إنفتاح الثقافة المغربية على العالم - الموسيقى الأندلسية نموذجاً

عبد العزيز بن عبد الجليل

مقدمة :

تضافرت عوامل عدة جعلت المغرب بحكم موقعه الجغرافي مؤهلا ليكون بلدا تيسرت له أسباب التواصل مع الأمم والشعوب القريب منها والقصي، مثلما تهيأ له أن يكون ملتقى أجناس بشرية مختلفة ومتنوعة الثقافات، ظلت تحمل معارفها وفنونها وصناعاتها وتقاليدها. وفي أجواء هذا التواصل نشأت بين المغرب وهذه الشعوب روابط وصلات كانت تترنح بين القوة والضعف، وتتأرجح بين الانصهار والانفصام، كما بلغت - في فترات متعددة - درجات قصوى من التلائم تمثلت في وفرة مجالات التأثير المتبادل. ونتيجة ذلك فقد أصبح كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية والدينية تشكل قواسم مشتركة لابد من استحضارها اليوم كخلفية أساسية لتقييم واقعنا الثقافي والفني، و بالنظر إلى واقع تراثنا الموسيقي أدركنا كم هي وثيقةٌ أوْجُهُ الشبه بينه وبين تراث الأمم والشعوب التي كان لها تاريخ مشترك مع بلادنا.

ومن النماذج الحية الدالة على ذلك أغاني طوائف كَناوة التي تحمل ملامح موسيقى الشعوب الزنجية فيما وراء نهري النيجر والسنغال، ومن تلك النماذج أيضا غناء العيطة وما هو إلا نتاج للتمازج الحاصل بين الممارسات المنتشرة في سهول المغرب الغربية وبين أغاني وأهازيج عرب بني ملال وبني معقل الوافدين من تونس على عهد الموحدين وبني مرين، هذا التمازج الذي أسهم في استعراب التراث الموسيقي المحلي بما جلبوه من أنماط غنائية وأساليب جديدة في العزف والإنشاد. فإذا انتقلنا إلى الموسيقى الأندلسية التي هي محور هذا البحث تجلت أمامنا مظاهر التبادل موفورة بقوة بينها وبين كثير من الأنماط الموسيقية.

وسنحاول - فيما يلي – تقصي هذه الظواهر، مع التنبيه إلى أن ذلك التبادل سلك منحنيين، أولهما يسير في اتجاه الأخذ والاقتباس من الأنماط الموسيقية الأخرى، وثانيهما يسير في اتجاه التأثير في تلك الأنماط وربطها بمعطيات فنية هي من صميم طبيعة الموسيقى الأندلسية ، ويدل كلا التوجهين على انفتاح الموسيقى الأندلسية وقابليتها للتعامل والتفاعل مع الموسيقى الوافدة عليها، كما يدلان على شدة مناعتها وقدرتها في الحفاظ على مكوناتها البنيوية دون المساس بخصوصياتها.

مظاهر التأثر:

1-المستوى النغمي

أ- لقد كان من الطبيعي أن تنفتح الموسيقى الأندلسية في مراحل تشكيلها وتطورها على معطيات فنية مستمدة من جميع أنواع الموسيقى في العالم. ولقد كان في مقدمة هذه المعطيات تلك التي تنتمي إلى موسيقى الشعوب القوطية التي سكنت الجزيرة الإيبيرية قبل الفتح الإسلامي. وقد أكدت الدراسات الحديثة على وجود صله تربط بين الموسيقى الأندلسية ببعض أصول الموسيقى اليونانية، وهي صلات تتجلى في اعتماد منظومة مقاماتها على اعتبار الجنس بمثابة الخلية الأساسية في بناء كل من الطبع الأندلسي والسلم اليوناني، كما تتجلى في الدور الذي تلعبه الدرجة الخامسة من السلم والطبع معا، فهي درجة الارتكاز الصوتي في بنائهما، وهي نقطة انطلاق الجنس الثاني فيهما (الغماز (mese).

ويأتي بعد هذا التطابقُ الملحوظ بين الطبوع الأندلسية وبعض السلالم اليونانية من حيث نوعية الأبعاد وتركيبها. ومن أمثلة ذلك التطابق ما يلي:

--طبع عراق العرب، والسلم الدورياني. **ووجه التطابق بينهما وارد في نغمة القرار الموسيقي فيهما (مي)**، وفي نظام تسلسل الأبعاد في اللحن الموسيقي على النحو التالي: **نصف تون دياتوني – ثلاثة أبعاد كاملة طنينية – نصف تون دياتوني – بعدان طنينيان كاملان** (2/1- 3 - 2/1 -2).

