وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

دراسات موسيقية

الموسيقا في سورية

أعلام وتاريخ

صميم الشريف

دراسات موسيقية 7

الهيئة العامة السورية للكتاب

الموسيقا في سورية

أعـلام وتـاريـخ

تصميم الغلاف
عبد العزيز محمد

الهيئة العامة السورية للكتاب

صميم الشريف

الموسيقا في سورية

أعلام وتاريخ

الهيئة العامة السورية للكتاب

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١١م

الموسيقا في سورية: أعلام وتاريخ / صميم الشريف. - دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١م. - ٨٠٠ ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات موسيقية ؛ ٧)

١- ٩٢٧ ش ر ي م ٢- ٧٨٠,٥٦١ ش ر ي م
٣- العنوان ٤- الشريف ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات موسيقية

«٧»

مقدمة عامة

تحدث الجزء الأول من كتاب «الموسيقى في سورية - اعلام وتاريخ» الصادر عن وزارة الثقافة عام ١٩٩١ عن الموسيقى والغناء في سورية، منذ أواخر القرن التاسع عشر ولغاية النصف الأول من القرن العشرين وتناول بإيجاز حياة ستة وثلاثين علماً من اعلام الموسيقى والتلحين والغناء الذين يقع تاريخ ولاداتهم بين عامي (١٨٨٥ و ١٩٣٠)، وبحث في الوقت ذاته في قوالب التأليف الموسيقي وقوالب الغناء العربي، والاتجاهات المختلفة التي سادت الموسيقى والغناء في زمن الرواد وورثة الرواد الذين تعايشوا معها .

أما الجزء الثاني فيتحدث عن الأغنية العربية عامة بشيء من التفصيل في نهضتها وتبوئها للمكانة التي وصلت إليها، وواقع الغناء والموسيقى في سورية بدء من جلاء المستعمر في السابع عشر من نيسان - ابريل - عام ١٩٤٦ وحتى نهاية القرن العشرين، والاتجاهات التي أخذ بها الموسيقيون المؤلفون والملحنون والمطربون من الذين ولدوا عام ١٩٣١ وما بعد إضافة لبعض الباحثين والملحنين من الذين ولدوا قبل عام ١٩٣١، وكانت لهم بصمتهم في الحياة الموسيقية .

- يتحدث القسم الأول من الكتاب عن الغناء والأغنية والتلحين والتأليف الموسيقي ودور المسرح الغنائي والسينما والإذاعة في النصف الأول من القرن العشرين .

- يبحث القسم الثاني في دور الأندية الموسيقية والمعاهد الرسمية في إغناء الحياة الموسيقية السورية بالموسيقتين الشرقية والغربية ودخول

الآلات الموسيقية الغربية في الفرق الموسيقية مثل أسرة الكمان برمتها والكيتار والبانجو والماندولين والبيانو والأكورديون وبعض الآلات النفخية ، ومن ثم الأورغ والكيتار الكهربائيين، وتأسيس الفرق الموسيقية العربية، وفرق الجاز والفرقة الوطنية السيمفونية ودور الموهبة والابداع والمزج الموسيقي في كل ذلك .

- يتناول القسم الثالث سيرة حياة المبدعين السوريين والفلسطينيين، والعرب المقيمين في سورية عزفاً وتأليفاً وتلحيناً وغناء طوال القرن الماضي – عدا الذين سبق للكتاب الأول وعرض سير حياتهم وابداعاتهم – متبعاً في ذلك التسلسل الميلادي لتاريخ ولاداتهم، ويزيد عدد هؤلاء المبدعين عن خمسين مؤلفاً وملحناً وعازفاً ومطرباً ومطربة، وقد خصص القسم الأول من سيرة هؤلاء الأعلام الذين عملوا في الموسيقى العربية، والقسم الثاني للأعلام الذين اشتغلوا بالموسيقى العربية بالأساليب والعلوم الغربية . آملاً أن أكون قد وفيت ما جاء في هذا الكتاب حقه في البحث .

المؤلف

الهيئة العامة السورية للكتاب

الجزء الأول

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

مقدمة الجزء الأول

* البدايات:

هذا الكتاب - الموسيقا في سورية - هو محاولة متواضعة في رصد الحياة الموسيقية في القطر العربي السوري، من خلال الأعلام الذين عبدوا الطريق بجهودهم الفردية، ومواهبهم الفذة، وتفانيهم في العطاء، فأناروا بالموروث الذي حفظوا، والعلوم التي ورثوا، والإبداع الذي حققوا شعلة الموسيقا للأجيال التي جاءت بعدهم كي تتابع رسالتهم الفنية من التراث الذي خلفوا، ومن النقطة التي انتهوا إليها في فنهم.

الكتاب، يبحث في حياة وأعمال خمسة وثلاثين ملحناً ومطرباً ومطربة من الذين ولدوا حصراً بين عام ١٨٨٥ وعام ١٩٣٠ وأثروا وأثّروا في الحياة الموسيقية العربية، إلى جانب العديدين من الذين وردت أسماءهم في السياق، وقدموا بدورهم فيضاً من الأنشطة الفنية التي لا يمكن إغفالها.

أما الفنانون الذين ولدوا بعد العام ١٩٣٠ وحملوا الرسالة، وبذلوا جهوداً مشكورة في الارتقاء بفن الأغنية، فسنفرد لهم ولأعمالهم كتاباً آخر يكون رديفاً ومتمماً لهذا الكتاب.

المصادر التي اعتمدها الكتاب في بحوثه هي:

١- الدراسة الشخصية لحياة وأعمال الفنانين، واستشفاف الواقع التاريخي شبه المجهول موسيقياً لفترة ما قبل الحرب العالمية الأولى وما بعدها حتى أواخر العشرينيات.

٢- الأحاديث التي أدلى بها الفنانون الذين مازالوا على قيد الحياة –أمد الله في أعمارهم- للمؤلف، ومارووه عن حياتهم، وما صادفوه من متاعب حتى استطاعو تحقيق أهدافهم في الحدود الدنيا من هذا الفن الصعب والدقيق. وبعض هؤلاء الفنانين، سردوا ما سردوا، ثم رحلوا عن هذا العالم بعد شهور على أحاديثهم التي أعطوا، كالفنان "شفيق شبيب" والفنان "زكي محمد والفنان "عزيز غنام".

٣- بعض المجلات والصحف الصادرة في العشرينيات مثل مجلة "منيرفا" لصاحبتها "ماري يني" وجريدة "الحوت" الدمشقية.

٤- بعض الصحف والمجلات اللبنانية الصادرة في الثلاثينات مثل "الفنون الجميلة" و"الإذاعة اللبنانية" وجريدة "بيروت".

٥- بعض الصحف والمجلات السورية الصادرة في سني الثلاثينات والأربعينيات، كمجلات "الأسبوع المصور، الضياء، البصير المصور، الفن والراديو، الميادين" وصحف "فتى العرب، الجزيرة، ألف باء، الشعب، الأيام، القبس، الاستقلال العربي" والملاحق الدورية الصادرة عنها والخاصة ببرامج الإذاعات العربية وبخاصة إذاعة دمشق الفرنسية، وراديو الشرق، والإذاعة السورية بعد الجلاء، وبعض المجلات والصحف الأخرى الصادرة في الخمسينيات والستينيات والثمانينات كمجلة "الدنيا وهنا دمشق ومجلة الإذاعة والتلفزيون والناقد" وصحف "النصر والوحدة والبعث" بالإضافة إلى مجلتي "الآداب" و"المصباح" اللبنانيتين.

ضم الكتاب ستة أقسام، اختص كل قسم بفترة زمنية متداخلة مع الفترة الزمنية التي تليها للضرورة. والقسم الأول يبحث في أوضاع الموسيقا في سورية في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي، والقوالب الفنية التراثية والأخرى المعاصرة المستخدمة في القطر وبعض الأقطار العربية

الأخرى، واشتمل القسم الثاني على حياة وأعمال الرواد، والتحرر من المدرسة التركية والحفاظ على التراث الموسيقي والغنائي، وعلى مؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة عام ١٩٣٢ ودور الوفد السوري فيه، وعن الاتجاهين الغربي والشرقي في الموسيقا وما نجم عنهما من خلاف بين الموسيقتين، ودور تأثير الإعلام المصري في سيطرة المدرسة المصرية على الحياة الموسيقية، وعن إصلاحات الموسيقى العربي السوري "جميل عويس" للتخت الشرقي وعن رقص السماح.

ثم يتحدث الكتاب في القسم الثالث عن ورثة الرواد، وإذاعة دمشق الفرنسية، وعن الموسيقا صبيحة يوم الجلاء، وعن المعهد الموسيقي الرسمي الأول ودور المرحوم فخري البارودي في تأسيسه، وحياة أعلام الغناء البارزين "ماري جبران، أسعد سالم، فايزة أحمد، سلامة الأغواني" وحياة كبار العازفين والملحنين من ورثة الرواد.

وتناول القسم الرابع من خلال حياة الفنان "مصطفى هلال" الحركة الموسيقية من منتصف الثلاثينات لغاية منتصف الستينيات، واستعرض حياة وأعمال الفنانين المرموقين الراحلين في العزف والتلحين والغناء، بينما خصص القسم الخامس لحياة وأعمال الفنانين الذين مازالوا على قيد الحياة والقسم السادس والأخير لفن التوزيع الموسيقي، والإيقاعات الغربية الراقصة وموسيقا الجاز ولحياة وأعمال الفنانين الذين اختصوا في الموسيقا الغربية والفنانين الآخرين الذين عملوا في الموسيقيين الغربية والشرقية على حد سواء.

وبعد.. فإن هذا الكتاب الذي أهرق كثيراً من الجهد والوقت، يأمل أن يجد اهتماماً خاصاً من القارئ، لأنه تاريخ لأعلام وثقّوا الحياة الموسيقية، وبخاصة الغناء في قطرنا العربي السوري خلال القرن الماضي.

* * *

القسم الأول

- موجز عن الموسيقا في سورية في أواخر القرن التاسع عشر
- نزوح بعض الفنانين إلى مصر
- قوالب وأساليب الغناء في سورية
- الموشحات الحلبية
- الموشحات الحديثة
- الدور
- الغناء بكلمة يا ليل
- المواليا
- القصيدة المونولوغ الرومانسي
- المونولوغ الاجتماعي
- لمحة عن الأندية الموسيقية والاتجاهات الموسيقية في سورية.

الهيئة العامة السورية للكتاب

قامت الحياة الموسيقية في سورية في أواخر القرن الماضي، وبخاصة في حلب الشهباء على فن "الموشح" العريق الذي بلغ الأوج على أيدي الفنانين الحلبيين الذين هذبوا فيه حتى استقام على الصورة المعروفة اليوم باسم "الموشحات الحلبية". كذلك وجدت الأغنية الشعبية الدارجة التي كانت تستقي مادتها من الحياة اليومية البسيطة ديمومتها عند الفنانين الشعبيين المجهولين الذين حافظوا عليها ونشروها في كل ديار الشام حتى أضحت بعد أن جمعت وهذبت من تراث الشعب الفولكلوري. وإلى جانب فني الغناء الكلاسيكي – القصيدة والموشح - وفن الأغنية الشعبية، نقل العاملون في الموسيقا والغناء فن الدور[١] المصري، إلى ديار الشام، ليتبوأ المكانة اللائقة به إلى جانب فنون الغناء الأخرى المعروفة: "الغناء بكلمة يا ليل، المواليا (الموال) – الأهزوجة[٢]، القصيدة، الموشحة، والأغنية الدينية (المدائح النبوية).

أما بالنسبة للموسيقا الآلية، فقد سادت قوالب الموسيقا الشرقية في التأليف الموسيقي فاهتم الموسيقيون "بالدولاب" - وهو تمهيد موسيقي قصير - لضرورة التمهيد به للغناء، أكثر من قالب "التحميلة" الفني، وأولوا "السماعي" و"اللونغا" عناية خاصة أكثر من "البشرف".

وإذا عرفنا بأن المجتمع كان ينظر نظرة قاسية إلى أهل الطرب من الموسيقيين والمطربين والفنانين عموماً – بسبب المعتقد الديني- وظل يعتبرهم حتى السنوات الأولى التي تلت جلاء المستعمر الفرنسي عن سورية في العام ١٩٤٦، من أحط الناس، أدركنا سر المعاناة التي كان يتعرض لها أولئك الذين كانوا يصنعون المسرة لكل الناس. فقد كانت شهادة كل العاملين في الموسيقا غير مقبولة في المحاكم أسوة بكشاشي الحمام ومتعاطي الكحول والمخدرات.

---

(١) الدور فن من فنون الغناء العربي المصري، أخذه الأتراك، وحسنوا فيه، وهو لا يعتمد من ناحية النظم على التفعيلات المعروفة في الشعر، ينظم بالعامية ونظم الدور يقوم على الإحساس الموسيقي للكلمة.

(٢) الأهزوجة تعرف في مصر بالطقطوقة.

وإلى جانب الحياة الفنية الدنيوية، قامت حياة أخرى فنية دينية قوامها الفرق الدينية المتصوفة مثل: الشاذلية والمولوية والقادرية والرفاعية، والنقشبندية والجباوية وغيرها من الفرق التي وقفت حلقات أذكارها على المدائح النبوية والتغني بالذات الألهية. وهذه الفرق لم تستخدم في حلقات أذكارها من الآلات الموسيقية سوى آلات الإيقاع الخالية من الصنوج. وفنانو وشيوخ هذه الطرق من المنشدين كانوا في غالبيتهم من أتباع الطريقة الشاذلية والطريقة المولوية، منهم على سبيل المثال: الشيخ "محمد الوراق ١٨٢٨ -١٩١٠" و"محمد أبو الهدى الصيادي الرفاعي ١٨٤٧ -١٩٠٨" و"محمد سلمو الشاذلي ١٨٥٦ - ١٩١٠" و"صالح الجذبة ١٨٥٨ -١٩٢٢" وغيرهم.

في هذا الجو المتزمت ظهر "أحمد أبو خليل القباني ١٨٣٣ -١٩٠٣" بمسرحه الغنائي كظاهرة فريدة في الغناء والموسيقا، والمسرح الغنائي، غير أن مجتمع دمشق المحافظ والضغط الذي مارسه العثمانيون عليه، والتردي الثقافي والفكري للمجتمع الشامي عموماً، كل هذا دفعه في لحظة من لحظات اليأس إلى الرحيل عن ديار الشام إلى مصر، التي وصلها في الثالث والعشرين من تموز ١٨٨٤ ليكرس فنه لخدمة المسرح، والمسرح الغنائي، فأبلى فيهما بلاء حسناً، دفع بالمسرح المصري خطوات إلى الأمام. وإذا كان الفنان "القباني" وجد ذاته في الرحيل إلى مصر، فقد سبقه إليها الفنان "شاكر الحلبي" الذي نزح إلى مصر في العام ١٨٤٠ وقام بتلقين أصول الموشحات وفنونها وضروبها لعدد من الفنانين المصريين الذين حفظوها وأورثوها لمن جاء بعدهم. غير أن أهمية نزوح أبي خليل القباني تكمن في أنها دلت سائر الفنانين السوريين الذين تعرضوا للاضطهاد الاجتماعي على الطريق التي يجب أن يسلكوها ليحققوا ذواتهم، ومن هنا شهدت ديار الشام هجرة جلّ مبدعيها من الفنانين الذين صنعوا الحياة المسرحية والموسيقية في مصر، وكان "يوسف الخياط" "سليمان قرداحي" من أوائل النازحين من محترفي العمل المسرحي، كذلك هاجر عدد كبير من الموسيقيين، منهم من أقام في مصر نهائياً، ومنهم من آثر العودة، وأول الرواد في مجال الموسيقا العازفون: "عمر الجراح ١٨٥٣ -١٩٢١" الذي كان يجيد

العزف على آلتي العود والقانون، و"حسن الساعاتي ١٨٥٨ -١٩٣٣" عازف القانون المعروف و"أمين الأصيل ١٨٦٠ -١٩٥٣".

وإلى جانب هؤلاء، قام عدد من الهواة والمحترفين على حد سواء بزيارة مصر وهدفهم الاحتكاك بمشاهير الفنانين من أمثال: "عبده الحامولي، سلامة حجازي، يوسف المنيلاوي، عبد اللطيف البنا، عبد الحي حلمي وغيرهم". وكان أبرز هؤلاء "عبد الله أبو حرب ١٨٣٦ -١٩٠٨" أمهر ضارب إيقاع، ومن راقصي "السماح" المبدعين، و"عبد الرزاق العش ١٨٦٢ -١٩٣٦" و"حسن شاشيط ١٨٦١ -١٩١٦" الذي غنى أمام الخديوي توفيق، و"جميل الأدلبي ١٨٧٨ -١٩١٧" الذي أخذ علم الغناء عن المطرب "عبد الحي حلمي" وعازف العود "جميل جمعة ١٨٩٠ -١٩٤٢" الذي ترأس فرقة موسيقية وافتتح صالة (كباريه) خاصة به، والقائمة تكاد لا تنتهي ولا يمكن حصرها لأن المجتمع الشامي الصارم بتقاليده. استطاع وأد أخبارها وطرائفها.

الموسيقي "أنطون يوسف الشوا" وجد عنتاً مشابهاً للذي لقيه القباني، وإذا كانت اهتمامات القباني قد انصبت على التلحين والتمثيل والتأليف للمسرح، فإن أنطون الشوّا، انصرف إلى تطوير "التخت الشرقي" –الفرقة الموسيقية- ففي عام ١٨٦٥ قام بخطوة جريئة تجلت في محاولته استخدام آلة "الكمان" الغربية في التخت الشرقي، وتطويعها عن طريق تغيير جذري في ضبط أوتارها الأربعة المتعارف عليه في الموسيقا الغربية، لتلائم كآلة موسيقية، أغراض وإمكانات آلات "التخت الشرقي" فجعل أصوات الأوتار المطلقة في الكمان الغربية (صول، ره، لا، مي) –من الأعلى إلى الأسفل- (صول، ره، لا، ره) متبعاً في ذلك الأسلوب التركي في ضبط أوتارها، وعلى الرغم من نجاح "الشوا" في ذلك، فإن الإقبال على هذه الآلة ظل محدوداً، واضطر من أجل تحقيق طموحه إلى النزوح مع ولديه " سامي وفاضل" إلى مصر، أملاً في النصر الذي يحلم به لهذه الآلة التي سبق لابنه "سامي الشوا" أن انتزع الإعجاب بالعزف عليها في حلب ودمشق والقدس، والذي حقق النجاح نفسه في مصر بمساعدة الموسيقي الكبير "محمد القصبجي" لتغدو بفضله الآلة الرئيسية بعد القانون والعود في التخت الشرقي.

شجع نزوح هؤلاء الفنانين سائر الفنانين من موسيقيين ومطربين وممثلين على النزوح بدورهم إلى مصر وسائر الأقطار العربية، وكان أول هؤلاء الشيخ "علي الدرويش ١٨٨٤ -١٩٥٢"[١] الذي يمم وجهه شطر "الاستانة" أولاً ثم إلى العراق والمحمرة – عربستان - مرتين متتاليتين قبل أن يتوجه إلى مصر بدعوة من الفنان "مصطفى بك رضا"، فأغنى الحياة الموسيقية في مصر باطلاعه الواسع وبالعلم الذي يعرفه والتراث الذي يحفظه ومن ثم شد رحاله إلى تونس تلبية لدعوة البارون "دير لينجه".

ومنذ مطلع هذا القرن شهدت القاهرة غزواً مركزاً قوامه مشاهير الموسيقيين والممثلين ومن هؤلاء الفنان "كميل شامبير ١٨٩٢ -١٩٣٤" الذي حاول أن يفرض آلة البيانو على الحياة الموسيقية في دمشق وحلب، حتى إذا فشل رحل إلى مصر، وفي نفس الفترة التي نزح فيها "كميل شامبير" إلى القاهرة، توجه إليها الفنان الكبير "توفيق الصباغ ١٨٩٢ -١٩٦٦" ولكن الصباغ كفنان كلاسيكي يؤمن بالقوالب الفنية التي قام عليها التأليف الموسيقي الشرقي، لم يستطع التعايش مع الوسط الفني الذي وجد نفسه فيه بعيداً عن وطنه، فشد رحاله في العام ١٩٢٣ عائداً إلى مسقط رأسه حلب.

أبرز الفنانين الذين جربوا حظوظهم الفنية في القاهرة التي هاجروا إليها قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى هم: "سامي الشوا" الذي عاد إلى حلب لينهي أعماله بعد أن عقد العزم على الاستقرار في مصر، "وفريد غصن"[٢] عازف العود الشهير، الذي استقر هو الآخر نهائياً في مصر، و"جميل عويس" عازف الكمان المتميز والمؤلف القدير الذي لعب دوراً كبيراً في حياة مصر الفنية. إذ كما تخاطفت الفرق الموسيقية زملاءه "الصباغ والشوا وغصن" تخاطفت عبقريته الفرق المسرحية، ومشاهير المطربين والمطربات، وتدين له الموسيقا

---

(١) الشيخ علي درويش، الوحيد الذي لم يلجأ إلى الهجرة، وكانت رحلاته في الغالب عبارة عن دعوات من أجل تبادل المعرفة والمعلومات. وسنفصل فيها عندما نقدم نبذة عن حياته.

(٢) فريد غصن، كان نزوحه قبل تقسيم سورية إلى دولتي سورية ولبنان، وهو من منطقة طرابلس الشام.

العربية بفضل كبير، هو تدوينه الموسيقي لكل أعمال سيد درويش الذي كان يمكن أن تضيع لولا قيامه بهذا العمل مع سيد درويش بالذات[1].

في أعقاب الحرب العالمية الأولى، استمرت هجرة الفنانين السوريين والمطربات السوريات، وكان هدف المطربات السعي وراء الشهرة والثراء، ومن أشهرهن "نادرة الشامية" و"ناجية الشامية"، وقد تمكنت نادرة الشامية من مزاحمة "منيرة المهدية" على عرشها، ونافست فيما بعد طويلاً المطربة الشابة أم كلثوم قبل أن يطويها الزمان.

كذلك جربت "ناجية الشامية" حظها في القاهرة، فلم يحالفها التوفيق، فعادت لتمارس مهنتها في دمشق. أما المطربة "علياء المنذر" فلم تكن في الأصل مطربة، فقد هربت من السويداء في جبل العرب مع أولادها "فؤاد وفريد وآمال" إلى لبنان بادئ ذي بدء خوفاً من الثورة المنذرة بالاندلاع، ثم توجهت إلى مصر، فعملت لحساب بعض المتاجر، قبل أن تتصل ببعض أهل الفن من معارفها كالفنان "فريد غصن" والفنان "داود حسني" اللذين قدما لها ما يستطيعان من مساعدة، ثم تعرفت على محمد القصبجي وزكريا أحمد والشيخ محمود صبح الذين لحنوا لها عدداً من الألحان قامت بتسجيلها على اسطوانات شركة كولومبيا، وغدا بيتها بفضل كرمها وروايتها للشعر وإتقانها الحديث والمسامرة محجاً للفنانين والأدباء، وابتعدت شيئاً فشيئاً عن ميدان الطرب واهتمت بتربية أولادها تربية فنية وبخاصة فريد وآمال، ليسفر كل ذلك عن تبؤ كل من "فريد الأطريش" وآمال "أسمهان" لمركزي الصدارة بين المطربين والمطربات.

إن النزوح ليس هو هدف هذه المقدمة التي أردنا من ورائها إلقاء بعض الضوء على الأسماء التي قيض لها أن تلعب دوراً في الحياة الموسيقية في قطر عربي آخر شهد منذ مستهل هذا القرن نهضة موسيقية واكبت النهضة الثقافية والفكرية وحركات التحرر والاضطرابات والثورات التي شملت أرجاء الوطن العربي كافة من أجل الخلاص من الاستعمار الذي تقاسم فيما بينه تركة

---

(٢) راجع كتاب سيد درويش تأليف د. محمود الحفني.

الإمبراطورية العثمانية. وإذا كان بعض هؤلاء الموسيقيين قد عاد إلى وطنه، فإنما عاد ليسهم في الحركة الموسيقية التي أخذت تبشر بولادة عهد جديد من خلال الأجيال الجديدة المتفتحة والمتعطشة لكل عطاء إيجابي. وإذا كنا في هذه المقدمة قد أغفلنا الحديث عن الفنانين الذين آثروا البقاء في سورية، فلأن الدراسة التي نحن بصددها ستحاول أن تفيهم حقهم قدر الإمكان، لأنهم وحدهم تحملوا الصلف والعنت من الجهل والتخلف اللذين وقفا حائلاً دون تقدم مسيرة الفن حتى منتصف هذا القرن تقريباً.

قوالب وأساليب الموسيقا الشرقية

تقوم الموسيقا العربية في القطر العربي السوري على فرعين أساسيين يتفرع عنهما ما اصطلح على تسميته بقوالب التأليف الغنائي والموسيقي. الأول: هو الفن الغنائي وينحصر التأليف فيه، في القوالب الفنية التي أبدعها العرب في عصورهم الزاهية كالقصيدة، والأغنية الدينية، والموشح والغناء بكلمة "يا ليل" والمواليا، والأغنية الشعبية، والابتهالات الدينية، والأهزوجة، وفي القوالب الموسيقية الموروثة من التركة العثمانية مثل البشرف والسماعي واللونغا والتحميلة والدولاب الذي كان يستخدم كتمهيد للغناء.

أما الفن الحديث الذي دخل على الغناء العربي منذ ثلاثينيات هذا القرن فتندرج فيه القصيدة الغنائية، والأغنية الدارجة، والأغنية الشعبية المطورة عن مثيلتها التراثية والأغنية المستقاة قوالبها من الغرب كالمونولوغ بأنواعه والديالوغ، والأغنية الراقصة التي تعتمد على الإيقاعات الغربية ذات المنشأ الفولكلوري، والموسيقا التعبيرية التي لا تعتمد على قالب محدد وإنما على ما تجود به قريحة المؤلف من خيال موسيقي، وهي بدعة وفدت من مصر وتأثر بها الفنان العربي السوري فقلدها وسار على غرارها.

على ضوء هذا يمكن القول إن الفوارق بين أنواع الغناء العربي في الأقطار العربية ليست كبيرة، وهي كلها تؤلف وتغني الموشح والقصيدة والمواليا والغناء بكلمة "يا ليل" والأغنية الشعبية وما إلى ذلك، وتستخدم في الغناء الحديث ما يستخدمه القطر العربي السوري، غير أن هناك أنواعاً من الغناء، مثل فن "الصوت" الشائع في الخليج العربي واليمن بنوع خاص، وفنّ "المقامات العراقية" المهيمن بروعته على العراق وإيران وأزربيجان وعلى شعوب ومناطق أخرى تمتد عمقاً في الأقطار المتاخمة لتلك التي تستخدمه، وفنون الغناءين الحجازي واليمني في شبه الجزيرة العربية، وأنواعاً أخرى وجدت هوى لدى الفنانين السوريين فتلقفوها وأبدعوا فيها مثل فن "الدور" المصري، و"الطقطوقة" التي نجد مرادفاً لها في كل الأقطار العربية تحت أسماء ونعوت مختلفة تتماشى وطبيعة "الطقطوقة" المصرية، كأغنية قصيرة خفيفة مرحة.

