

## أثر توظيف بعض المؤلفات الموسيقية العالمية في البنية اللحنية للأغنية العربية

عزيز "أحمد عوني" ماضي\*

### ملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة نمط الأغنية العربية التي تتخذ ألحانها من المؤلفات الموسيقية العالمية، وتحليل سمات هذه الأغنية من حيث بنيتها الشعرية العربية والموسيقية العربية، ويناقش مدى الحفاظ على الخصوصية الموسيقية لتلك الألحان في ظل بنية غنائية عربية توجه للمستمع العربي أولاً. تعرض الدراسة لمرحلة من عمر التثاقف الموسيقي العربي الغربي الحديث؛ ما بعد القرن التاسع عشر، كما تهدف إلى توضيح أبعاد تأثير هذا التثاقف على بنية الأغنية العربية في العصر الحديث، بالإضافة لمناقشة مكانة هذا النمط الغنائي بالنسبة للتثاقف الموسيقي العربي الغربي.

الكلمات الدالة: أغنية عربية، التثاقف الموسيقي، موسيقى غربية.

### المقدمة

توصف الثقافة العربية بشكل عام، والفنية الموسيقية منها على وجه الخصوص بأنها ذات شمولية وغنى، في ظل انتساب ثقافتها العربية للمسمى الأشمل؛ وهو الشرقية، وقد جاءت هذه السمات من خلال عراقة مصادرها الأصلية؛ يعززها الزخم التاريخي والتنوع الحضاري والفكري، بالإضافة لما اكتسبته من الحضارات والثقافات الأخرى بالاعتماد على أساليب التواصل التاريخية التقليدية المعروفة، واستطاعت لمرحلة كبيرة من الزمن أن تأخذ من هذه الثقافات ما يعززها ويضفي عليها تنوعاً وتجديداً بألية متوازنة دونما تهميش لجوهرها ولسماتها الأصلية، ما جعل من الامتزاج الثقافي والموسيقي أمراً غير مستهجن لدى مجتمعاتها، التي اكتسبت -مع الزمن- خبرة لا يُستهان بها بالآليات الانتقاء المتوازن، وجعل من هذه الثقافة مصدر جذب لمجتمعات الثقافات الأخرى.

حمل القرن التاسع عشر أولى بوادر التطور الفعلي في الموسيقى العربية، ووثق بدايات احتكاكها الحقيقي بغيرها من الثقافات الموسيقية العالمية، من خلال اندماج نخبة من روادها من مؤلفين ومؤدبين مع واحد أو أكثر من تيارات الفكر الموسيقي في تلك المرحلة، ضمن إطار من التغيرات التي جاءت كنتيجة لجملة من الأحداث التي سبقتها من جهة؛ وتفاعلها مع جملة من المعطيات التي زامنت هذا الاحتكاك من جهة أخرى.

لقد شكّل الفكر الموسيقي القومي -كأحد فصول الرومانسية في أوروبا- أبرز المذاهب الموسيقية الذي سرعان ما استهوى رواد التأليف الموسيقي العربي، وهو اتجاه قائم على العودة للموروث الموسيقي الشعبي، وإحيائه في الجديد من المؤلفات الموسيقية؛ توثيقاً للهوية الفنية الموسيقية، وفرصة لنشره وتعريف العالم به، وقد أثبتت الموسيقى العربية آنذاك طواعيتها للهوية التي يحملها الموروث، بالتزامن مع قدرتها على الاندماج مع الجديد من أساليب التأليف الموسيقي؛ وما رافقه من تطوير للفرق الموسيقية العربية التقليدية -التخت الشرقي- التي بدأت على يد نخبة من المؤلفين الموسيقيين الذين درسوا علوم الموسيقى ونظرياتهما في أوروبا.

ظهرت أولى سمات التأثير الأوروبي الأدائي على ساحة الموسيقى والغناء العربي من خلال التطور الحاصل على المسرح الغنائي أولاً؛ وذلك من خلال خصّه بتوظيف موسيقي آلي أوركسترالي، في الوقت الذي بقيت فيه آلات التخت الشرقي بموسيقاها ومقاماتها الموسيقية الشرقية هي المسيطرة على صعيد مرافقة الغناء الفردي؛ في حين اقتصر التأثير الجديد على إشراك بعض من الآلات الغربية في الأداء الموسيقي المرافق، كان من أهمها الآلات الوترية القوسية (آلات عائلة الكمان).

وبالنظر إلى مختلف ظواهر التفاعل الموسيقي خلال القرن العشرين؛ نجد بأن هذا التفاعل قد اتخذ صوراً متعددة من التأثير المتبادل، نجدها في بعض المؤلفات العالمية قبل أن نبحت في موسيقانا العربية، والذي يتضح من خلال قيام بعض المؤلفين العالميين بتوظيف الصبغة الموسيقية الشرقية في مؤلفاتهم، كما نلاحظها في منظومة التجدد المستمر الذي بدأت تعيشها الموسيقى

\* جامعة اليرموك. تاريخ استلام البحث 2018/3/19، وتاريخ قبوله 2018/8/5.

العربية آلياً وغنائياً منذ ذلك الحين.

ويعدّ توظيف بعض المؤلفات الموسيقية العالمية في الغناء العربي أحد أشكال التفاعل الموسيقي الصريح ما بين العربية والعالمية، أي الشرقية والغربية، حيث توظيف موسيقى هذه المؤلفات كبنية لحنية للأغنية العربية، وهي ظاهرة موسيقية فُدمت بجرأة من قبل نخبة من أبرز القامات الغنائية العربية مثل السيّدة فيروز، والسيّدة ماجدة الرومي، واستحقت أن تخضع لدراسة تخصصية تناقش مقومات هذا التوجه الموسيقي الغنائي وسماته، وأثره على كلّ من تلك الأغنيات والغناء العربي على نطاق أوسع.

### مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في ضرورة دراسة نمط الأغنيات العربية التي تتخذ ألقانها من المؤلفات الموسيقية العالمية، وتحليل سمات هذه الأغنية في إطار مضامينها اللغوية العربية وبنيتها اللحنية الغربية بامتياز، وبالتالي تحديد هويتها التي مازالت مبهمّة؛ في ظلّ تباين وجهات النظر بشأن الحكم على هذا النمط من أنماط بناء الأغنية.

### أهداف البحث:

يهدف البحث إلى إبراز ملامح الأغنية العربية التي تتخذ لحنها من إحدى المؤلفات الموسيقية العالمية، ودراسة آليات التوظيف الموسيقي ما بين اللحن والشعر؛ ومدى الحفاظ على الخصوصية الموسيقية لتلك الألقان في ظلّ بنية غنائية عربية توجه للمستمع العربي أولاً، وتوضيح سمات التعبير الموسيقي والغنائي فيها؛ ما بين خصوصية التعبير الشعري العربي والموسيقي الآلي الغربي ثانياً.

### أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في تناوله لظاهرة موسيقية فريدة، تتمثل في إعداد أغنيات عربية تعتمد في بنيتها اللحنية على مؤلفات موسيقية عالمية، وهو ما يوضح خصوصياتها وانعكاساتها على بنية الأغنية، وبالتالي أثر هذا التوجه على الأغنية العربية بشكل عام، بالإضافة إلى تعزيز فرصة الحكم العادل على مثل هذه الآليات الموسيقية التي تطمح للتنوع والتجديد في لحن الأغنية العربية؛ في ظلّ ما تشهده من آراء عامة تتناقض ما بين القبول والانتقاد، بالتزامن مع مشكلات التعاطي الجائر مع الثقافة الموسيقية الغربية التي تُعانيها الأغنية العربية اليوم، كما تكمن أهميته في توجيه أُنظار الباحثين والمعنيين من الموسيقيين إلى التركيز على هذا النمط الغنائي؛ علّه يستغل كأسلوب جديد في التنوع اللحني للأغنية العربية، ويثري الذائقة الموسيقية لدى المتلقين.