-- طبع الأصبهان، والسلم الفريجي. **ووجه التطابق بينهما وارد في نغمة القرار في كل منهما (ري)** وفي نظام توالي الأبعاد في اللحن على النحو التالي: **بعد طنيني كامل – نصف تون دياتوني – ثلاثة أبعاد طنينية كاملة – نصف تون دياتوني – بعد طنيني كامل** (1- 2/1- 3- 2/1 - 1).

-- طبع الاستهلال، والسلم الليدي. ووجه تطابقهما وارد في نغمتي القرار (دو) وفي نظام تسلسل الأبعاد: **بعدان طنينيان كاملان – نصف تون دياتوني – ثلاثة أبعاد طنينية كاملة – نصف تون دياتوني** . (2 – 2/1 - 3 – 2/1) (١)

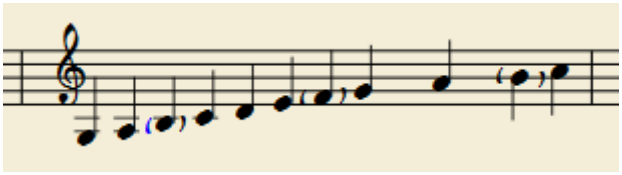
ب- **التأثير الزنجي**: انفتحت الموسيقى الأندلسية على التراث الإفريقي الزنجي، وذلك من خلال تبنيها للمقام البانتاتوني الذي يقوم سلمه على خمس نغمات، وهو مقام زنجي بامتياز، تجذر في تقاليد الغناء الإفريقي على امتداد منطقة جغرافية تنطلق من دول غرب إفريقيا حتى السودان وإثيوبيا وبلاد النوبة شرقا. يقوم هذا المقام

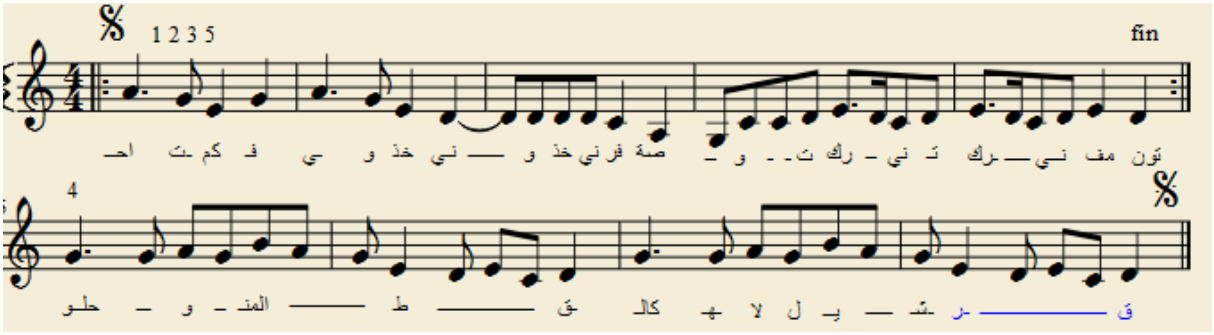
---

١) سيمون جارجي - الموسيقى العربية سلسلة ماذا أعرف؟ ترجمة عبد الله نعمان ص 58.

على خمسة أصوات تنطلق من درجة القرار صاعدة في تدرج عبر الدرجة الثانية، ثم الرابعة، ثم الخامسة، وبذلك يخلو سلمه من الدرجتين الثالثة والسادسة.

