلميّة. ورُبطت الموسيقى بعلوم أخرى. وأولى الكتابات العربيّة حول الموسيقى ناتجة عن معرفة النظريات اليونانيّة التي عرفها الجيل الأول من المنظّرين العرب. ففي كتابه "كتاب الفهرست" المتضمّن عشر مقالات، وفي القسم الثالث من مقالته الثالثة، يعرض إبن الفرج إبن النديم (ت ٩٩٥ أو ٩٩٨) عناوين الكتابات حول الموسيقى المعروفة في عصره: حياة الموسيقيين المشهورين، مجموعات الأغاني، النّصوص حول الآلات الموسيقيّة. وإن القسمين الأول والثاني من المقالة السابعة يعطي عناوين المؤلفات في النظريات الموسيقيّة، من بينها ثماني عشرة مترجمة عن اليوناني، ومن بين مئة وأربع عناوين كتب عن الموسيقى، لم يصلنا منها سوى أحد عشر مؤلَّفًا، من بينها نصوص مترجمة عن اليوناني[٢١].

والأكثر شهرة في كتابات الفارابي (ت ٩٥٠) هو "كتاب الموسيقى الكبير" الذي أثّر في نظريات الموسيقى. فيقول في مقدمته بأنّه كتب هذا الكتاب بعدما اطّلع على الكتابات اليونانية ووجدها ناقصة، فأدخل أفكارًا جديدة مستندًا إلى موسيقى عصره.

كما أنّ واحدًا من أبناء موسى بن شاكر، ساهم في ترجمة العديد من الكتابات حول الموسيقى إلى العربيّة، واحدة منها تحوي خمسمئة صفحة باللغة السريانيّة. كلّها ضاعت ما عدا واحدة معنونة "المسألة في الموسيقى"، وهي جواب على سؤال حول الغناء في جواب الديوان. ويتناول هذا المؤلَّف قضيّة تصوير على

---

19 Shiloah, *La Musique*.., op. cit., pp.123-164.

٢٠ نذكر من المترجمين بشكل خاصّ النسطوريّ من الحيرة حنين ابن اسحق (ت ٨٧٠)، وابنه إسحق (ت ٩١١) وعالم الرياضيات والفلك ثابت إبن قرّه (ت ٩٠١).

21 Farmer, "Greek Theorists of Music in Arabic Translation", *Isis*, 13, 1930, 325-333.

العود لمقطوعة غنائيّة[٢٢]. وهذا الموضوع ناقشه الموسيقي وعالم الفلك علي ابن يحيا المنجم (ت ٩١٢) في "رسالة في الموسيقى" حيث يتناول الفروقات بين أساتذة الموسيقى العربيّة وأساتذة الموسيقى اليونانيّة[٢٣].

وفي مطلع القرن العشرين، أسّست بعض الدول العربيّة معاهد موسيقيّة على غرار النموذج الغربيّ من أجل تعليم الموسيقى والتربية الموسيقيّة والبحث في العلوم الموسيقيّة؛ وألّفوا كتبًا عن النظريّات الموسيقيّة العربيّة على مثال الكتب الغربيّة ومناهج لتعليم الآلات الموسيقيّة حتّى العربيّة منها.

٤) الموسيقى العربيّة والتدوين الموسيقي

إنّ الموسيقى العربيّة اعتمدت، لتناقلها، النقل الشفهي لغاية أواخر القرن التاسع عشر. إنّ الإشارة إلى مواضع الأصابع على دساتين العود في رسائل يعقوب بن إسحق الكندي (١٨٥هـ/٨٠٥ – ٢٥٦ هـ/٨٧٣) ويحيى بن علي إبن المنجم (٢٤١ هـ/٨٥٥ – ٣٠٠ هـ/٩١٢) وغيرهما، أو ترقيم النغمات بحسب الأحرف الأبجديّة تلك الآليّة التي وردت عند صفي الدين الأرموي، والتي كانت سائدة في حضارات عدّة على مرّ العصور، ومنهم الآراميين والسريان[٢٤]، باستعمال الأحرف الأبجدية الإثنتين والعشرين بترتيبها القديم (أب ج د ه و ز ح ط ي ك ل م ن س ع ف ص ق رش ت) كأرقام[٢٥]؛ وهو استعمل تلك الحروف–الأرقام لتسمية الدرجات الموسيقية[٢٦]. وتلك الآليّة تبقى غير كافية من أجل استخلاص أو إعادة تكوين الألحان بالرّغم من إنّ بعضها قد شرح الكثير ممّا ورد في كتاب "الأغاني".