والفوارق بعد هذا، لا تقف عند أنواع الغناء العربي التي لم يعرفها القطر، بل عند الأنواع الأخرى التي نقلها وزاد عليها وطبعها بطابعه وهي التي سنتعرض لها مع غيرها من خلال القوالب الفنية المستخدمة في الغناء العربي في القطر العربي السوري.

أرقى أنواع الغناء التراثي في القطر هي: النوبة الأندلسية، الموشح، القصيدة، الغناء بكلمة "يا ليل"، "المواليا"، الأغنية الدينية والابتهالات، والأغنية الشعبية.

وأفضل أنواع الغناء الحديث: القصيدة الغنائية، المونولوغ، الديالوغ الأغنية الدراجة، والأغنية ذات الإيقاعات الغربية الراقصة.

الموشح - الموشحات الحلبية -

ترجع نسبة "الموشحات الحلبية" إلى مدينة حلب في سورية العربية، ولاتزال مدينة حلب حتى اليوم سيدة الموشحات على الإطلاق منذ انتقل إليها هذا الفن من "غرناطة" في الأندلس.

اختلفت "الموشحة" منذ بداية ظهورها في الأندلس عن غيرها من ألوان النظم بكثرة قوافيها وتعدد أوزانها، وهي تختلف عن الشعر. لأنها تخرج في أغلب الأحيان عن أوزان البحور المعروفة في الشعر، لخلوها أحياناً من الوزن الشعري، واعتمادها على الإيقاع الموسيقي وعلى أكثر من بحر ومجزوئه، وهي تشترك في نظمها مع الشعر باللغة الفصحى وتختلف عنه باستخدامها اللغة العامية أو الأعجمية في جزء خاص منها.

وبصورة عامة فإن الموشح نظم خرج به مؤلفوه عن الأوزان المتعارف عليها في الشعر بإدخال حركة أو كلمة تتخلل القفل. وقد استوحى الموسيقيون في الأندلس الموشحات فغنوها حتى استقامت لهم فيها أساليب معينة، وما تزال هذه الأساليب معمولاً بها في المغرب والجزائر وتونس، ويطلق عليه اسم "المألوف" وهذه التسمية لم تأت عفواً، وإنما من عرب الأندلس الذين نزحوا بعد الكارثة التي حلت بهم إلى الشمال الأفريقي العربي، فكانوا يقولون لبعضهم بعضاً كلما تنادوا في الأمسيات إلى عقد حلقة من حلقات الطرب تعالوا نغني ما "ألفنا" غناءه، أي ما ألفوا غناءه في الأندلس –ومنها جاءت تسمية الموشحات وفنون الأغاني الشعبية الأخرى، "بالمألوف" المستخدمة حالياً، وقد حافظ عرب شمال أفريقيا (المغرب، الجزائر، تونس) على القالب الفني للموشحات كما ورثوه من عرب الأندلس باعتباره أغنية للمجموعة.

يعتمد تلحين الموشحات على ضروب معينة. حتى اقترن اسم الموشح بالضرب الذي يقوم عليه في الأداء، وعدد الضروب الأساسية عشرون هي: "الخفيف، الثقيل، الشنبر، المربع، الورشان، الفاخت، المحجر، الرهج، المخمس، المصمودي، المدور، الستة عشر، الأربعة والعشرون، الظرافات الأوفر، السماعي، الحجر المصدر، السرابند، السماعي الثقيل، السماعي الدارج".

والعاملون في فن الموشحات[1] موسيقياً يذهبون إلى أبعد من ذلك ويقولون، إن عدد الضروب والأوزان يجب أن تساوي عدد أوزان الموشحات التي تتجاوز المائة، إذ أن لكل موشح ضرباً موسيقياً يقوم أساساً على وزنه الشعري، ولما كان من الصعب حصر أوزان الموشحات التي أتى بها الوشاحون فقد اعتبرت الضروب العشرون الأصلية التي أتينا على ذكرها، الضروب الأساسية التي تتفرع منها سائر الإيقاعات والأوزان.

والموشح على نوعين: تام وأقرع. والموشح التام ما ابتدئ فيه بالقفل، والموشح الأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات. والقفل في الموشح التام يتردد ست مرات وفي الأقرع خمس مرات، وأغلب الموشحات المصرية من النوع الأقرع الذي يبدأ بالأبيات، ويطلق على القفل الأخير اسم "الخرجة"، وهذه اللفظة ما تزال تستعمل عند الأسبان ويطلقونها على البيت الأخير من القصائد التي ينظمونها "كرجه".

وجمع القفل، أقفال، والأقفال منها ما ركب من جزئين أو ثلاثة أجزاء أو أربعة أو خمسة... أو عشرة أجزاء أو أحد عشر جزء، ويفضل الوشاحون أن يكون القفل الأخير - أي الخرجة- باللغة العامية، وأما الأبيات، فمنها ما كانت أجزاؤها مفردة، ومنها ما كانت مركبة فتكون فقرتين وثلاثة أجزاء، أو فقرتين أو أربعة أجزاء، أو فقرتين وخمسة أجزاء، أو ثلاث فقر وثلاثة

(١) راجع دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق د. جودت الركابي - صفحة ٣٥.

أجزاء، وأربع فقر وثلاثة أجزاء، وغيرها مما استخدمه الوشاحون في نظمهم وخرجوا به عن بحور الشعر وأوزانه المعروفة.

من هنا نجد بأن تلحين الموشحات ارتبط إلى حد بعيد بأقفالها وأجزاء أقفالها وخرجاتها، وبفقر أبياتها وأجزاء أبياتها، والتزم بأوزانها وطرق نظمها، حتى صار له ولها ضروب وأوزان يصعب حصرها وتعدادها اغتنت بها المكتبة الموسيقية، وبخاصة الموشحات التي تخالف أوزانها أوزان الشعر العربي، ولم تخضع لعروض الشعر التقليدي.

ويمكن إجمال القالب الموسيقي الذي تصاغ فيه الموشحات بما يلي:

١- يطلق اسم البدنية أو الدور على القفل في الموشح التام، وعلى هذه البدنية أو الدور يقاس تلحين "أجزاء القفل" أو الأقفال كلها.

٢- يطلق اسم الخانة أو السلسلة أو الدولاب على الأبيات التي تلي القفل.

٣- يطلق اسم "القفلة" أو "الغطاء" على القفل الأخير - الخرجة - التي تصاغ ألحانها كما ذكرنا وفق تلحين الدور أو البدنية.

هذا بالنسبة لتلحين الموشح التام، أما بالنسبة لتلحين الموشح الأقرع الذي اهتم المصريون بتلحينه أكثر من سواهم، فإنه يماشي الموشح التام في كل شيء ويخالفه في الابتداء لأن الموشح الأقرع كما هو معروف يبدأ بالأبيات بخلاف التام الذي يبدأ بالقفل.

ومن هنا فإن تلحين الموشح الأقرع يبدأ بالخانة أو السلسلة ثم بالقفل حتى تأتي - الخرجة- أي القفل الأخير.

أهم أنواع الموشحات من الناحية الموسيقية ثلاثة: الموشحات الأندلسية والموشحات المصرية والموشحات الحلبية التي تعتبر من الناحية الموسيقية أهمها على الإطلاق.

درس الموسيقيون الحلبيون مذ انتقلت موسيقا الأندلس وصناعة الموشحات إلى المشرق العربي، الموشحات الأندلسية، فاتبعوا طريقة غنائها دون اعتماد كبير على أسلوب النظم فقطعوا الإيقاع الغنائي على الموشحات الشعرية، وعلى الموشحات الأخرى التي لا تخضع لبحور الشعر. ويمكن إيجاز قالب الموشح الحلبي. إذا كان الملحّن من الموشح "قفلاً" أو "أبياتاً". أو "خرجة" بما يلي:

- سمي "القفل في الموشح "دورا" أو "بدنية".
- أطلق اسم "خانة أو "سلسلة" على الأبيات التي تلي القفل.
- صار اسم الخرجة - أي القفل الأخير - "غطاء".

أما إذا كان الموشح كاملاً فيطلق على "الأقفال" الستة عدا الأخير منها اسم "دور" وعلى مقاطع الأبيات الخمسة - يفصل بين كل مقطع من الأبيات والمقطع الذي يليه قفل من الأقفال- اسم "الخانات" أو "السلاسل" –خانة- سلسلة - وعلى القفل الأخير – الخرجة - اسم "الغطاء". ثم طبقوا أسلوب الأندلسيين في تلحينها إلا أنهم خرجوا عليها في المقامات - أي النغمات- لتصبح وفق ما يلي:

- تطابق ألحان "الأدوار" في الغناء ألحان "الغطاء".
- تطابق ألحان "الخانات" أو "السلاسل" "الأدوار" في مقاماتها، أو في المقامات القريبة من المقامات المستخدمة فيها.

ثم أضاف الحلبيون على غناء الموشحات نوعاً من الرقص عرف باسم "السماح" وكان هذا النوع من الرقص مقصوراً على الراقصين من دون

الراقصات لأسباب اجتماعية. وكان الراقصون يؤدون "السماح" على إيقاعات الموشحات المختلفة. وتتألف وصلة الموشحات الحلبية عادة من عدد من الموشحات المختلفة الضروب، فتبدأ بضرب مقياس كبير مثل "الشنبر"، ثم تتدرج متنقلة بين مختلف الضروب، حتى تنتهي بضرب صغير مثل "السربند" أو "الدارج".

تطور رقص السماح بفضل الموسيقي الكبير عمر البطش لتغدو حركات الأيدي والأرجل تنطبق مع إيقاعات الموشحات، فيختص كل إيقاع إما بحركات الأيدي، وإما بحركات الأرجل، أو بالاثنتين معاً[1].

الموشح السوري الحديث

من المعروف أن الموشح أغنية للمجموعة، وقد لازم هذه الصورة مئات السنين، وكان من الضروري أن يحظى بعناية الملحنين لتطويره، وأول محاولة ناجحة في هذا المضمار جاءت من الموسيقي المصري "محمد عثمان" الذي خص بعض الجمل اللحنية المغايرة للحن الموشح الذي تؤديه المجموعة بطريقة توافقية لمن يملك صوتاً جميلاً من أفراد المجموعة، وطبق ذلك لأول مرة في موشحه المشهور "ملا الكاسات"، إذ جعل المغني يردد كلمة "يا ليل" لوحده، قبل أن تستأنف المجموعة ترديد الموشح. ومن ثم دأب الملحنون الذين جاؤوا بعده على تخصيص جمل لحنية في الموشح ليؤديها المطرب الرئيسي أو من يملك صوتاً جميلاً من أفراد المجموعة.

---

(١) لمزيد من التفصيل راجع كتاب "الأغنية العربية" للمؤلف صفحة (٢٥)، صدر عن وزارة الثقافة العربية السورية عام ١٩٨١.

استفاد الملحن السوري المعروف "محمد محسن" من تجارب "محمد عثمان" البسيطة، وطور الموشح تطويراً لا يخرج عن كونه أغنية المجموعة ليغدو أغنية دسمة يختص بها المطرب بمشاركة المجموعة، ولم يأتِ هذا التطوير عفو الخاطر وإنما نتيجة لعدد من المحاولات التجريبية الناجحة إلى أن تم له ما أراد، وبذلك أصبح الموشح الجديد يعتمد على ترديد المجموعة "للقفل" - أي الدور- بعد كل جزء من أجزائه أو بترديد أجزءا من الخانات التي ينفرد بها المغني الإفرادي. أما "الخرجة" أي القفل الأخير - الغطاء- موسيقا، فتختص به المجموعة مع المغني الإفرادي، ويعتبر الفنان "محمد محسن" أول الملحنين المثقفين الذين عالجوا الموشح بهذا الأسلوب الحديث الذي جمع فيه بين الأسلوب الحلبي والأسلوب المصري بطريقة متفردة، اختصر فيها كثيراً من ترديد الآهات، والغناء بكلمة "يا ليل" و"آمان" و"ياللي" من الكلمات الأعجمية - وقصر الترديد أي ترديد المجموعة على الأقفال وأجزاء الأقفال - الأدوار وأجزاء الأدوار موسيقا - وعلى الخرجة - الغطاء موسيقا - ولنا في موشحه الشهير "يا غزالا"[1] الذي ظهر بصوت المطربة "حنان" في أوائل الخمسينيات خير دليل على التجديد الذي أبدعه في الموشح.

لم يكن "محمد محسن" الوحيد الذي قام بتطوير الموشح، إذ في التاريخ نفسه تقريباً قام الفنان الراحل "حليم الرومي" بمحاولة مشابهة في موشحه المعروف "غلب الوجد عليه فبكى" الذي نظمه "سامي باشا البارودي" ونجح في ذلك، والتقى دون اتفاق فيما ذهب إليه مع الفنان محمد محسن.

وجدت محاولة الفنانين "محمد محسن وحليم الرومي" في جعل الموشح يتحدث بلغة العصر نظماً ولحناً وغناء، صداها عند العاملين في الموسيقا، ومنذ ذلك التاريخ - تاريخ ظهور موشح يا غزالا - أخذ الأخوان رحباني

---

(١) نسب هذا الموشح خطأ من قبل المؤلف للفنان حليم الرومي في كتاب الأغنية العربية.

في لبنان يعملان من أجل تقديم موشحات حديثة مستفيدين في ذلك من تجارب "محمد محسن وحليم الرومي" فنجحا وتألقا فيما قدما من أعمال في باب الموشحات. وكان أبرز تلك الموشحات، موشح لسان الدين محمد بن عبد الله الخطيب "جادك الغيث إذا الغيث همى".

الدور

"الدور" هو نوع من الزجل ينظم متحرراً من فصاحة اللغة والأوزان العروضية المعروفة[1].

ظهر في عشرينيات القرن التاسع عشر في مصر، وواضعه مجهول.

يتألف القالب الفني للدور، من المذهب والأغصان.

- "المذهب" هو الجزء الأول من الدور، وتؤديه المجموعة.
- الأغصان، ومفردها غصن، تلي "المذهب" الذي يقطع بين الأغصان.
- "الهنك"، اصطلاح فني يدل على الأسلوب الخاص الذي يبدعه المغني عندما يؤدي الغصن الرئيسي في الدور، وما يتبع ذلك من تبادل للآهات بين المغني والمجموعة في حركة تفاعلية كبيرة وتوازن خلاق بينهما. وفي "الهنك" تطلق للمغني حرية التعبير، فينطلق وفق براعته إلى المقامات القريبة، وأحياناً البعيدة من المقام الأصلي ليظهر براعته الفنية، قبل أن يعود للمقام الأصلي ليحقق من وراء ذلك مع المجموعة الطرب الرفيع.

---

(١) لمزيد من التفصيل راجع كتاب "الأغنية العربية" للمؤلف، ص "٣٠ و٣٢" مطبوعات وزارة الثقافة.

دخل الدور إلى القطر العربي السوري في بداية القرن العشرين، فلحن فيه شيوخ التلحين من أمثال الشيخ علي الدرويش والشيخ عمر البطش والفنان القدير "بكري الكردي" والفنان "صالح المحبك".

وتعتبر أدوار عمر البطش مثل دور "يا قلبي ما لك والغرام" ودور "يا قلبي افرح نلت المرام" وأدوار بكري الكردي الرائعة من مثل: "القلب مهما مال" محاولة صادقة في تقديم الدور بعيداً عن الصنعة الفنية المصرية، وإن لم يقيض له الشهرة التي نالتها الأدوار المصرية. لقد اكتسب الدور في سورية بفضل هؤلاء الملحنين صفات البيئة السورية نظماً ولحناً وأداء، وقد غنى هذه الأدوار أعلام الغناء في القطر العربي السوري من أمثال المطرب "صباح فخري" الذي أبدع فيها، والمطرب الراحل "محمد خيري" الذي تفنن فيها فأعجز، والمطرب القدير الراحل "أسعد سالم" الذي دأب على غناء التراث خوفاً عليه من العبث والضياع.

والدور كأغنية تراثية، وكقالب فني لم يزدهر كالموشح، إذ ظل مقصراً عنه، واختفى تماماً في أواخر الأربعينيات، لتحل محله أنواع من الغناء الدارج، وسبب هذا يعود إلى عدم اهتمام الملحنين الشباب به، ونتيجة لذلك، ظلت الأدوار المصرية تصادف قبولاً، أكثر من الأدوار السورية التي لم يولها ورثة الشيوخ الاهتمام الذي أولوه لأدوار سيد درويش ومحمد عبد الوهاب وداود حسني والشيخ زكريا أحمد.

والدور الذي لقي إهمالاً شنيعاً من الملحنين، كان يمكن له أن يغدو أغنية تراثية معاصرة لو قيض له من يعالجه معالجة علمية صحيحة أسوة بالموشح. ويبدو أن الدور كقالب مستورد على الرغم من منبته العربي ظل يعيش في غربة، ولم يعالجه من الموسيقيين أحد سوى من ذكرت ولعل العصر الذي لعب دوره في إبعاد الدور عن الساحة الفنية في القطر السوري،

كان يتطلب أغنية أخرى لا تتصف بالمواصفات الفنية التي يتصف بها، فانصرف إليها الملحنون على الرغم من غثاثتها وافتقارها على ما يعينها على الحياة، لأنها كانت أقرب تناولاً من الناحية الفنية وأسهل انتشاراً. وبذلك أسهم الملحنون مع متطلبات العصر الحديث إهمال التأليف في هذا القالب الفني الرائع.

الغناء بكلمة "يا ليل"

الغناء بكلمة "يا ليل" فن من فنون الغناء العربي، وهو يعود كما يقول بعض الباحثين إلى العصور السابقة لميلاد السيد المسيح، والتي كان يتوجه فيها الناس في المعابد إلى الإله البابلي "ايل" فينادونه "يا ايل" مستنجدين به من خلال ترنيمات خاصة بتلك العصور، لتتطور مع الزمن، مع تجدد العبادات والانصراف عن الأوثان إلى الأديان السماوية، لتصبح "يا ليل" بعد قلب "فاء الاسم في "ايل" إلى "ليل". ومهما قيل في منشأ "يا ليل" فإنها بعد استقرار الشعب العربي في هذه المنطقة من حوض البحر الأبيض المتوسط، صارت نوعاً من فن الغناء الوجداني الذي يستثير الأشجان والأحزان.

والغناء بكلمة "يا ليل"، هو نوع من الاستهلال الذي يسبق الغناء الرئيسي في الحفلات الغنائية، وتمهيداً أساسياً لفن "المواليا" – الموال - بالذات، وتعدى مع الزمن إلى فنون الغناء الأخرى، فصار يسبق القصيدة والدور، وفي بعض الأحيان الطقطوقة، ولكنه لم يستطع أن يفرض نفسه على المونولوغ والديالوغ والأغنية الدارجة والأغنية الحديثة ذات الإيقاعات الراقصة التي لا تستطيع كقوالب فنية أن تتماشى معه.

ظل أسلوب الغناء بكلمة "يا ليل" سائداً حتى الأربعينيات، وهو كاستهلال، كان يساعد المطربين في عملية الإحماء المعروفة عند المطربين باسم "السلطنة" قبل الدخول بعملية الغناء الحقيقية.

وبصورة عام فإن الغناء بكلمة "يا ليل"، فن أوشك على الاندثار بعد أن أقلع المطربون والمطربات على الاستهلال به أو القيام بعملية "السلطنة"، ولولا الفنان القدير "صفوان بهلوان" الذي يحاول تحديث الغناء بكلمة "يا ليل" بأسلوبه المتميز الذي عرف فيه، والذي يعمل على إعادة ما فقد من بريقه الرائع لاندثر هذا الفن منذ أمد بعيد.

المواليا - الموال -

"المواليا" –وهو الشائع في الوطن العربي كله باسم الموال –عبارة عن شطرات تنظم من بحر البسيط غالباً، ولا يشترط في نظمه الالتزام بالفصحى، ويعتمد قالبه الفني على الارتجال في التلحين - وهو كتسمية جاء كما قيل من "الموالي" الذين كانوا يجيدون الغناء في العصر العباسي، وقيل إنها جاءت من تجانس وتوالي القوافي في "المواليا". وقيل أيضاً لأن أول من غناه كان من الموالي.

ومهما قيل في نشأة هذه التسمية، فلا يوجد من الوثائق المدونة ما يثبت ذلك بصورة قاطعة.

كما لا يعتد كثيراً بالأسطورة التي تقول إن إحدى موالي "آل برمك" هي أول من غنى "المواليا" في رثاء البرامكة الذين قضى عليهم هارون الرشيد.

أبرز أنواع المواليا أربعة هي: المصري، البغدادي، الأعرج المعنى، والخوفي.

- "الموال المصري، هو أكثر هذه الأنواع ذيوعاً وانتشاراً، عرف أول ما عرف في صعيد مصر، ومنه انتقل عن طريق مرددية إلى سائر أرجاء الوطن العربي ويراعى في قوافيه الجناس مثال ذلك الموال الذي نظمه د.سعيد عبده، ولحنه وغناه محمد عبد الوهاب:

في البحر لم فتكم في البر فتوني
بالتبر لم بعتكم بالتبن بعتوني
أنا كنت وردة في بستان وقطفتوني
وكنت شمعة جوا البيت طفيتوني
إن عدت دي المرة، هاتوا المر واسقوني

- الموال البغدادي - نسبة إلى بغداد - ويعرف باسم "الزهيري" وهو نفس الموال الشائع في سورية الكبرى "ديار الشام" ويطلق عليه فيها اسم "الموال الإبراهيمي" ويتألف هذا الموال من سبعة شطرات، يلعب فيها الجناس دوراً بارزاً في قوافي الشطرات الثلاث الأولى والسابعة عدا قوافي الشطرات الرابعة والخامسة والسادسة التي قد تعتمد في بعضها على طباق تام أو غير تام أحياناً، كما في الموال المعروف جداً "يا أهل العروبة".

١- يا أهل العروبة لأخذ التار حنينا.
٢- وفيما مضى رقاب أهل الحور حنينا.
٣- وبتراب قبر الشهيد السيف حنينا.
٤- شقوا صفوف العدا بمجد العروبة يعود.
٥- ومن بعد لم الشمل نعزف ناي وعود.
٦- ومهما أعادي العرب تعرض علينا وعود.
٧- تركنا وعود العدا وللموت حنينا.

- الموال الأعرج - ويتألف من خمسة شطرات، وفي هذا النوع من المواليا نجد أن قوافيه واحدة في كل الشطرات عدا الرابعة منها، مثال ذلك قول المؤدي في هذا الموال:

محاسن اللفظ جوهر مبسمك حلت.

وأسهم اللحظ تجرح أينما حلت.

وساحرات الجفون عقد الطلا حلت.

وكان عهدي بها التحريم في الكاسات.

لكنها مذ غدت في مبسمك حلت.

- الموال الرباعي - ويتألف من أربعة شطرات، القافية في الشطرين الأولين واحدة وتتبدل كلياً في الشطرين الثالث والرابع.

وينبثق عن هذه الأنواع الأربعة، أنواع أخرى لا تختلف عما أوردناه، منها ما يتصف بالبداوة ويطلق عليه اسم الشرقاوي وآخر باسم "المعنى" وثالث باسم "الخوفي".

ويتقيد المواليا بعدد الشطرات حسب أنواعها.

أسهم عدد كبير من الشعراء، وبخاصة في زمن الاحتلال العثماني بنظم المواليا، ومنذ أخذ المطربون يعنون بغنائه، انصرفوا عن المنظوم منه من قبل الشعراء، إلى ارتجاله معتمدين في ذلك على سليقتهم الشعرية التي تفرضها عليهم مجالس الطرب.

غنى المواليا عدد كبير من المطربين والمطربات منذ نهاية القرن الماضي، واشتهر منهم بنوع خاص "ايليا بيضا" و"أحمد الفقش" و"محي الدين بعيون" و"جميل الحاج" وغيرهم.. وجلّ هؤلاء الذين كانوا يرتجلون المواليا ارتجالاً، كانوا يجمعون عفوية النظم إلى موهبة التلحين الفورية، فاشتهروا

ومال الناس إلى الاستماع إليهم، واقتناء مواويلهم وأغانيهم التي كانوا يسجلونها على اسطوانات شركات "بيضا فون وكلومبيا وأوديون".

المطربون الذين عرفوا منذ الثلاثينات، كانوا يلحنون المواليا التي تنظم لهم خصيصاً ليلحنوها ويغنوها، وهذا العمل جملة وتفصيلاً فيه خروج على فن المواليا الارتجالي، ومن هؤلاء "رفيق شكري ونجيب السراج وسري طمبورجي وماري جبران ونادرة الشامية ولور دكاش" وغيرهم.

يعتبر مواليا "يا ديرتي مالك علينا لوم" أشهر مواليا سورية حققت نجاحاً كبيراً خارج القطر العربي السوري بفضل الثنائي الرائع الراحل "أسمهان وفريد الأطرش" وهي مواليا تراثية خاصة بجبل العرب، لم تسبق غناء بكلمة "يا ليل".

ظل المواليا يعتمد على الارتجال في التلحين، إلى أن ابتدع دهاقنة التلحين في مصر "محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ورياض السنباطي" أسلوباً خاصاً في تلحينه لا يخرج كثيراً عن الأسلوب الذي عرف به، وإن أصروا جميعاً في تلاحينهم على استهلاله غناء بكلمة "يا ليل" حتى عرف المواليا به. وهذا الأسلوب لا يعرف له مثيلاً في القطر العربي السوري، اللهم إلا ما لحنه وغناه "فريد الأطرش" في مصر، بالإضافة إلى القليل منه الذي لحنه الملحنون السوريون بالأسلوب المصري والذي لا يشكل في مجموعه حدثاً فنياً يمكن الوقوف عنده، مثل مواليا "يا ريت فؤادك" الذي لحنه وغناه الفنان نجيب السراج.

استخدم الفنان الراحل "فريد الأطرش" أسلوب غناء المواليا في عدد لابأس به في أغانيه وبخاصة منها التي تتطلب عرضاً صوتياً، وقد قلده في

ذلك "محمد عبد الوهاب" ومن أبرز الأغاني التي استخدم فيها أسلوب المواليا أغاني: "تطلع يا قمر بالليل، يا بنت بلدي، وخليها على الله".

اعتاد المطربون أن يسبقوا غناء "المواليا" بالغناء بكلمة "يا ليل" حتى اقترن غناء المواليا بالغناء بكلمة "يا ليل" فإذا ما انتهوا من ذلك بدأوا غناء "المواليا" فيظهرون فيه فنهم من خلال الانتقال بين المقامات المختلفة المجاورة للمقام الأصلي، ومن ثم يعودون للمقام الأصلي الذي بدأوا منه غناءهم ليختتموا الغناء فيه. وقد يلجأ بعض المطربين إلى قفل المواليا في العودة إلى الغناء بكلمة "يا ليل"، ويعتبر هذا من الناحية الفنية أسلم وأقوى، لأن القاعدة الموسيقية تقول: إن قفل أي لحن يجب أن يكون من نفس جنس الافتتاح.