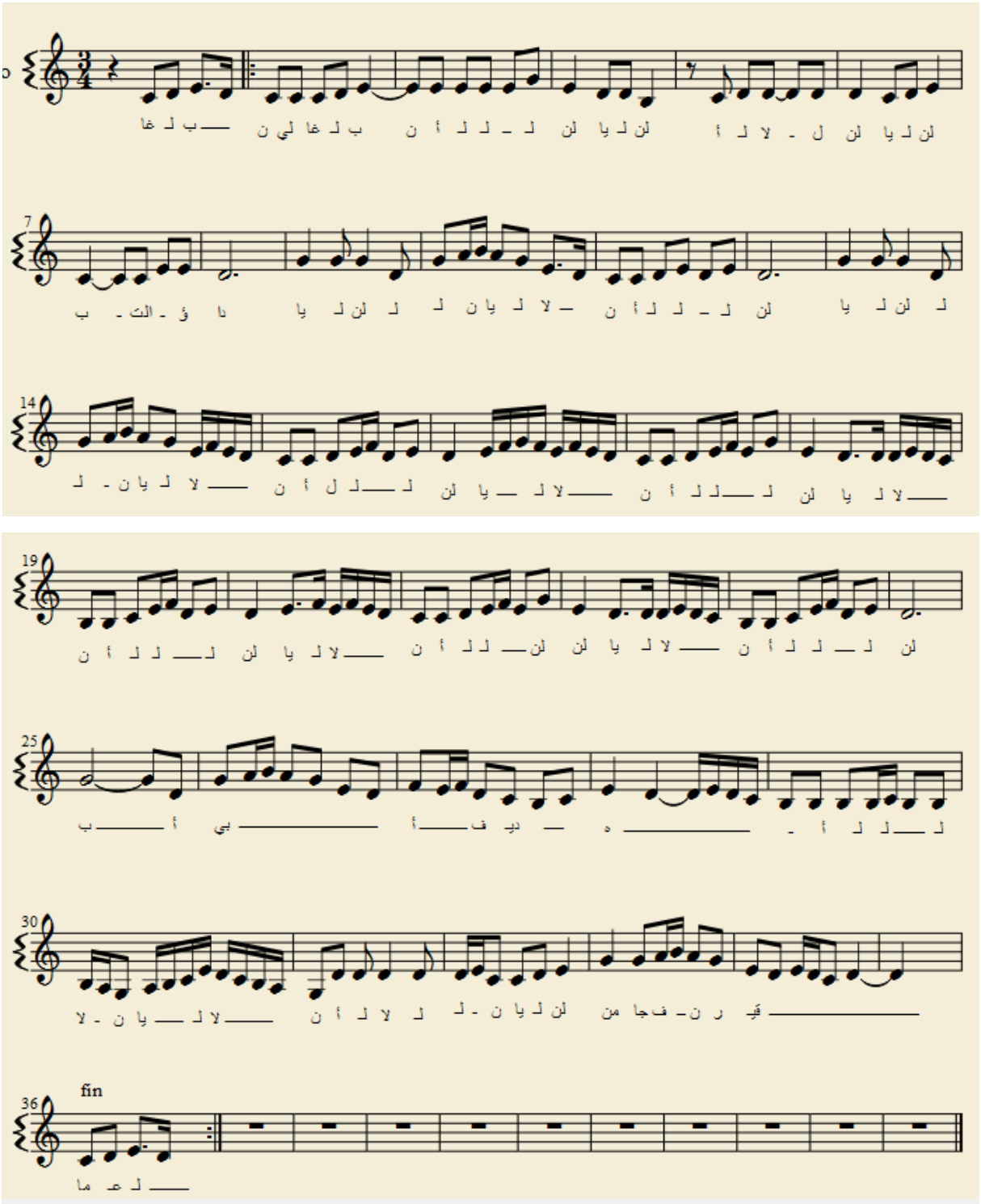
والواقع أن المقام الخماسي يشكل أحد جسور التواصل بين الموسيقى الأندلسية والزنجية على مستوى النغم، فهو مستخدم على النحو الذي ذكرناه في موسيقى الآلة وهو أيضا - مستخدم على نحو مغاير لما ذكرناه في أغاني كناوة، وفي موسيقى الروايس وأغاني أحواش الأمازيغية. وتتسع مناطق استعماله في القارة الإفريقية فتشمل بلاد النوبة ووسط السودان (٢) ويطلق على المقام الخماسي المتداول في موسيقى الآلة مصطلح "طبع الرصد" وهو على نغمة (ري) مع إلغاء شبه قار للدرجتين الثالثة والسادسة (فا - سي)، فإذا عرضت الأولى للحن صعودا اعترضها الرفع، وإذا عرضت نزولا كانت طبيعية.



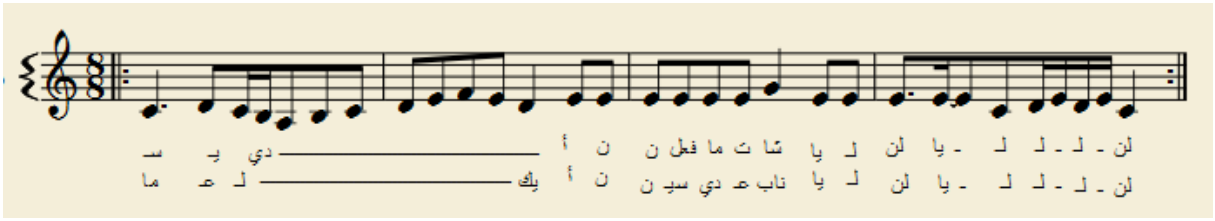
ومن نماذج هذا الطبع لحن "احتكم فيَّ وخذني" من بطايحي الرصد في نوبة الرصد:

وإلى جانب طبع الرصد فهناك طبوع أخرى تحمل – هي أيضا – سمات التأثر بالسلم الخماسي، بحيث يتم فيها تجنب درجة "فا" (الجهاركاه)، وهي:

- طبع رمل الذيل، ومن نماذجه لحن "غالب لي غالب بالتؤدة" من نوبة العشاق

٢) الدكتور السباعي عباس – من دراسة له قدمها في اجتماع المجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقى عام 2003 تحت عنوان "خماسية الألحان بين المملكة المغربية ووسط السودان – بحث وصفي".