### عينة البحث:

تتمثل عينة البحث في أربع من أشهر الأغنيات العربية التي ارتبطت ببنيتها اللحنية بمجموعة من أشهر المؤلفات العالمية، وقد راعى الباحث التنوع في أنماط هذه الأغنيات (وطني، عاطفي)، بالإضافة إلى مراعاة التنوع في العصور الموسيقية للمؤلفات الموسيقية الآلية، وقد رُتبت وفق التسلسل الزمني للمؤلفات الموسيقية، كما يلي:

الجدول رقم (1): الأغنيات عينة الدراسة

العصر الموسيقي	المؤلف الموسيقي	قالب التأليف الموسيقي	المؤلف الموسيقي العالمي (الذي أخذ عنه لحن الأغنية)	المغني (المؤدي)	نمط الأغنية	اسم الأغنية
الباروك	T. Albinoni	عمل موسيقي آلي أوركستراي (Adagio)	Adagio in G minor	ماجدة الرومي	عاطفي	حبيبي
الكلاسيك	W. A. Mozart	السيمفونية (Symphony)	Symphony No.40 KV.550, in G minor, 1 <sup>st</sup> movement (Molto Allegro)	فيروز	عاطفي	يا أنا يا أنا

العصر الموسيقي	المؤلف الموسيقي	قالب التأليف الموسيقي	المؤلف الموسيقي العالمي (الذي أخذ عنه لحن الأغنية)	المغني (المؤدي)	نمط الأغنية	اسم الأغنية
الرومانسي (الرومانتيكي)	I. Albéniz	عمل موسيقي آلي أوركستراي (Piano Solo)	'Asturias' (Leyenda)	فريد الأطرش	عاطفي	حكاية غرامي
القرن العشرين	J. Rodrigo	الكونشرتو (Concerto)	"Concierto de Aranjuez" for Guitar & Orchestra, 2 <sup>nd</sup> movement (Adagio)	فيروز	وطني	ليبروت

### منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي كمنهج رئيسي لإعداد هذه الدراسة.

### الدراسات السابقة:

في دراسة بعنوان "الموسيقى الشرق-أوسطية: بحث في الهوية" تناولت الباحثة معلوف (2016) جوانب تاريخية تتعلق بتكوين الموسيقى الشرق أوسطية، وذلك بالاعتماد على دلائل أثرية من لوحات وآلات موسيقية من الحضارات الشرق-أوسطية القديمة، وتوضح الدراسة العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية التي أدت إلى إدخال بعض عناصر الموسيقى الأوروبية إلى الشرق الأوسط في القرن التاسع عشر؛ مع أسباب ونتائج انتشارها، كما تُعالج ماهية اللغة الموسيقية الشرق-أوسطية الحالية في إشكالياتها، بين موروثها التاريخي والثقافة الأوروبية.

كما نشر الناقد والباحث والمؤرخ الموسيقي اللبناني سليم سحاب مجموعة أوراق متخصصة نشرت في أعداد مختلفة من مجلة شؤون عربية / فنون وآداب عربية والتي تصدر عن الأمانة العامة لجامعة الدول العربية تناول من خلالها جملة من المواضيع ذات العلاقة؛ ركزت على التأثير الموسيقي الغربي في الموسيقى العربية ما بعد القرن التاسع عشر وظهور تأثيراته الأولى على الملحنين العرب خلال الربع الأول من القرن العشرين، وما تلاه من بعض الظواهر، ومن أبرز تلك الأوراق:

- آثار الغزو الثقافي الغربي في الموسيقى العربية (2012).

- دار الأوبرا المصرية وأثرها في الموسيقى العربية (2103).

- الآلات الموسيقية الغربية في تراث محمد عبد الوهاب (2015).

### التثاقف الموسيقي جزء من حوار الثقافات

تعددت المصادر والمراجع التي تناولت جملة التأثيرات المتبادلة للثقافات الموسيقية على بعضها البعض؛ شأنها في ذلك شأن مختلف أشكال التأثير الحضاري الفكري والثقافي الأخرى، لتشير إلى سمات وملامح هذه التأثيرات وفق خصائصها من سلم موسيقية، أو سمات شعبية أو بناء أغنيات على ألحان مقتبسة، أو توظيف لآلات موسيقية وغيرها.

لو نظر للتعاطي الموسيقي مع الثقافات الموسيقية الأخرى على أنه جزء من حوار الثقافات؛ هذا الحوار الذي لم يسبق أن رسمت له حدود فاصلة أو فرضت عليه قيود تكبله منذ قرون، نجد بأن ما يعيقه -أي التعاطي الموسيقي- أحياناً؛ أو يدفعه أحياناً أخرى للانجراف باتجاه ما لحد التعصب؛ نجد بأن حساسيته في هذا الشأن قد تكون نابعة من ثقافة المجتمعات العربية في تعود هذه الحساسية، وقد تكون هذه الحساسية المتعصبة أحياناً سبباً فيما نعانیه اليوم من الوقوف أمام اتجاهين متناقضين؛ الأول يتمثل في الحرص على أن ننشئ بثقافتنا عن غيرها من الثقافات الموسيقية؛ وبالتالي السعي لاستبعادها عن فرص التنوع والتطوير والانتشار عالمياً، والثاني هو التيار المناقض الذي ينجرّف نحو الثقافات الأخرى دون أسس أو مراعاة لأوجه التوازن التي يجب مراعاتها حتى لا تُطمس أصالة هويتنا الموسيقية العربية.

وهنا ابد من الإشارة إلى ما يؤكد عليه التوجيهي (2015) من أن حوار الثقافات لا صراعها، هو الموقف الذي ينسجم مع روح هذا العصر الذي قطعت فيه البشرية شأواً بعيداً في تقنين الضوابط التي تحكم علاقات الأفراد والجماعات، وعلاقات الأمم والشعوب بعضها مع بعض. ففي ظل القانون الدولي لا يبقى للصراع بين الثقافات والحضارات مدلول، إلا أن يكون خروجاً على ما اتفقت

عليه الإرادة الإنسانية في هذه المرحلة من التاريخ، وهو ما يتمثل في قواعد القانون الدولي وأحكامه التي من المفترض فيها أنها تنظم العلاقات الدولية على أساس من التعاون والتعايش والعمل المشترك من أجل إقرار الأمن والسلم في العالم (التويجري، 2015: 36-37).

لقد شكّل تأثير الموسيقى الشرقية على سواها من الثقافات الموسيقية - وأبرزها الغربية - هاجسا لدى العديد من المختصين من باحثين ومؤرخين، وقد تناولت نخبة من المستشرقين هذا التأثير بمختلف أشكاله، كان من أبرزهم هنري جورج فارمر؛ والذي أشار إلى ذلك في العديد من دراساته وكتبه التي بحثت عميقا في هذا التأثير بكل حيادية وإنصاف؛ كما في كتابه (حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي).

ومن المبشّر أن يكون لهذا التأثير حصّة من اهتمام المختصين والمؤرخين العرب خلال العصر الحديث، حيث تناولته أبو المجد والخولي في كتاب (تأثير موسيقى الشرق في بعض اتجاهات الموسيقى الغربية في القرن العشرين).

ولكننا اليوم أوحج ما نكون لدراسة التأثيرات الموسيقية الأخرى على الثقافة الموسيقية العربية؛ آلية كانت أم غنائية، التي منها ما يمكن أن توصف بالغنية، ومنها ما حولها التعاطي الجائر إلى تأثيرات دخيلة بسبب تلك المبالغات في بعض المحدودات، علنا نصل بها إلى معنى التثاقف الحقيقي القائم على مبادئ وأسس؛ والذي هو في أدقّ تعريفاته، ضربٌ من التعايش الثقافي الراقي، وهو إحدى ثمار الحوار البناء بين البشر لتجنّب وقوع الكارثة" وفق ما وصفه التويجري (2015) في كتابه (الثقافة العربية والثقافات الأخرى).