أبرز المواويل السورية التراثية هي: "وحياة عيسى وموسى والخضر" "يا أهل العروبة" "ومن يوم فرقاك" لايليا بيضا، ومواليا شرقاوي بعنوان "سود الليالي" لأحمد الفقش، ومواليا بغدادي بعنوان "أرض الجهاد" ومواليا "من حين فرقاك" لجميل الحاج.

القصيدة

القصيدة، هي أبيات منظومة على قافية واحدة، لا تعتمد على نظام خاص في تلحينها، ولا يشترط في وزنها الموسيقي مقياس خاص[١].

البيت الأول، أو الأبيات الأولى، تؤلف ما يعرف موسيقياً "بالمذهب وما يليها من مقاطع شعرية "الأدوار" ويتراوح عدد الأدوار حسب عدد

(١) لمزيد من التفصيل والشرح راجع كتاب "الأغنية العربية" للمؤلف صفحة (٤٤) و(٤٥) و(٤٦).

المقاطع الشعرية التي تتكون منها القصيدة، وهي في ذلك تختلف عن "الأغنية الشعبية" و"الطقطوقة" اللتين يجب ألا يزيد عدد أغصانهما عن الأربعة، وفي أبعد احتمال ولضرورة المعنى عن خمسة.

كان تلحين القصيدة قديماً يسبق بمقدمة موسيقية تدعى "الدولاب" ومنذ ثار "محمد القصبجي" على هذا التقليد في العام ١٩٢٨ من وراء قصيدة "خاصمتني" ثم مونولوغ "إن كنت أسامح" مستبدلاً الدولاب فيهما بمقدمة موسيقية قصيرة تترجم معنى الشعر أو الزجل موسيقياً، نحى تلحين القصيدة والغناء عموماً منحى جديداً، وإن ظل الملحنون خائفين من تجربة "القصبجي" وظلوا زمناً بما فيهم محمد عبد الوهاب يستهلون تلحين القصيدة أو المونولوغ بالدولاب على نحو ما فعل في قصيدة "خدعوها بقولهم حسناء" ومونولوغ "كلنا نحب القمر والقمر بيحب مين" وقصيدة "يا ناعماً رقدت جفونه".

على أن القصيدة بعد التطور الذي طرأ عليها بفضل الشعراء، وظهور القصيدة الغنائية التي قامت بهدف غنائها إلى جانب القصائد التي كانت تنظم لغير هذا الهدف، وبفضل عدد من أعلام الموسيقا، (أبو العلا محمد، القصبجي، زكريا أحمد، محمد عبد الوهاب، السنباطي) أصبحت عملاً هاماً في الغناء العربي الكلاسيكي والرومانسي، تتقدم على غيرها من فنون الغناء الأخرى، لأن القالب الفني الذي أوردناه آنفاً، أضحى شيئاً آخر بعد ولادة الشعر الغنائي الذي احتل مكانة الشعر التقليدي الذي قام الغناء على أساسه وصار نظم الشعر من أجل الغناء غير الشعر الذي عالجه الملحنون قبل ظهوره وظلوا يعالجون النفيس منه إلى جانب الشعر الغنائي الذي احتل الساحة الفنية.

إن تطوير القصيدة الذي بدأ عام ١٩٢٨ باستبدال الدولاب بمقدمة موسيقية تعبر عن مضمون القصيدة، لم يعرفه، القطر العربي السوري.

والمدونات الموسيقية تبرهن على أن فناني القطر اهتموا بالموشحات والأدوار والأهازيج والأغنية الشعبية الدارجة، والأغنية الدينية والمواليا، أكثر من اهتمامهم بالقصيدة. والقصائد التي عثر عليها مسجلة على أسطوانات شركة بيضا فون وشركة كولومبيا وشركة سودوا الوطنية في حلب قليلة، منها واحدة بصوت الفنان الراحل "شفيق شبيب" بعنوان "أم القرى" يعود تاريخها إلى العام ١٩٢٣ وهو تاريخ يسبق إصلاحات القصبجي بخمس سنوات على الأقل، وقصائد للفنان "أحمد الفقش" الذي لحن وغنى قصائد "قد بالعقيق" "قد مالي" "يا من تنادي" من شعر "أمين الجندي" وقصائد أخرى للفنان "محي الدين بعيون" ظهرت له قبل تكوين لبنان الكبير على حساب سورية منها: "أيا قمرا" و"أمانا من لواحظك الفواتر" "أنا من تسمع عنه وترى" وجميعها لحنت بالأسلوب القديم المتبع قبل تطويره على يدي القصبجي، ولا يوجد بين تلك الأعمال عملٌ واحدٌ مطوّر، وهي مسجلة ومحفوظة في إذاعة دمشق.

يمكن القول على ضوء هذا، إن الموسيقيين الشباب الذين ورثوا تركة أسلافهم، لم يلتفتوا إلى الوراء، ولم يحاولوا السير على خطى الأسلاف لأنهم وجدوا في الإصلاح الذي غزا القصيدة والمونولوغ في مصر متنفسهم للإنطلاق إلى آفاق التلحين الجديد في سورية، فساروا دون أن يبدعوا على الطريق نفسها التي أبدعها القصبجي في التخلص من "الدولاب" الذي قادهم إلى التعبير في القصيدة والمونولوغ الشعري حسب ما يمليه عليهم خيالهم الموسيقي.

ملحنو القصيدة في القطر، لم يتعثروا كالشيخ أبي العلا محمد والقصبجي في بداية تعاملهما مع القصيدة من ناحية الأداء الصحيح للشعر وبخاصة في مخارج الكلمات والشكل، ولم يعانوا مع المطربين ما عاناه أبو

العلا محمد والقصبجي من أجل التخلص من العجمة نتيجة لسيطرة اللهجة التركية والغجرية في الأداء، لأن العرب السوريين بصورة عامة حافظوا على الرغم من الاستعمار العثماني الطويل على سلامة اللغة واللفظ، بفضل إيمانهم الديني والقومي، وبفضل أئمة العلماء والشيوخ ومعلمي الكتاب، والمدارس الأميرية - الرسمية-. وبفضل عنايتهم بحفظ القرآن الكريم وأصول تجويده، وحفاظهم على التراث العربي من شعر ونثر خوفاً عليه من أن تمتد إليه يد العابثين. ونتيجة لهذا كله فإن المطربين العرب السوريين كانوا يملكون من قبل احترافهم لمهنة الغناء، أرضية لغوية ونحوية سليمة، ولفظاً واضحاً مشرقاً، مكنهم من امتلاك ناصية الشعر لحناً وغناء.

والتدوين الموسيقي لم يحفظ لنا سوى القليل من أعمال الملحنين الشباب المبكر يأتي في مقدمتهم محمد عبد الكريم وزكي محمد، ومن ثم رفيق شكري، وسري طبمورجي ومحمد محسن ونجيب السراج، وجلّ مؤلفات هؤلاء ظهرت في الأربعينيات عدا محمد عبد الكريم وزكي محمد وأحمد الأوبري، ويمكن اعتبار قصيدتي "ليلى" للأوبري و"يا جارتي ليلى" لمحمد عبد الكريم وهي على إيقاع التانغو أولى القصائد التي استخدمت فيها الأساليب الحديثة في أوائل الثلاثينات، كذلك غنت المطربة الكبيرة "ماري جبران" من شعر "أحمد مأمون" قصيدة "الشباب" وهي أقرب في نظمها إلى المونولوغ منها إلى القصيدة، لأنها تصف حالة وجدانية معينة في ذكرى الحبيب. وهذ القصيدة المونولوغ لحنها "زكي محمد" عام ١٩٣٦وأذيعت لأول مرة من إذاعة الشرق الأدنى - لندن اليوم - عام ١٩٣٨. وفي الفترة نفسها لحن وغنى المطرب المعروف "رفيق شكري" قصيدة "دمشق" للشاعر "سليم الزركلي" ثم أعاد غناءها وتسجيلها لإذاعة دمشق في الأربعينيات. كذلك لحن

وغنى المطرب "نجيب السراج" قصيدة "بسم الفجر" في العام ١٩٣٩ محققاً السبق على غيره في باب القصيدة الحديثة.

من هذا يتبين لنا أن الملحن السوري، انتقل مرة واحدة إلى تلحين القصيدة بالأسلوب الحديث، وهو لم يكتف بذلك بل أوغل قدماً في تحديثها وفق ما يحمله إليه الشعر من تعبير، ولنا في الموسيقيين المخضرمين الأوبري وعبد الكريم اللذين عايشا ما قبل محاولة القصبجي وما بعدها، وفي أعمالهما خير دليل على ذلك، وإن كنا لا نملك شواهد سمعية على ألحانهما قبل الثلاثينيات في باب تلحين القصيدة. ويجمع متتبعو الحركة الموسيقية في سورية على أن "الأوبري" سبق محمد عبد الوهاب في استخدامه لإيقاعات التانغو التي ظهرت قبل مونولوغ محمد عبد الوهاب الشهير "مريت على بيت الحبايب".

يمكن اعتبار سني الأربعينيات، المرحلة الذهبية في تلحين القصيدة، ففي هذه المرحلة، تجلت إبداعات "زكي محمد" و"سري طمبورجي" و"محمد محسن" و"نجيب السراج" لتغدو علامة بارزة في تلحين القصيدة، وقد استفاد كل من "زكي محمد" و"محمد محسن" من تجارب "السنباطي" فتفننا فيها، وإن لم يخرجا عليها، إلا في طبعها بطابع البيئة كما في قصائد "نشوة، لقاء، أين كأسي، ومن هي" التي غناها محمد محسن بنفسه وعلى نحو ما لحن "زكي محمد" للمطربة "ماري جبران" في قصائد "زنوبيا، دمشق، خمرة الربيع" وغيرها.

أما "نجيب السراج" المغرم كرفيق شكري "بمحمد عبد الوهاب" فقد ترسم خطاه في تلحين القصيدة، وأعطى منها فيضاً وهابياً نلحظ فيه نفسه الفني وشخصيته الموسيقية الهادئة الناعمة كما في قصائد "المساء، بلقيس، ليالي الشتاء" التي غناها بنفسه، وفي قصائد "الغريب، ويا زمان" اللتين غنتهما "ماري جبران".

الفنان الراحل "رفيق شكري" على الرغم من صداقته الحميمة لمحمد عبد الوهاب، ظل وفياً لفنه وشخصيته، فلم يتأثر في ألحانه عامة وفي القصيدة خاصة بأي فنان من المشاهير، وتعتبر القصائد التي لحنها على قلتها، غضة بعيدة عن العمق الموسيقي الذي يتطلبه فن القصيدة، وأبرز ألحانه التي غناها بنفسه هي قصائد "دمشق، عذاب، وصوتها".

الموسيقي الوحيد الذي ابتدع أسلوباً خاصاً به في تلحين القصيدة هو الفنان الراحل "سري طمبورجي". استفاد "سري طمبورجي" من التطور الفني الذي أحل القصيدة في مركز الصدارة، ولكنه لم ينجرف وراء التقليد، فبرز من خلال القصائد التي لحن وغنى من مثل "أنا في سكرين، دفنت أشجاني، أضحى التنائي، هل تذكرين" وغيرها كأقوى ملحن لفن القصيدة في القطر، وأبلغ معبر عن معاني الشعر لحناً وأداء.

لم يضف الملحنون السوريون شيئاً جديداً على قالب القصيدة الفني البسيط في تركيبه، والعميق في تعبيره، ولم يبرز بعد هؤلاء ملحنون متميزون سوى "صفوان بهلوان" الذي انتقل بالقصيدة من النقطة التي انتهى عندها "السنباطي" إلى بدايات مشرقة تنتظرها القصيدة على يديه، وكانت بشائر تلك البدايات قصائد "جبهة المجد، يا شام، منك الضياع، ونبع الصفا" وكل هذه القصائد منتقاة من شعر كبار الشعراء "الجواهري، سليمان العيسى، محمد موصللي، ومانع سعيد العتيبة".

لقد غدت القصيدة عند صفوان بهلوان شيئاً آخر، فاختزل بالمقدمات الموسيقية معاني القصيدة الملحنة كلها، وجعلها تحمل تعبيراً فائقاً عن المضمون وأعاد للإلقاء الغنائي أمجاده بعد أن حوله محمد عبد الوهاب إلى نوع من القراءة الموسيقية، وقيد العرض الصوتي بالتدوين الموسيقي، وبخاصة في القصائد التي لحنها لغيره، كما في "جبهة المجد"، واستخدم فرقة

موسيقية كبيرة جعلها تضم العديد من الآلات النحاسية والخشبية النفخية ليصل عن طريقها إلى المضمون الذي يريد، وبصورة عامة لبست القصيدة على يديه ثوباً جديداً متألقاً لم تعرفه منذ وفاة "السنباطي"، فرفلت بوشي من الديباج وتألقت بزخارف العلم الموسيقي الذي لم يأخذ به غيره من الملحنين، وكرس كالقصبجي علوم الموسيقا الغربية لخدمة الغناء العربي. ومن المذهل حقاً أن يبدأ عمله الفني الجاد بقصيدة "جبهة المجد" التي توقع له أهل الفن بعدها انحداراً سريعاً، ولكنه أدرك - كما يبدو - ألا مجال للتراجع فيما بدأه، فتدفق بالقصائد الأخرى التي كانت درراً في تاج جبهة المجد.

فن القصيدة السوري اليوم، وبعد جهود أعلام التلحين في الوصول بها إلى مشارف عالية هي معقد الأمل في الغناء العربي. ولا يفوتنا في هذا المجال أن نذكر جهود الفنان الكبير "عزيز غنام" الذي استطاع من وراء حبه للتراث، من إخضاع الشعر العربي لقالب فن الموشح الغنائي، فصاغ قصيدة أبي نواس "حامل الهوى تعب" في قالب الموشح الموسيقي، وكان يمكن لهذه التجربة أن تعيش، لو قيض لها من يتابعها بعد وفاته.

المونولوغ[١]

دخل فن "المونولوغ Monologue" الأوروبي إلى سورية، عن طريق الأغنية الفرنسية في زمن الاستعمار الفرنسي، وانتشر وشاع طوال سني الثلاثينيات والأربعينيات من خلال أغاني المغني الفرنسي الشهير "تينو روسي Tino Rossi" والمغنية الفرنسية "رينا كيتي - Ryna Kétty" كذلك شاع نوع آخر من فن المونولوغ، هو المونولوغ الشعبي الذي برع فيه الفنان

(١) راجع كتاب "الأغنية العربية" للمؤلف صفحة ٨٨ و٨٩ و٩٠ و٩١ و٩٢ و٩٣.

الفرنسي "موريس شوفالييه" براعته في المونولوغ الرومانسي الذي لم يتفوق فيه على "تينوروسي"، وكان دخول المونولوغ إلى سورية هو أول احتكاك موسيقي فعلي بين سورية ولبنان والغرب.

والمونولوغ، كنظم، هو شعر يعتمد على تفعيلات سهلة من بحور الشعر أو مجزوئها، وذو قواف واحدة، أو متعددة، أو نظم من الزجل يجمع بين فصيح اللغة وعاميتها. والنوع الرومانسي منه، يعبر فيه المغني بموسيقا الملحن عن المشاعر التي تحملها المعاني بشاعرية شفافة، وهي في الغالب تروي وتعبر عن عواطف المحبين وأساهم برومانسية حادة. ويقوم هذا النظم على تكريس الطبيعة كالليل والقمر والنجوم والغيوم والأشجار والأنهار والأطيار والغابات والبحر والشفق والغسق والسحر وما إليها في التعبير عن عواطف المحبين وشجنهم وأساهم وفرحهم في الصد والحرمان والجفاء والوصال والعذاب واللقاء، والصفاء وشدة الهيام وما إليها.

أما المونولوغ الشعبي الذي يعتمد على أزجال سهلة الحفظ، فتتناول الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بنقد بناء، وقد يسف الناظم أحياناً فيخرج عن هدفه الأساسي ليصبح نوعاً من النظم الذي لا هدف له سوى الإضحاك. وتمييزاً للمونولوغ الغث من الثمين، أطلق على الأول اسم "المونولوغ الانتقادي"، وعلى الثاني اسم "المونولوغ الفكاهي".

والمونولوغ كقالب فني، هو غناء إفرادي، يؤديه المطرب بعيداً عن المجموعة وبمصاحبة الفرقة الموسيقية.

يتألف المونولوغ من مقدمة موسيقية تسبق الغناء، ومن لوازم وجمل موسيقية تترجم معاني القصيدة - زجلاً كانت أم شعراً- بروح شاعرية تتفق وكلمات المونولوغ الرومانسي.

والمونولوغ الأوربي حمل معه عند دخوله للقطر، مختلف الإيقاعات الموسيقية الراقصة التي لم تكن معروفة قبلاً، وهو في الغناء العربي استخدام الأسلوب الغربي في السرد الموسيقي الذي لا يتكرر، إلا إذا أعيد غناء مقطع غنائي ما لضرورة التعبير، وهو يختلف في هذا عن جميع أنواع الغناء العربي التي تعتمد على تكرار "المذهب" أو "اللازمة الموسيقية" في بعضها، بعد كل "غصن" أو "مذهب"، بخلاف المونولوغ الشعبي الذي يعتمد على مقدمة قصيرة في بعض الأحيان تليها اللازمة الأساسية التي تتكرر بعد المذهب والأغصان أسوة بالمذهب الذي يتكرر بعد كل غصن.

المبدع الحقيقي للمونولوغ هو الفنان "محمد القصبجي" الذي وجد في الشاعر "أحمد رامي" غايته، فألّفا منذ أواخر العشرينيات ثنائياً رائعاً، لتقديم المونولوغ في حلته الزاهية القشيبة التي عرف بها منذ ظهور مونولوغ "إن كنت أسامح وأنسى الأسية" عام ١٩٢٨، وعن القصبجي ومن ثم محمد عبد الوهاب والسنباطي ومن بعد فريد الأطرش، أخذ الفنانون السوريون فن المونولوغ متأثرين في ذلك بتيار الأغنية الفرنسية، ليطبعوه بطابع البيئة السورية كما في مونولوغ "أمل" الذي نظمه "حمدي شاكر" ولحنه "زكي محمد" وغنته "ماري جبران:

ايمتى حبك يصفا لي ... وعيش معاك والبال خالي
أعطف بنظرة على حالي ... يا حبيب الروح يا غالي

* * *

كل يوم أتفكر فيك ... وجمالك حسنة في بالي
وأتصور نظرة من عينيك ... يا اللي بتحبي آمالي

حيـــاتي كلهـــا بـــين ايـــديك أفـــديك بروحـــي ومـــالي

* * *

مـــا أحلـــى يـــا قلبـــي لياليـنـــا تحـــت أغـــصان النخيـــل
والطيـــر يرفـــرف حواليـنـــا تغريـــده يـــشفي العليـــل
والقمـــر ســـاطع علينـــا بنـــوره الزاهـــي الجميـــل

* * *

يا اللـــي أنـــت أملـــي ومنايـــا تعـــال لجنبـــي وهنينـــي
ببعـــدك عـــذابي وشـــقايا أرحـــم شـــوية وواســـيني
وصـــالك يـــسعد هوايـــا مـــا تحـــنن قلبـــك وتحيينـــي

* * *

هذا نموذج عادي جداً في نظم المونولوغ، لم يتفوق على مثيله في مصر إلا متأخراً، بفضل الشعراء، "كمال فوزي الشرابي وعمر حلبي ومسلم برازي وزهير ميرزا" وغيرهم.

الملحن السوري لم يتقيد تماماً بما يتطلبه فن المونولوغ من سرد موسيقي وغنائي، فلجأ إلى الإعادة والتكرار في اللوازم والجمل الموسيقية، الأمر الذي حول المونولوغ إلى أغنية عاطفية دارجة. ويمكن القول أن الفنانين هشام الشمعة ومحمد محسن وزكي محمد وسري طمبوري ونجيب السراج، هم الوحيدون الذين تقيدوا في جل أعمالهم في المونولوغ بما يتطلبه، ولعل الفنان "هشام الشمعة" الوحيد بين زملائه الذي تقيد في كل ألحانه لأنواع الأغنية العربية، بالأصول الواجب اتباعها في ذلك.

والمونولوغ بعد هذا، لم يزدهر في سورية ازدهاره في مصر، وتراجع مبكراً، حتى غدا نوعاً من الغناء العاطفي الدارج[1] بخلاف المونولوغ الاجتماعي والانتقادي والسياسي والفكاهي الذي تألق بفضل عدد من الفنانين يأتي في مقدمتهم سلامة الأغواني، عبد الله المدرس، رفقي الأفيوني، علي دياب، وحاتم نصري.

(١) فنون الغناء العربي السوري (الأغنية الشعبية) وما إليها، والأغنية ذات الإيقاعات الغربية الراقصة ورد الحديث عنها في سياق صفحات هذا الكتاب في تراجم أعلام الملحنين والمطربين لاقترانها بإبداعاتهم فيها.

القسم الثاني

- مصطفى الصواف – حياته / أناشيده القومية والوطنية / محاولاته الإصلاحية من خلال الأندية الموسيقية / مؤلفاته المدرسية والنظرية / مؤلفاته الموسيقية
- التحرر من المدرسة التركية/ الخلافات حول التركة الموسيقية العثمانية/ واقع الموسيقا والغناء / دور الموسيقيين الحلبيين في الحفاظ على الموروث الموسيقي والغنائي/ دور الإعلام وسيطرة المدرسة المصرية على الغناء والموسيقا في الثلاثينات
- مؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة عام ١٩٣٢/خلاف المؤتمرين حول الموسيقا الشرقية والغربية
- سيرة وأعمال الأعلام السوريين المشاركين في المؤتمر/صالح المحبك
- أحمد الأوبري
- شفيق شبيب
- توفيق الصباغ
- الشيخ علي الدرويش/رحلاته إلى المحمرة وتركيا ومصر وتونس
- النوبة الأندلسية
- أعلام الموسيقا والغناء الرواد الذين لم يحضروا المؤتمر/كميل شامبير/ حياته ومؤلفاته
- قصيدة عمر أبي ريشة في رثائه
- جميل عويس / نزوحه إلى مصر/ قيادته لفرقة محمد عبد الوهاب/ إصلاحاته في التخت الشرقي واستخدامه لعائلة الكمان فيها / توزيعه الموسيقي/ مؤلفاته
- عمر البطش/ حياته/لقاؤه بمحمد عبد الوهاب
- رقص السماح / مؤلفاته.

* * *

مصطفى الصواف

دمشق ١٩٠٢ – دمشق ١٩٨٧

إلى جانب الموسيقي "اراست بللينغ" المقيم في دمشق وفي اتجاه أقل حدة، وقف الأستاذ مصطفى الصواف الذي درس الموسيقا في ألمانيا وفرنسا يدعو تلامذته إلى حل وسط يقف مع علوم الموسيقا الغربية وتكريسها لخدمة الموسيقا العربية، وبخاصة في النظريات والسلم المعدل والتدوين الموسيقي الذي كان تائهاً بين الأساليب الشائعة وقتذاك: تركية فارسية وغربية.

ولد المربي الكبير مصطفى الصواف في حي الشاغور في دمشق عام ١٩٠٢، وعندما بلغ السادسة من عمره، فقد أباه فتولت والدته تربيته والإشراف على دراسته إشرافاً يتفق ومكانة الأسرة التي اشتهرت بالعلم والأدب.

تلقى مصطفى الصواف علومه الابتدائية في مدرسة "الملك الضاهر" الابتدائية، والثانوية في مكتب "عنبر"[١]. وفي هذه المدرسة انتسب إلى الفرقة الكشفية التابعة لها وأسند إليه العزف على آلة "فريفرة[٢] –" فأتقن العزف عليها بشكل ملفت للنظر خلال فترة قصيرة.

---

(١) مكتب عنبر، بناء أثري استخدم كمدرسة ثانوية، يقع في حي القيمرية، تحول بعد ثورة الثامن من آذار إلى متحف.

(٢) "الفريفرة" آلة نفخية من المعدن، تماثل آلة "البيكولو - Picolo" حجماً، إلا أنها تفتقر إلى المفاتيح، وتشبه في الثقوب المتساوية الأبعاد التي تقوم على طرفها الواحد آلة الناي، ويتم العزف عليها أفقياً كآلة "الفلوت Flute" وتصدر أصواتاً حادة كالصفير، وقد ظل استعمالها سائداً في القطر في الفرق الكشفية حتى نهاية الأربعينيات ثم اختفت تماماً.

أرسلته أسرته ليتابع دراسته في مدرسة "تعنايل" ومن ثم إلى بيروت، وفي أثناء دراسته في بيروت عمل بنصائح أساتذته الذين لمسوا موهبته الموسيقية، فدرس العزف على آلة الكمان على يدي معلم أرمني قدير يدعى "وارطان".

أنهى مصطفى الصواف دراسته الثانوية في بيروت، وأهلته شهادة البكالوريا الثانية للانتساب إلى كلية الطب في الجامعة السورية التي تم تأسيسها على يدي العلامة الدكتور المرحوم "رضا سعيد".

وفي الجامعة ألف من الرفاق الموسيقيين الهواة، فرقة موسيقية، ذاع صيتها، واشتهر أمرها حتى غدت حفلاتها قبلة الدمشقيين، وفي تلك الفترة من حياته، وبينما كان الاستعمار الفرنسي يبسط نفوذه على البلاد شيئاً فشيئاً في أجواء محمومة وضع نشيده الأول تحت عنوان "نشيد الجامعة" الذي نلمس فيه الشعور القومي العميق والعداء السافر للاستعمار الفرنسي. يقول مطلع النشيد – المذهب - ما يلي:

نحـــن لا نرضـــى الحمايـــة لا ولا نرضـــى الوصـــاية
نحـــن أولـــى بالرعايـــة لبنـــي العـــرب الكـــرام

احتل هذا النشيد مكانته بسرعة بين صفوف طلاب الجامعة حتى غدا شعاراً لهم في المظاهرات الوطنية، إلى أن استمع إليه في إحدى الحفلات الأستاذ ساطع الحصري، وكان آنذاك وزيراً للمعارف فأعجب به، وسأل عن ملحنه، حتى إذا عرف اسمه وجه إليه دعوة لزيارته في منزله.

وفي الموعد المحدد، كان مصطفى الصواف يطرق باب الوزير والمفكر القومي الكبير، فاستقبله هذا بنفسه، واقترح عليه أثناء الحديث الذي

دار بينهما استبدال دراسة الطب بدراسة الموسيقا في ألمانيا وفرنسا على نفقة وزارة المعارف، فتردد في القبول وعند ذاك قال له ساطع الحصري:

- البلاد لا تحتاج إلى أطباء قدر حاجتها إلى فنانين من أمثالك كي يسهموا في الارتفاع بوطنهم فنياً وثقافياً، والذي ستقدمه لوطنك كطبيب تستطيع أن تقدمه كفنان.