- وطبع الذيل، ومن نماذجه لحن "سيدي افعل ما تشاء" من نوبة العشاق.



٢- مستوى النظم :

أ - يشكل كل من الموشح والزجل عنصرا يتجلى فيه تفاعل موسيقى الآلة مع التراث الأدبي لشبه الجزيرة الإيبيرية، وهو تفاعل نميل إلى القول بأنه اتسم بالأخذ والعطاء. فعلى مستوى الأخذ، لا مراء في أن ظهور نمط الموشح والزجل ارتبط في البدء بانتشار الأغنية الشعبية المحلية بين المتساكنين في الأندلس عربا ومستعربين، وهي أغنية كانت مصوغة من لغة هي مزيج من العربية العامية واللهجة الرومانية، ويبدو أن إدراج الموشحات والأزجال ضمن صنعات النوبة لم يكن موضع القبول والرضى في البدء، فلقد وقف منه الأولون موقف الحذر، فهذا أحمد التيفاشي في كتابه متعة الأسماع في علم السماع يقر بـ "أنها ركن من أركان النوبة، وأنها هي الأجود عند الموسيقيين" غير أنه يعتبر الزج بها ضمن صنعات النوبة من مظاهر الانتكاسة التي أصابت الموسيقى في المشرق والمغرب (ق (7هـ/ 13م). ومن ثم فقد عزف عن ذكرها في كتابه، واقتصر على سوق نماذج من الأغاني و"الأصوات" القائمة أشعارها على البحور الخليلية.

-- وقد جاء ابتكار الموشح الذي يشذ عن أعاريض العروض ليكسر الرتابة اللحنية التي تفرضها نمطية الأبيات في القصيدة الخليلية من جهة، وصرامة ثنائية الأشطر من جهة ثانية، كما جاء ليفسح المجال أمام انسياب الجملة اللحنية، ويحد من هيمنة أحادية الوزن والقافية في المقطوعة الشعرية.

ب- وننتقل إلى صورة أخرى من صور تفاعل موسيقى الآلة مع غيرها على مستوى النظم، وهنا نقف عند البرولة أو البريولة - التي تبنتها موسيقى الآلة لتصبح رابع أنواع النظم في صنعاتها بعد الشعر العروضي، والموشح، والزجل. والبرولة نمط شعري نظم بلهجة ملحونة استحدثه المغاربه. وهو يشكل جسر تواصل بين موسيقى الآلة والشعر الملحن .

ونعتقد أن أرباب فن السماع الصوفي بالمغرب كانوا أسبق إلى ابتكار "البرولة" واستخدامها في منتدياتهم منذ اهتدوا إلى نظم مقطوعات شعرية زجلية ملحنة، ثم انتقل هذا النمط الشعري إلى حضيرة

الموسيقى الأندلسية بدافع من الرغبة في إثراء رصيدها الغنائي وإضفاء مزيد من ملامح الهوية المغربية عليها.

وقد وقف أصحاب المجاميع من هذا الوافد الجديد موقفا سلبيا فامتنع عن ذكره محمد البوعصامي في رسالته "إيقاد التنوع للذة المسموع بنغمات الطبوع"، وأحجم الحايك بدوره عن سوقه في كناشه.

وقد استمر موقف الرفض قائما إلى أن كان اجتماع لجنة الوزير محمد بن العربي الجامعي عام 1303 هـ في عهد سلطان المغرب الحسن الأول لمراجعة كناش الحايك، وعندئذ فسح ديوان الآلة المجال للبرولة.

وقد أخضع النظام برولة الملحون لنسق الموشح من حيث توالي الأقفال والأبيات من جهة، واحتذاء بنية الصنعات الخماسية والسباعية من جهة أخرى، وبذلك تميزت برولة الآلة عن بريولة المحلون التي تخضع لسياق نظم القصيدة المبيتة بأصنافها وقياساتها.

3- مستوى البنية:

--ومادمنا بصدد النظر في مظاهر انفتاح موسيقى الآلة على غيرها من الأنماط الموسيقية لا يفوتنا أن نستحضر هنا تبنيها للموال المشرقي .

ويحملنا إمساك مجاميع الآلة عن ذكر الموال - بدءا بكتاب "إيقاد الشموع" للبوعصامي (ق 12 هـ) وانتقالا إلى "كناش الحايك" (ق 13) ووصولا إلى كتاب "أغاني السقا" لإبراهيم التادلي (ق 13 و (14) - على القول بأنه تسرب إلى حضيرة أجواق الآلة في عهود متأخرة، وذلك عن طريق الزاوية التي عرف عنها أنها كانت - على مر العصور - منفتحة على القوالب الغنائية الشرقية. وحتى مطلع القرن العشرين كانت المواويل - حسبما رواه الباحث المغربي مولاي العربي الوزاني - لا تعدو خمسة، وهي الواردة في طبوع الحجاز الكبير، والصيكة ورمل الماية، والاستهلال، والمزموم.