---

22 Shiloah, “Ibn Hindu le médecin et la musique”, *Israel Oriental Studies*, 2, 1972, pp. 447-462.

23 Wright, “Ibn al-Munajjim and the Early Arabian Modes”, *The Galpin Society Journal*, 1966, pp.26-48.

٢٤ بولس الخوري، *غرامطيق اللغة الآرامية السريانية*، بيروت، ١٩٦٢، ص ١٠٣–١٠٥ ، حيث يكتب ص ١٠٣:" ويستعمل الآراميون الحروف الهجائية عوضًا عن أسماء العدد (ويذكر المؤلّف في حاشية ١، ص ١٠٣: "وعنهم أخذ العرب هذه الطريقة ويسمّونها حساب الجمّل")، فيجعلون من الألف إلى الياء للآحاد، ومن الكاف إلى الصاد للعشرات أو العقود، ومن القاف إلى التاء للمئات الأربع الأولى فقط، أمّا المئات الخمس الباقية فيعبّرون عنها بإضافة كلّ من حروف المئات السابقة إلى التاء نحو (تق = ٥٠٠)".

٢٥ أ=١، ب=٢، ج=٣، د=٤، هـ=٥، و=٦، ز=٧، ح=٨، ط=٩، ي=١٠، يا=١١،يب=١٢،... ك=٢٠، ل=٣٠، م=٤٠، ن=٥٠، س=٦٠، ع=٧٠، ف=٨٠، ص=٩٠، ق (أو ي فوقها نقطة)=١٠٠، ر (أو ك فوقها نقطة)=٢٠٠، ش (أو ل فوقها نقطة)=٣٠٠، ت (أو م فوقها نقطة)=٤٠٠، تق (أو ن فوقها نقطة)=٥٠٠، تر (أو س فقتها نقطة)=٦٠٠، تش (أو ع فوقها نقطة)= ٧٠٠، تت (أو ف فوقها نقطة)=٨٠٠، تتق (أو ص فوقها نقطة)=٩٠٠، أ تحتها حركة النصب (ِ)=١٠٠٠،...(أنظر المرجع السابق، ص ١٠٤).

٢٦ لقد اعتبر بعض الباحثين، الذين لم يطّلعوا على منهجية إستعمال الحروف الأبجدية كأرقام عند القدماء، أنّ الأرموي هو أوّل من استعمل الحروف الأبجدية لتسمية الدرجات الموسيقية، وقد حسبوا ذلك اختراعًا أو اكتشافًا مهمًّا عنده، بينما هو استخدم طريقة الحروف–الأرقام التي أخذها العرب عن الآراميين والسّريان الذين لا يزالون يستعملون هذه التقنيّة.

ومنذ أواسط القرن التاسع عشر، اعتمد العرب، تدريجيًّا، طريقة تدوين الموسيقى الغربية لتدوين موسيقاهم، بالرغم من تحفّظ التقليديين لاعتبارهم أنّ الإحساس والأداء لا يمكن تدوينه. وهنا، لا بدّ من التساؤل عن سبب عدم اعتماد العرب التدوين الموسيقي الذي كان معتمدًا في أوروبا منذ ما قبل الألف الأوّل ميلاديّ، وقد احتكّوا بهم من خلال الأندلس، وبعد ذلك من خلال الإرساليّات الأجنبيّة التي تواجدت في المشرق العربي.

٥) التراثات الموسيقيّة الشعبيّة العربية

لقد ساهم تنوّع البيئة العربية وتعدد لهجاتها، بإغناء الألوان الفنّية التراثية وتنوع قوالبها الموسيقية التي عُرفت حسب المناطق وطبيعتها والتي أثّرت في الموسيقى العربيّة التقليديّة. ففي بلاد الشام اشتهرت الميجانا والدلعونا والمعنّى والعتابا والموّال، وأبو الزلف وغيرها، كما انفردت حلب بما يسمّى بالقدود الحلبية، وعُرف العراق بمقاماته العراقيّة، واشتهرت مصر بتراث الصعيد وبرفد الموسيقى العربيّة التقليديّة بقالب الدور و"التحميلة" قبل أن تشتهر بالأغاني المتقنة مع النهضة وما بعدها، وتميّزت اليمن بتعدد ألوانها الغنائية من صنعاني وحضرمي ولحجي ويافعي وعدني، وعُرف الخليج باللون البدوي وبأغاني البحر، واشتهر المغرب العربي بالموسيقى الأمازيغية (البربرية) التي أعطت الراي والشعبي، وتفرّد السودان بأغانيه على السلّم الخماسي، إلخ.