واقتنع مصطفى الصواف، ووافق على استبدال الطب بدراسة الموسيقا في أوروبا، وفي انتظار إيفاده، صدر قرار أولي عن وزارة المعارف بتعيينه مدرساً للموسيقا في تجهيز "عنبر"، وباشر التدريس فعلياً في مستهل العام الدراسي ١٩٢١ - ١٩٢٢، ليخلص منذ ذلك التاريخ بتفان مذهل، تربوياً وموسيقياً لعمله الذي ظل يمارسه إلى أن أحيل على المعاش في الستينيات.

وفي العام ١٩٢٢ صدر قرار إيفاده لدراسة الموسيقا في "برلين" فأمضى في مدرسة "روش الموسيقية - Musik Roch Schula" سنتين ألم فيهما بأصول التدريس العملي في المدارس، ثم التحق بعد تخرجه "بكونسرفاتوار الموسيقا الوطني Conservatoire de Musique Nationale" في باريز الذي تخرج منه في العام ١٩٢٦ ليعود إلى الوطن والثورة السورية في أوج احتدامها، ليتابع عمله مدرساً للموسيقا في المدارس الأميرية التابعة لوزارة المعارف في دمشق.

وفي تلك الأثناء تأسست كلية الآداب في الجامعة السورية وأعطيت عمادتها لشاعر الشام "شفيق جبري" فانتسب إليها الأستاذ صواف ونال منها إجازة في الأدب العربي فأصبح بذلك يحمل بالإضافة إلى اللغات الألمانية والفرنسية والتركية التي تعمق بها ثلاث شهادات واحدة منها في الأدب العربي واثنتان في الموسيقا من ألمانيا وفرنسا.

استطاع فناننا الراحل أن يستقطب حول شخصه عدداً كبيراً من الموهوبين وأن يدفعهم بطريقة مباشرة إلى تبني اتجاهه في تكريس العلوم الغربية لخدمة الموسيقا العربية، وهو اتجاه قام على العلم وبعيداً عن العاطفة والعصبية الشرقية. وبفضله حفلت مختلف المدارس من ابتدائية وثانوية بفرق موسيقية ضمت بين أفرادها لأول مرة عازفون على آلات موسيقية غربية لم تكن معروفة قبلاً في القطر العربي السوري، كالأكورديون والبانجو والكيتار والماندولين وغيرها.

غير أن ما حققه على مستوى الطلاب في المدارس، لم يستطع تحقيقه على مستوى "دار الموسيقا الوطنية" وظل أعضاء النادي تائهين كزملائهم في الأندية الموسيقية الأخرى في دوامة الموسيقتين الشرقية والغربية، عدا قلة كانت تميل إلى التجديد، وتدفعها رغبة الفضول في اكتناه الغريب الوافد من الغرب.

يقول الأستاذ الصواف الذي ربى أجيالاً بأكملها: إنه صاحب رسالة. وقوله هذا، جاء في سياق حديث تم بينه وبين الكونت "لوري" مؤسس متحف العظم، أثناء زيارته لمدرسة "عنبر" لتفقد الآثار القديمة التي تحتويها. إذ لاحظ أثناء جولته في المدرسة، الجهود الفنية التي كان يبذلها المربي الكبير في تعليم الموسيقا للطلاب. فأبدى إعجابه واستغرابه معاً، وعندما سأله الأستاذ الصواف عن وجه الغرابة في عمله، قال الكونت "لوري".

"إن في عملك هذا، كمن يضرب على حديد بارد، لأن معظم الناس هنا منصرف إما إلى التجارة، وإما للزراعة، وليس لديهم أي اهتمام بالموسيقا المنوطة والأناشيد والعزف، فما بالك ترهق نفسك بما لا طائل فيه..".

فأجابه الأستاذ الصواف:

"أنا صاحب رسالة.. وسأثبت للجميع بأن جهودي لن تضيع هباء.."

وفعلاً برهن الأستاذ الصواف أنه صاحب رسالة، وأنه أدى رسالته كاملة، ووضعها في أعناق الأجيال التي رباها وحملها مشعل رسالته ليتابعوا الطريق من بعده، إذ بعد أن كانت الموسيقا في نظر الناس، نوعاً من الابتذال ومهنة حقيرة، غدت بفضل الأستاذ الصواف، وبفضل تلاميذته –في دمشق على الأقل- من الفنون المتقدمة السامية التي يسعى المواطنون اليوم جاهدين إلى تنسيب أولادهم إلى المعاهد الموسيقية الرسمية وغير الرسمية.. لقد أمضى الصواف ستين عاماً وهو يجاهد ويعمل في سبيل رسالته، إلى أن تحقق له ذلك، فأغفى بصمت مودعاً كل الذين أحبوه.

في مستهل العام ١٩٤٠، وعند إنشاء أول إذاعة سورية فرنسية في عهد الرئيس الراحل الشيخ تاج الدين الحسني، طلب من الأستاذ الصواف أن يضع الشارة الموسيقية التي تسبق افتتاح الإذاعة، فوضع تلك الشارة على آلته المفضلة "الكمان". وظل المستمعون يستقبلون هذه الشارة في مواعيد افتتاح الإذاعة ثلاث مرات يومياً، إلى أن استبدلت بغيرها بعد الجلاء بعامين، بشارة أخرى من وضع الفنان "محمد عبد الكريم".

في إبان الاضطرابات التي غمرت القطر العربي السوري في الأربعينيات إبان الاستعمار الفرنسي، وضع العديد من الأناشيد الحماسية التي كان يقبل الطلاب على حفظها، ومن أجمل تلك الأناشيد نشيد الشباب الذي يقول مطلعه – المذهب - مايلي:

رددي يـــــا ســـــــهول واهتفـــي يـــا هـــضاب
مجـــــدنا لـــــن يـــــزول أو يـــــزول الـــــشباب

ونشيد "نحن أبناء الكماة العربي":

نحن أبنـــاء الكمـــاة العربـــي لا نرى فينا سوى حر أبـــي
قد سمت فينا لأعلى الرتـــب همـــة فاقـــت جميـــع الهمـــم

ونشيد العلم:

كلنـــــــا للـــــــوطن للعلـــــــــى للعلـــــــم
مـــــلء عـــــين الـــــزمن ســـــــــيفنا والقلـــــــم

وكل هذه الأناشيد من شعر الشاعر "سليم الزركلي"عدا نشيد نحن أبناء الكماة العربي فهو من نظم الصافي النجفي، كذلك لحن من شعر الدكتور "عبد السلام العجيلي"[1] نشيد الجامعة السورية الذي وضعه عام ١٩٤٣، وكانت الجامعة السورية آنذاك لا تضم سوى كليتي الطب والحقوق، ومن هنا فإن النشيد لم يشر - كما تدل معاني الأبيات - إلا إلى هاتين الكليتين:

نحن فتيان الحمى، روح الـــشباب فـــــي دمانـــــا
قد ملأنا الكون بـــسمات عـــذاب والزمانـــــــــا
واتخذنا العلم مرقـــاة الـــصعاب لعلانـــــــــا

نحن جند الحق في يوم النـــضال قد شرعنا العدل في فجـــر الأزل
وأساة الجـــرح والـــداء العـــضال شعلة لم تخب مـــن روح الأمـــل

قـــــوة نحـــــن وفكـــــر وجمـــــال

قد أقمنا الـــروح ســـداً لا ينـــال عـــــن حمانـــــا
موطن للعرب ممـــدود الظـــلال قـــــد نمانـــــا

أيها الفتيان هيا للأمام نحو آفاق الخلود الرائعة
وأرفعوا المشعل ينشق الظلام عاشت الفصحى وتحيا الجامعة

(١) كان الدكتور عبد السلام العجيلي آنذاك طالباً في كلية الطب.

مصطفى الصواف الذي غمرته أفراح الجلاء، أحيا مع فرقة النادي ومع الفرق الموسيقية التي كونها طوال أيام أفراح الجلاء عدداً من الحفلات ابتهاجاً بالحدث العظيم، وقد حضر الرئيس "شكري القوتلي" الحفلة المدرسية الكبرى التي أقيمت في مدرسة التجهيز الأولى - جودة الهاشمي اليوم - وهنأ الصواف والطلاب على مشاركتهم بأفراح الاستقلال وما بذلوه من جهد.

استعانت الإذاعة السورية في أول عهدها بعد الجلاء، بالأستاذ الصواف ليسهم بصورة فعالة في برامج الأطفال الموسيقية، فوضع من أجل ذلك عدداً كبيراً من القصائد والأناشيد الموجهة تربوياً، ولحنها تلحيناً يتفق مع نفسيات الأطفال.

وفي العام ١٩٤٨، وبعد المؤامرة الكبرى على فلسطين والموافقة على تقسيمها من هيئة الأمم المتحدة، ونشوب الثورة الفلسطينية ضد قرار التقسيم الذي رفضه العرب جميعاً عبر عن تجاوبه مع النضال العربي ضد قرار التقسيم بتلحينه "نشيد فلسطين" الذي نظمه الأستاذ عز الدين العطار ومطلعه:

يـــا فلـــسطين اســـتجبنا للنـــدا وجعلنـــاه روح المـــال الفـــدا

فاسمعي يا دول الغـــرب الـــصدا ســـنرد البغـــي ونلقـــى الـــردى

ونعيـــد الحـــق حـــق العـــرب

ظل مصطفى الصواف طوال الأربعينيات والخمسينيات يدرس الموسيقا في المدارس الثانوية ودور المعلمين والمعلمات، ويرعى بنفس الوقت معهده "دار الموسيقا الوطنية" ويشرف على التعليم فيه دون أن يعيقه كل هذا من إعداد برامج الأطفال الإذاعية الأسبوعية.

وفي العام ١٩٥٧ دعي مع فرقته الموسيقية للمشاركة في مهرجان موسكو للشباب، وقد حاز البرنامج الذي وضعه خصيصاً لهذا المهرجان إعجاباً كبيراً رفع من مكانة القطر الفنية.

وفي العام ١٩٥٩ هزته الوحدة كما هزت غيره من المواطنين العرب، فوضع نشيد "الوحدة" الذي تغنى به طلاب المدارس في الإقليمين، وفي العام نفسه أنشأ نادياً جديداً قام على أنقاض نادي الموسيقا الوطنية، عرف باسم "معهد الصواف للفنون الجميلة" وفي هذا المعهد تابع رسالته الفنية في تعليم الموسيقا بما عرف عنه من دأب وصبر للنخبة من الشباب المثقفين.

مؤلفاته:

وضع مصطفى الصواف العديد من الكتب المدرسية منها:

"علم الموسيقا" للمدارس الابتدائية والمتوسطة عام ١٩٢٧

"أغاني الديار" مجموعة أناشيد من تأليف الشاعرين أنور العطار وسليم الزركلي وتلحين مصطفى الصواف.

"الموسيقا العملية" للمدارس الابتدائية - عام ١٩٥٠.

"الموسيقا النظرية" لدور المعلمين - عام ١٩٥٥.

"تاريخ الموسيقا" وهو كتاب ضخم يقع في خمسمائة صفحة، وفيه يتناول تاريخ الموسيقا الغربية وأعلامها، منذ العصر الباروكي وحتى النصف الأول من القرن العشرين.

"حياة الموسيقي شتراوس" وهو مخطوط قيد الطبع. ومخطوط آخر عن "تاريخ الحياة الموسيقية" وهو الكتاب الذي أشرنا إليه سابقاً، إلا أنه في صورته الجديدة أضحى شيئاً آخر بعد تنقيحه واستكماله وإضافة ما استجد على الحياة الموسيقية من مذاهب ومدارس وأعلام مازالوا يملأون الحياة الموسيقية بعطائهم.

مخطوط "الدروس الهارمونية" - كتاب نظري عن الهارموني - التوافق" في الموسيقا.

موسيقاه:

كتب مصطفى الصواف فيضاً من الأناشيد القومية والوطنية والمدرسية والتربوية، ولكنه كان مقلاً في الأعمال الأوركسترالية لافتقار القطر إلى فرق تستطيع أداء الأعمال الكبيرة الموزعة.

أبرز أعماله في هذا المجال والتي ما تزال مخطوطات لم تصافح الأسماع المقطوعات التالية:

"الزهرة الأولى" "الحرية" "الربيع" "أحلام الشاعر" و"ليالي القمر".

توفي الفنان والمربي مصطفى الصواف بهدوء عام ١٩٨٧، وقد أبنه لفيف من أصدقائه وممثل عن وزارة التربية التي أفنى حياته فيها. وإلى جانب مصطفى الصواف، قام المرحوم "نظمي جميل" الذي كان مدرساً للأناشيد في المدارس الابتدائية، بنشاط مماثل، انحصر في اكتشاف المواهب وتشجعيها.

أما في حلب فقد قام فيها معلم روسي، هو الأستاذ "ميشيل بورزنكو" عمل كزميله البارون "بللينغ" على نشر الموسيقا الغربية وعلومها، وتعليم العزف على الكمان والبيانو والتأليف الموسيقي الغربي، وقد تخرج على يديه عدد كبير من العازفين والمؤلفين منهم من غدا عازفاً أو مؤلفاً على مستوى عالمي جيد كالأخوين "ضياء السكري" - مؤلف - و"نجمي السكري" عازف الكمان الشهير. ومنهم من آثر أن يظل في دائرة الهواية، وهؤلاء انصرفوا إلى أعمالهم التي قادتهم إليها دراستهم الأخرى التي كانوا يمارسونها إلى جانب هواية الموسيقا.

التحرر من المدرسة التركية

يمكن القول أن بوادر الخلاف التي نشأت بالنسبة للموسيقا الشرقية في سورية، برزت بشكل حاد بعد انحسار الحكم العثماني عن البلاد في أعقاب الحرب العالمية الأولى، بين القائلين بالسير في ركاب المدرسة التركية وأساليبها في العزف والغناء والتأليف وبين الذين كانوا ينادون بالتحرر منها والتخلص من سيطرتها والعمل على استبدالها بما يبرز الشخصية العربية السورية في الموسيقا.

الفئة الأولى أخذت بأساليب المدرسة التركية بدعوى أنها الوريثة للتركة الموسيقية العثمانية في سورية.

والفئة الثانية التي تزعمها المرحوم "توفيق الصباغ" قالت بوراثة التركة العثمانية، ولكنها اختلفت مع الفئة الأولى في وسيلة التعبير، فهي تريد في تعبيرها وسيلة غير السلم الموسيقي التركي ودرجاته. وتريد العمل بهذا السلم بعد تعديله تعديلاً طفيفاً يتلاءم والواقع الموسيقي العربي في سورية.

وتريد أيضاً تعديل ضبط أوتار الكمان التي جاء بها أنطون الشوا من تركيا بما يماشي السلم العربي، ومن هنا نشأت الخلافات في عزف أكثر المقامات كمقام السيكاه الذي يختلف أداؤه من قطر عربي إلى آخر بالإضافة إلى تركيا وإيران.

وإذا تركنا الخلافات النظرية جانباً، وجدنا أن الفئة الثانية قد اختلفت أيضاً فيما بينها بالنسبة للموسيقا الآلية، فبعضهم يريد الحفاظ على قوالب التأليف التركية الفارسية، مثل:

"البشرف، السماعي، اللونغا، التحميلة" واستخدامها في التأليف فالتقوا في هذا مع الفئة الأولى، وبعضهم الآخر، أراد اللحاق بالموجة الوافدة من مصر التي تزعمها محمد عبد الوهاب، وذلك بالخروج في التأليف عن القوالب المذكورة آنفاً، إلى التأليف الحر المطلق، الذي لا يدخل نظامه في قالب معين، ولما كانت الموسيقا في تعبيرها لا تحمل معنى حتمياً، فلا يمكن

للمقطوعات الموسيقية التي تحمل أسماء معينة أن تعطي المعنى الذي يقصد إليه المؤلف من وراء الاسم، لأن الموسيقا - أية موسيقا- غربية كانت أم شرقية، هي أولاً وآخراً لا تخرج عن كونها تجريداً. ومن هنا فإن أصحاب الرأي الذي قالوا بالحفاظ على القوالب واستخدامها، كانوا أشد وعياً من الذين نادوا بالتحرر منها، فهم على حد تعبير الموسيقار "شفيق شبيب": "نستطيع أن نعبر من خلالها عن لغة العصر الذي نحن فيه".

كذلك كان رأي محمد عبد الوهاب مطابقاً لرأي شفيق شبيب في نظرته للقوالب الفنية.

ما أوردناه عن "توفيق الصباغ" يمكن أن ينسحب إلى حد بعيد على مؤلفات نصوح كيلاني و"رجب خلقي" و"جميل عريس" و"عثمان قطرية" و"محمد عبد الكريم" و"فريد صبري" في السماعي واللونغا التي أسبغوا عليها طابع الجمال والفخامة، وعلى سماعيات "صبحي سعيد" التي كتبها في مقامات "الراست والصبا والبياتي والحجاز والنهاوند" وعلى مؤلفات "شفيق شبيب" التي ظهرت أيضاً في فترة الثلاثينيات مثل "سماعي بوسلك" وما إلى ذلك من أعمال المؤلفين السوريين التي سنتعرض لها في سياق هذا الكتاب.

الفئة الأولى اصطدمت مع الفئة الثانية التي رفضت المناهج المعمول بها في تدريس العزف على آلات العود والقانون والكمان، لأنها من جهة تركية، ومن جهة أخرى تفتقر إلى العلوم التي ترفع من مستوى العازف، فالمناهج المذكورة التي نجد لها صورة معدلة ومحسنة من وضع "توفيق الصباغ" تقتصر على تعليم العزف دون أن تصنع عازفاً، ومن هنا أخذت الفئة الثانية بالنسبة لتعليم العزف على الكمان بالأسلوب المتبع بالغرب، دون أن تركز على الأساليب السبعة التي يمكن لها أن تصنع عازفاً، واكتفت بالأصول المطلقة للأوتار وهي: "صول، ره، لا، مي" عوضاً عن (صول، ره، صول، ره) الذي وضعه أنطون الشوا للأوتار المطلقة ليكيف الكمان كآلة غربية ويماشيها مع

آلات التخت الشرقي. فازداد العازف غنى بما يحصل عليه من درجات موسيقية كانت مخنوقة قبلاً، بعد أن ذلل العقبات عن طريق ضبط الدرجات الأساسية وفق طبقة العود لتمسي آلة الكمان من آلات التخت الشرقي الرئيسية. وعلى الرغم من كل هذا، فإن اكتفاء العازف بتطبيق أسلوب أو أسلوبين من منهج تعليم العزف على الكمان الغربية، ودورانه في فلك أرباع الصوت التقريبية في الموسيقا الشرقية منعه من الوصول إلى البراعة التي نجدها عند عازفي الغرب.

مناهج العزف الأخرى لآلات التخت الشرقي "العود، القانون، الناي، الإيقاع" وغيرها، ظلت مناهج ارتجالية كيفية تعتمد على كفاءة العازفين المزاجية الذين قاموا بوضعها وخاصة بالنسبة لآلة العود، وهي على العموم تخلو من فروق تذكر بين منهج ومنهج، وتعتبر من المناهج المقصرة، لأنها تعلم العزف فحسب ولا تخلق عازفاً مبدعاً. ولا يوجد حتى أيامنا هذه في سوق الموسيقا منهاج كما يجب لتعليم العزف على القانون أو العود أو الناي أو الإيقاع.

الذين أرادوا التحرر من القوالب الفنية الموروثة، هم الذين انتصروا في النهاية، وهؤلاء كانوا قادرين على التأليف في القوالب، غير أنهم لم يستطيعوا إيجاد قوالب بديلة تحل محل القوالب الموروثة (البشرف، السماعي، اللونغا... الخ) لأن خروجهم على القوالب الفنية. كان لمجرد الخروج عليها فقط، ولم يأتوا بجديد، ومحاولاتهم التأليفية ظلت تقليداً للموجة الوافدة من مصر، كما أن الأجيال التي تتلمذت على أيديهم ضاعت في متاهات ما سمي بالتجديد الذي لم يرفد بأساس أو قالب أو أسلوب علمي واضح يقوم التأليف على أساسه، وإذا كان جيل الثلاثينيات والأربعينيات قد استطاع أن يوفق بين الموروث الذي نسج على غراره، والتجديد الطارئ الذي كان يتوق إلى تحقيقه والذي يعتمد على تدوين الارتجال في التعبير دون قواعد معينة ينتهجها فإن جيل الخمسينيات إلى حد ما وما بعد من الملحنين لم يكن قادراً على استيعاب التأليف في القوالب الموروثة،

وبالتالي فإن التجديد - إذا كان ذلك تجديداً- الذي وجد نفسه محاطاً ببهرجه وفوضاه. أغراه على التأليف فيه إذ لا قالب يعتمد عمله ويوجهه، ولا مقاييس معينة يجب التقيد والالتزام بها، ولا حدود ينبغي الوقوف عندها، ومن هنا اتسمت الأعمال التي قدمها بالفجاجة والضحالة، بحيث لم تساو في قيمتها قيمة الورق الذي كتبت عليه.

وبصورة عام فإن فترة الثلاثينيات ثم الأربعينيات، تمكنت من الحفاظ على التأليف في القوالب الموروثة أمام تيار التجديد الفوضوي الذي سار جنباً إلى جنب مع الاضطرابات التي عصفت بالقطر طوال الثلاثينيات والتي لم تتوقف إلا مع نشوب الحرب العالمية الثانية في صيف عام ١٩٣٩ لتعود أكثر عنفاً بعد عامين في أعقاب دخول الجيش البريطاني الثامن لسورية عام ١٩٤١ ويذهب بعض نقاد الموسيقا إلى القول، إن تيار التجديد الفوضوي الذي شهدته الحركة التأليفية التي انبثقت عن المعاهد والأندية الموسيقية الخاصة، كان انعكاساً للأحداث الدامية والاضطرابات التي شاركت فيها تلك الأندية والتي لم تتوقف طوال الثلاثينات سوى فترات ضئيلة من أجل جمع الصفوف والتقاط الأنفاس.

واقع الغناء في الفترة نفسها، كان أفضل من واقع الموسيقا والخلافات التي قامت حول الموسيقا لم يعرفها الغناء، ويمكن القول إن الغناء، اتخذ له مساراً واضحاً بالنسبة للتراث، فمدينة حلب حافظت عن طريق أقطابها: "علي الدرويش" و"عمر البطش" و"توري الملاح" "١٨٨٢ -١٩٤٢" و"أحمد الأوبري ١٨٩٥ -١٩٥٢" و"أحمد الفقش ١٩٠٠ -١٩٧٤" وغيرهم على فن الموشحات وعملت على إثرائه وإغنائه"، بينما تراجعت في سائر فنون الغناء الأخرى، مثل "الدور والقصيدة والأغنية الخفيفة الدارجة" أمام هجمة الأساليب المصرية لهذه الفنون، التي احتلت مكانتها ليس في القطر العربي السوري فحسب، وإنما في سائر الأقطار العربية، عن طريق أصوات المطربين والمطربات المصريين

"محمد عبد الوهاب، صالح عبد الحي، محمد بخيت، عبد الغني السيد، عبده السروجي، محمد صادق، أحمد عبد القادر، منيرة المهدية، أم كلثوم وغيرهم".

وأصوات المطربين والمطربات غير المصريين من المقيمين في مصر من أمثال "نادرة الشامية، لور دكاش، علياء المنذر وولديها أسمهان وفريد الأطرش ومحمد البكار".

وإذا أضفنا إلى هذا سيطرة الإعلام المصري الموسيقي الخاص، الذي ظهر واضحاً وجلياً في فترة الثلاثينيات وما قبل عن طريق شركات القطاع الخاص والشركات الأجنبية "كولومبيا، غرامافون، أوديون، بيضا فون" للاسطوانات وعن طريق الإذاعات الخاصة كإذاعة "الياس شقال" وغيرها التي سبقت إذاعة "ماركوني" القوية التي بدأت تبث برامجها الإذاعية لأول مرة في العام ١٩٣٤ قبل أن تتحول - وفق بنود الاتفاقية المعقودة- إلى إذاعة رسمية لمصر في أعقاب معاهدة العام ١٩٣٦ التي وقعتها مصر مع بريطانيا، والتي كانت تبث برامجها إلى المنطقة العربية، واستطاعت آنذاك - لندرة الإذاعات العربية- أن تستقطب الناس في كل الأقطار العربية على الرغم من قلة أجهزة الاستماع - راديو- آنذاك حول برامجها، أدركنا سر تراجع فنون الغناء في القطر العربي السوري على الأقل.

كذلك ساهمت صناعة الأفلام السينمائية الموسيقية التي ظهرت مبكرة في أوائل الثلاثينيات والتي كان يضطلع ببطولتها أعلام الغناء والتمثيل من فرض السيطرة الموسيقية والغنائية على المواطنين العرب في جل أقطارهم كفيلم "أنشودة الفؤاد ١٩٣١" بطولة أميرة الطرب نادرة الشامية وجورج أبيض، و"الوردة البيضاء ١٩٣٣" لمحمد عبد الوهاب وسميرة خلوصي، و"سلمى ١٩٣٤ بطولة أحم عبد القادر، و"وداد" ١٩٣٥ لأم كلثوم وأحمد علام، و"ليلى بنت الصحراء ١٩٣٥" لبهيجة حافظ، و"وراء الستار ١٩٣٨" لعبد الغني السيد، و"دموع الحب ١٩٣٥" لمحمد عبد الوهاب ونجاة علي، وغيرها من الأفلام التي

أثرت تأثيراً كبيراً جعلت الغناء يتخذ له مساراً جديداً هو الأسلوب المصري في التلحين والغناء، وقد ظهر هذا التأثير أول ما ظهر في صفوف الشباب من الهواة حتى غدا "محمد عبد الوهاب" مثلهم الأعلى في كل شيء...

الفن الكلاسيكي الوحيد الذي نجا من هذه السيطرة هو فن الموشح الحلبي الأصيل. كذلك نجا من هذه السيطرة فن "المونولوغ" الشعبي، الذي هو في الأصل فن أوروبي دخيل على الغناء العربي، غزا البلاد مع الغزو الاستعماري الفرنسي.. هذا الفن "المونولوغ" الشعبي، قام على أكتاف المغنيين الشعبيين الذين كانوا ينظمون أزجالهم بأنفسهم مثل: الفنان الشعبي "سلامة الأغواني" والفنانين الشعبيين الذين يقلون مقدرة عنه كبعد الله المدرس ورفقي الأفيوني، وحاتم نصري، وعبد الغني الشيخ، وعلي دياب وغيرهم. وجميع هؤلاء المغنيين الشعبيين، وجدوا في "المونولوغ" الشعبي، مجالاً لفضح الأوضاع الاجتماعية السائدة ونقدها، ومنطلقاً في التعبير عن أماني الشعب ونضاله ضد الاستعمار الفرنسي وعملائه.

وإلى جانب فن "المونولوغ" الشعبي، احتلت الأغاني والأناشيد الوطنية المدرسية التي قام الأستاذ الراحل مصطفى الصواف بتلحين بعضها مكانة قوية عملت على إثارة الحماس الوطني والقومي.