وما انفك الموال الشرقي منذ أن شق طريقه إلى طرب الآلة يكتسح شجرة الطبوع حتى أصبح له في جل أغصانها فروع تهفو إليها أسماع عشاق المقامات الشرقية. وما يزال الموقف من الموال المشرقي موضع أخذ ورد، يرفضه البعض بدعوى التمسك بالأصالة والحفاظ على الموروث، ويرتضيه آخرون، ويرون أنه لا يشكل خطرا على موسيقى الآلة.(٣)

---

٣) عبد العزيز ابن عبد الجليل: الموال في الموسيقى الأندلسية المغربية – عرض قدم في مؤتمر الموسيقى العربية – دار الأوبرا بالقاهرة 1 – 10 نونبر 2000.

ولعل من الشواهد المبكرة المتوفرة بين أيدينا اليوم على تبني الموسيقى الأندلسية للموال الشرقي صنيعَ الفنان الرباطي محمد بلخضير (1910-1366)، والفنان المكناسي محمد اشويكة؛ أما بلخضير فقد دون السيد ألكسيس شوتان في الثلاثينات موالا من إنشاده. وقد جاء مزيجا من طبع الصيكة المغربي ومقامات البياتي والسيكة والرصد الشرقية.

وأما اشويكة فقد دون شوتان بصوت بلخضير موالا في طبع الاستهلال، أنشده في القاهرة على هامش مؤتمر سنة ١٩٣٢م، وقد سجلت وثائق المكتبة الصوتية الفرنسية التي تحتفظ بتسجيلات هذا المؤتمر أن

الشويكة أبان عن أنه كان رائد نزعة التجديد في أداء الإنشادات والمواويل، ويكمن وجه هذه الريادة في كون اشويكة حاول في موال الاستهلال الذي اختار له أبياتا من شعر أحمد شوقي أن يقدم :

صياغة محاكية لطريقة المغني البيروتي محيي الدين بوعيون (1934-1868) في ارتجالاته اللحنية. وهذه أبيات الموال:

عمري عليك تشوقا قضيته وعزيز صبري في هواك صرفته
قلبي الذي لا زال فيك متيما لو كان ينزع باليمين نزعته
وجعلت أبذل فيك دُرَّ مدامعي حتى إذا انفرط العقيق غرزته

4- مستوى الأداء :

أ. تنتقل هنا إلى مظهر من مظاهر تأثر موسيقى الآلة بأساليب الإنشاد الإيبيري. ونقصد ما اصطلح عليه في المعجم الموسيقي الأندلسي اسم "التراتين". وهي عبارة عن مقاطع لفظية لا تحمل أي معنى من قبيل "أنانانا - هانانا - طيري طان - يالالان ....

وقد تنبه ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز" إلى شيوع هذه الظاهرة في غناء الموشح بالأندلس، فقسمه إلى قسمين: "قسم يستقل التلحين به، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه...، وقسم لا يحتمله التلحين ولا يمشي به إلا أن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمغني". (٤) ويعني هذا أنها وسيلة لإشباع الجملة الموسيقية عند ما تصبح كلمات البيت الشعري قاصرة عن استيعاب امتدادها. ويضرب ابن سناء الملك مثالا لذلك بصنعة مغناة في شعر ابن بقي القرطبي المتوفى سنة 540 هـ أولها:

مَنْ طالبٌ ثأرَ قلبي ظَبْياتُ الحدوج /لالا/ فتاناتُ الحَجيج
ترميهم بسهام حول البيت الحرام

٤) ابن سناء الملك: دارالطراز في عمل الموشحات . تحقيق جودت الركابي – دمشق 1949 ص 37 – 38.

فالشاحب يشتهي قطف شقيق الأريج /لالا/ قالت:ياعاشق جِي

ثم يقول: (°) "فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول (لالا) بين الجزأين الجيميين من هذا الفقل"

ب. ومن جهة أخرى فقد تسربت إلى أسلوب الإنشاد الصوتي تقاليد غريبة عن طبيعة الأداء العربي، وهي تقاليد تعتمد على تقطيع الكلمات على نحو يخل بالضوابط اللغوية والنحوية، بحيث تُرجّع مقاطع هذه الكلمات مستقلة ومنفصلة عن بعضها، مثلما يعتمد هذا الأسلوب على إلغاء المد في الحروف الممدودة،

أوالإفراط في مد ما ليس ممدودا منها. ويتجلى هذا خاصة في الصنعات الموسعة، وهو أسلوب شائع في الغناء الأوروبي حيث تخضع الكلمة لسياق اللحن على نقيض الغناء العربي الذي يخضع فيه اللحن لسياق الكلمات .