من جهة أخرى، لقد اختار معظم الذين كتبوا تاريخ الموسيقى العربيّة تصنيفها حسب العصور: "الجاهلي" والأموي والعبّاسي والأندلسي والإنحطاط والنهضة، وركّزوا على موسيقى الخلفاء والقصور حسب مركز خلافتهم وحكمهم بناء على أخبار كتاب "الأغاني" و"ألف ليلة وليلة"، وتجاهلوا باقي أنواع الموسيقات في سائر الأقطار العربيّة، كما غفلوا عن دراسة تطوّر اللغة الموسيقيّة في العالم العربي. فالموسيقات التراثيّة العربيّة المختلفة، والتي لا تزال الأجيال تتوارثها وتؤدّيها، يمكنها المساهمة بدراسة تطوّر لغاتها وتعابيرها بالإستناد إلى معطيات لغويّة وأدبيّة وفنّيّة واجتماعيّة، وبالتالي يمكنها المساهمة بالإضاءة على الموسيقى العربيّة التقليديّة الشاملة لأنّها مصدر من مصادرها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

الخاتمة

عرفت الموسيقى العربية صراعًا بين المحافظين والمجدّدين. فتارة هناك صراع بين الأجيال الموسيقيّة المتعاقبة، وطورًا اختلاف وتنافس بين أساليب موسيقيّة معاصرة لبعضها البعض. وظهر هذا الصراع "منذ ابراهيم بن المهدي[٢٧] الذي أدخل الغناء الخفيف إلى الغناء العربي، والذي كان على خلاف وتنافس مع إسحق الموصلي الذي كان يُعتبر المرجع في الغناء التقليديّ الأصيل[٢٨]. وإنّ قالب الموشح كان خروجًا عن الأطر المتشدّدة والجامدة في نظم القصائد وأدائها حسب الغناء العربي القديم. والطقطوقة سمّيت بذلك كونها خرجت عن قالب الدور الثقيل، فجاءت "تبسيطًا" له، مع الإشارة أنّ هناك "طقطوقات" تنافس الغناء الأصيل من حيث لحنها وأدائها. لقد تجاذب تياران الأغنية العربية المعاصرة، التيار التقليدي والمحافظ الذي حاول الإبقاء على الأغنية العربية كما هي، أي المبنيّة على الطرب والتكرار والتطويل، وتيار حديث يدعو إلى الأغنية القصيرة والمعبّرة. وقد سطع نجم الأغنية العربية المعاصرة خاصّة مع الأفلام السينمائيّة الغنائيّة حيث كانت توضع في تصرّف المطرب الممثّل كل الإمكانيات الشعرية والتلحينيّة والأوركستراليّة والأدائيّة.

إنّ صراع الأجيال في الموسيقى العربيّة حاليًّا انعكس على الغناء والموسيقى بشكل قطيعة تامة ما بين جيلين وخطّين موسيقيين مختلفين. إن الثقافة الجماهيريّة الشبابيّة تسعى لتشكيل ثقافة خاصّة، ترتكز في أغلب الأحيان على موسيقى خاصّة. فتعبّر الموسيقى عندئذ عن صراع الأجيال، مع إعطاء كلّ جيل هويّة موسيقيّة. ومنذ القرن العشرين، تعدّدت الأساليب الموسيقيّة واختلطت وانتشرت ولا تزال، وهذا جعل الإنسان والمجتمع أمام خيارات متعدّدة، متقاربة أحيانًا ومتضاربة أحيانًا أخرى[٢٩].

---

[٢٧] هو إبن الخليفة المهدي العباسي وأخو الخليفة هارون الرشيد، ولد سنة ٧٧٩م. ساءت العلاقة بينه وبين أخيه الرشيد وظلت عرضة للجفاء فترة طويلة، ولما توفي الرشيد وتولى الخلافة ابنه المأمون نازعه عليها وتولاها لمدة سنتين وكان عهده عهد اضطرابات وفتنة وثورات سببتها الازمة المالية التي أعجزته.