يمكن القول بعد هذا إن فترة العشرينيات والثلاثينيات نتيجة للأوضاع السياسية والاحتلال والاضطرابات والثورات، شهدت بواراً فنياً شمل الموسيقا والغناء، إلا من طفرات فردية، امتدت حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية في العام ١٩٣٩ وهو العام الذي سمحت السلطات الاستعمارية للأندية الفنية والاجتماعية والثقافية والرياضية بالعودة إلى ممارسة نشاطاتها. بعد أن أغلقتها لاتهامها بمساندة الحركات الوطنية المستترة خلفها.

* * *

مؤتمر الموسيقا العربية

أبرز حدث فني تم على مستوى الوطن العربي، هو مؤتمر الموسيقا العربية الذي دعا إلى عقده في القاهرة عام ١٩٣٢ الملك فؤاد الأول بتوجيه من المستشرق الإنكليزي البارون "رودولف ديرلنجه".

عقد المؤتمر[١] في السادس عشر من آذار عام ١٩٣٢، وضم باحثين وعلماء وموسيقيين كباراً من مختلف أنحاء العالم، منهم على سبيل المثال، التشيكوسلوفاكي "ألويس هابا" والمجري "بيلا بارتوك" والبريطاني "فارمر" والألماني "لاخمان" وآخرون من فرنسا وإيطاليا وإسبانيا بالإضافة إلى عدد كبير من الموسيقيين العرب والفرس والأتراك. وكان الوفد السوري إلى المؤتمر يتألف من الشيخ العالم "علي الدرويش" والأستاذ "أحمد الأوبري" والأستاذ "شفيق شبيب" الذي ترأس الفرقة الموسيقية والأستاذ "توفيق الصباغ" الذي تولى تدريبها.

المؤتمر لم يتوصل إلى اتفاق بشأن القضايا الموسيقية الملحة آنذاك بين الشرق والغرب، واصطدام المؤتمر منذ البداية بالخلافات الجوهرية التي ما تزال قائمة حتى اليوم بالنسبة لحساب "الكوما" بين الأبعاد في السلم الشرقي والسلم الغربي المعدل، حوَّل المؤتمر عن هدفه الرئيسي إلى أهداف ثانوية. وكان في جعبة كل بحاثة أسئلة بريد الإجابة عليها، وآراء يريد طرحها، ونظريات يرغب في اعتمادها من قبل المؤتمرين. ويمكن القول بعيداً عن العواطف، إن الفروق العلمية بين الباحثين الحقيقيين القادمين من الغرب وبين أعلام الموسيقا العربية الذين لا تتجاوز معرفتهم العزف والغناء والتعصب للسلم الشرقي كان كبيراً، فهم حتى في الأبحاث العلمية التجريبية التي

---

(١) سترد تفصيلات عن المؤتمر خلال صفحات الكتاب من بعض الذين شاركوا فيه من السوريين.

طرحت والتي كان يمكن لها أن تقرب وجهات النظر في بعض المسائل الفنية الهامة كانوا غرباء، باستثناء الوفد السوري الذي أبدى رغبة في الاطلاع للاستفادة من تجارب الغرب في علم مازال يعتمد حتى ذاك الوقت على الهوايات الشخصية في كل الأقطار العربية.

أبرز تلك الآراء ما جاء به الموسيقي والبحاثة المجري الكبير "بيلا بارتوك" في نظريته حول "المثلث النغمي" التي استقاها من أبحاثه ودراساته التجريبية في أوكرانيا وماراماروش في رومانيا ومن رحلتيه الشهيرتين إلى سواحل الشمال الإفريقي في العام ١٩٠٧ والجزائر وواحاتها في العام ١٩١٣ والتي انتهى فيها إلى نظريته الآنفة الذكر "المثلث النغمي" التي تقول "إن أصل موسيقا الشعوب الواقعة ضمن هذا المثلث الذي تتكون زواياه من "بسكرة" في الجزائر، وبغداد في العراق، و"ماراماروش" في رومانيا، قد تكون الموسيقا الشعبية العربية، وأن موسيقا هذه الشعوب اكتسبت صفات وسمات جديدة فرضتها عليها البيئة والزمن اللذين امتدا مئات السنين.

لقد أثارت هذه النظرية المؤتمرين وسفهوها، وحاولوا البرهنة بما فيهم الموسيقيون العرب الذين لا يعرفون ولا يلمون بالبحث العلمي التجريبي شيئاً لا من قريب ولا من بعيد على عقمها بأدلة موسيقية كان عمادها الألحان والأغاني الكلاسيكية الموروثة قوالبها موسيقياً من الأتراك والفرس، وغنائياً من عرب الأندلس وما سبق عصر الأندلس من فن القصيدة المحفوظ والموشحات، إلى جانب أنواع من الغناء الديني الصوفي، والغناء الحديث الذي أداه متمرسون في الغناء العربي من مختلف الأقطار العربية المشاركة في المؤتمر.

غير أن "بارتوك" صرح في أعقاب الحفل، إن جميع الموسيقا وأنواع الغناء التي استمع إليها تدخل في إطار الفن الكلاسيكي و"الفن المتمدين" وهما لا يمتان بصلة للفن الشعبي الذي بنى عليه نظريته والذي يمتد عمقاً في التقاليد

الشعبية، وأن موسيقا وأغاني "الزار" التي دعي إلى مشاهدة طقوسها والاستماع إلى موسيقاها الإيقاعية المرعبة والمثيرة للأعصاب وما يرافقها من ضجيج وخزعبلات ترمي إلى طرد الشيطان من جسد الإنسان الذي أقيم "الزار" من أجله، هو الفن الأصيل الذي تحدث عنه، والذي إذا ما نظف من شوائبه، غدا على الصورة الزاهية للفن الشعبي الذي يشبه في إيقاعاته وألحانه، الإيقاعات والألحان الأخرى التي استمع إليها في واحات الجزائر وأوكرانيا ورومانيا.

إن هذه النظرية التي طرحها بارتوك وسفهت من قبل المؤتمر، أثارت اهتمام الباحثين بعد موت بارتوك في العام ١٩٤٢، وغدت بعد مرور أربعين سنة على ذلك المؤتمر أساساً في الدراسات الخاصة بموسيقا الشعوب.

هذا جانب بسيط مما تطرق إليه المؤتمر على هامش أبحاثه، وهو يقود إلى الحقيقة المرة التي تجلت في رفض الموسيقيين العرب، ومنهم الوفد السوري لكل ما طرحه الباحثون الغربيون من قضايا تتعلق في الموسيقا الشرقية عامة والموسيقا الغربية خاصة، والسبب في هذا يعود، إلى غربة الموسيقيين العرب عن مثل هذه الأبحاث وانكماشهم في قوقعة الموسيقا الشرقية التي تنتهي حدودها بالنسبة لمفاهيم ذلك الجيل عند التأليف والعزف والغناء في القوالب التي توارثوا منذ الاحتلال العثماني للبلاد، وخوفهم من سيطرة الموسيقا العلمية الآخذة بالانفتاح والامتداد على كل ما هو غير علمي. ولا يعني هذا بأن الموسيقا الشرقية لا تعتمد على العلم، بل على العكس، فإن حساب الصوت في الموسيقا الشرقية أدق بكثير من حساب الصوت في الموسيقا الغربية التي كانت تستخدم قبلاً سلالم مشابهة في حساب أصواتها للسلالم الشرقية، إلى أن جاء باخ وابتدع حلولاً علمية تتفق وأذن المستمع من جهة، ووحد بين النغمات في كل أوروبا في نغمتين أو مقامين أساسيين من جهة ثانية. بينما لم يستطع العاملون في الموسيقا في وطننا العربي حتى اليوم،

إيجاد مثل هذه الحلول، لافتقارنا إلى علماء حقيقيين يكرسون أبحاثهم لنظريات وكتب الأولين، وللتراث المحفوظ، والآخر المعروف، ولولا أبحاث الأستاذ القدير "مجدي العقيلي" التي انصب جلها على مؤلفات الأولين ونظرياتهم، لما حوت المكتبة العربية الموسيقية شيئاً هاماً وبارزاً في هذا المجال.

دون شك عاد الوفد السوري بحصيلة غنية من هذا المؤتمر، ولكن أحداً من أعضاء المؤتمر لم يكتب أو يشر إلى ذلك، إلا في حدود التقارير الرسمية عن رحلة الوفد، والكتاب الذي صدر في القاهرة عن المؤتمر، ضم جميع الأبحاث والمناقشات الهامة التي دارت فيه.

مثل الوفد السوري في لجنة البحوث الشيخ "علي الدرويش" والأستاذ "أحمد الأوبري" وقاد الفرقة الموسيقية السورية الأستاذ "توفيق شبيب" وشارك في العزف فيها الأستاذ الكبير "توفيق الصباغ".

قدمت الفرقة السورية في حفل الختام، أعمالاً لأبي خليل القباني، قام بأدائها المطرب "صالح المحبك" الذي غنى من بين ما غنى موشح "إن العيون السود سهام القدر"، وقد لفت غناؤه أنظار الموسيقيين المصريين: "داود حسني وزكريا أحمد ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب" وغيرهم، فطلبوا منه البقاء في مصر، فتخلف عن الوفد ومكث قرابة ستة أشهر، لازم خلالها الشيخ زكريا أحمد الذي لقنه جلّ أعمال "سيد درويش" وخاصة موشحه الشهير "منيتي عز اصطباري" فلقنه بدوره لطلبة معهد الموسيقا الشرقية في دمشق قبل وفاته، ببضعة سنين.

وفي الصفحات القليلة القادمة ترجمة موجزة عن أعمال وحياة أعضاء الوفد السوري الذين شاركوا في المؤتمر.

* * *

صالح المحبك

حلب ١٩١١ – دمشق ١٩٥٤

ولد الفنان صالح المحبك في حلب عام ١٩١١، ولم يكد يبلغ العاشرة من عمره حتى حفظ القرآن الكريم بفضل والده محمد المحبك الذي كان يشغل وظيفة عادية في الجامع الأموي في حلب، وفي العام ١٩٢٣ توفي والده، فشغل وظيفته بعض الوقت إلى أن أتيحت له الفرصة فشغل وظيفة كاتب في المجمع العلمي العربي.

وفي أواخر العام ١٩٢٨، دفعه ميله الموسيقي إلى التردد على بيوت اللهو التي كانت تديرها وتعمل فيها بعض الفنانات، فأغرمت به واحدة اشتهرت باسم "أم سامي" فأخذ عنها مبادئ العزف على العود، وكان يوزع وقته بين عمله في المجمع العلمي الذي أنيط به كأمين للمكتبة يرعى شؤونها وينسق كتبها، وبين تعلم العزف على العود.

أغرته "أم سامي" بالغناء فلم يتأخر لحظة، وصار يرافقها في الحفلات التي تحييها حتى غدا مشهوراً.

وجد "صالح المحبك" أن ميوله الموسيقية لن تشبعها تلك الحفلات التي يحييها هنا وهناك، وأن عليه أن يتقن هذا الفن كي يصبح موسيقياً مرموقاً ومن هنا تخلى عن تلك الحفلات إلى حين، وانتسب إلى نادي "التمثيل والموسيقا" الذي وجد فيه غايته، فتتلمذ على يدي الفنان الكبير "أحمد الأوبري" الذي أعجب به، وبطريقة غنائه، ومازال به حتى جعله يتقن فنون الغناء الحديث بالإضافة إلى القديم. ولكي يزيد صالح المحبك من معرفته اتصل بالموسيقي الأرمني "تلبنديان" الذي كان يرأس فرقة "النادي الأرمني"

الموسيقية، وعن "نلبنديان" هذا، أخذ بعض علوم الموسيقا الغربية، فأتقن الصولفيج "أصول الإلقاء الغنائي بالنوطة الموسيقية" والتدوين الموسيقي. وبذلك اكتملت ثقافته الفنية في حدود العلوم المتداولة آنذاك.

لم يكتف صالح المحبك بما حصل عليه من علوم في الموسيقيتين الشرقية والغربية، فطلب المزيد من الشيخ "علي الدرويش" الذي لم يبخل عليه بما يعرفه، فازداد علماً ومعرفة بفن المقامات والموشحات.

في العام ١٩٢٩ وفي أثناء انغماسه بحفلات الملاهي وما شابهها طلبت إليه المطربة العراقية "فيروز" مرافقتها إلى العراق، فسافر معها واشترك معها في الحفلات التي كانت تحييها في مختلف المدن العراقية كمطرب سوري، وبعد ستة شهور على ذلك، عاد إلى حلب ليستأنف نشاطه فيها. رشحه "أحمد الأوبري" ليمثل القطر العربي السوري مطرباً في الفرقة السورية في مؤتمر القاهرة الموسيقي، فانتزع الإعجاب بموشح أبي خليل القباني "كلما رمت ارتشافاً". دعاه العراق في العام ١٩٣٣ ليشارك في أربعين الملك فيصل الأول، فلحن من أجل هذه المناسبة أنشودة "في ذمة الأوطان" عن الملك الراحل.

اشتهر صالح المحبك بمواقفه النضالية من الاستعمار الفرنسي، وعبر عن هذه المواقف بالأناشيد العديدة والجميلة التي لحنها، ومن هذه الأناشيد: نشيد "هنانو" ونشيد "في سبيل المجد والأوطان نحيا ونبيد" من نظم الشاعر الكبير "عمر أبي ريشة". وأكثر هذه الأناشيد لحنت من قبل عدد من الملحنين من أمثال الأستاذ الصواف، والأخوين فليفل، وغيرهم.

وفي فترة الثلاثينيات، وأثناء فترة الاضطرابات التي سادت القطر ضد الاستعمار الفرنسي، أعطى صالح المحبك المزيد من الأناشيد الوطنية التي تسببت في اعتقاله وسجنه فترة من الزمن، ورغم انصرافه إلى تلحين الأناشيد الوطنية والدينية، وإثارة الحماسة في النفوس كان يجد فسحة من الوقت ليشبع رغبته في تلحين وأداء الموشحات التي يميل إليها، ومن أعماله في هذا المجال

موشح "ودع الصبر محب ودعك" من مقام الهزام، وموشح "هبت رياح الأحبة" من مقام السيكاه، وموشح: لم يطل ليلي ولكن لم أنم" من مقام الزنجران.

اتجه "صالح المحبك" اتجاهاً دينياً، وهو في الثلاثين من عمره، فشد رحاله ثانية إلى مصر عام ١٩٤٢، واتصل بالشيخ "درويش الحريري" فدرس على يديه القراءات السبع، ثم عاد بعد سنة إلى مسقط رأسه حلب، فلم يمكث فيها طويلاً، فهجرها إلى دمشق التي أقام فيها ليصبح في فترة وجيزة سيد المقرئين المرموقين.

كان الحنين إلى الموسيقا والغناء يدفعانه باستمرار للاتصال بأساتذته الكبار "الأوبري والدرويش والبطش" وكان عمر البطش آخر الذين اتصل بهم. فأخذ عنه فاصل "رقص السماح الجديد" الذي طوره البطش عن "السماح القديم" دون تغيير كبير في أصوله وأدائه، ودرب عليه طالبات معهد "دوحة الأدب" ومنذ ذلك التاريخ عرف هذا الضرب من السماح باسم "السماح المشط".

أغراه أساتذته بالعمل في "معهد الموسيقا الشرقية" التابع لوزارة المعارف - التربية اليوم- وظل يدرس فيه إلى أن وافته المنية في شهر تشرين الثاني - نوفمبر- عام ١٩٥٤.

يتبين لنا من أعمال "صالح المحبك" ورحلاته الفنية إلى العراق وفلسطين ومصر، بأن أغلب أعمال الموسيقيين في فترة الثلاثينيات وما قبل، كانت أعمالاً فردية، حملت اتجاهات تقليدية، اتسمت بالضعف والارتجال والتقليد، وكان الوازع الديني والخوف من نقمة المجتمع المحافظ من العوامل الرئيسية التي دفعت بأكثر الموسيقيين إلى الزهد والعبادة والتصوف، أو إلى الرحيل والنزوح عن الديار، ويمكن القول، إن الظاهرة الدينية أو ظاهرة التصوف التي كان ينهي الموسيقي حياته بها، وهو بعد مازال في أوج شبابه وعطائه، تعود إلى الترسبات الدينية، وإلى المذاهب الصوفية الموسيقية التي كانت الحركات الصوفية متمكنة فيها، ويتوارثها الأتباع عن شيوخهم، وإلى

المجتمع العربي السوري المحافظ وإلى الدولة التي منعت عنهم كل دعم أو تشجيع، خوفاً من المجتمع الذي كان يرى في الموسيقا والغناء، مهنة حقيرة مذمومة لا يقرها الدين. وجل المبدعين من أهل الطرب والفن في حلب وحمص وحماه ودمشق، اختاروا بإرادتهم تلك النهاية.

تضم مكتبة الإذاعة السورية، عدداً وفيراً من تسجيلات صالح المحبك منها عدا آيات الذكر الحكيم التي رتلها طويلاً، موشحات "ظبية الأنس" و"تنعش الأرواح" "يا سميري ضاع صبري" التي غناها "فتى دمشق" مع المجموعة، ومديح بذكرى النبي العربي، ونشيد يتغنى بمجد العرب.

* * *

أحمد الأوبري

حلب ١٨٨٥ – حلب ١٩٥٢

الفنان البحاثة "أحمد الأوبري" الذي كان معقد الأمل في حلب، هو الموسيقي الوحيد تقريباً في جيله الذي عمل في البحث العلمي مع الشيخ "علي الدرويش". إذ عمل بعد عودته من مؤتمر القاهرة على تأسيس "النادي الموسيقي" في حلب مع الشيخ علي الدرويش والشاعر الكبير عمر أبي ريشة، ورشيد ماملي، الذي تولى الأنفاق عليه، وممدوح الجابري ومجدي العقيلي، وفؤاد حسون، ويوسف حجه، ويوسف ماردیني، وعبد اللطيف النبكي.

تأسس النادي رسمياً في العام ١٩٣٥ واتخذ له مقراً في "باب النصر" وكان هدفه تدريس الموسيقا، ونشر الوعي الفني والثقافي وإحياء حفلات موسيقية دورية.

في هذه الفترة من حياة "أحمد الأوبري" التي اتسمت بالنشاط بعد انعتاقه من التدريس واستلامه لأحد المناصب في إحدى المديريات عمل على تحقيق فاصل "اسق العطاش" فوضع كتاباً ضم جميع الأوزان والضروب والإيقاعات والمقامات والموشحات الثمانين التي يتألف منها هذا الفاصل ولو أنه تابع أبحاثه في التراث الذي أولاه اهتماماً خاصاً لحقق للمكتبة الموسيقية العربية نصراً كبيراً، ولسد النقص الذي مازالت تشكو منه.

أعباء الوظائف الحكومية التي تقلدها جعلته يقصر نشاطه على كتاب "اسق العطاش" الذي يعتبر من المراجع الهامة في الموسيقا والغناء العربيين.

وفاصل "اسق العطاش" الذي أداه أكثر من مطرب مثل المطرب الفلسطيني الراحل "محمد غازي" والمطرب الحلبي الراحل "محمد خيري" وغيرهما ظل يقدم مبتوراً وغير كامل، إلى أن أداه المطرب "صباح فخري" كاملاً، وسجله على أسطوانات في العام ١٩٨٠. ويقع هذا التسجيل في خمس وأربعين دقيقة.

كتب أحمد الأوبري في كل فنون الموسيقا والغناء، وأعماله ضاعت عند بعض المشتغلين في الموسيقا من أصدقائه، ولا يوجد من أعماله المسجلة في إذاعة حلب سوى القليل النادر.

أشهر أعماله على الإطلاق أوبريت "ذي قار" التي نظمها شعراً صديقه الشاعر عمر أبو ريشة. وبعض الأعمال الغنائية الأخرى التي يحتفظ بمدوناتها الموسيقية ولداه المقيمان في أمريكا.

* * *

شفيق شبيب

دمشق ١٨٩٧ – دمشق ١٩٨٢

يعتبر "شفيق شبيب" من أبرز الموسيقيين العرب السوريين الذين وقفوا على قمة واحدة مع أعلام الموسيقا العربية في القطر، وهو يتقن العزف على العود، ويجيد التدوين الموسيقي، ويميل إلى الفخامة في التأليف، والذي يستمع إلى موسيقاه المسجلة، يلمس ذلك، ويكتشف أنه أمام مؤلف يعرف ما يريد، فالبناء الموسيقي عند متماسك، لا تستطيع أن تنتزع جزء منه مهما تضاءل أو صغر خوفاً من أن ينهار البناء كله، وهو في هذا يحترم أسلافه الكبار، ويعمل على ترجمة أفكاره من خلال القوالب الفنية.

والوقفة مع هذا الفنان الكبير تقتضي بعض التأمل، فقد تحدث في اللقاء الذي أجريته معه قبل وفاته بأشهر قليلة بصراحة متناهية عن بداياته الفنية وعطائه الموسيقي، والرؤيا التي وقفت حائلاً بينه وبين العزف من دون التأليف. وعن مؤتمر القاهرة الموسيقي في العام ١٩٣٢ والقوالب الفنية الموسيقية والغنائية، وعن تدني المستوى الفني للموسيقا في القطر، ورأيه في الاقتباس، وعن آرائه في بعض معاصريه، وكل القضايا الموسيقية التي عايشها، على الرغم من اعتكافه منذ أكثر من ربع قرن تقريباً.

يقول الفنان الراحل شفيق شبيب في سياق الحديث عن نفسه ما يلي:

- ".. لقد تمكن حب الموسيقا في نفسي منذ طفولتي، ومن خلال استماعي للاسطوانات التي كان يذيعها مخزن "عبيد" الشهير في سوق الحميدية، من "فونوغراف" - حاكي- بهدف بيعها والترويج لها. فكنت أقف الساعات الطوال أستمع وأستمع ساهياً لاهياً عن المهمات المكلف بها من قبل

والدي، دون أن أشعر بمرور الوقت، ودون أن أدري أن ذاكرتي كانت تتلقف كل تلك الألحان والأغنيات التي أسمع، وكنت أطبق ما أحفظ على العود سراً، حتى حذقت ذلك، وأصبحت خلال فترة وجيزة من العازفين المتمكنين بالعود. وأذكر بأن المربي الأستاذ "سعيد مراد" وكان قد عاد من رحلة رسمية أوفد إليها مع عدد من معلمي المدارس الابتدائية إلى "اسطنبول" جمع من طلبة المدرسة التي يديرها من يجيد العزف على الآلات الموسيقية، وقدم إليهم الأستاذ "عبد الغني القلعي" ليدربهم على التدوينات الموسيقية التي جلبها معه لأشهر المؤلفين الأتراك. وعندما سمعت تلك المقطوعات وجدت أن الأستاذ "القلعي" يؤديها خطأ لأنها كانت في بعض مواضعها تختلف عن تلك التي حفظتها من الاسطوانات، ولا تتفق معها. فأخذت بسليقتي الموسيقية أصححها له، الأمر الذي جعله ينسحب من تدريب الفرقة بعد عدد من التمارين، ومنذ ذلك التاريخ، وكان ذلك في العام ١٩١١ صار مديرنا المرحوم "سعيد مراد" يدعوني مع الفرقة التي كونتها من رفاق المدرسة لأحياء الموالد والأفراح ونحن مازلنا بعد طلبة في مدرسة الملك الظاهر الابتدائية.

هكذا ولدت شهرتي في البدايات، وصرت في الفرقة التي أترأسها محط الأنظار، ودفعني النجاح إلى تأسيس أول ناد للموسيقا في القطر العربي السوري تحت اسم "نادي الموسيقا الشرقية" وكان افتتاحه في أوائل العام ١٩١٤ قبل اندلاع الحرب العالمية بأشهر قلائل، واتخذت مع رفاقي مقراً له في زقاق "المغسّلة" في سوق ساروجة. ولم يمض على افتتاحه وقت طويل حتى انتسب إليه كل من كان له حظ في الموسيقا والغناء.

في العام ١٩١٦ أو ١٩١٧، لم أعد أذكر تماماً، ألفت سماعي من مقام "النهاوند"، وهذا السماعي طلبه مني بعد ذيوعه وانتشاره، تاجر تركي يعمل ببيع الاسطوانات في "سوق الخجا" ليطبعه، وبعد فترة وجيزة، صار هذا

السماعي مشهوراً بفضل التاجر المذكور في دمشق وحلب وبيروت واسطنبول، إذ باع منه كميات كبيرة.. هذا السماعي استمع إليه المرحوم "فخري البارودي" في إحدى جلساته الخاصة، فسعى إلى التعرف إلي ومنذ ذلك الحين أصبحنا صديقين حميمين. وكان فخري البارودي رحمه الله من أعظم محبي الموسيقا والغناء، وله الفضل في دعم كثير من المواهب الشابة، مادياً ومعنوياً، وربما كان "صباح أبو قوس" الشهير بصباح فخري، آخر المواهب التي دعمها.

ذات يوم أعلن فخري البارودي في بهو النادي بأنه سيجزي من يؤلف مقطوعة موسيقية تضاهي في أنغامها وتراكيبها الفنية مؤلفات الموسيقي التركي الذائع الصيت "طمبوري جميل" جائزة كبرى.

وراق لي هذا التحدي، فعكفت على كتابة سماعي من مقام "بوسليك" وهو أول مؤلف جاد اعتز به وعندما استمع إليه المرحوم فخري البارودي استعاده مرة ثانية وثالثة حتى إذا انتشى هتف صائحاً وهو يعانقني ويقبلني "أشهد بالله أنك تفوقت على "طمبوري جميل".

جرت هذه الحادثة في العام ١٩١٩، وأثر ذيوع هذه المقطوعة وانتشارها أصبحت محط الأنظار، كما أصبح فخري البارودي، المدافع والمنافح عني وعن النادي وأعضائه في أوساط دمشق المحافظة.

لم يعمر النادي طويلاً بعد ذلك، فقد اجتاحته الاضطرابات والثورات التي قامت ضد الاستعمار الفرنسي فيما اجتاحت، إلى أن وضعت الثورة السورية الكبرى أوزارها، وبعد ذلك بعام واحد، أي في العام ١٩٢٨ أعيد تأسيس النادي من جديد على يدي بمساعدة فخري البارودي، والفنان الراحل الكبير "توفيق الصباغ" وأخذ يزاول نشاطه الفني ونشاطاً آخر سياسياً وطنياً.