وفي هذا الصدد فقد أشارت (أبو المجد والخولي 2006) إلى ما يخشاه البعض من طمس للهوية الثقافية نتيجة التقارب أو الاندماج مع الموسيقا الأجنبية، إلا أن الخوف الايجابي قد يدفع الشعوب لتعتد بتراتها وتحافظ عليه، وفي الوقت نفسه تستفيد هذه الشعوب من هذا التقارب بإضافة أبعاد جديدة للموسيقى المحلية، أو توجيه موسيقاها للتأثير على حضارات موسيقية أخرى (أبو المجد والخولي، 2006: 248).

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنّ الحوار بين الثقافات لا تكتمل عناصره إلا إذا توفّرت له شروط التكافؤ والندية والإرادة المشتركة والاحترام المتبادل، فالحوار على أي مستوى وحول أي موضوع كان، لا يكون من طرف واحد، وإنما الحوار يتم بين طرفين يملك كلاهما إرادة الحوار، وإلا كان فرضاً للهيمنة وممارسة للسيطرة التي هي المدخل إلى الغزو الثقافي. ولقد راج في الآونة الأخيرة القول بأن الغزو الثقافي وهم من الأوهام. ونعتقد أن هذا الزعم جاء ردّ فعل على الغلو في افتراض الغزو الثقافي والمبالغة في الحديث عن محاذيره ومخاطره (التويجري، 2015: 41).

الإعداد الموسيقي إثبات على مرونة اللغة الموسيقية وقابليتها للتطويع

أشارت الباحثة حداد (2011) إلى أهمية الإعداد الموسيقي (Arrangement) في إعادة إحياء مؤلفات عالمية، ودوره في إتاحة فرصة الاستمرارية والديمومة لهذه المؤلفات وانتشارها كتقافة موسيقية عالمية، وعليه فإنه يمكن اعتبار أن عملية الإعداد الموسيقي بمختلف آلياتها ووسائل تحقيقها هي عملية المعالجة الأساس التي سمحت للموسيقى العالمية بتطويع موسيقاها لها؛ قبل أن تدخل حيز التعاطي مع غيرها من الثقافات الموسيقية وإن كانت تحتفظ بسماتها الأصلية.

وقد عُرّفت عملية الإعداد الموسيقي (Arrangement) على أنها "إعادة كتابة مؤلفة موسيقية لآلة محددة لتناسب آلة موسيقية أخرى أو مجموعة آلية أو لأوركسترا كاملة" (جمعة، وعبد العزيز، 2003: 499)؛ مما يتطلب إضافة توزيع إلى هذه المؤلفة أو حذف بعض الأجزاء منها، ومن أشكال الإعداد أيضاً "إعادة كتابة مؤلفة موسيقية أوركسترالية وتحويلها إلى مؤلفة موسيقية لمجموعة آلية صغيرة أو لآلة منفردة" (جمعة، وعبد العزيز، 2003: 499).

بدأ الإعداد الموسيقي كأسلوب أواخر العصور الوسطى بإعداد المؤلفات المكتوبة لأصوات بشرية؛ لتصبح قابلة للأداء على واحدة أو أكثر من الآلات الموسيقية الشائعة في تلك الفترة، (العود "Lute"، آلات الفيول "Viols")، واستمر على هذا النحو خلال عصر النهضة "Renaissance" (1450-1600) وما بعده (Ammer، 2000: 14). وفي عصر الباروك "Baroque" (1600-1750) تطورت أساليب المؤلفين بهذا الصدد؛ فكان المؤلف الموسيقي يقوم بإعداد مؤلفاته الخاصة أو مؤلفات غيره من المؤلفين الموسيقيين، ويعدّ ما قام "باخ" (Bach) بإعداده لآلات الأورغن والهاريسيكورد عن مؤلفات "فيفالدي" (Vivaldi) من كونشيرتو الكمان من أشهر الأمثلة على ذلك (Ammer، 2000: 14). وخلال القرن التاسع عشر قام "بيتهوفن" (Beethoven) بتطويع مؤلفته "كونشيرتو الكمان في سلم ري الكبير (D Major)" ليصبح كونشيرتو للبيانو، وهو ما ضمن استمرارية فرصة أداء هذا العمل على البيانو حتى اليوم (Ammer، 2000: 14).

لابد من التنويه إلى أن الإعداد هو أكثر من مجرد معالجة هارمونية أو لحنية ضمن حدود المؤلف، وإنما هو عملية مستقلة لها مدخلاتها التي تتمثل في ما يختاره المُعد من المادة اللحنية للمؤلفة؛ ومخرجاتها المتمثلة في مقطوعة موسيقية متكاملة تحقق أهدافاً محددة وفق رؤية المُعد (Miller, 2007: 117).

- أسس الإعداد الموسيقي:

تؤكد حداد (2011) أن أولى خطوات الإعداد الجيد تتمثل في التخطيط المسبق من حيث الهدف المُراد تحقيقه من هذا الإعداد، وافتراس الإجراءات المبدئية التي يُفترض أن يقوم المُعد بها، أبرزها تحديد الهدف من الإعداد قبل التفكير في الآلية التي ستُتبع لتحقيقه ويرى ميلر بأن الإعداد الموسيقي يقوم على عناصر رئيسية ست؛ هي: آلية اختيار الآلات الموسيقية المستخدمة (Instrumentation)، النسيج اللحن (Texture)، الميزان (Time signature)، السرعة (Tempo)، دليل السلم "علامات التحويل" للسلاسل الموسيقية المستخدمة (Keys signature)، وتقنيات الأداء والتعبير (Miller, Dynamics, 2007: 30). تخضع هذه العناصر إلى معالجة متخصصة؛ تحدد الأهداف المرجوة من الإعداد الموسيقي، والذي بدوره ينطوي على واحد أو أكثر من الإجراءات الفردية؛ يتم التعامل معها بالاعتماد على ماهية الإعداد الذي يحتاج إليه المُعد والهدف منه، ومن أبرز هذه الإجراءات (Miller, 2007: 10, 11):

- إعادة هيكلة المؤلف في نمط موسيقي مختلف (الروك، الجاز وغيرها).
- إعادة هيكلة المؤلف لتصلح لآلة أو لمجموعة آلات غير تلك التي كُتبت لها في الأصل.
- إضافة مرافقة هارمونية للحن المؤلف أو معالجة المرافقة الهارمونية الأصلية بما يتناسب والإعداد الجديد.
- إبراز جزئية التفاعل اللحن في المؤلف.
- تكرار اللحن كاملاً أو جزءاً منه؛ وذلك بتكراره كما هو دون تغيير، أو أن يُكرر مع بعض التعديلات.
- إضافة أجزاء لحنية جديدة إلى الجمل اللحنية الأصلية؛ على شكل جسور بين أجزاء اللحن الأصلي.
- المعالجة الهارمونية للتألفات المرافقة للحن الأصلي؛ بوضع مرافقة محددة أو اختيار أصوات معينة من التألفات الموجودة والمحافظة عليها كمرافقة هارمونية أساسية في المقطوعة.

وعليه؛ فإن الإعداد الموسيقي يمثل تلك الآلية المتخصصة التي يمكن للمؤلفات الموسيقية العالمية من خلالها أن تتجاوز هفوات الفوارق والاختلاف؛ وأن تتسجم مع آلات وأصوات وأشعار لا تقتصر على الفروقات ما بين القوالب الموسيقية للثقافة الموسيقية الواحدة، وإنما تتعداها لفروقات جذرية ما بين الثقافات ذاتها.