يقول الجاحظ في هذا الصدد: "العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزونا على غير موزون".

ونعتقد أن تسرب هذه التقاليد إلى مستعملات "الآلة" كان مرتبطا بطبيعة نمط الإنشاد عند الإسبان الذين انخرطوا في المجتمع الأندلسي بعد استعرابهم. ومن هنا ندرك سـر تجاوب المستمعين مع اللحن الموسيقي الذي يسيطر على النص الشعري لدرجة تنطفئ معها إشراقة الكلمات المغناة، وذلك على النقيض من إنشاد قصيدة "الملحون" – مثلا - حيث تظل الكلمات محط اهتمام وانتباه المستمعين ولا يكاد اللحن يستدعي اهتمام هؤلاء إلا نادرا. وقد جاء على لسان شيخ المسمعين بالمغرب المرحوم عبد اللطيف بنمنصور ما يدل على رفضه - هو أيضا - لعجمة الأداء عندما عقب على تمديد الواوات في كلمة (صلوا) من "تصدرة" بسيط "رمل الماية" قائلا: إن في ذلك ما يثير الضحك، ثم تمثل بقول الشاعر:

أمور يضحك السفهاء منها ويبكي من شناعتها الحـكيـم

5-مستوى المعجم :

يحفل معجم موسيقى الآلة بمصطلحات فنية يربو عدد ما تبقى منها متداولا على 450 مصطلح، تتوزعها مفاهيم متعددة تنسحب على الطبوع، والطباع، والميازين، والموازين، والإيقاعات، وصنوف الصنائع، وضروب نظمها، وبنياتها، إضافة إلى الآلات والأوتار، وأساليب الأداء، وأدواته، وغير ذلك مما له ارتباط بالنوبة. وقد استمد معجم الموسيقى الأندلسية من روافد متعددة، أهمها الرافد العربي الذي أمده

°) المرجع نفسه ص 38- انظر "المختار من الموشحات" لمصطفى السقا ص 233- 234.

بما لا يقل عن مائة مصطلح تشكل ما يقارب ربع المعجم الأندلسي. وقد تجدد الاقتباس من المعجم العربي في العهود المتأخرة، وذلك بتبني مصطلحي "الدمة" و"التكة"، بديلين لمصطلحي "الدف" و"الندف" الذين يشكلان معتمد كناش "الحايك" في بيان الأدوار.

مظاهر التأثير :

1- المستوى النغمي:

تدين شجرة طبوع "طرب الملحون" لمعجم الموسيقى الأندلسية بالفضل الكبير، فقد اقتبست منه أحد عشر طبعا هي التي يشاد عليها أداء مستعملاته الشعرية. ونفس الشئء ينطبق على موسيقى السماع الديني التي تبنت سائر طبوع "الموسيقى الأندلسية" وجل "موازينها" الإيقاعية.

وسوف نتجاوز هذين النمطين الغنائيين لنتعرف على ما كان للموسيقى الأندلسية من أثر في موسيقى العصر الوسيط بأوروبا تتجلى بعض ملامحه في الأغاني الرومانية بإسبانيا وجنوب فرنسا، كما تتجلى في بعض القوالب الموسيقية الآلية على المستويين النظمي والبنيوي.

٢- مستوى النظم:

ا. أثبتت الدراسات أنه كان للموشح والزجل أثر بين في تطور الأدب الغنائي في أوربا. وفي هذا الصدد يقول ستانلي بول في كتابه "قصة العرب في إسبانيا": "إن الشعر الأندلسي - خاصة منه التوشيح والزجل - هو الذي أوحى للشعراء المغنين في إسبانيا بأناشيدهم وأغانيهم القصصية، وهو ذاته الذي حاكاه شعراء بروفانسيا وإيطاليا".

وفي هذا الصدد - أيضا - يقول الدكتور علي عبد الرحمان حجي في كتابه تاريخ الموسيقى الأندلسية: "إن أغاني التروبادور ليست إلا الصورة الأوروبية لفني التوشيح والزجل العربيين الذين كان لهما الأثر الكبير في نشأة الشعر القشتالي العامي المعروف في الشمال الإسباني تحت اسم (بيلانثيكو)، والذي كان كثير الاستعمال في الأناشيد الدينية كأناشيد عيد المسيح عليه السلام".