سؤال: أستاذ شبيب حضرت في العام ١٩٣٢ مؤتمر القاهرة للموسيقا العربية، هل يمكنكم أن تحدثونا عن المؤتمر، وعن أبحاثه بالقدر الذي تسعفكم به ذاكرتكم؟

جواب: في العام ١٩٣٢ دعيت سورية لتشارك في مؤتمر القاهرة الموسيقي وشكلت وفداً من المرحوم الشيخ علي الدرويش، والمرحوم الأستاذ أحمد الأوبري ومني، وقررنا بعد الاجتماع الذي عقدناه، الإعداد لهذه المؤتمر، إعداداً لائقاً وجيداً، وتوزعنا العمل فيما بيننا، واتفقنا أن يشارك الشيخ علي الدرويش والأستاذ أحمد الأوبري في المناقشات التي ستطرح في المؤتمر حول الموسيقتين الشرقية والغربية، وحول السلالم والمقامات والضروب والأوزان المستخدمة فيهما، وطرق التوفيق فيما بينهما. وأنيط بي إعداد الفرقة الموسيقية التي ستشارك في العروض الفنية التي ستقدمها سورية أسوة بالدول المشتركة في المؤتمر وأن أضع برنامجاً يعطي صورة حقيقية وواقعية عن الموسيقا والغناء في سورية.

عقد المؤتمر في السادس من آذار في العام ١٩٣٢، وكان القصد كما تبين لي من كل هذه التظاهرة الفنية هو الدعاية للملك فؤاد الأول، لأن المؤتمر لم يسفر في نتائجه عن شيء ذي بال، اللهم سوى ذلك الحشد من الموسيقيين والمختصين والعلماء والعازفين والفرق الكبيرة والصغيرة التي دعاها الملك من أوروبا والبلاد العربية كي ينظر إليه كراع للفنون. وفي حفل الافتتاح الذي دعينا إليه في القناطر الخيرية، تحدث عدد من الخطباء منوهين بأهمية المؤتمر وبأهمية الدعوة الملكية السامية لهذا المؤتمر متمنين النجاح وكل النجاح لهذا المؤتمر.

وفي حفلة الافتتاح هذه لفت انتباهي واستغرابي، كما لفت انتباه واستغراب الحضور كافة، ذلك الشيخ الأزهري - ربما كان شيخ الأزهر

بالذات إذ لم أعد أذكر تماماً - الذي انبرى للخطابة بعد أن تريث قليلاً حين لمس في وجوه الناس استغرابهم لوجوده في حفل موسيقي بقفطانه ولفته الأزهرية البيضاء وهو بعيد عنه غاية البعد فقال مستهلاً كلمته:

".. لا تعجبوا من وقوفي بينكم، فقد أتى على الموسيقا حين من الدهر تردت فيه إلى أقصى حدود التردي والانحطاط بعد أن زالت سيادتهم على أوطانهم وصاروا محكومين بعد أن كانوا حاكمين.. وخلال هذه الفترة التاريخية انبرينا نحن الشيوخ.. شيوخ المذاهب الصوفية للحفاظ على الألحان العربية. فحفظناها كما حافظ عليها أسلافنا، واستعنا بها كما استعانوا بها في زواياهم. وصاروا يضعون على غرارها روائع التسابيح الإلهية والمدائح النبوية، إلى أن أخذ العرب جانباً من حرياتهم، فردوا إليهم الأمانة التي حافظوا وحفظوا وأورثوا وكانوا من الصادقين.. وأنا أقول لكم الآن من على هذا المنبر "إن الفضل وكل الفضل يعود في النهضة الموسيقية التي نشاهدها هذه الأيام لمشايخ الطرق الصوفية الذين صانوا هذه الألحان من الضياع، وأورثوها للناس من بعدهم، جيلاً بعد جيل..".

ويتابع الأستاذ شفيق شبيب ذكرياته عن المؤتمر فيقول:

".. قامت الفرق الموسيقية بتقديم عروضها خلال أيام المؤتمر، وكانت أبرز الفرق العربية وأنجحها على الإطلاق، "الفرقة العراقية" لأنها قدمت الفن الموسيقي والغنائي العربي العراقي على حقيقته وبصورة زاهية ومشرقة. أما فرقتنا السورية التي ترأستها وقدمتها، فقد قدمت برنامجاً حافلاً تضمن مقطوعات ذات طابع شامي أصيل - نسبة لديار الشام - لا علاقة لها بالفن المصري الذي طغى على الحياة الفنية آنذاك في كل شيء.. قدمنا القدود الحلبية القديمة، والفنون الشامية المأخوذة عن الفنان الكبير أحمد أبي خليل القباني، وقد قام الفنان صالح المحبك بأداء أغنيات القباني فانتزع الإعجاب حتى أن الشاعر الكبير المرحوم أحمد شوقي بك الذي حضر الحفلة بمرافقة

صديقه الأديب الدمشقي الكبير "محمد كرد علي" لم يتمكن من كبت إعجابه فقام بمدح الفرقة والمغني صالح المحبك أمام الملك، بحضور محمد كرد علي بقوله: "أهنئكم على هذا المغني المبدع وعلى هذا الأداء الخارق، وعلى هذه الألحان الجميلة التي لم أسمع مثيلاً لها من قبل..".

أما بالنسبة لأعمال المؤتمر، فلم تجر أبحاث لها قيمتها الفنية.. أنا كان عملي موسيقياً بحتاً، وكان الدور للعلماء الألمان بالدرجة الأولى، وقد وضع كتاب ضخم يتعلق بأبحاث هذا المؤتمر، وأذكر أن العلماء الألمان، أثاروا نقاشات طويلة حول السلالم والمقامات الشرقية والغربية، والخلافات حول أجزاء الصوت وأنصافه وأرباعه وحول حساب "الكوما". وقد شاركت في هذا مشاركة فعالة، وكان الموفق من بيننا الشيخ علي الدرويش الذي بين لهم بأن الموسيقا العربية أخذت أصولها عن الموسيقا الهندية والفارسية والتركية بصورة خاصة. غير أن كل هذا لم يؤد إلى نتيجة، ولم يتوصل المؤتمر إلى اتفاق إلا فيما يخص العموميات.

ويمضي شفيق شبيب في سرد ذكرياته الموسيقية فيقول: "بعد الجلاء وبالتحديد في العام ١٩٤٧ توليت رئاسة القسم الموسيقي في إذاعة دمشق. وأول عمل قمت به هو اختيار العازفين الذين سيشكلون الفرقة الموسيقية، ولما كنت بخبرتي أعرف مقدرة العازفين الفنية ومكانتهم وأخلاقهم فقد تمكنت من تكوين فرقة من نخبة الموسيقيين في هذا البلد دون وساطة أو محاباة لأحد.

وفي تلك الفترة بدأت بتأليف "حلقة الذكر" وأتممتها في بضعة أيام، ثم دربت عليها الفرقة، وقدمتها للناس من الإذاعة مباشرة على الهواء، لأن وسائل التسجيل المعروفة اليوم لم تكن قد انتشرت على نطاق واسع، وبالتالي لم تصل إلى القطر حتى ذلك الحين.

وفي العام ١٩٤٩ حدث الانقلاب العسكري الذي قاده حسني الزعيم، فاستقلت من منصبي، بعد أن بينت في كتاب الاستقالة بأني لا أستطيع العمل تحت ظروف الضغط وخرق القوانين الذي كان يمارس على نطاق واسع.

وفي العام ١٩٥١ دعيت ثانية لإدارة القسم الموسيقي في الإذاعة، بعد أن زالت الأسباب التي أدت لاستقالتي بالإضافة إلى عملي كمفتش في المصالح العقارية، وكانت الإذاعة السورية قد نقلت مكاتبها إلى شارع "جمال باشا" واشترطت على مديرية الإذاعة إلا أقوم بالعزف، والاكتفاء بالتأليف، لأني شاهدت رؤيا في الحلم، لم أجد لها تفسيراً سوى أن العمل الموسيقي - أي العزف - لا يتفق مع الدين، ومن هنا قصرت نشاطي الموسيقي على التأليف، ومنذ ذلك الحين، أخذ الناس يقولون عني إني تصوفت، وإني هجرت الموسيقا على هذا الأساس.

وفي تلك الفترة أي في العام ١٩٥١ كتبت مقطوعة "الحادي" وسجلتها للإذاعة. وفي العام ١٩٥٢ كتبت مقطوعة "ليلة العرس".. وهذه المقطوعة تصف أعراس دمشق وصفاً واقعياً، فهي تنقل للمستمع عرساً حقيقياً. وتعطيه المجال للتخيل خطوة خطوة، عن كل ما يجري في ليلة العرس بدءاً من الأفراح والأهازيج، ومروراً بالتلبيسة وبدور أهل العروسين. وانتهاء بوداع العروسين إلى غرفتهما الخاصة.. هذه المقطوعة "ليلة العرس" يستغرق الاستماع إليها أكثر من عشرين دقيقة، وجمالها يكمن في الصورة الحقيقية التي تضفيها الموسيقا على العرس الدمشقي الحقيقي الذي أخذت تقاليده تتفكك وتتبدد بعد أن حلت وسائل العصر الحديثة محل التقاليد الشعبية العريقة.

وفي العام ١٩٥٤ ولأسباب لا داعي لذكرها آثرت الاستقالة، وهجرت الفن بتاتاً، وربما كان للرؤيا التي تحدثت عنها تأثير كبير في القرار الذي اتخذت.

سؤال: أستاذ شبيب، هناك فترة غامضة في حياتك التأليفية، فقد تحدثت عن "سماعي بوسليك" الذي ألفته في العام ١٩١٩ ثم قفزت إلى العام ١٩٤٧ ومقطوعة "حلقة الذكر" ومن ثم إلى العامين ١٩٥١ و١٩٥٢ ومقطوعتي "الحادي و"ليلة العرس" فماذا عن تلك السنوات الطويلة وماذا عن أوبريت الصباح؟

جواب: "الصباح" تعود إلى أوائل الثلاثينيات، وكنا في نادي الموسيقا الشرقي نتدرب عليها عندما زارنا المرحوم "فخري البارودي" فاستمع إليها ثم قال: هذا شيء جميل.. شيء رائع.. يجب أن أسجلها على اسطوانات". فقلت له: هذه افتتاحية لأوبرا أقوم بتأليفها ولا أستطيع أن أعطيك أياها قبل إنجازها.

قال: دعك من الأوبرا والأوبرات.. وهات النوطة.. - أي التدوين الموسيقي- وهكذا أخذها وانصرف ولم أستطع أن أتم من الأوبرا سوى الافتتاحية وبعض المشاهد، وقد اشتهرت الافتتاحية باسم "الصباح".

سؤال: ألا تجد تشابهاً مع "لونغا نهاوند" لرياض السنباطي خاصة في طريقة الافتتاح وأسلوب العرض؟

جواب: نوع من الخواطر توارد الخواطر كثير.. مثلاً زار محمد عبد الوهاب دمشق ذات يوم في العام ١٩٣٣ أو قبل ذلك –لم أعد أذكر- وزار النادي بصحبة فخري البارودي، وعزفنا له "الصباح" وهو ينصت باستغراق، ثم استعادها ثانية، وأبدى إعجابه الكبير بها، وطلب نسخة عن تدوينها الموسيقي فأعطيته ما طلب، وبعد عام أو عامين، سمعت مع أعضاء النادي دور محمد عبد الوهاب الجديد آنذاك "أحب أشوفك كل يوم" ومنذ ذلك التاريخ، والناس في دمشق يقولون لي كلما شاهدوني أو اجتمعوا بي:

"هل سمعت كيف أخذ عنك محمد عبد الوهاب في دور أحب أشوف كل يوم جانباً من موسيقاك في "الصباح".

طبعاً محمد عبد الوهاب ليس بحاجة ليأخذ مني.. إنه نوع من توارد الخواطر، وحتى لو أخذ مني فلا عيب في هذا لأن جميع الموسيقيين يأخذون من بعضهم بعضاً. خذ مثلاً "الأخوين رحباني" لقد اقتبسوا من الموسيقا الروسية وغيرها ما يتفق ومزاجنا العربي وأكثر ألحانهم مأخوذة من الموسيقا الغربية، وهذا ليس بعيب، وإنما هو تجديد في الموسيقا، لأن الموسيقا لا تستقر على حال، وكل يحتاج بسبب ظروفه إلى موسيقا خاصة به، تؤلف وتذاع لتعبر عنه في كل شيء.

سؤال: يجمع النقاد بأنك تقف على قمة واحدة مع جميل عويس وتوفيق الصباغ، فهل تعرفهما معرفة شخصية، وما رأيك بهما وبمؤلفاتهما علماً بأنكم جميعاً أوليتهم القوالب الفنية مكانتها اللائقة في التأليف؟

جواب: معرفتي بالمرحوم "جميل عويس" بسيطة، التقيت به مرتين أو ثلاث مرات، كان دائم الترحال، لا يستقر على حال، أعماله الموسيقية قوية بالغة الجزالة تمتاز بالفخامة التي يميل إليها هو بالذات، أما توفيق الصباغ فكان رحمه الله صديقاً شخصياً لي، وهو كثير الهواجس والوساوس، ومن الموسيقيين البارعين جداً، وكان بينه وبين عازف الكمان الشهير "سامي الشوا" خصومة شديدة، لا أعرف سببها، وكلمة حق، ومن خلال خبرتي الموسيقية أستطيع أن أقول بمنتهى الصدق، إن توفيق الصباغ أبرع من سامي الشوا في كل شيء حتى في العزف على الكمان فهو عازف لا يجارى، ومؤلف، ومعلم، يعتبر بحق "ملك الكمان" –كما لقب - أما أنا فأترك الحكم على أعمالي للنقاد الذين يستطيعون وحدهم تقويمها.

سؤال: أقلع الموسيقيون العرب منذ الخمسينيات عن التأليف في قوالب التراث الفنية، فهل باتت هذه القوالب لا تصلح للتعبير بلغة العصر أم أن المؤلفين يتهيبون التأليف فيها؟

جواب: الموسيقا إذا فقدت النظام الذي قامت عليه لم تعد موسيقا والأتراك عندما أبدعوا "البشرف والسماعي واللونغا" جاؤوا بصيغة تتفق مع الفن، وأصبحت مع مرور الزمن إرثاً، ونحن العرب، أصبحنا بعد خروج الأتراك ورثة هذا الفن.. ورثة لتلك القوالب الفنية الدقيقة.. خذ مثلاً "البشرف" تجده مقسماً إلى وحدات فنية متماسكة، المقطع الواحد مثلاً، يتألف من أربعة مقاييس أو ثمانية مقاييس أو ستة عشر مقياساً أو اثنين وثلاثين مقياساً. أما اليوم فإن المقطوعات الموسيقية التي أسمع خالية كلها تقريباً من هذا النظام، ولا تراعي القواعد الموسيقية المعول عليها في التأليف الموسيقي أو الغنائي من هذا النظام. بينما انظر إلى "البشرف" تجد وحداته منتظمة وفق ما ذكرت كذلك الأمر بالنسبة للسماعي واللونغا وكل ما يمت للموسيقا بصلة. أما موسيقيو اليوم فلا يتقيدون بأي نظام.. هكذا - خبط عشواء - إن في المعزوفات التي يؤلفون أو في الأغاني التي يلحنون، بينما هذا الاتجاه –أي النظام في التأليف- تجده واضحاً وقوياً عند المؤلفين القدامى كالصباغ والدرويش وعويس والسنباطي وزكريا والقصبجي وعبد الوهاب، وطبعاً فإن الذين لا يتبعون النظام الموسيقي لا يتبعونه عن عجز بل عن جهل.

سؤال: هل تعتبر الموسيقا أقوى تعبيراً أو تأثيراً من الغناء؟

جواب: الغناء يستطيع أن يزاوله أي إنسان يملك صوتاً قوياً قادراً وجميلاً. أما الموسيقا فلها قواعد وأصول وعلوم. إذا لم يلم بها العازف أو المؤلف إلماماً كاملاً، واطلع على الأوزان والضروب والأنظمة التي وضعها الأقدمون، فلا يمكن للعازف أو المؤلف أن يقدم شيئاً مبدعاً وهو ما يحصل الآن.

سؤال: ما رأيك في قوالب الغناء العربي التي كادت تندثر، كالموشح، والدور، والمواليا وما إليها.. هل تستطيع هذه القوالب أن نتحدث بلغة هذا العصر؟

جواب: لقد عملت جاهداً طوال حياتي في عملي الفني في المحافظة على هذه القوالب وإغنائها، وخلال عملي في الإذاعة، استدعيت الموسيقي المشهور "عبد العال الجرشة" - والد عازف القانون المعروف "ابراهيم عبد العال"، وجد عازف الكمان الشهير "عبود عبد العال" - وعملنا معاً على تسجيل عدد كبير من الموشحات الحلبية والشامية والمصرية، خاصة الموشحات التي تمتاز بالمقامات والأنغام التي لم يعد أحد من الملحنين يستخدمها، كذلك سجلت بالاشتراك معه جل أعمال أبي خليل القباني، وهي محفوظة في مكتبة الإذاعة لتكون مرجعاً للمستمعين والموسيقيين على حد سواء. كذلك استعنت بالمطربة الراحلة "ماري جبران" لتسجيل الأدوار الغنائية القيمة التي تستقيم وأصوات المطربات مثل دور "أصل الغرام نظرة" وغيره كثير. وأنا عندما قمت بهذا العمل مع "عبد العال الجرشة" إنما قمت به على أمل أن يستعيد الغناء العربي أيامه الزاهرة التي عرفها في زمن العباسيين والأندلسيين. ويبدو لي اليوم أن الجهود التي بذلتها في هذا السيل ذهبت سدى لأن الإذاعة لا تقدم شيئاً منها، كما أن موسيقيي اليوم يقدمون أعمالاً لا تمت لموسيقانا وضروبنا وأوزاننا بصلة، حتى الشعر والزجل الجيد توارى وحل محله كلام لا وزن له ولا معنى، وعندما كنت مسؤولاً عن الموسيقا والغناء، كنت أرفض كثيراً من الشعر والزجل الذي يعتبر اليوم أجود بكثير من هذا الذي نسمعه هذه الأيام، إذ ما قيمة اللحن إذا لم يكن متوجاً بكلام جيد وجميل. أما بالنسبة للقوالب فهي ليست جامدة، ويمكن لها أن تساير الزمن، لأنها تملك خاصية التطور من الداخل.

سؤال: سمعت بأنك سجلت بعض أعمالك على اسطوانات فمتى كان ذلك؟

جواب: كان ذلك قبل الثورة السورية الكبرى، في العام ١٩٢٣، اتصلت بي شركة "بيضا فون" وسجلت لها على آلة "النشأة كار" - العود صغير - سماعي من مقام الحسيني، وبعض التقاسيم وأغنية من تلحيني غنيتها بالاشتراك مع الموسيقي "متري المر" والأغنية من نظم الشيخ "عبد الرحمن سلام".. نظمها كتحية للشريف حسين قائد الثورة العربية الكبرى.

وكلام الأغنية جميل فهو يقول في مطلعها:

علـــى أم القـــرى منـــا ســـلام على من في ضـــواحيها أقـــاموا
على من ضـــم جمعهـــم خيـــام على من شـــب بيـــنهم وشـــابوا

والشيخ "عبد الرحمن سلام" أصبح فيما بعد مفتياً للبنان، وهو جد المطربة المعروفة "نجاح سلام" ووالد "أحمد سلام" الذي تسنم ذات يوم مديرية الإذاعة اللبنانية..

سؤال: ما هو السبيل لكي نصلح من أمر موسيقانا؟

جواب: إن العمل الذي يقوم به صلحي الوادي في المعهد الموسيقي معقول ومفيد والعمل الآخر الذي يقوم به عدنان أيلوش، يصلح كبداية بالنسبة للموسيقا العربية التراثية لأن الاثنين صلحي الوادي في الموسيقا الغربية وعدنان أيلوش في الموسيقا الشرقية يهيبان بالموسيقيين عن طريق الموسيقتين العربية والغربية كي يؤلفوا في القوالب المتعارف عليها في الموسيقتين، وهذا يعني التأليف ضمن النظام الموسيقي، وكل عمل مهما كان نوعه، فنياً كان أو غير فني يعتمد على النظام لابد له من أن يتقدم ويغدو على أزهى صورة مهما طال به الزمن.

* * *

توفيق فتح الله الصباغ

١٨٩٢ - ١٩٦٤

ألمع المؤلفين الموسيقيين الذين انصرفوا إلى الموسيقا من دون الغناء الثلاثي الكبير: توفيق الصباغ، جميل عويس، شفيق شبيب.

وقد نجد عند هؤلاء أعمالاً غنائية قليلة مثل "أم القرى" التي نظمها شعراً "عبد الرحمن سلام" وغناها ولحنها شفيق شبيب بالاشتراك مع "متري المر" وأغنية ريفية التي نظمها فخري البارودي وغناها "ياسين محمود".

كذلك نجد عدداً من الأغاني الخفيفة والمونولوغات التي لحنها جميل عويس لعدد من مطربات الدرجة الثالثة أثناء وجوده في مصر.

أما توفيق الصباغ، فلا نجد بين آثاره عملاً غنائياً واحداً وهو أغزر هذا الثلاثي إنتاجاً، إذ كتب في كل القوالب الشرقية، بدءاً من البشرف والسماعي واللونغا، ومروراً بالفانتازي والرقصات، وانتهاء بالدولاب والتحميلة، أعمالاً فنية تعاني اليوم كأعمال زميليه "شبيب وعويس" إهمالاً كاملاً.. وتوفيق الصباغ، هو بحق ملك الكمان والأنغام، وسيدها المطلق وإذا كانت الظروف، قد أحلت مواطنه الحلبي "سامي الشوا" في مركز الصدارة فإن العارفين والضالعين ببواطن الفن وخفاياه يقولون بأفضليته على الشوا في هذا المضمار، والتنافس بين الصباغ والشوا، أهرق الشيء الكثير من وقت الصباغ، حتى أن مؤتمر القاهرة الموسيقي في العام ١٩٣٢ كاد يشهد معركة

حقيقية بين الاثنين خلال تدريب الفرقة السورية التي لم يكن الشوا في عدادها، وإذا أضفنا إلى هذا المستوى العلمي بين الاثنين لوجدنا الصباغ يقف في القمة والشوا عند الدرجة الأولى التي تقود إليها.

وتوفيق الصباغ كما أسلفنا رحل إلى مصر في العام ١٩١٢، وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى رحل منها إلى السودان، حيث امتهن التجارة مدة عامين، ثم عاد إلى مصر، فمكث فيها حتى العام ١٩٢١، ثم قفل راجعاً إلى مسقط رأسه – حلب - حيث تابع فيها عمله الموسيقي. وعندما اتخذ من دمشق مقراً له، وكان ذلك بعد الثورة السورية الكبرى، أسس مع المرحوم فخري البارودي النادي الموسيقي الشرقي السوري الذي انبثقت عنه عدة أندية موسيقية، ثم سعى مدة عامين حتى استطاع تأسيس أول نقابة موسيقية جمعت شمل الفنانين لأول مرة ودافعت عن حقوقهم. غير أن هذه النقابة لم تعمر طويلاً، إذ أغلقها الفرنسيون أسوة بالأندية الأخرى التي كانت تنشط وطنياً من خلال عملها الفني.

وضع توفيق الصباغ عدداً من الكتب الموسيقية، أشهرها على الإطلاق "تعليم الفنون" "المجموعة الموسيقية" وتضم كامل مؤلفاته الموسيقية وبعض مؤلفات الموسيقيين العرب المتميزين والأتراك و"الدليل الموسيقي العام" الذي شرح فيه ككتاب تعليم الفنون، كل ما يهم الموسيقيون الراغبون في تعلم النظريات الموسيقية والعزف على مختلف الآلات الشرقية كالعود والكمان والقانون والناي وما إلى ذلك.

يعتبر توفيق الصباغ من النخبة، إذ جمع بين الثقافة الموسيقية والثقافة الفكرية، ويستطيع المستمع إلى مؤلفاته، أن يلمس ذلك بوضوح، فالسماعي عنده قالب فني يستطيع أن يتحمل كثيراً من الضغط، على الرغم من تقيده بالقالب من حيث الخانات والتسليم. إلا أن الأفكار الموسيقية التي أعطى كانت أكبر من القالب الفني، ولو أنه عالج القالب الفني معالجة علمية عوضاً عن الاكتفاء بطرح أفكاره الموسيقية فيه لجعل منه قالباً يشبه قالب السيمفوني

-مع الفارق طبعاً- ويقول "شفيق شبيب": إن في احترام الصباغ لأعمال أسلافه الكبار هو الذي حال بينه وبين القيام بهذا العمل.. لقد فكر في ذلك، ولكنه أحجم خوفاً من ثورة فنية قد لا تأتي أكلها كما يجب، وتتيح للجهلة فرصة العبث بالقوالب الفنية تحت اسم التطوير والتجديد.

يتحدث توفيق الصباغ في كتابيه "تعليم الفنون" الذي صدر في العام ١٩٣٢ و"الدليل الموسيقي العام" الذي صدر في العام ١٩٥٠ عن السلم الموسيقي[١] فيقول عنه أنه "عقدة العقد" إذ اختلفت الشعوب في تقسيمه وتحديد درجاته، ولكن الخلاف الأهم فيه، هو في تقدير كمية الأبعاد التي يتألف منها السلم الواحد، ومتى عرفت الكمية الحقيقية للأبعاد التي يتكون منها السلم أمكن تقسيمه بدقة.

ثم يتناول الصباغ بعد ذلك الأبحاث الصادرة آنذاك عن السلم الموسيقي، والأبحاث الأخرى التي قرأها في كتاب "المؤتمر الموسيقي" الذي انعقد في القاهرة في آذار من عام ١٩٣٢ وكان مشاركاً فيه كمدرب للفرقة الموسيقية العربية السورية فيقول ما يلي:

لم أر واحداً ممن تناولوا تلك الأبحاث - الأبحاث الخاصة بالسلم الموسيقي - عمد إلى معالجة النقطة الهامة فيه، وهي قياس السلم الواحد بمجموعه، فالأبحاث دارت في الفروع مع ترك الأصل، فمنهم من أشار باستعمال السلم المعدل المقسوم إلى أربعة وعشرين ربعاً. وبعضهم مال إلى السلم الطبيعي، وغيرهم قالوا باستعمال السلم العربي، ولم أقرأ عن باحث منهم طلب تحديد كمية الأبعاد التي يتألف منها السلم حتى يتسنى تقسيمه بدقة.

والصباغ في كتابه الدليل الموسيقي العام، يتوصل عن طريق دراسته للسلالم الموسيقية، العربي القديم والفيثاغورثي، واليوناني القديم،

---

(١) راجع كتاب الدليل الموسيقي العام (ص٣١) تأليف توفيق صباغ.

واليوناني الحديث، والصيني، والهندي، والغربي المستخدم حالياً إلى أن السلم العربي ينقص عن الدرجات الست "كوما" واحدة - أي تسع الدرجة - مع فرق ضئيل لا يستحق الذكر هو ١/١٤٤ من الدرجة الصوتية، وإن جميع السلالم الموسيقية التي ورد ذكرها آنفاً تقريباً تعاني من هذا النقص. والسلالم اليونانية القديمة والحديثة كلها تنقص عن الست درجات، كذلك الأمر بالنسبة للسلم العربي القديم بأنواعه ينقص عن الست درجات، ولم يشذ عن قاعدة النقص سوى السلم الغربي الحالي، وسبب ذلك يعود إلى افتقاره إلى أرباع الدرجات، وعدم تأثير الأبعاد الصغيرة فيه كما تؤثر في الموسيقا الشرقية.