[٢٨] يخبرنا تاريخ الموسيقى العربيّة أنّ ابراهيم بن المهدي أخا الرّشيد "كان مقصِّراً عن أداء الغناء القديم على طريقة إسحق الموصلي، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفاً شديداً أو يخفّفها على قدر طاقته. وإنّما تجرّأ على ذلك بما له من المنزلة عند النّاس ، فكان إذا عوتب قال:"أنا ملك أغنّي ما أشتهي". وصارت له طريقة يسمّونها الغناء الحديث وسمّوا طريقة إسحق الطّريقة القديمة"(قسطندي رزق، *الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّد١، ١٩٣٦، ص٣٨-٣٩).

[29]يوسف طنوس، "دور الموسيقى في تطوّر المجتمع"، في *أعمال المؤتمر الثاني والعشرين للمجمع العربي للموسيقى*، الذي انعقد في الدوحة (قطر)، من ١ إلى ٣ كانون الأول ٢٠١٣.

إنّ الموسيقي العربي الأصيل، مدعو إلى إثبات الذات عبر مؤلّفات تحافظ على بعض عناصر الموسيقى العربيّة التقليديّة وروحيّتها، وتأخذ من التقنيّات التأليفيّة الغربيّة الحديثة، وغيرها من الموسيقات، ما يتلاءم وروحيّة الموسيقى العربيّة، من أجل الحفاظ على الهوية العربية فلا يتنكّر لتقاليد الماضي ولا لمتطلّبات الحاضر. إنّ الحداثة والمعاصرة لا تعنيان التخلّي عن الهويّة، ولا "التغريب" أو التنكّر لمقوّمات أساسيّة في الموسيقى العربيّة، تسعى باقي الموسيقات على اكتسابها والتفاعل معها.[٣٠]

المراجع العربيّة

– الخوري (بولس)، *غرامطيق اللغة الآرامية السريانية*، بيروت، ١٩٦٢.

– رزق (قسطندي)، *الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّد١، ١٩٣٦.

– طنوس (يوسف)، يوسف طنوس، "أمنون شيلواح الباحث في الموسيقى العربيّة، مصادر وخلفيّات"، في بحوث الملتقى الثاني للمؤرخين الموسيقيين العرب: *تأريخ الموسيقى العربية في كتابات الأجانب – نقد وتحليل*، مسقط، ١٤-١٧ كانون الأول/ديسمبر ٢٠١٥، ص ١٨٨-٢٠٥.

– _____، "الهويّة الموسيقيّة ومقوّماتها الثابتة والمتغيّرة"، في *أعمال المؤتمر الدوليّ الثالث العلميّ الحادي عشر لكليّة التربية الموسيقيّة* – جامعة حلوان *"الموسيقى وهويّة الشعوب"*، القاهرة، ٣ – ٨ مارس/أذار ٢٠٢٠ .

– _____، "دور الموسيقي في تطوّر المجتمع"، في *أعمال المؤتمر الثاني والعشرين للمجمع العربي للموسيقى*، الذي انعقد في الدوحة (قطر)، من ١ إلى ٣ كانون الأول ٢٠١٣.

– _____، "أين الأغنية المعاصرة في البلدان العربية من هويّتها العربيّة؟"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية العشرين*، دار الأوبرا – القاهرة ١٠ – ٢٠ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١١.

– _____، "الملحّن العربي المعاصر بين النقل والإبداع"، في *أعمال مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر*، دار الأوبرا–القاهرة، ٢٠٠٧.

– _____، "مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢، ما له وما عليه"، في *أعمال منتدى المجمع العربي في ذكرى ٧٥ سنة لانعقاد مؤتمر الموسيقى العربيّة ١٩٣٢*، القاهرة، ٢٠٠٧.

المراجع الأجنبيّة

– Anati (E.), *Rock–Art in Central Arabia*, Louvain: Institut Orientaliste, Université Catholique, 1974.

– Farmer (Henry George), “Greek Theorists of Music in Arabic Translation”, *Isis*, 13, 1930, 325–333.

– _____, *A History of Arabian Music*, London, Luzac &Co., 1929.

– _____, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, Londres, 1930, réédition Hildewsheim, 1970, pp. 236–239.