#### التثاقف الموسيقي العربي الغربي: التاريخ الحديث

أشارت (أبو المجد والخولي 2006) إلى إيجابية المنحى الذي اتخذه عدد من مؤلفي القرن العشرين في محاولاتهم للاندماج مع موسيقى الشعوب المختلفة، إيماناً منهم بضرورة وفاعلية تداخل الثقافات والاستفادة من هذا النتاج الفكري والثقافي والعلمي للحضارات البشرية المختلفة. فعندما يتعرف المؤلف الموسيقي على هذا التنوع الهائل لموسيقى العالم المختلفة، فإنه يبتكر موسيقى جديدة تضم في داخلها هذا الزخم الهائل لموسيقى العالم المختلفة (أبو المجد والخولي، 2006: 248).

وعلى صعيد الموسيقى والغناء العربي وخصوصيتها، فإن البحث في أبعاد توظيف مؤلفات الموسيقى العالمية في تشكيل البنية اللحنية للأغنية العربية، كأحد آليات التفاعل المباشر مع الثقافة الموسيقية الغربية، يتطلب إمعان النظر في تاريخ التثاقف الموسيقي العربي العالمي (الغربي)، وأيضاً استرجاع سلسلة التطورات التي مرت بها هذه العلاقة والتدقيق في محاورها، لما لذلك من أهمية في إثبات أصل هذا التوظيف الموسيقي ومكانته ضمن سلسلة المراحل التي تعيشها حالة التثاقف الموسيقي هذه، وهي ضرورة ملحة في ظل تعدد أشكال التحوير وحتى التشويه التي باتت تشوب هذا التثاقف، التي جاءت تحت عنوان التحديث والتنوع في آليات بناء الأغنية العربية ونشرها للعالم، وسرعان ما تعاقبت تلك التجارب تحت هذا المسمى البريء من معظمها، لنجد حالات من التجارب تتلو حالات، ولكن سرعان ما انحرف مسار أغلبها نحو التكرار، كما أن بعضها الآخر قد أصيب بالضمور بسرعة ظهوره المفاجئ؛ فوقعت في فخ التقليدية والتشابه في الأداء، لتتصف (لنتهم) أخيراً باللاتجديد.

أشار الناقد والمؤرخ الموسيقي اللبناني سليم سحاب إلى أن البوادر الأولية للتأثير الموسيقي الأوروبي على الموسيقى العربية بشكلها الجديد؛ أي ما بعد القرن التاسع عشر كانت على هامش افتتاح قناة السويس، حيث احتفلت مصر بافتتاح دار الأوبرا التي استمرت في مكانها (في بداية نفق الأزهر - صلاح سالم حالياً) لغاية احتراقها في ظروف غامضة سنة 1971. وكان لوجود دار الأوبرا هذه الأثر العظيم في تطور الموسيقى في مصر وافتتاح الموسيقى فيها على الموسيقى الأوروبية وتأثرها بها تأثيراً خلاقاً على

يد الملحنين الذين شكلوا في بداية القرن العشرين المدرسة الموسيقية الكلاسيكية الأولى. (سحاب، 2015: 150). وتُشير معلوف (2016) إلى أسباب انتشار الثقافة الأوروبية الموسيقية في الشرق الأوسط واستحواذها على اهتمام عدد كبير من المهتمين بشؤون الموسيقى في العالم الشرق-أوسطي؛ حيث نُجملها في دخول الآلات الغربية الموسيقية إلى الشرق الأوسط، ودخول التدوين الموسيقي الغربي الذي ارتبط بأبرز دوافع التوجه نحو الغرب، حيث كُتبت الموسيقى الشرق أوسطية بأداة التدوين الموسيقي الغربي، الذي سهل القراءة على النمط الغربي في العصر الحديث، في ظل ذلك الاعتقاد الذي ما زال سائدا والذي يقول بعدم إمكانية تدوين الموسيقى العربية تدوينا دقيقا؛ نظرا لما فيها من رهافة ودقة في الحركة النغمية، مشكلا بذلك أحد أهم أسباب الإحجام عن تدوينها، وأخيرا اعتماد المناهج الغربية؛ حيث أُدخلت إلى معاهد الموسيقى في العالم الشرق-أوسطي (معلوف، 2016: 14-15). ومن جانب آخر؛ فإنه يمكن النظر إلى تعاطي الموسيقى العربية مع مختلف المذاهب الموسيقية العالمية على أنه شكل من أشكال التناثق الموسيقي، وتعد المدرسة القومية خير مثال على ذلك؛ بمبادئها ذات الصبغة القومية التي نادى بتعزيز الهوية الثقافية الموسيقية لمختلف الثقافات الموسيقية، التي استهوت نخبة من رواد التأليف الموسيقي العربي، وما قدموه من أعمال شكلت فيها الألحان الشعبية المادة اللحنية الأساس في إطار تكوين موسيقي عالمي.

حيث أبداع مؤلف القومية الشرقية أعمالا تنطبق عليها المعايير المتبعة في مدارس الشعوب الأخرى، كانت السمة المشتركة بينها هي نشأة موسيقى قومية تستعين بأساليب الغرب الفنية في التعبير عن مضامين شرقية واضحة الهوية. وتشارك أغلب أعمال المدارس القومية -التي واكبت الفكر القومي في وقت مبكر (مصر ولبنان وتركيا) في تركيز الاهتمام بالمقامات الدياتونية المعتمدة على الأصوات وأنصافها فقط) لسهولة استنباط هارمونيات ثلاثتها، وفي اهتمامها بالإيقاعات والرقصات الشعبية وتوظيف الآلات الشرقية والشعبية وبالموضوعات التاريخية الواضحة الصلة بالنهضة القومية السياسية (الخولي، 1992: 212).

وقد أشار (سكريبية وآخرون 2013) إلى أهم ما يميز القومية في الموسيقى العربية من حيث استخدام المقامات العربية، حيث تعتمد الألحان الشعبية العربية على المقامات الشرقية التي تتميز باحتوائها على (الأبعاد الكاملة، أنصاف الأبعاد، والبعد ونصف)، كذلك يضم بعضها أرباع البعد، وهذه المقامات المتنوعة بأبعادها التي تتميز بها عن الغرب؛ تؤكد هوية الموسيقى العربية وتميزها عن موسيقى باقي شعوب العالم. وتتجلى هذه الهوية من خلال أعمال رواد التأليف الموسيقي عند الموسيقيين القوميين المصريين والعرب، الذين استخدموا ألحانهم الشعبية دون المساس بمقاماتها الأصلية، أمثال عطية شرارة وعبد الحليم نوبيرة، وفي الجانب الآخر نجد بعض المؤلفين الذين قاموا بتغيير المقامية تجنبا لثلاثة أرباع البعد أمثال عزيز الشوان، جمال عبد الرحيم، ويوسف خاشو، الأمر الذي أوجد تيارين متناقضين في هذا المجال، حيث اعتبره بعض النقاد والمتخصصون سببا لفقدان الهوية وتشويهها للمقامية، بينما اعتبره البعض الآخر تنوعا أو تطورا للموسيقى العربية للانتقال إلى العالمية (سكريبية، حسين، حداد، الشرفاوي، 2013: 201-202).

وهنا لابد من الإشارة إلى مختلف أنماط وقالب التأليف العالمية التي أتاحت للمؤلف الموسيقي العربي أن يوظفها ضمن إطار من التناثق الموسيقي الحقيقي، حيث البناء الموسيقي العالمي المنضمن لفكر ورؤية تعكس فكر المؤلف العربي وهويته، مثل تأليف الموسيقى ذات البرنامج (Program Music) والسيمفونية التصويرية (Program Symphony)، التي أشار إليها (سكريبية 2014) كجزء من المذاهب والاتجاهات الموسيقية العالمية التي استهوت مؤلفي القرن العشرين ممن صاغوا أعمالهم الموسيقية كتصوير لأفكار الدرامية (سكريبية، 2014: 478).