ولكي نتعرف على "توفيق الصباغ" وآرائه الموسيقية نورد فيمايلي أجوبة لأسئلة موسيقية، كان الأديب الراحل الأستاذ سعيد الجزائري قد استكتبه إياها لنشرها في مجلة "النقاد" ولأسباب قاهرة، ونظراً لتوقف مجلة "النقاد" عن الصدور آنذاك، ظل ذلك الحديث محفوظاً عند الأستاذ الجزائري الذي تفضل مشكوراً وأعطاني إياه قبل وفاته لنشره في هذا الكتاب، بعد أن مر على رحيل الفنان توفيق الصباغ ما يزيد عن الأربعين عاماً، وها نحن نضع نص الأسئلة والأجوبة كما وردت في الرسالة التي وجهها الصباغ للأديب الراحل سعيد الجزائري.

سؤال: بصفتك عازفاً مشهوراً على الكمان، فمن يعجبك من العازفين الشباب، ثم من يعجبك من المطربين والمطربات؟

جواب: لا فضل لأحد على آخر، فكل إنسان له ميزة، ولون خاص يمتاز به عن سواه، فكما أن لكل نوع من الفاكهة لذة خاصة، كذلك لكل مطرب وعازف ميزة خاصة، يمتاز بها عن غيره، وقد يوجد من المستمعين من يفضله على الجميع.

سؤال: ما رأيك في الأغنية العربية الحديثة؟

جواب: لا رأي لي فيها، فأنا من أنصار القديم، وقد ابتدأ الجمهور يمل من سماع هذه الأغنيات المائعة، ويطرب من الألحان القديمة والألحان الشعبية القصيرة.

سؤال: هل تختار أن تصبح موسيقياً لو عدت صغيراً؟

جواب: أريد أن أعود موسيقياً، ولكن كما أنا الآن، حر طليق، دون أن أكون عبداً للجمهور كما بدأت، وكما هو شأن كل موسيقي مبتدئ ومحترف، خصوصاً عندنا.

سؤال: كيف تعلل إقبال الإنكليز على سماع موسيقانا بصوت فيروز أثناء زيارتها الأخيرة للندن - تمت زيارة فيروز للندن في العام ١٩٥٩ - علماً بأن الغربيين بعيدون عن موسيقانا العربية؟

جواب: كل موسيقا صادرة عن عاطفة وشعور، مهما كان لونها، تؤثر على كل إنسان مهما كان جنسه، وقد حدث لي جملة تجارب من هذا القبيل، منها لما كنت أستاذاً للموسيقا في تجهيز معلمات دمشق وبقية المدارس، أقمنا حفلة بمناسبة اختتام السنة الدراسية في إحدى المدارس وكان بين المعلمين الذين حضروا الحفلة معلم اللغة الفرنسية، جندي إفرنسي أصلي، أي أنه ليس بتونسي أو مغربي فعزفت بالكمنجة تقسيماً من مقام "الصبا" البعيد عن الأذن الإفرنجية بعداً كبيراً. وفي اليوم التالي زارني ذلك الجندي في منزلي وبادرني بقوله: "أريد أن أسمع منك ذلك النغم الحزين الذي عزفته بالأمس" أي أنه شعر أن نغم "الصبا" حزين كما نصفه نحن، وهذه حادثة من حوادث كثيرة حصلت لي مع إنكليز وإفرنسيين وأجانب كنت أؤثر عليهم بموسيقانا العربية..

سؤال: يقولون أن كل من يود أن يتعلم الكمان ينبغي له أن يبدأ بالتعلم وهو صغير بالطريقة الإفرنجية فهل هذا صحيح؟

جواب: هذا رأي خاطئ، لأن من يتمرن على الطريقة الإفرنجية تعتاد أذنه وأصابعه على الأنغام الغربية، فإذا أراد أن ينقلب إلى عازف شرقي وجد نفسه أكثر بعداً عن الطريقة الشرقية مما لو ابتدأ بها. وأما مسألة تمرين الأصابع ففي العزف الشرقي خصوصاً - التقسيم - توجد حركات وحليات تستلزم تمريناً طويلاً وشاقاً، إن لم نقل أصعب من الحركات الغربية. لذلك فالأفضل للطالب أن يبتدئ بالطريقة الشرقية رأساً كما ابتدأت أنا ويوجه كل جهوده لإتقانها لتبقى أذنه شرقية. وفي كتابي "الدليل الموسيقي العام" منهاج خاص للكمنجة العربية يمكن الاستفادة منه.

سؤال: علمنا بأنك كنت تبتكر آلة توضع على الكمان فتنطق بالقرار والجواب كرجل وامرأة يغنيان معاً، فما هي العوائق التي حالت بينك وبين إكمال هذا الاختراع الفريد؟

جواب: لقد صرفت عشرين عاماً من عمري وأنا أشتغل في هذا الاختراع، وسافرت لأوروبا، وبقيت مدة هناك أحاول إكماله، ونجحت في الوصول إلى سبعين بالمائة من كماله ولكني توقفت أخيراً عن الاستمرار في تجاربي التي بلغت المئات، وكانت كل تجربة تكلفني مشقة وتعباً فكرياً وجسدياً، وليس عندي أوائل تساعدني على العمل لذلك توقفت، ولكني لا أزال أعتقد أنه سيكمل، كما أعتقد أن الاختراعات لها أوان محدد. أما اختراعي فهو بعيد عن الفكر البشري، وطريقة إخراج الصوتين غريبة جداً لا يكاد يصدقها العقل، والدليل أن الإفرنج إلى الآن لم ينتجوا شيئاً من هذا القبيل مع كثرة اختراعاتهم وشدة شغفهم باختراعي عندما عرضته عليهم لما كنت في أوروبا وكل شيء بيده تعالى.

سؤال: ما هو أغرب حادث وقع لك في حياتك؟

جواب: أغرب حادث وقع لي، هو حادث السيارة المشهور، ولابأس من سرده، حيث مضى عليه عشرات السنين. كنت أسست في دمشق أول ناد

هو "النادي الموسيقي السوري"[1] واتفقنا على إحياء حفلة في الجامعة الأميركية ببيروت.. وقد عارضت آنذاك في ركوب السيارات وارتأيت السفر بالقطار، فأقنعوني بالسفر، وأرسلوا لي سيارة فيها ثلاثة من أعضاء النادي، وتركوا لي محلاً في يمين المقعد الخلفي. فلما نزلت لأركب السيارة طلبت أن أجلس بجانب السائق، فلم يقبل زميلي ذلك فقلت لهم أني عدلت عن السفر، وهممت بالرجوع، وعندئذ اضطر زميلي أن يخلي لي محله بجانب السائق ويجلس في المحل المتروك لي، ولم يمض على سفرنا نصف ساعة حتى صدمتنا سيارة متجهة نحونا، فتحطمت السيارتان وقتل صديقي الذي جلس محلي، وكتبت لي ولادة ثانية، وكانت في اليوم نفسه الذي ولدت فيه ولادتي الأولى أي في الرابع والعشرين من أيار أيضاً.

سؤال: ما هي أطرف نكتة حصلت لك؟

جواب: أظرف نكتة حصلت لي هي أني لحظت يوماً أن شخصاً يتودد إلي كثيراً من غير سابق معرفة، وبعد تودد طويل دعاني إلى منزله وألح علي قائلاً أنه يريد تكريم الفن بشخصي، فقبلت الدعوة بشرط ألا يكلفني شيئاً. فكرر أنه يريد فقط تكريم الفن.

ذهبت عنده مع صديق لي معروف بأنه هاوي كمنجة من الدرجة الأخيرة، ودخلنا المنزل، فوجدنا رب البيت وحده، وكأنه علم أني أكره السهرات الحافلة، وكان قد أعد لنا مائدة شهية، ثم أحضر خمراً، وابتدأنا بالحديث والشرب والأكل، ولما لعبت الخمرة برؤوسنا فاجأني صاحب الدعوة بعبارة كانت هي منشأ النكتة قال لي بتوسل: سأطلب منك طلباً لا تخيبني فيه. فسألته ما هو؟ قال: أن تسمعني قصيدة بصوتك الشجي.

---

(١) الفنان شفيق شبيب أسس أول ناد للموسيقا في العام ١٩١٤ وهذا التاريخ لا يتفق مع قول توفيق الصباغ الذي كان آنذاك في مصر، ولم يعد منها إلا في العام ١٩٢١، وربما كان يقصد النادي الذي أسسه بعد ذلك التاريخ مع فخري البارودي.

حينئذ فهمت أنه يعتقد أني مشهور بالغناء، وأردت استمرار النكتة فطلبت كمنجة لصديقي ليساعدني على الغناء، فأحضرها حالاً، وسلمها لصديقي الذي ابتدأ فوراً في الضرب عليها، ثم قسم تقاسيم فظيعة بنشازها، وجاء دوري بالغناء، وبتأثير صديقي انطلق من حنجرتي رغماً عني صوت منكر اهتزت له جوانب الغرفة مع كلام لا معنى له، فاستولى الرعب على رب المنزل، وابتعد عني وهو يحملق في ثم قال لي: هل بهذا الصوت المنكر اشتهرت؟ فاعتذرت له بأني عندما أشرب الخمر ينقلب صوتي كما سمعه. فقال: وصديقك الذي لم يذق الخمر ما عذره في نشازه، فقلت له: أما رأيت أنه أكل حتى انتفخ ولم يعد قادراً على حمل الكمنجة. فقال: ملعون هذا الفن الذي يخرج أمثالك وأمثال صديقك، ثم هم بالذهاب، فحاولت أن أفهمه الحقيقة، ولكنه كان غاضباً جداً فلم يصغ إلي، وقبل أن يتركنا قال: اذهبا متى شئتما، وليأكل صديقك ما تبقى. أما أنا فذاهب لأنام، وتركنا وحدنا وانصرف، فقمنا عند ذلك نتلمس الطريق لنخرج.. فجاء طفل وأرشدنا إلى الباب فخرجنا ونحن نضحك لدرجة الإغماء من هذا الفصل الموسيقي الهزلي.

* * *

تلك كانت الأسئلة والأجوبة التي اختارها وكتبها الصباغ بنفسه، ويلاحظ بأنه ركز بشكل رئيسي على حرية الموسيقي بعيداً عن الجمهور، وعلى اختراعه الموسيقي الذي لا نعرف شيئاً عنه. وعلى أفضلية الغناء القديم، وعلى تفضيله الطريقة الشرقية على الغربية في تعليم الكمان. أما باقي الأسئلة والأجوبة فتنحصر في الدعاية لنفسه وتروي جانباً من الحوادث والمفارقات التي مرت في حياته وهذه كلها سنسقطها خلال نقاشنا الموضوعي حول آرائه.

يتبين لنا من آرائه حول الغناء والأغنية العربية الحديثة، اكتفاءه بالقول "أنه من أنصار القديم، وأن الجمهور بدأ يمل من الأغاني الحديثة" ويتبين لنا

أيضاً بأنه ساق رأيه هذا في الوقت الذي أخذت فيه الرحبانية ترسخ جذور الأغنية الحديثة التي استولت بها على عقول الناس وقلوبهم، والتي يمكن القول عنها، إنها امتداد لفن الأغنية الحديثة الدارجة التي جاء بها سيد درويش ولكي لا نظلم الصباغ فيما ذهب إليه، نستطيع أن نسحب قوله هذا على الأغاني الأخرى المائعة التي شاعت آنذاك والتي دأب مطربو ومطربات الدرجة الثانية على تقديمها ومازالوا حتى اليوم.

أما الرأي الذي اختار فيه أن يكون حراً طليقاً، من عبودية الجمهور - فيما لو ولد من جديد واحترف الموسيقا - فهو رأي وجيه له دلالته الموسيقية العميقة وميزاته، فهو يطلب من الموسيقي قبل كل شيء أن يتقن عمله وأن يقدم عطاءه بعيداً عن تأثيرات الجماهير. وأن يكون في عطائه متحرراً دون توجيه من الجمهور لأن من واجبات الفنان الأصيل الأساسية أن يوجه الجمهور ويرتفع به من خلال فنه عن طريق الوعي الفني الذي يملك والمستوى الرفيع الذي وصل إليه نتيجة دأبه ودراسته واحتكاكه بالفنون الأخرى، فهو كأنه يقول ضمناً، إنه أخطأ عندما ترك الجمهور يستعبد فنه. ويعطيه ما يحب ويريد، دون أن يرغب في ذلك. فهل حقاً أعطى الصباغ في مؤلفاته و"تقاسيمه" ما يريده الجمهور منه؟

إن نظرة سريعة في مؤلفات الصباغ الموسيقية تبرهن بأنه أرضى أذواق الخاصة من المثقفين فحسب. أما الجمهور العريض فلم يكن له حظ فيه، لأنه كان ميالاً للطرب والتطريب ولا يقيم وزناً كبيراً للموسيقا الجادة، فهو يريد موسيقا آنية تطربه وتسعده دون أن تدفع به للتفكير والتأمل، ومن هنا كان "الصباغ" يلجأ جماهيرياً "للتقاسيم" بوصفه ملكاً للكمان، وهذه التسمية "ملك الكمان" لم يطلقها الصباغ على نفسه، وإنما الجماهير التي وجدت في عزفه فناً خارقاً تجاوز في تطريبه "سامي الشوا" الملقب بأمير الكمان، فلقبته بملك الكمان تمييزاً له عن سامي الشوا وأمارته.

ومؤلفات الصباغ، كما ذكرنا كانت للخاصة، وإذا عرفنا بأن عدد المؤلفين الموسيقيين العرب الذين كتبوا في قالب "البشرف" - مثلاً- مؤلفات خارقة لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة لصعوبة التأليف في ضروب هذا القالب وأوزانه وأن الصباغ واحد منهم أدركنا لِمَ كان الصباغ مؤلفاً للخاصة وعرفنا لِمَ لم تستطع مؤلفاته أن تستهوي الجماهير، وإذا أضفنا بأن مؤلفاته لم تكن تقابل بنفس الحماسة الذي كانت تقابل به "تقاسيمه" أدركنا بأن الجماهير استعبدت الصباغ لعزفه الرائع وأرضخته لرغباتها في كل الحفلات الموسيقية التي أحياها في سورية ولبنان ومصر والسودان وأرغمته على تقديم "التقاسيم" المذهلة التي كان يختار ويؤدي ببراعة لا تجارى عوضاً عن مؤلفاته التي باتت اليوم في ضمير الزمان.

من هنا رأى الصباغ في إعجاب الجماهير بعزفه منذ شب عن الطوق استعباداً، ولم ير أو غفل عن إعجاب الخاصة المثقفة بمؤلفاته، فبنى رأيه على هذا الأساس الذي ولد عنده إحساساً يقول: إنه مرفوض جماهيرياً كمؤلف ومقبول ومستعبد كعازف خارق.

الصباغ هو الذي خلص الكمان من الطريقة التركية المتبعة في ضبط أوتارها إلى طريقة تستقيم مع العزف العربي فجعل ضبط أوتارها على النحو التالي "صول، ره، صول، ره" في الأوتار المطلقة، وهذه الطريقة هي المستخدمة اليوم في سورية. يقول الصباغ حول تعليم العزف على الكمان بأفضلية الطريقة الشرقية على الأساليب الغربية حرصاً على اعتياد الأذن والأصابع في الأسلوب الغربي من ألا تستقيم عندما يحاول العازف أداء الألحان الشرقية. وإن في "التقاسيم" الشرقية تمرينات تفوق الأسلوب الغربي.

واقع الموسيقا الشرقي حتى اليوم وخاصة بالنسبة لتعليم آلة الكمان، واقع مؤلم، إذ لا توجد كتب موسيقية لتدريس آلة الكمان يمكن الاعتماد عليها كما يجب لخلق الفنان العازف المتمكن، بخلاف الكتب الموضوعة لتدريس

آلة الكمان في الغرب التي تعطي للعالم كل عام مئات العازفين الأقوياء إن لم نقل آلاف العازفين الجيدين، فإذا أضفنا إلى هذا افتقار البلاد العربية عموماً لمدرسين اختصاصيين على آلة الكمان الشرقية أمكن القول أن الوطن العربي لم يعرف عازفين متفوقين على الكمان، وأن جل العازفين الذين برزوا في كل الوطن العربي، لمعوا وتوهجوا نتيجة دراساتهم الشخصية ومواهبهم، أو نتيجة للدراسة وفق الأساليب الغربية. مثال ذلك العازف عبد الرحمن عبد العال الشهير بعبود عبد العال.. هذا العازف كان من الممكن أن يكون ذات يوم من أوائل العازفين في العالم لأن دراسته الغربية منذ طفولته على يدي البارون "أراست بللينغ" الروسي كانت تؤهله لذلك، كما كان أستاذه يطمح لأن يجعل منه ذلك العازف العالمي، غير أن أباه عازف القانون المعروف "ابراهيم عبد العال" أراد له مصيراً غير ذلك فجنح به إلى الموسيقا الشرقية فأتقن فنونها وأنغامها، وأصبح أحد سادة العزف في الوطن العربي في الموسيقا الشرقية، وهذا يعني بأنه استفاد من الأساليب الغربية وخاصة فيما يتعلق "بقوس الكمان" وطريقة استعماله، وفي استخدام الأساليب السبعة في أوضاع الأصابع وانتقالاتها ليكرس كل ذلك في خدمة الموسيقا ومقاماتها وعبود عبد العال لم يكن الوحيد الذي كرس العلم الغربي لخدمة الكمان الشرقي فهناك عطية شرارة، وأنور منسي، ويعقوب طاطيوس، وعدنان الركابي، ومحمد كامل القدسي، وإميل سروة، ورياض سكر وغيرهم كثيرون ممن سخروا علوم الكمان الغربية لخدمة الموسيقا الشرقية في العزف.

أما مسألة تمرين الأصابع فالبون شاسع بين الأسلوب الغربي المتميز والأسلوب الشرقي الضعيف، ولعل خوف الصباغ من ضياع العازف بسبب أرباع الصوت في الموسيقا الشرقية هو الذي حدا به إلى الخوف من اعتياد أذن وأصابع الدارس بالأسلوب الغربي على أنصاف الأصوات من دون أرباعها بالإضافة إلى نكهة الأنغام الشرقية التي وإن تجاوبت مع بعض

المقامات الغربية في أصواتها وأبعادها فتظل مفتقرة إلى تلك النكهة الخاصة بالمقامات الشرقية.

أما المنهاج الموسيقي الذي أشار إليه الصباغ والموجود في كتابه "الدليل الموسيقي العام" فهو منهاج لا يفي إلا بالتعليم الأولي ولا يمكن مقارنته بأي منهاج آخر للكمان الغربية رغم جدارته، فهو لا يستطيع أن يصنع عازفاً حتى لو أشرف عليه مدرس خاص، ولو أن هذا المنهاج ترافق صعوداً مع مناهج تعليمية أخرى لاكتناه أسرار آلة الكمان كما فعل الغرب لأفاد دون شك إفادة كبيرة. وبصورة عامة فإن جميع المناهج الدراسية الموضوعة لآلة الكمان الشرقية والمعمول بها في المعاهد الموسيقية الشرقية في الوطن العربي ما تزال مقصرة ودون مستوى المناهج الغربية بكثير.

يتحدث الصباغ بعد ذلك عن اختراعه أو ابتكاره الذي سافر من أجله إلى أوروبا وكلفه الشيء الكثير من الجهد والوقت والمال، ولو أن الصباغ مازال حباً ورأى الاختراعات الالكترونية في الآلات الموسيقية كالأورغ الالكتروني والكيتار وما إليهما، وسمع الأصوات التي تصدر عنها لانتابه السرور لما حققه عصر الالكترونيات من تقدم في هذا المجال، وخاصة في مجال نطق القرار والجواب في آن واحد. وفي اعتقادي أن الصباغ لم يكن يهدف لأن يجعل ابتكاره ينطق بالصوتين معاً عن طريق الالكترونيات، ربما كان يسعى وراء حركة أو آلة ميكانيكية تسهل أداء الصوتين معاً دون أن يتدخل عامل دخيل على صوت الكمان كالكهرباء فيضخم الصوت أو ينطق الصوتين اللذين هدف إليهما معاً.

والصباغ دون شك لم يهدف في ابتكاره الذي لا نعرف عنه شيئاً في الوصول إلى صوتين على طريقة "الهارموني" لأنه كان ضالعاً بهذا العلم ويعرف أسراره، وربما جاءته الفكرة عن طريق آلة البيانو التي تستطيع أن تستجيب للعازف في أداء صوتي القرار والجواب معاً. فأهرق من أجل

فكرته ما أهرق دون أن يصل إلى نتيجة، أو أنه وصل إليها ولكن الزمن لم يسعفه فقضى قبل أن يخرج على الناس بابتكاره الذي ذكره، وفي كل الأحوال لا يعرف أحد المصير الذي آلت إليها تركته وأوراقه، إذ كما هو معروف ماتت زوجته وابنه في حياته، ولا يدري أحد ما فعل ورثته بالتركة التي خلفها وراءه.

بقي أن نقول إن الصباغ كان من أعظم الموسيقيين الذين عرفهم الوطن العربي، ولئن لم يبسم له الحظ في حياته فإن في إحياء مؤلفاته وتعريف الناس بتراثه أكبر تقدير له.

كتب الصباغ عشرات المقطوعات الموسيقية المحفوظة في كتبه، وأغلبها - وهو الهام - لم يعمل على تسجيله على اسطوانات أو في الإذاعة، وتمتلك إذاعة دمشق عدداً ضئيلاً من مؤلفاته التي سجلها بنفسه بمرافقة كمانه منها: تقاسيم مقام فرحفزا، ومقطوعات الوداع، طلوع الفجر، الكمنجة تتكلم، سماعي حجاز كار.

أما مؤلفاته الأخرى وكلها في قوالب التراث فهي "بشرف جهاركاه" و"البشرف التوفيقي" من مقام "حجاز" و"سماعي عجم عشيران، سماعي صبا، سماعي بياتي، سماعي حجاز كار كردي، سماعي جهار كاه وسماعي سيكاه".

ومن أهم مؤلفاته الموسيقية مقطوعة "عواطف" وقد وصفها بقوله: "مقطوعة تجمع بين الموسيقتين الغربية والشرقية، وهي تصلح لجوقة كاملة (أوركسترا) أو لكمان وبيانو فقط، ولكي لا يختفي الطابع الشرقي من المقطوعة، فقد وضعت لها "هارموني" بسيط لتظهر الأنغام الشرقية بوضوح".

* * *

الشيخ علي الدرويش

١٨٨٤ -١٩٥٢

يعود نسب الشيخ علي الدرويش إلى "المنوفية" في مصر، فجده الجندي "علي إبراهيم" قدم إلى سورية كجندي محارب في جيش ابراهيم باشا إبان حملة محمد علي باشا على سورية عام ١٨٣١، وبعد خروج هذا الجيش من سورية عام ١٨٣٩ آثر الجندي "علي ابراهيم" الاستيطان في حلب، فتزوج ورزق بابنه ابراهيم والد الشيخ علي الدرويش الذي ولد في العام ١٨٨٤ في مدينة حلب، وتقول روايات أخرى أنه ولد في العام ١٨٧٢.

لقب علي الدرويش بالشيخ، لدراسته في مدرسة دينية، وبالدرويش لانتسابه إلى الطريقة المولوية الصوفية.

كانت بدايات "علي الدرويش" الموسيقية، على يدي الأستاذ التركي "عثمان بك" ثم تابع العلوم التي تلقاها بالدراسة على الموسيقي اليوناني "مهران السلانيكي"، وعندما زار حلب الموسيقار التركي وعازف الناي الشهير "شرف الدين بك" أخذ عنه "علي الدرويش" أصول العزف على الناي حتى برع فيه. ثم مال إلى فن الغناء، فاتصل بأئمة أهل الطرب آنذاك من أمثال الشيخ "أحمد عقيل وصالح الجذبة، ومحمد جنيد" وغيرهم وظل يلازمهم حتى أتقن فن الغناء والإيقاع.

عمل الشيخ علي الدرويش بعد تخرجه من المدرسة العثمانية المتوسطة لعلوم الفقه الإسلامي، في التكية المولوية، كرئيس لجماعة الموسيقيين والمنشدين الذين كانوا يحيون حفلات الطريقة المولوية الصوفية في القاعات الخاصة

بالتكايا المولوية. وخلال عمله هذا تابع البحث والدراسة في أصول الموسيقا الشرقية ودقائقها، فجمع وصنف كل المؤلفات التركية والعربية التي وصلت إليه آنذاك وقام بدراستها حتى غدا مرجعاً وحجة في علمه. وفي تلك الأثناء، وكان صيته قد تجاوز حلب إلى الأقطار العربية والإسلامية، جاءته دعوة خاصة من الشيخ خزعل، المحب للموسيقا، وطلب إليه تأسيس فرقة موسيقية خاصة به. وعند ذاك عمل مع الفنان الشيخ "عمر البطش" الذي كان في عداد فرقته على تأسيس فرقة الأمير الخاصة. وخلال هذه الفترة، انتهز الشيخ علي الفرصة، فزار طهران ثم بومباي في الهند، واطلع أثناء زيارته لهاتين المدينتين على الموسيقتين الفارسية والهندية وعلى إيقاعاتهما الفنية. كذلك زار البصرة وبغداد، ثم قفل عائداً إلى حلب في العام ١٩١٤.

رحلته إلى تركيا

لم يمكث علي الدرويش طويلاً في حلب، ومال إلى الاستقرار في حياته، فتقدم إلى مسابقة انتقاء المدرسين التي أجرتها وزارة المعارف التركية، فنجح وعين مباشرة في مركز ولاية "قسطموني" القريبة من شواطئ البحر الأسود في تركيا، فالتحق بعمله، وهناك انتهز الفرصة فانتسب إلى معهد "دار الألحان" في اسطنبول، المعروف اليوم باسم "معهد الموسيقا التركية والتراث" ليزيد من علومه الموسيقية على أيدي المعلمين الكبار من أمثال المؤلف التركي الشهير "اسماعيل حقي بك" و"رؤوف أتابك" الذي شارك في مؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة عام ١٩٣٢، و"علي صلاحي" وغيرهم من الأساتذة الأتراك المشهود لهم بالعلم والمعرفة، موفقاً بين عمله ودراسته إلى أن نال إجازة المعهد العالية في الموسيقا.

مكث علي الدرويش في عمله في "قسطموني" تسع سنوات، تزوج خلالها من سيدة فاضلة، أنجبت له خمسة أولاد ذكور، منهم الأستاذ إبراهيم الدرويش والأستاذ القدير نديم الدرويش، وأثناء إقامته في "قسطموني" وقيامه

بالتدريس في ثانويات ودور معلمين قسطموني، قام بنشاط موسيقي كبير تجلى في الفرقة الموسيقية التي أسسها من آلات النفخ الخشبية والنحاسية، وكان عماد هذه الفرقة طلاب الميتم الإسلامي ودار المعلمين في "قسطموني".