– 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. 354.

---

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

- Maçoudi, traduction de C. Barbier de Meynard, tome VIII, Paris, 1864, p. 93.
- Redfield (R.) & Singer (M.), "The Cultural Roots of cities", in Sennett, R. [dir.], *Classical Essays in the Culture of Cities*, New York: Appleton-Century-Crofts, 1969.
- Shiloah (Amnon), *La Musique dans le monde de l'Islam, une étude socio-culturelle*, traduit de l'anglais par Christian Poché, Fayard, 2002, pp. 23-37.
- _____, "Ibn Hindu le médecin et la musique", *Israel Oriental Studies*, 2, 1972, pp. 447-462.
- Wright (O.), "Music and verse", in *The Cambridge History of Arabic Literature*, vol. 1: Arabic Literature of the End of the Umayyad Period, Cambridge: Cambridge University Press, 1883, pp. 433-459.
- _____, "Ibn al-Munajjim and the Early Arabian Modes", *The Galpin Society Journal*, 1966, pp.26-48.

مختصر البحث

لكلّ حضارة موسيقاها التي تلعب دورًا مهمًّا في بناء هويّتها وفي شعور الإنتماء إليها. والموسيقى العربيّة عرفت أن تشكّل هويّة لها وللحضارة العربيّة عُرفت بها ولا تزال. وساهم تنوّع البيئة العربيّة وتعدّد لهجاتها، بتشكيل الموسيقى العربيّة التقليديّة وإغنائها بألوان فنّية تراثيّة متنوّعة، وبقوالب غنائيّة لا تزال تُشير إلى مناطقها الأساسيّة وطبيعتها الجغرافيّة. في تاريخها الطويل، عرفت الموسيقى العربية أن تختار ما يلائمها من موسيقى باقي الحضارات، فطوّرت نفسها من دون أن تفقد هويّتها. لقد أخذت من الحضارات المجاورة وطعّمت موسيقاها بعناصر جديدة بطريقة بات على الكثيرين صعوبة تمييز الأصل العربي عن العناصر التي أُدخلت إليها.

وينكشف لدى الباحث في تاريخ الموسيقى العربية أنّها تحوي موسيقات عديدة تبوتقت مع بعضها البعض ضمن الموسيقى العربيّة التقليديّة. فإلى جانب التراثات الشعبيّة العربيّة المختلفة، والتقاليد السّاميّة من سريانيّة وبيزنطيّة، والهنديّة والإفريقيّة والأمازيغيّة والفارسيّة واليونانيّة والقبطيّة والتركيّة والأوروبيّة، كلّها ساهمت في تكوين هويّة الموسيقى العربيّة التقليديّة.

ويكمن التحدّي في زمن العولمة، أن تستطيع الموسيقى العربيّة المعاصرة أن تأخذ ما يلائمها من الموسيقات الجديدة التي يمكن أن تتأثّر بها، من جهة من أجل الحفاظ على هويّتها التقليديّة، ومن جهة أخرى من أجل إغناء أساليبها اللحنيّة والأدائيّة وقوالبها الغنائيّة والعزفيّة.

Abstract

Every civilization has its music, which plays an important role in building its identity and in the feeling of belonging to it. Arab music was known to form an identity for itself and for Arab civilization, by which it was known and still is. The diversity of the Arab environment and the multiplicity of its dialects contributed to the formation of traditional Arabic music and enriching it with diverse artistic heritage styles, and with lyrical forms that still refer to its basic regions and geographical nature. In its long history, Arab music has been able to choose what suits it from the music of other civilizations, so it has developed itself without losing its identity. It took from neighboring civilizations and infused its music with new elements in such a way that many found it difficult to distinguish the Arabic original from the elements that were introduced to it.

It becomes clear to the researcher of the history of Arabic music that it contains many music that blend within traditional Arabic music. In addition to the various Arab folk heritages, the Semitic traditions of Syriac, Byzantine, Indian, African, Amazigh, Persian, Greek, Coptic, Turkish, and European, all of them contributed to the formation of the identity of traditional Arab music.

The challenge, in the era of globalization, is for contemporary Arabic music to be able to adopt appropriate new music that can be influenced by it, on the one hand, to preserve its traditional identity, and on the other hand, to enrich its melodic and performance styles and its lyrical and instrumental forms.