3- مستوى البنية:

ولعل من أهم ضروب تأثير الموسيقى الأندلسية في الموسيقى الأوروبية تلك التي طبعت بناء الصوناتة وهي ما تزال في بدايات تشكلها. ويتجلى هذا التأثير في الشبه القائم بين صنعات الميزان في النوبة وحركات الصوناتة التي كتبها روادها الأوائل أمثال كوريلي (1653- 1713)، وفَيفَالدي (1678 -1741) في إيطاليا، ولوكلير في فرنسا، فقد كانت الصوناته أنذاك تتشكل من أربع حركات هي:

-الافتتاحية: وتؤدى في إيقاع بطيء وقور.

- آلليكَرو: ويؤدى في حركة شريعة.
- أداجيو: وهو أقل سرعة من سابقه.

- فَيفَاتشي: حركته سريعة جدا تؤدى بخفة وحيوية.

وفي تسلسل هذه الحركات على هذا النحو ما يذكر بتصاعد السرعة في حركات ميزان النوبة الأندلسية من المصدر (الموسع)، إلى المهزوز، فالانصراف السريع.

ومن المؤكد أنه كان للنوبة الأندلسية في العصر الوسيط قالب مكتمل، وأنها في عهد ازدهارها بالأندلس طبعت الموسيقى الأوروبية عن طريق المدارس الأولى للتأليف الآلي بمؤثرات ظهرت في بناء الصوناتة التي كانت النواة المؤسسة لقوالب الموسيقى الكلاسيكية، في وقت لم تكن الصوناتة نفسها تتكون من تتابع عدة "متتاليات" راقصة Suite.

وعلى ذكر "المتتاليات" يسجل أنها "كانت تطلق على سائر القوالب الموسيقية في القرنين السادس عشر والسابع عشر حتى التي أسماها مؤلفوها صوناتة أو سفونية" (٦). ويزيد في تأكيد أثر النوبة في تشكيل المتتاليات ابتداء المتتالية بافتتاحية حرة الإيقاع يغلب عليها طابع الارتجال، يسوي العازفون خلالها آلاتهم، (٧) مما يذكر بالبغية الآلية في أداء "الميزان"، تتلوها مجموعة من المعزوفات تحمل أسماء مختلفة من بينها معزوفة "السارابانـد" Sarabande ، وهي رقصة بطيئة الحركة وقورة الطابع

ميزانها 2/3 أو 4/3، تحمل اسم مبتكرها "زاراباندا"، وهو راقص إسباني "غالب الظن أنه أخذها عن العرب في الأندلس، وانتشرت في إسبانيا أواسط القرن السادس عشر، في أسلوب شديد الإثارة يؤكد أصلها الشرقي" (٨). وقد تنبه الباحث الإيرلاندي ج. هـ. فارمر إلى هذه الحقيقة فقال في مقالة سبق أن نشرها في "مجلة المستمع العربي" التي كانت تصدر عن هيئة الإذاعة البريطانية: (٩)"إن "النوبة" في صورتها الحالية تضاهي ما يسمى في أوروبا الحركات الموسيقية" (Les Suites de Pieces) ... وإن من الراجح أن الاصطلاح الأوروبي (Suite) منقول عن اللفظ العربي (نوبة)، إذ أن معنى كل من Suite

٦ Dictionnaire de Musique منشورات لوسوي 1963 ص 232.
٧ المرجع نفسه.
٨) المرجع نفسه.
٩) العدد 17 – 1950 – ص 13.

ونوبة واحد تماما، وليس ثمة أي شك في نشأة النوبة العربية قبل ألف سنة الماضية، فلا يمكن أن يكون العرب هم الذين نقلوا اصطلاحهم عن أوروبا". (١٠)

ونستعرض فيما يلي أبرز وجوه التلاقي بين المتتاليات و"ميزان" النوبة:

- يمهد لأداء المتتابعات بافتتاحية آلية حرة يغلب عليها طابع الارتجال. وخلالها يسوي العازفون آلاتهم. وهذه ولا ريب صورة من "المشالية" أو من "البغية" التي يُصَدَّر بها الميزان.
- تتوالى المتتابعات في السوناتة تماما كما تتوالى الصنعات في الميزان.
- تؤدي المتتابعات على مقام واحد لا يتغير. وكذلك الشأن في الميزان.
- تشترك المتتابعات والصنعات في كونها جميعا تؤدي عبر حركات إيقاعية يتجدد إيقاعها من البطيء إلى المعتدل فالسريع.

وجملة القول فإن النسق الذي يكاد يتطابق في الفنين كان من شأنه أن يحمل الباحث الإنجليزي هانري فارمر على أن يرسل مقولته السابقة من أجل أن يؤكد أسيقية العرب إلى ركوب هذا النوع من التأليف الموسيقي.

١٠) المرجع نفسه.