### الأغنية العربية والمفهوم الحديث

تمتاز الموسيقى والغناء العربي بسمات ثابتة لها خصوصية نابعة من التكوين الفكري والروحي للمجتمع العربي، ذلك الخليط جعل من الموسيقى العربية لخدمة الغناء، وان كانت هناك موسيقى فهي تكون على شكل مقدمات ليس لها قيمة فكرية أو ارتباط عضوي يشكل وحدة الكل، أي أننا لو فصلنا الموسيقى عن الغناء فأن الغناء لن يتأثر كثيرا أو بشكل كبير لان الغناء مرتبط بالكلمة وهي المسيطر الواضح على الغناء العربي وهي قبل كل شيء موسيقى صوتية وغنائية للأغنية والصوت الإنساني في المقام الأول أو الوحيد في التعبير بواسطة الموسيقى ولا تلعب الآلات الموسيقية إلا دورا ثانويا مساعدا على أكثر تقدير كما هي الحال في التقاسيم (جاسم، 2010: 527).

وفي ذلك إشارة إلى طبيعة الوظيفة الأساسية للموسيقى في الغنائية منها، أو ما بنيت على هيئة لحن يرافق الشعر، وهو تعزيز القيم الفنية والتعبيرية للكلمات ذات البنية الشعرية العربية، التي تتحلّى بسمات النغمية في أصواتها أصلا قبل أن تُنظم شعرا لأغنية، وهو الذي لا يمكن عزله عن الإيقاع الخاص به، وبالتالي فإن هناك أرضية موسيقية للكلام قبل أن تصاحبه الموسيقى؛ ما يعني

ضرورة أن يُبنى اللحن بذكاء يراعي التعبير الشعري وموسيقى كلماته، وأن يعزز المخزون العاطفي الذي تحمله مفرداته حتى يكون جزءاً حقيقياً من بناء أغنية عربية ناجحة.

يشير النجمي (1993) إلى أن الأغنية بمعناها الحديث هي المتداولة الآن في الوطن العربي وقد سبقت مصر غيرها من الشقيقات العربية بمائة سنة في هذا المجال، وهذا ما جعل الأغنية الحديثة ذات الشكل الفني أغنية قومية، ولما كانت مصر هي التي سبقت تاريخياً في هذا المجال فقد أصبحت الأغنية المصرية معروفة ومحبوقة ومتداولة على المستوى القومي، أي في جميع أنحاء الوطن العربي، وأثرت الأغنية المصرية في أغاني البلاد الشقيقة، فهضمت الأغنية اللبنانية الفردية وبدأت تتخطى حدود لبنان إلى المجال القومي الواسع، وكذلك الأغنية السورية (النجمي، 1993: 189).

وقد باتت عنواناً لأرشيف غنائي زاخر يبتعد بسماته عن الأغنية الشعبية التي هي أساس الثقافة الغنائية العربية، وأصبحت الأغنية التقليدية (الدارجة) توصف بالأغنية العربية المنهجية، التي تتكون في بناء شكلها من عدة ركائز ثابتة تركز عليها، بجميع أشكالها وأغراضها الوظيفية الاجتماعية والفنية، وهي الكلمة واللحن والإيقاع والأداء. وتعتمد هذه الأغنية على البناء المعتمد والمثبت بشكله العلمي وفق القوالب والأشكال الموسيقية التي ثبتت وارتكزت على مر السنين، التي تحمل أفكار الحياة الثقافية والاجتماعية المعاصرة، وتعبّر عن فكر الحياة الاجتماعية والفنية، من خلال أدوات التأليف والتلحين المعاصرة، وتكون مرتكزاتها الإبداعية من خلال فنانيين درسوا فن الموسيقى وأدواته التعبيرية؛ حيث الكلمة واللحن المبتكر، المعبر عن الصور الشعرية للكلام مع الأداء المنهجي المرتبط بواقع الغناء وأشكاله (جاسم، 2010: 529).

وفي إشارة إلى التطور الذي حصل في الأغنية العربية المصرية التي عكست أولى بوادر التطور في الغناء العربي؛ أشار نصّار (2003) إلى الدور البارز للملحن الموسيقي سيد درويش والذي اعتبر أب الموسيقى المصرية الحديثة بما أدخله من تطورات في أساليب التلحين والغناء وكذلك الفكر الموسيقي الجديد فبعد أن كان الغناء المصري يهتم بالدرجة الأولى بعنصر التطريب، واستعراض المساحة الصوتية للمغني أو المغنية، اتجه سيد درويش إلى الاهتمام بالتعبير عن معاني الكلمات في كل ألحانه، التي جاءت متنوعة (نصّار، 2003: 30).

ولكن ما تعانیه الأغنية العربية اليوم من تراجع واضح في مكوناتها الشعرية والموسيقية، يعكس أعراض التعاطي الجائر والخطأ مع ثقافتها الشعبية بحد ذاتها، ومع الثقافات الموسيقية الأخرى، حيث وُصفت الأغنية العربية المعاصرة بما يلي (تيسير وآخرون، 2014: 610).

- أصبحت الأركان الأساسية للأغنية خمسة بدلاً من ثلاثة، فقد أصبح للتوزيع أهمية وللصورة من خلال الفيديو كليب، بل إن هذين الركنين أصبحا أكثر أهمية من الأركان الأساسية الثلاثة.
- محاولات تقليد الأغنية الغربية من حيث الشكل الإيقاعي ومن حيث الصورة أيضاً.
- أصبح هناك شكل جديد لقالب جديد مذهب وكوبليه واحد.
- غياب القفلة.
- بروز المغنية والمغني الراقص، وهذا واضح في "الفيديو كليب" للكثير من الأغاني.
- أصبح هناك شكل كما كان في السابق شكل للقصيد وكانت متشابهة.

ذلك ما أساء لمختلف أشكال التثاقف الموسيقي المتوازن التي تهدف للتجديد الفعلي، بالإضافة إلى ما يؤكد ضرورة توضيح أبعاد التثاقف الموسيقي وحدوده المنطقية لنصل إلى المختص الذي يدرك مفاهيم التثاقف الموسيقي الحقيقي بما يضمن خصوصية كل من الثقافتين، ويجعل من نتاجها الموسيقي غنائياً كان أم آلياً؛ فرصة تحفظ خصوصية الموسيقى العربية وباباً واسعاً للتعريف بالثقافات الموسيقية الأخرى في آن معاً.

### التثاقف الموسيقي وبنية الأغنية العربية: ما بين الرأي والرأي الآخر

ينبذ البعض هذا النمط من التثاقف الموسيقي العربي الغربي القائم على التجديد في بنية الأغنية العربية، بحجة أصالة الموسيقى العربية وخصوصيتها وما إلى ذلك من حجج ترمي إلى عزل الموسيقى والغناء العربي من وجهة نظرهم، متجاهلين أولاً أن هذه اللغة الموسيقية إنما هي نتاج تآثر وتأثير لجملة من اللغات الموسيقية التي سبقتها في التكوين والنشأة، ثم خضعت لتأثيرات الخصوصية المجتمعية والثقافية وغيرها، إذ لم تنشأ من العدم؛ ولا يمكن أن تنسب لمؤلف أو مبتكر عربي بعينه، وهي في الأصل جزء لا يتجزأ من التكوين الأعم وهو الموسيقى الشرقية أصلاً، كما يصرفون النظر عما يعيشه العالم من ثورة من حيث اطلاع

شعوب العالم على ثقافات بعضها البعض، وقد نكون اليوم في أوج التثاقف العالمي، ناهيك عن أن محاور الثقافة والفنون كانت أول الدلائل على صحة التبادل الثقافي بين الشعوب منذ القدم وأهميته في إثراء الثقافات والتنوع في مصادرها، وخاصة مجالات الفنون وأولها الموسيقى، وهنا لابد من الإشارة إلى خطورة النأي بأي ثقافة عن خارطة التبادل الثقافي والفني العالمي، يعززها الدور الحساس الذي تؤديه الفنون وخاصة الموسيقى في مخاطبة العالم، حيث أنها تشكل اللغة الواحدة التي توحد برغم اختلاف اللهجات.