المصادر والمراجع:

١-**ابن عبد الجليل عبد العزيز**: الموال في الموسيقى الأندلسية المغربية – عرض قدم في مؤتمر الموسيقى العربية – دار الأوبرا بالقاهرة 1 – 10 نونبر 2000.

٢- **ابن سناء الملك**: دارالطراز في عمل الموشحات. تحقيق جودت الركابي – دمشق 1949.

٣- **السباعي عباس**: من دراسة له قدمها في اجتماع المجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقى عام 2003 تحت عنوان "خماسية الألحان بين المملكة المغربية ووسط السودان – بحث وصفي".

٤- **السقا مصطفى**: "المختار من الموشحات" ص 233-234.

٥- **سيمون جارجي**: الموسيقى العربية سلسلة ماذا أعرف؟ ترجمة عبد الله نعمان .

٦- **مجلة المستمع العربي** – هيئة الإذاعة البريطانية العدد 17 – 1950.

7-Dictionnaire de Musique منشورات لوسوي 1963 ص 232.

ملخص البحث

إنفتاح الثقافة المغربية على العالم - الموسيقى الأندلسية نموذجا

عبد العزيز بن عبد الجليل

ينطلق العرض من الإشارة إلى موقع المغرب الجغرافي الذي يسر له التواصل مع الأمم والشعوب وأن يكون ملتقى لمختلف مشارب الثقافات، الأمر الذي أفضى إلى خلق قواسم مشتركة تساعد على تقييم واقعه الثقافي والفني.

وتشكل الموسيقى المغربية المعروفة باسم "الآلة" أو"الموسيقى الأندلسية المغربية" محور هذه الدراسة، ومن ثم توجه البحث نحو تقصي مظاهر التبادل المشترك بينها وبين غيرها من الأنماط الموسيقية انطلاقا من كون هذا التبادل يسلك منحنين، أحدهما يسير في اتجاه الأخذ والاقتباس من الأنماط الموسيقية الوافدة، وثانيهما يسير في اتجاه التأثير في تلك الأنماط ورفدها بمعطيات فنية هي من صميم طبيعة الموسيقى الأندلسية.

وسيرا على هذا النهج، صنف البحث في محورين أساسيين هما **التأثر والتأثير**.

أولا: محور التأثر، وتندرج تحته خمسة مستويات:

1-**المستوى النغمي**، وضمنه يشار – من جهة إلى موسيقى الشعوب القوطية التي سكنت الجزيرة الإيبيرية قبل الفتح الإسلامي، وما كان للتفاعل معها من أثر أفضى إلى التفاعل مع منظومة مقاماتها على اعتبار "الجنس" بمثابة الخلية الأساس في بناء كل من "الطبع" الأندلسي والسلم اليوناني، كما يشار- من جهة ثانية - إلى التراث الغنائي الزنجي وما كان له من أثر في تسرب السلم الخماسي إلى موسيقى "الآلة".

2- **مستوى النظم**، يشار هنا إلى ابتكار الموشحات والأزجال وما كان لها من دور في تكسير الرتابة اللحنية التي تفرضها نمطية الأبيات في الشعر العروضي، كما يشار إلى "البرولة" الملحونة التي تبنتها موسيقى "الآلة" بتأثير من أرباب السماع في الزوايا.

3- **مستوى البنية**، وهنا يشار إلى تبني "الموال "الشرقي الذي اكتسح "شجرة الطبوع" الأندلسية بما يحتضنه من أرباع وثلاثة أرباع النغمة.

4 - **مستوى الأداء؛** والقصد هنا إلى ما يعرف في أوساط الفن الأندلسي بـ"التراتين" وهي ألفاظ لا تحمل أي معنى، تشكل في نظر ابن سناء الملك "دعامة للتلحين وعكازا للغناء"، وظيفتها إشباع الجملة اللحنية عندما تصبح كلمات البيت الشعري قاصرة عن استيعابها.

5- **مستوى المعجم،** وهنا – مرة أخرى – يبدو حجم الرافد الشرقي في مد معجم مصطلحات الموسيقى الأندلسية بما يقارب ربعه.

ثانيا: محور التأثير:

١-**على المستوى النغمي** : ويشار هنا إلى تسرب "طبوع الآلة" إلى كل من "موسيقى السماع" و "طرب الملحون

٢ - **على مستوى النظم:** تأثير الموشح والزجل في تطور الأدب الغنائي في أوروبا.

٣- **على مستوى البنية**: يشار هنا إلى ما كان للموسيقى الأندلسية من تأثير في بناء "الصوناتا" وهي ما تزال في بدايات تشكلها مع رصد أوجه الشبه بين "صنعات" الميزان في "النوبة" ودورة "المتتاليات" في صوناتا الكمان التي كتبها روادها الأوائل أمثال لوكلير في فرنسا، وكوريللي في إيطاليا.