لقد أشارت الباحثة معلوف (2016) إلى ما يبرر تباين وجهات النظر حول ما يتعرض له التعاطي الموسيقي العربي مع الموسيقى الأوروبية؛ حيث عزت ذلك إلى دخول الموسيقى الأوروبية للشرق الأوسط، وما نشأ عنه من انشقاق بين المدافعين عن الموسيقى التقليدية وأصولها؛ والمعاصرين الذين أتموا دروسهم في الجامعات الغربية وتأثروا بها، وهو اتجاه برز منذ القرن التاسع عشر، وعليه فقد انقسم العاملون في الحقل الموسيقي منذ ذلك الحين إلى مجموعتين: الأولى ذوي الثقافة الموسيقية الغربية، والثانية؛ الموسيقيين الفطريين الذين يشكلون امتدادا للنهج الشفهي المتوارث (معلوف، 2016: 16).

وبرغم حدى تلك الآراء وانعزالها التام عن بعضها؛ إلا أن مرحلة من القرن العشرين حملت آراء جادة تتخذ المنحى العملي أكثر من مجرد الشعارات والتمسك بالآراء بنهج فكري شفاهي، فقد أضاء سحاب (2009) على آراء أحد أبرز موسيقيي ذلك العصر الذهبي وهو كمال النجمي؛ ورؤيته الجادة في إطار كتاباته التحليلية لموجة الغناء الجديد والتطوير الموسيقي؛ حيث كان يرى أن احتمالات التطوير الموسيقي الحقيقي تكمن في سلوك طريق مستقل في تطوير موسيقانا، طريق يمنع أن تكون الموسيقى البحتة (الآلية) معولا يهدم الغناء العربي العريق المتجدد، كما تتجلى رؤيته أن استقلالية الطريق الذي يجب أن تنتهج في تطوير موسيقانا سيتيح لها أن تحل مشكلات التطور المتعلقة بالتوزيع الأوركسترالي وعلاقته بالآلات الموسيقية العربية التي لا ينبغي أن نتخلى عنها، وتطبيق ما يناسب طريقنا من قواعد الهارموني والكونترابونت في المؤلفات الغنائية والموسيقية البحتة العربية، وبناء شخصية للمسرح الغنائي العربي حتى لا يكون امتدادا ساذجا فاشلا للمسرح الغنائي الأوروبي (سحاب، 2009: 49).

وبالنظر إلى اختلاف أوجه التعاطي الموسيقي الغنائي العربي مع المؤلفات الموسيقية العالمية، وتعدد الآليات المستخدمة لذلك، فإن الضبابية التي تحيق بهذا النمط الموسيقي -من وجهة نظر المتلقي- لابد وأن تحظى باهتمام تخصصي يوضح أبعادها ويصنفها ليسهل على المتلقي إدراكها واستيعاب أبعاد الدمج الثقافي الموسيقي والإلمام بحدود كل خصوصية موسيقية -بين عربية وعالمية- داخل هذا التكوين الموسيقي الغنائي قدر الإمكان، عليها تشكل نقطة التقاء لبعض وجهات النظر المتضادة ضمن إطار جدلية التقليد والتجديد. بالنظر إلى تنوع التجارب الغنائية التي نتجت عن هذا النمط من التثاقف الموسيقي؛ فإنه يمكن تصنيف الأغنيات العربية التي تتبنى أحد أوجه التعاطي الموسيقي هذه، إلى:

#### ● أغنيات ذات بنية موسيقية لحنية عالمية أو شبه عالمية:

كأن تقوم البنية اللحنية للأغنية على المقامات الموسيقية الغربية، أو على مقامات موسيقية شرقية تخلو من سمة المقامية الموسيقية الشرقية الأبرز وهي الربع تون، بحيث تُصاغ بنية الجمل اللحنية بألية تميل للاعتماد على التأليف الموسيقي الغربي والتوزيع الأوركسترالي فتكون أقرب منه إلى أساليب التلحين العربية التقليدية، كما تكون الآلات الموسيقية العالمية حاضرة بقوة في أداء اللحن، وهو ما بات شائعا في أغلب أنماط الغناء العربي اليوم، إلى حد التوظيف الجائر الذي تجاوز حدود الاستعانة والتنوع والتجديد، والذي يعكس في الاعتماد الكلي أو شبه الكلي على الإيقاعات الصاخبة السريعة.

#### ● أغنيات ذات مقدمة موسيقية قائمة على أحد المؤلفات العالمية أو مستوحاة منها:

وهي الأغنيات التي تستوحي مقدمتها من أحد مؤلفات الموسيقى العالمية، أو تعتمد توظيف آلاتها وأساليب أدائها، وهو أمر ارتبط ببدايات دخول الآلات الموسيقية العالمية (الغربية) الذي تزامن في مرحلة ما مع العصر الذهبي للأغنية العربية، عصر العمالة، حيث أدخلت تلك الآلات في أداء المقدمات الموسيقية العامة للأغنيات، ثم منحت أدوارا رئيسية (Solo)، وأيضا توظيف الإيقاعات الغربية، وذلك في ظل نمط المقدمات الموسيقية الشائعة وقتها، وقد اتصفت بالإطالة؛ وأنها ذات خصوصية وأهمية من حيث البنية الموسيقية حيث أن أغلبها كانت قد مثلت جزءا كبيرا من هوية الأغنية فيما بعد، ومنها ما أصبح أكثر صلاحية وجدارة لبناء أغنية متكاملة إذا ما قورنت بحال الأغنية العربية اليوم وهنا لابد من الإشارة إلى أحد الأمثلة، حيث كانت للمغنية اللبنانية كارول سماحة تجربة في هذا المجال؛ من خلال أغنية وطنية بعنوان: وحشاني بلادي، اعتمدت بنيتها اللحنية على المقدمة الموسيقية لأحدى أشهر أغنيات السيدة أم كلثوم (ليلة حب) وهي من تلحين الموسيقار الكبير المرحوم محمد عبد الوهاب، ما يؤكد عبقرية الملحن العربي واجتهاده في تلك المرحلة التي اعتبرت ذهبية بامتياز، في عصر وُصف بالعصر الذهبي، مقابل مشاعر الأسف على حاضر الأغنية العربية والخوف على مستقبلها.



ولكن مثل هذه التجارب الغنائية تعد مقبولة جدا في حال راعت خصوصية المؤلف الموسيقي وحقوقه و التزمت بأدبيات الاستعارة الموسيقية اللحنية، حيث تمثل فرصة جيدة لتعريف الأجيال الجديدة بعظمة التلحين الموسيقي في ذلك العصر، وتقرب منه تلك الأعمال لترتقي بذائفته الموسيقية، في وقت تضمن فيه مثل هذه التجارب الغنائية نجاحها وقبولها لدى المتلقي بشكل شبه قطعي، حيث المحتوى الشعري الوطني ترافقه موسيقى أشهر عباقرة التلحين الموسيقي العربي. وعلى صعيد العلاقة مع الموسيقى العالمية فقد تطورت أساليب توظيف البنية اللحنية لبعض مؤلفاتها إلى بناء أغنيات عربية افتتحت بمقدمة موسيقية مختارة من أحد الأعمال الموسيقية الآلية العالمية كما في:

**الجدول رقم (2): أغنيات ذات مقدمة موسيقية قائمة على أحد المؤلفات العالمية أو مستوحاة منها**

اسم الأغنية	نمط الأغنية	المغني (المؤدي)	المؤلف الموسيقي العالمي	قالب التأليف الموسيقي	المؤلف الموسيقي	العصر الموسيقي
حكاية غرامي	عاطفي	فريد الأطرش	'Asturias' (Leyenda)	عمل موسيقي آلي أوركسترالي (Piano Solo)	I. Albéniz	الرومانسي (الرومانتيكي)

وفي هذا النمط ووفق المثال أعلاه؛ نجد أن توظيف جزئية موسيقية مأخوذة من أحد الأعمال الموسيقية العالمية تتيح فرصة للتنوع الموسيقي الذي يقدمه المؤدي (ضمن إطار أرشيفه الغنائي)، حيث قدمها الموسيقار فريد الأطرش على آلة العود، ما يؤكد أهمية الإعداد الموسيقي في التوفيق ما بين المؤلف الموسيقية وآلة العود والثقافة الموسيقية الشرقية للعمل الذي دُمجت فيه، كما يعزز فرصة التجديد في نمط الأداء الموسيقي بالنسبة للعازفين وخاصة عازفي الآلات الشرقية، من حيث التنوع في أساليب الأداء وتقنياته التي قد تفرضها الاختلافات في بنية الجمل الموسيقية الغربية وخصائصها وقواعد التأليف وغيرها، مما يتيح فرصة إبراز قدرات العازفين المحترفين حيث الابتعاد عن وحدة اللحن الذي تؤديه الآلات المرافقة للغناء والذي نشأت عليه الأغنية العربية، وما تلاها من أنماط التوزيع الموسيقي الذي باتت تقليدية في أغلبها، وأيضا في هذا النمط ما يعزز الثقافة الموسيقية للمتلقي ويساهم في توسيع مداركه فيما يتعلق بالثقافات الموسيقية الأخرى ومحاولة مقاربتها إلى ما يتفق مع ثقافته الموسيقية من حيث السمات والتأثير، واستساغة آليات تأليفها وسماتها في إطار من الارتباط مع الذوق الشرقي الذي يكسر حاجز الملل والجمود الذي قد يشعر به المتلقي إذا ما استمع لتلك الموسيقى الجديدة -على ذوقه- بشكل مجرد.

● أغنيات ذات بنية لحنية (تكوين لحن) قائم على أحد المؤلفات العالمية:

وفيه تتخذ الأغنية العربية لحنها من العمل الموسيقي العالمي بشكل كامل أو شبه كامل، بما يضمن هوية العمل الموسيقي (اللحن) دون المساس بجوهر بنيته الموسيقية كما في الأغنيات:

**الجدول رقم (3): أغنيات ذات بنية لحنية (تكوين لحن) قائم على أحد المؤلفات العالمية**

اسم الأغنية	نمط الأغنية	المغني (المؤدي)	المؤلف الموسيقي العالمي (الذي أخذ عنه لحن الأغنية)	قالب التأليف الموسيقي	المؤلف الموسيقي	العصر الموسيقي
حبيبي	عاطفي	ماجدة الرومي	Adagio in G minor	عمل موسيقي آلي أوركسترالي (Adagio)	T. Albinoni	الباروك
يا أنا يا أنا	عاطفي	فيروز	Symphony No.40 KV.550, in G minor, 1 <sup>st</sup> movement (Molto Allegro)	السيمفونية (Symphony)	W. A. Mozart	الكلاسيك
لبيروت	وطني	فيروز	"Concierto de Aranjuez" for Guitar & Orchestra, 2 <sup>nd</sup> movement (Adagio)	الكونشرتو (Concerto)	J. Rodrigo	القرن العشرين

وبالنظر إلى التكوين اللحني لهذه الأغنيات التي لا يخفى على أحد حجم الرواج الذي لاقتته وما زالت تلقاه في ذائقة المستمعين العرب، وبرغم حفاظها على خصوصية البناء اللحني للمؤلفات العالمية التي أتخذت مادتها الموسيقية ألحانها لها، إلا أن فيها إشارة إلى مقدار التنوع الذي تنتجه المؤلفات العالمية أمام المعدّ الموسيقي من حيث تنوع أنماط الأغنيات التي يمكن أن تُبنى ألحانها على المؤلفات العالمية، عاطفية كانت أم وطنية، كما تشترك هذه الأغنيات بعظمة الأصوات العربية التي أدتها، وفي ذلك ما يؤكد عدم اللجوء لتوظيف مؤلفات عالمية شهيرة أصلاً لغايات تحقيق الشهرة أو كسب رضا المستمع العربي، وإنما كانت خيارات أصوات تعي تماماً حجم شعبيتها وشهرتها، وحجم المسؤولية التي تقع على عاتقها فيما يتعلق بالخيارات الغنائية التي تقدمها للمستمع العربي، كما أن هذه الألحان التي كونتها مخيلة نخبة من مؤلفي الموسيقى العالمية عاشت مضيئة في سِفر التأليف الموسيقي العالمي إلى يومنا هذا؛ تكون -وفق الأعمال عينة الدراسة- ذات بنية موسيقية مدروسة من حيث التكوين والتعبير، صالحة لأن تكون كافية من حيث التعبير بالاعتماد على الأداء الآلي البحث، وعليه فإن أداء مثل هذه المؤلفات يتطلب موهبة ومهارات أدائية صوتية عالية، ما يضمن ابتعاد أشباه المغنيين عن هذا المجال.

وهو ما أكدته (هرمز 2010)؛ حيث يتعامل المؤلف في صياغة الألحان العالمية من دون تقيد بمقدار صعوبة بنائها، وذلك لوجود من هم قادرين على أدائها من المختصين في دراسة الغناء وفق أصعب مهاراته التقنية (التكنيكية) والتعبيرية، أما في الموسيقى والغناء الشعبي فنرى أن الملحن دائماً يضع في الحسبان تلك النقاط، التي من ثم تحد من عمله في تحديد وبناء التراكيب والمسارات اللحنية ولاسيما في الغناء الشعبي المتقن (التراثي) أما في الغناء الفولكلوري فلا وجود أصلاً لمثل هذه المفاهيم حيث ما ينتج من الألحان هو عفوي وفطري وسهل الصياغة بصورة عامة (هرمز، 2010: 69).

أما بخصوص بنية الأغنية فإن الأغنيات عينة الدراسة قد تناولت المؤلفات العالمية في بنيتها اللحنية مع الحفاظ على هويتها الموسيقية البنيوية والآلية، حيث توظيف الآلات الموسيقية العالمية في نمط أدائي غربي وأحياناً أوركستراي، وهنا أيضاً ما يُشير إلى خصوصية أداء هذا النمط من الغناء من حيث التعبير النغمي وعلاقته باختيار كلمات البنية الشعرية؛ فبالإضافة لما أسلفت في مجال خصوصية البنية الموسيقية الآلية البحتة فإن ضمان سلامة التعبير الموسيقي النغمي يفرض على عاتق المعدّ الموسيقي ضرورة أن يراعي زخم التعبير الموسيقي والتوجه العاطفي في اختيار المؤلف العالمي -سواء كان يتبع للعصر الرومانسي أم غيره- لغايات بناء الأغنية وطنية كانت أم عاطفية أم غير ذلك، فهو النمط الذي سيكسر حواجز الجمود التي قد تعيق انسجامها مع الشعر الذي سترافقه، وهو ما سيقربها من المستمع العربي ويضمن قبولها لديه، ومن ناحية البنية الشعرية؛ يتبادر السؤال عن تلك الاختلافات المتعلقة بمنظومة بناء الأغنية العربية والخصوصية التي تحيق بها إذا بنيت شعراً ثم لحناً، أو لحناً ثم شعراً!

ففي حال وجدت المادة اللحنية الغنية موسيقياً وتعبيرياً؛ وبالرجوع للأغنيات عينة الدراسة فإننا نلاحظ حجم التعبير اللغوي الذي يجب أن يتوافر في البنية الشعرية للأغنية، والذي يجب أن ينسجم تماماً مع التعبير الموسيقي ويسير على منحنى موازٍ تماماً له، مما يعطي الأغنية من الوقوع في مطب اللغة الركيكة، ويفرض عليها ترف التعبير من خلال استخدام الصور الفنية والتشبيه الذي لم تعجز عنه اللغة العربية ويعتز به الشعر العربي الحق، وبالتالي حساسية انتقاء المحتوى الشعري للأغنية، ومن ناحية أخرى فإنه لا يمكن إغفال أهمية الربط ما بين نغمية الجمل الموسيقية ونغمية اللغة العربية بمدّها وقصرها وصوتيات حروفها.

وهنا لا بد من الإشارة إلى ضرورة أن تحفظ الأغنيات هوية الأعمال الموسيقية التي شكلت ألحانها مهما اختلفت آليات الإعداد الموسيقي وتنوعت أساليب التوزيع الموسيقي، وأن تحفظ خصوصية هذه الأعمال وجمالياتها الموسيقية والتعبيرية التي جعلت منها مصدر جذب وأهلتها لأن تشكل البنية اللحنية للأغنية العربية، وحمايتها من أن تضيق ما بين فروقات موسيقية غربية وغنائية شرقية عربية، حتى لا تقف موقف التراث الموسيقي العربي الذي لم يتردد البعض من أبنائه في تشويبه واستغلاله بشكل جائر إلى حد باتت معالم أغلب ألحانه مبهمه في مخيلة أجيال اليوم وذائقتهم.

### نتائج الدراسة ومناقشتها:

- يعد توظيف بعض المؤلفات الموسيقية العالمية في البنية اللحنية للأغنيات العربية أحد الأساليب الناجحة والراقية في تعريف المتلقي العربي بالثقافة الموسيقية الغربية، وتغذية ذائقة الموسيقية فيما يخص الثقافات الموسيقية الأخرى، وخاصة الثقافة الموسيقية العالمية (الغربية) بأهم آلياتها وأشهر مؤلفيها ومؤلفاتها، وذلك من خلال آلية اندماج ثقافي فني موسيقي متوازنة تمزج ما بين تلك الثقافة وثقافته العربية، وتستحق أن تسمى ثقافاً موسيقياً.
- يشكّل الإعداد الموسيقي آلية المعالجة الأكثر تخصصية ووضوح من حيث القواعد والأسس التي باتت من المنطق أن

يحتكم إليها المعدون خاصة فيما يتعلق بدمج الثقافة الموسيقية العربية بأي شكل من أشكال التعاطي مع الموسيقى العالمية على اختلافها، بما يضمن الحفاظ على خصوصية هوية كل منها ضمن إطار التعاطي الموسيقي المتوازن.

- يمكن لتوظيف الموسيقى الآلية العالمية في إعداد ألحان الأغنيات العربية أن يكون فرصة قيمة للتجديد في بنية الأغنية العربية وبتّ روائع الموسيقى العالمية بآلية غنائية عربية قد تكون الأنجح في الوصول لذائقة المستمع العربي على اختلاف الفئات الثقافية والاجتماعية بعيدا عن فكرة الاستماع لها بصفتها الآلية البحتة التي قد لا تلقى القبول ذاته.
- تعدّ أغلب التجارب الغنائية التي اعتمدت توظيف بعض المؤلفات الموسيقية العالمية في البنية اللحنية للأغنيات العربية -الأغنيات عينة الدراسة- تجارب ناجحة جدا حيث تحفظ خصوصية كل من البنية الشعرية العربية والبنية اللحنية الغربية، وتشير إلى اسم العمل الموسيقي العالمي وقالبه الموسيقي ومؤلفه الموسيقي، وفي ذلك ما يضمن للمتلقي التمييز بين كل من السمات العربية والغربية في عمل غنائي واحد متكامل، والنأي به عن مختلف أشكال اللبس التي قد تحدث إذا ما تعرّف على العمل الموسيقي الآلي بصورته المجردة فيما بعد، والتشتت ما بين أصالة اللحن وعراقية العمل الموسيقي، مع وجوب الاعتراف الكامل بالعمل وقالبه ومؤلفه.
- بالنظر إلى الأعمال عينة الدراسة تسهل ملاحظة ضخامة الأسماء التي أدت هذه الأعمال الغنائية على صعيد الساحة الغنائية العربية واختلاف أنماطها ومراحلها على صعيد عمر الأغنية العربية، وهنا ما يشير إلى أن أداء مثل هذه الأغنيات ذات البنية اللحنية الغنية التي ترجع لأعمال آية بحتة، يحتاج إلى مؤدٍ متمكن بقدرات صوتية وأدائية قادرة على أداء ألحانها، بالإضافة إلى ما تتطلبه بنيتها اللحنية ذات المخزون التعبيري الغني من جودة في الكلمات والصور الشعرية، وفي ذلك ما يعزز فرصة الارتقاء بالأغنية العربية من حيث الكلمة والأداء في ظل ما تعيشه اليوم من تراجع كبير.

### المصادر والمراجع

- أبو المجد، حنان و الخولي، سمحة (2006) تأثير موسيقا الشرق في بعض اتجاهات الموسيقا الغربية في القرن العشرين. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر .
- التويجري، عبد العزيز بن عثمان (2015) الثقافة العربية والثقافات الأخرى. منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة- إيسيسكو، الطبعة الثانية.
- تيسير، أيمن و حداد، رامي و سكريه، هيثم و غوانمه، فادي (2014) المقامات في الأغنية العربية المعاصرة. دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد (41)، ملحق (1)، (598-611)، الجامعة الأردنية، الأردن.
- جاسم، فراس ياسين (2010) مقومات التطريب في الأغنية العربية من وجهة نظر متخصصة. مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 64 (525 - 548)، جامعة بغداد، العراق.
- الجزراوي، ميسم هرمز (2010) عنصرا الإيقاع واللحن في الموسيقى والغناء تحليلا ونقدا. مجلة الأكاديمي، العدد 55 (43-70)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق.
- حداد، صفاء (2011) دراسة تحليلية عزفية لبعض المؤلفات العالمية المعدة لآلة البيانو ومدى الاستفادة منها للدارس المبتدئ. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن.
- خولي، سمحة (1992) القومية في موسيقا القرن العشرين. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- سحاب، الياس (2009) الموسيقا العربية في القرن العشرين. دار الفارابي، لبنان.
- سحاب، سليم (2015) الآلات الموسيقية الغربية في تراث محمد عبد الوهاب. مجلة شؤون عربية، فنون عربية، العدد 163، مجلد خريف 2015، الأمانة العامة لجامعة الدول العربية.
- سكريب، هيثم و حسين، أيمن و حداد، رامي و الشرقاوي، صبحي (2013) تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الأوركستراية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطوير والتشويه (يوسف خاشو نموذجا). المجلة الأردنية للفنون، المجلد 6، العدد 2 (199-218) جامعة اليرموك، الأردن.
- سكريب، هيثم (2014) السيمفونية التصويرية عند يوسف خاشو "دراسة تحليلية". دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، ملحق 1، الجامعة الأردنية.
- فارمر، هنري جورج (2015) حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي. (ترجمة: السباعي، عبدالله مختار)، المجمع العربي للموسيقى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- المعلوف، شيرين (2016) الموسيقا الشرق-أوسطية: بحث في الهوية. كلية التربية، الجامعة اللبنانية، العدد 62 (158-170)، لبنان.
- النجمي، كمال (1993) تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب.. وأم كلثوم وعبد الوهاب. دار الشروق، مصر .

نصّار، زين (2003) موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين – الجزء الأول "الملحنون". دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

Ammer, C. (2004) The Facts On File Dictionary of Music (4th Ed.). New York, U.S.A.

Miller, M. (2007) Arranging & Orchestration (The Complete Idiot's Guide). New York, U.S.A.

## The Impact of Using Some Western Musical Compositions as a Melody of Arabic Song

*Aziz Ahmad Madi \**

### ABSTRACT

This research aims at studying the features of Arabic songs with melodies of Western musical compositions, analyzing the features of these songs in terms of Arabic poetry and Western music, and examining the extent of preserving the features of Western musical composition within an Arabic song directed to the Arab audience first. The study reviews a stage of Arabic Western musical acculturation, after the 19th century, It also aims at clarifying the impact of this acculturation on the structure of the modern Arabic song, in addition to discussing the status of this Arabic singing style within the Arabic Western musical acculturation.

**Keywords:** Arabic song; musical acculturation; Western music.