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، تغيرت الأحوال كثيراً عن ذي قبل، وباتت الحياة في تركيا بعد انقلاب مصطفى كمال باشا، والحرب الأهلية، والحرب مع اليونان وبلغاريا صعبة وقاسية، وكانت سورية قد وقعت تحت نير الاستعمار الفرنسي بعد تقاسم التركة العثمانية بين الحلفاء، والحنين إلى الأهل والوطن أخذ يلح على الشيخ المعلم بعنف، إلى أن قرر فجأة الاستقالة من عمله والعودة بأسرته إلى الوطن.

وفي صيف عام ١٩٢٣ كان الشيخ علي يعانق حلب ووالديه وذويه، وتخضل لحيته بدموع فرح العودة.. وفي حلب وجد كل شيء متاحاً له، وانهالت عليه الطلبات، ولكنه كرجل عالم فاضل، آثر أن يخص بعلمه ونشاطه "نادي الصنائع النفيسة" فعمل مع أعضائه على النهضة بالموسيقا بتعليمها لراغبيها. ولم يكتف بذلك، إذ انصرف إلى تأليف فرقة موسيقية "تخت شرقي" برئاسته. وكان من أبرز العازفين في هذا التخت الفنانون "نوري الملاح" على العود، "أنطون حجار" "سامي صندوق" على القانون، "عزيز حجار" "أنطون حكيم" على الكمان "محمد طيفور" و"عبده عبود" إيقاع، كذلك ضمت الفرقة فرقة من الرديدة "المذهبجية"[١]، وبعض المطربين والمطربات، من بينهم "صالحة المصرية" التي كانت تملك صوتاً جميلاً.

عملت هذه الفرقة طويلاً على مسارح حلب، وتنقلت في مختلف أنحاء القطر وقدمت العديد من الحفلات في دمشق واللاذقية. ثم سافرت بناء على دعوة وجهت إلى الشيخ علي إلى اسطنبول فأحيت فيها عدداً كبيراً من الحفلات الناجحة والممتعة، وانتهز الشيخ علي الدرويش فرصة وجوده في

(١) مذهبجية - من مذهب- وهم الذين يكررون غناء المذهب في الأغنيات في أعقاب كل غصن غنائي.

اسطنبول، فزار أساتذته الذين استقبلوه بالترحاب والإعجاب وأثنوا عليه وطلبوا منه البقاء في اسطنبول للاستفادة من علمه وموهبته. وفي أثناء زيارته لأصدقائه ومعارفه، تعرف الموسيقار التركي الشهير "جميل بك الطنبوري" فأحيا معاً حفلات خاصة وصفت بالإعجاز.

مكث الشيخ علي الدرويش مع فرقته في تركيا قرابة ستة شهور، ثم قفل عائداً إلى حلب وفي جعبته مجموعة كبيرة من الكتب والمؤلفات الموسيقية باللغة التركية التي كان يجيدها إجادته للعربية، وكانت الثورة السورية الكبرى قد وضعت أوزارها في العام ١٩٢٧ عندما تلقى دعوة رسمية من "معهد الموسيقا الشرقية" في القاهرة الذي يشرف عليه "د. محمود الحفني" وقد عرف هذا المعهد فيما بعد باسم "معهد فؤاد الأول للموسيقا العربية" ثم "المعهد العالي للموسيقا العربية".

كانت رحلته إلى القاهرة غنية جداً، واستقبل فيها استقبال العلماء، واتفق معه على شراء كتابه القيم الخاص بتدريس الموسيقا للسنوات الثلاث الأولى، بعد أن أقرته لجنة من الموسيقيين الأعلام من أمثال: محمد القصبجي. ود.الحفني، ومصطفى بك رضا وغيرهم، ثم تعاقد المعهد معه على تدريس آلة الناي وفق المنهج الذي وضعه بنفسه، والمساهمة في حفلات ونشاطات المعهد.

وقد مارس الشيخ علي الدرويش التدريس في المعهد لغاية العام ١٩٣١ بما عرف عنه من إخلاص الأستاذ العالم لمهنته، وكان من بين تلامذته: رياض السنباطي، محمد عبد الوهاب، وعازف الناي الشهير عزيز صادق، كما اتصلت به أم كلثوم ودرست على يديه ما يهمها في الإلقاء الغنائي.

وفي العام نفسه ١٩٣١، وهو العام الذي رفض فيه أن يجدد عقده، تعرف البارون الإنكليزي "رودولف ديرلينجيه"، وكان هذا البارون محباً للموسيقتين العربية والشرقية، ومتتبعاً لهما بهدف دراستهما ووضع أبحاث عنهما. فأقام من أجل ذلك علاقات وطيدة مع الموسيقيين الباحثين للاستفادة من خبراتهم ودراساتهم في أبحاثه، فأعجب بالشيخ علي وبمقدرته وعلومه في الموسيقا الشرقية، فدعاه

للعمل معه في مقر إقامته في بلدة "سيدي بوسعيد" القريبة من العاصمة تونس، ولما كان العقد مع "معهد الموسيقا الشرقية" لم تنته مدته بعد فقد استغل البارون نفوذه، واستصدر أذناً ملكياً خاصاً يسمح بموجبه للشيخ علي الدرويش بالسفر إلى تونس للقيام بأبحاث ودراسات موسيقية مع البارون "ديرلينجيه".

وفي أواخر شهر تشرين الأول - اكتوبر - عام ١٩٣١، سافر إلى تونس، وأقام في ضيافة البارون عدة شهور، انصرف أثناءها إلى العمل في مكتبة البارون الحافلة بالمخطوطات الموسيقية العربية والشرقية التي كان قد جمعها من مختلف أنحاء العالم، وجل هذه المخطوطات مصورة فوتوغرافياً. وقد استفاد البارون من دراسة الشيخ علي في أبحاثه القيمة عن الموسيقا العربية والأخرى الشرقية.

وفي أثناء إقامته عند البارون، ولم يكن قد أنهى البحوث المطلوبة منه، تلقى دعوة رسمية موقعة من ديوان الملك فؤاد الأول للمشاركة في مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهرة، بصفته الشخصية كأحد علماء الموسيقا العربية والشرقية، وقد التقى في المؤتمر الذي عقد في السادس من شهر آذار - مارس- ١٩٣٢ بأعضاء الوفد السوري المشاركين فيه "أحمد الأوبري، توفيق الصباغ، شفيق شبيب، وصالح المحبك".

كلف الشيخ علي الدرويش بالعمل في لجنتي المقامات والإيقاعات الموسيقية المستخدمة في سورية ومدينة حلب خاصة، والتي لها صلة أو جذور بالموسيقا الشرقية والتركية خاصة. وكلف "أحمد الأوبري"، بالعمل في لجنة أخرى عن علاقة أوزان الشعر العربي وعروضه بأوزان وضروب الموسيقا العربية، والتأثير المتبادل بينهما على الغناء والموسيقا.

بعد انتهاء المؤتمر عاد الشيخ علي من جديد مع البارون "دير لينجيه" إلى تونس لمتابعة الأبحاث التي لم ينهها، وعندما علمت وزارة المعارف التونسية بوجوده، سارعت إلى التعاقد معه، لتدريس النظريات الموسيقية والقراءة الصولفائية وآلة الناي في "المعهد الرشيدي"، ولتدريب الفرق الموسيقية والغنائية على الأعمال التراثية.

مكث الشيخ علي في تونس حوالي السبع سنوات، وعمل مع أعلام الموسيقا فيها، من أمثال "خميس الترنان" و"محمد التريكي". وكان أبرز تلامذته الفنان الكبير "صالح المهدي" الحائز على شهادة دكتوراه في الموسيقا من فرنسا كذلك تابع مع البارون "ديرلينجيه" الذي أنفق أموالاً طائلة من أجل البحث عن الأعمال الموسيقية والغنائية التراثية، في التنقيب عن هذه الأعمال في مختلف أنحاء القطر التونسي وتدوين المحفوظ منها في صدور الناس الذين حفظوها أباً عن جد مذ نزح عرب الأندلس إلى تونس والجزائر والمغرب بعد سقوطها. وقد وفق الشيخ علي الدرويش في عمله، فجمع ودون قرابة أربع عشرة نوبة أندلسية، وعشرين ملحقاً لهذه النوبات ومجموعة من الموشحات احتفظ الشيخ علي بنسخة منها، أهداها فيما بعد إلى مكتبة حلب. وقد لجأ في عمله إلى الطريقتين المتبعتين في التسجيل آنذاك وهما: التسجيل على اسطوانات، ثم التدوين الموسيقي.

كانت مكتبة البارون تحتوي على أنفس المخطوطات، وهذا ما أهاب بالشيخ العالم على نسخ أهمها بخط يده، وأهم صور هذه المخطوطات "الموسيقا الكبير" للفارابي، و"الشرفية والشفاء" لابن سينا، والأدوار لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي. وقد نقل الشيخ علي منها "الموسيقا الكبير" للفارابي.

توفي البارون "دير لينجيه" في تونس في العام ١٩٣٨ تاركاً وراءه آثاراً وأعمالاً جليلة في الموسيقا العربية، لم يسبقه إليها حتى علماء الموسيقا العرب. وقد تحدث الشيخ علي الدرويش في حفل تأبينه فأسهب في تعداد مناقب الراحل، وفضله على الموسيقا العربية.

قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بأشهر، زار إيطاليا وفرنسا وألمانيا واطلع عن كثب على الموسيقا السيمفونية وأعجب بها، وبعد عودته إلى تونس منحه "باي" تونس وسام الافتخار تقديراً له على جهوده وخدماته في رفعة الموسيقا العربية في الدولة التونسية وعند اندلاع الحرب العالمية الثانية في أيلول- سبتمبر- عام ١٩٣٩ عاد إلى حلب حاملاً معه مكتبة ضخمة من المؤلفات الموسيقية القيمة التي حصل عليها أثناء تجواله وبحوثه في مصر وتونس وأوروبا.

لم يطل مكوث الشيخ علي الدرويش في حلب سوى بضع سنوات، ساهم خلالها مع مجدي العقيلي وممدوح الجابري وغيرهم في تأسيس "نادي حلب الموسيقي" وشارك في الأحداث الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي، ودرَّس الموسيقا أثناء وجوده في حلب على فترات متباعدة، للنخبة من الموهوبين من أمثال "فؤاد محفوظ" و"محمد عبدو" و"محمد البوشي" ووضع العديد من الأناشيد الوطنية بناء على طلب الزعيم الراحل ابراهيم هنانو في أعقاب ثورة عام ١٩٢٧، كان من أبرزها "نشيد هنانو" وهو غير النشيد الذي لحنه "صالح المحبك".

وفي العام ١٩٤٢ عين عميداً ومدرساً للقسم الشرقي في المعهد الموسيقي بدمشق، وكان الموسيقي الروسي الكبير "بللينغ" يشغل وظيفة عميد ومدرس للقسم الغربي في المعهد. وظل علي الدرويش يعمل في هذا المعهد حتى أوائل العام ١٩٤٣ عندما صدر أمر بإغلاقه لأسباب مالية. في العام ١٩٤٤ وقبل أن تضع الحرب العالمية أوزارها لبى دعوة وجهت إليه من إذاعة القدس لتسجيل الأعمال التراثية من الموشحات الأندلسية، فشد رحاله إليها مع الفنان والمطرب الحلبي أحمد الفقش الذي وجهت إليه دعوة مماثلة. وفي القدس التقى بمدير برامجها الأستاذ "عجاج نويهض"، وتعرف على الأستاذ القدير "يوسف بتروني"، قائد الفرقة الموسيقية الحديثة، وعلى الأستاذ "يحيى السعودي" مدير القسم الموسيقي العربي في الإذاعة، وعلى الملحن وعازف العود "روحي الخماش".

بعد أشهر على عودة الشيخ علي الدرويش إلى حلب، تم جلاء المستعمر الفرنسي عن سورية بعد نضال دام ثمانية وعشرين عاماً، وشارك في احتفالات القطر بالحفلات والمقطوعات التي قدمها بهذه المناسبة. وفي تلك الفترة من حياته، تلقى دعوة من العراق للتدريس في معهد الفنون الجميلة في بغداد، فحزم حقائبه ورحل إلى العراق ليمكث فيها زهاء ست سنوات، عمل خلالها في معهد الفنون الجميلة في بغداد الذي كان يشرف عليه ويديره

الفنان القدير الشريف محي الدين حيدر[1]. وتتلمذ على يديه عازفا العود الشهيران، الأخوان منير وجميل بشير.

عاد إلى حلب بعد مرض ألم به، ليعمل مع الدكتور فؤاد رجائي في معهد حلب الموسيقي الذي سبق له وساهم في تأسيسه وكان المعهد يضم آنذاك نخبة من الأساتذة المشهود لهم من أمثال "عمر البطش" وولدي الشيخ علي "ابراهيم الدرويش" و"نديم الدرويش" و"أرنست شوحا" و"ميشيل بورزنكو".

لم يستمر الشيخ علي طويلاً في المعهد، إذ دهمه المرض ثانية بعد عام واحد على عودته، ليلقى وجه ربه ظهر يوم الخميس في السادس والعشرين من تشرين الثاني - نوفمبر - عام ١٩٥٢ عن عمر يناهز الثامنة والستين.

* * *

إذا أحصينا عدد السنوات التي أمضاها الشيخ علي الدرويش خارج وطنه لوجدناها تزيد على الثلاثين عاماً، ولوجدنا أيضاً أنه أفنى حياته خلالها في الدراسة والتدريس والبحث العلمي، وأبلى بلاء طيباً في تأسيس الفرق الغنائية والموسيقية في البلاد التي دعته للعمل في معاهدها، وعمل بدأب وتصميم على دعم وتقدم الموسيقا العربية وبخاصة التراثية منها في الأقطار العربية وتركيا.

تدين له الموسيقا العربية والغناء العربي في إحياء التراث الأندلسي المخبوء في صدور حفظته الذين توارثوه أباً عن جد. ويدين له الوطن الذي لم يقدم له شيئاً بالحب والإعجاب والتقدير والاحترام..

---

(١) الشريف محي الدين حيدر، من الأسرة الهاشمية، موسيقي بارع يجيد العزف على الكمان الجهير "فيولونسيل" وعلى العود. شغل منصب عمادة معهد بغداد الموسيقي إلى ما قبل ثورة العراق ١٩٥٨، ثم عمادة معهد اسطنبول الموسيقي.. وضع منهاجاً لدراسة العزف على العود يعتبر حتى اليوم من أفضل المناهج التخصصية.

لقد غاب علي الدرويش عن وطنه ثلاثين عاماً على فترات متباعدة، ولم يغب الوطن عن قلبه وعينيه... كان كسامر الحي الذي لا يجيد التطريب إلا بعيداً عن أهله وعشيرته، لأن أهله وعشيرته لم يحاولوا فهمه.. كانوا بعيدين عنه في كل شيء، وكان قريباً منهم في كل شيء.

وضع عدداً كبيراً من المؤلفات الموسيقية والمؤلفات الغنائية (موشحات ونوبات وأناشيد وأغاني متفرقة) لا يعرف منها سوى القليل من الذي أتيح له تسجيله لإذاعتي حلب ودمشق قبل وفاته. مخطوطاته القيمة محفوظة لدى أولاده، وعلى المسؤولين أن يتعاونوا معهم على تصنيفها وطباعتها وبخاصة الأبحاث التي أسفرت عنها دراسته لمكتبة البارون "دير لينجيه" ليستفيد منها الباحثون في تراث الموسيقا الشرقية والغربية. كذلك الأمر بالنسبة لمؤلفاته الموسيقية والغنائية التي يجب إعادة الاعتبار إليها وإخراجها وتسجيلها كاملة بإشراف أولاده كمؤلفات كلاسيكية تراثية تتحدث بلغة العصر الذي عاش فيه.

الشيخ علي الدرويش الذي لم نقدم له شيئاً كغيره من العباقرة الذين أسهموا في رفع اسم الوطن عالياً، علينا أن نعمل على تكريمه، وتكريم غيره من المبدعين الذين مضوا بصمت، وأسهم المسؤولون في القطر على مر الزمن في تكريس هذا الصمت حتى كاد الناس أن ينسوهم.. لقد آن الأوان بعد مضي عشرات السنين على رحيلهم أن نفعل شيئاً يشعر بتقديرنا لأولئك العباقرة كي نفيهم بعض حقهم علينا.

قام الشيخ علي الدرويش أثناء وجوده في القاهرة بين عامي ١٩٢٧ و١٩٣١ بتسجيل نخبة من ألحانه الغنائية والموسيقية على اسطوانات لحساب شركتي "جرامافون وبيضافون" وقد صاحبه في العزف على القانون في معظم التسجيلات "مصطفى بيك رضا" مدير المعهد الموسيقي الشرقي، وعبد الحميد القضائي، وعلى الكمان "سامي الشوا" وعلى العود "شحادة سعادة".

كذلك سجل خلال تواجده في بيروت لحساب شركة بيضافون عدداً من السماعيات والبشارف وألحان "عبده الحامولي" و"محمد عثمان" و"داود حسني" وجلها من الموشحات القديمة والأدوار المصرية بعد أن قام بتدوينها موسيقياً بنفسه، وبذلك حفظها من الضياع، وقد شاركه في عزفها "توفيق الصباغ" على الكمان "و"نوبار" على القانون، و"نوري الملاح" على العود وقام هو بالذات بالعزف على الناي.

وفي تونس قدم بعض إنتاجه للإذاعة التونسية، وسجلت تلك الأعمال لحساب الإذاعة التونسية عام ١٩٣٨ على اسطوانات وعلى أشرطة معدنية.

يعد تدوين الشيخ علي الدرويش للنوبة الأندلسية من أهم الأعمال التي قام بها في حياته الموسيقية، فما هي النوبة الأندلسية؟

النوبة الأندلسية

النوبة الأندلسية، هي نوع من التأليف الموسيقي والغنائي الذي كان يؤدى من قبل معظم فرق الغناء والإنشاد بمرافقة الآلات الموسيقية، وهي – أي النوبة- عبارة عن فواصل مطولة تدوم أكثر من ثلاثين دقيقة وتشتمل على مقدمة موسيقية تسبق الغناء الجماعي والإفرادي، وهي تشبه –مع الفارق طبعاً- الافتتاحيات الموسيقية في المسرح الغنائي في الغرب في عصر النهضة. وزيادة في الشرح، فإن كتاب "الأغاني" للأصفهاني يذكر كلمة "النوبة" باعتبارها نوعاً من الحفلات الموسيقية، ويذكر أيضاً أنه كانت هنالك جماعة من الموسيقيين عرفت باسم "النوبات". ويعلل المستشرق البريطاني "فارمر" هذه التسمية بأحد الأمرين، الأول: قيام الموسيقيين العازفين بالتناوب بالعزف فيما بينهم. والثاني: قيام الموسيقيين العازفين بالعزف في الحفلات خلال أوقات معينة من اليوم.

ويمكن لأي مستمع إذا تابع "نوبة" ما من النوبات الأندلسية حتى نهايتها أن يكتشف، بأن الرأي الذي يقول بالتناوب بين العازفين والمنشدين هو الأصح والأدق.

والنوبة بعد هذا، اصطلاح فني معروف عند أهل صناعة الموسيقا والغناء، ومازال هذا القالب الفني الكلاسيكي الذي ورثناه عن عرب الأندلس في قرطبة وغرناطة وإشبيلية، مستخدماً في حلب الشهباء وفي بلدان المغرب العربي كله.

وفن "النوبة" فن أندلسي بحت، يتكون من مجموعة من القطع الموسيقية والغنائية الملحنة من مقام واحد، وأوزان متعددة، لا يزيد عددها عن خمسة أوزان.

والنوبة الأندلسية الحلبية تختلف عن النوبة الأندلسية في الشمال الأفريقي في نواح، وتلتقي معها في نواح أخرى، فهي في ذلك تشبه الاختلاف القائم بين الموشحات الحلبية ومثيلاتها من المرشحات المصرية والأندلسية، وهي في مجموعها تلتقي في هدف واحد هو الطرب الكلاسيكي الرفيع المستوى.

الاختلافات الفنية القائمة في النوبة الأندلسية بين المغرب العربي كله وبين حلب، هي اختلافات ثانوية، ولكنها مع هذا أوجدت تبايناً في أداء النوبة من قطر عربي لآخر، فإذا أخذنا القطر العربي التونسي كمثال، وهو القطر الذي انصبت أبحاث الشيخ علي الدرويش فيه على فن النوبة لوجدنا النوبة تتألف على الشكل التالي:

مقدمة موسيقية يطلق عليها اسم "الاستفتاح" وتعزفها الفرقة الموسيقية كلها، وهذه المقدمة تشبه "التحميلة" في المشرق العربي. من هذه المقدمة يقوم أحد العارفين بارتجال بعض الألحان، ولا يلبث باقي أعضاء الفرقة حتى ينهجون نهجه بالتناوب، حتى ينتهي آخر عازف بالمقدمة التي تعاد من قبل

الفرقة جميعاً. غير أن هذه الطريقة اضمحلت ولم يبق منها سوى آثارها القديمة الموجودة في بعض الأعمال التراثية من التي حققها الشيخ علي الدرويش.

بعد المقدمة تؤدي الفرقة معزوفة أخرى تعرف باسم "المصدر" وقد يطلق عليها في المشرق العربي اسم "الخانة". و"المصدر" يتكون من ثلاثة أجزاء، كل جزء منها يختص بوزن، والأوزان الثلاثة تتدرج من البطء إلى السرعة في الأداء الموسيقي.

يطلق اسم "الطوق" على الجزء الثاني من المصدر، و"السلسلة" على الجزء الثالث، وهذه التسميات الخاصة بموسيقا النوبة، تنطبق على بعض أجزاء "الموشحة" في الغناء والجزء الثالث من المصدر - السلسلة- ينتهي عادة بقفل حاد وعنيف.

بعد استراحة قصيرة من أداء المصدر، تبدأ الفرقة بعزف مقطع موسيقي جديد يعرف باسم "دخول الأبيات" وهذا المقطع يمكن تشبيهه بما يعرف بالمشرق العربي "بالدولاب"، وبعد أداء المقطع الموسيقي "دخول الأبيات" الذي كما يدل عليه اسمه يمهد للغناء، يدخل المطرب الأول، أو رئيس المطربين الذي يعرف باسم "شيخ الجماعة" بالغناء، فيغني ارتجالاً ببيتين من الشعر العربي الفصيح، يعيد بعدهما غناء البيت الأول. وبين غناء البيت الأول وإعادة غنائه ثانية، تؤدي الفرقة الموسيقية مقطعين موسيقيين قصيرين يطلق على كل واحد منهما اسم "الفارغ أو الفارغة". وربما جاءت هذه التسمية، لأن العزف جاء خالياً من الغناء.

بعد المقطع الغنائي الأول، يأتي مقطع موسيقي آخر يطلق عليه اسم "دخول البطايحة" وهو يشبه في تركيبه "دخول الأبيات" تدخل بعده مباشرة المجموعة - الرديدة - أو مجموعة المنشدين، وعند انتهائها من الغناء، تعزف الفرقة الموسيقية، مقطوعة موسيقية تعرف باسم "التوشية". ثم يرتجل احد العازفين جملاً موسيقية من نفس وزن المقطوعة، ويمهد بذلك لعودة

الفرقة الموسيقية إلى لحن البداية، وعند الانتهاء منه ينبري عازف العود فيرتجل نوعاً من العزف يعرف في تونس باسم "استخبار" أي - تقاسيم- لينتهي منها إلى ما يعرف باسم "السواكت" وهي نوع من الألحان الشعبية، وعند ذاك يرتجل المطرب أبياتاً من الشعر يمهد بها إلى الدخول في غناء الموشحات والأزجال الأندلسية.

ترتب النوبات في تونس والمغرب العربي كله بطريقة مخصوصة تخضع لعامل الزمن، فيلتزم الموسيقيون والمطربون بتقديم "نوبة الذيل" أولاً، وفي اليوم التالي يأتي دور "نوبة من مقام العراق" وفي اليوم الذي يليه "نوبة مقام السيكاه" ثم "الحسيني" "فراست" "فالنوى"...الخ.

من هذا الذي ذكرناه يتبين لنا بأن اسم النوبة قد يكون قد جاء من تناوب أداء المقامات الخاصة بالنوبات يوماً بعد يوم، أو من تناوب العازفين والمطربين في أداء أجزاء وأقسام النوبة كما فصلناها وهو الأرجح.

والنوبة الأندلسية بعد هذا، التي حقق منها الشيخ علي الدرويش أربع عشرة نوبة، هي من أرقى أنواع الأدب الموسيقي الكلاسيكي الذي أهمل تماماً في المشرق العربي إلا من بعض العاملين في التراث من الموسيقيين في حلب، والتي تشهد في دول المغرب العربي ازدهاراً حقيقياً من خلال المهرجانات الدولية التي تقيمها. والمغرب العربي لا ينكر فضل الشيخ علي الدرويش الذي أحيا تلك الروائع بصبره وجلده وبحثه المعمق الذي استغرق منه سنوات فيذكر اسمه بفخر كلما قدم عمل من الأعمال التي حققها نقلاً من صدور الحفظة والتي حفظها بعمله من الضياع.

أشهر مؤلفات الشيخ علي الدرويش النظرية، كتاب "النظريات الحقيقية في علم القراءة الموسيقية "ويقع في ستة أجزاء. وقد خص الجزء الأول والثاني لعلم قواعد التدوين الموسيقي وعلم الأصوات وما يدخل فيها، وأفراد

الجزء الثالث لعلم الإيقاع، والرابع لتعليم العزف على آلات الناي والقانون والعود. أما الخامس فقد اشتمل على تدوين موسيقي للموشحات القديمة بينما ضم السادس تمارين للأبحاث التي تضمنتها الأجزاء الخمسة.

أهم الأعمال الموسيقية والغنائية التي قام الشيخ علي الدرويش بتسجيلها لإذاعة دمشق خوفاً عليها من الضياع، المؤلفات التراثية التالية:

نوبة أندلسية، أسق العطاش، نوبة راست الذيل الأندلسية، سماعي عجم، وموشحتا "يا من رمى القلب" و"برزت شمس الكمال" من ألحان أبي خليل القباني.

كذلك أذيعت من ألحانه الموسيقية بتاريخ ٢٥ تموز ١٩٤٣ من إذاعة دمشق مقطوعة لونغا فرحفزا.

كان الشيخ "علي الدرويش" آخر الخمسة الأعلام الذين حضروا مؤتمر القاهرة للموسيقا العربية عام ١٩٣٢. فهل لم يعرف القطر العربي السوري سواهم ؟

في واقع الأمر، أنجب القطر عدداً كبيراً من الموسيقيين الأعلام، والذين حضروا مؤتمر القاهرة لم يكونوا النخبة، وإن مثلوا النخبة، وهم جميعاً عملوا من أجل الموسيقا العربية وتقدمها في سورية وفي الأقطار العربية الأخرى منهم: كميل شامبير، جميل عويس، عمر البطش، محمد عبد الكريم، مصطفى هلال، وغيرهم من الذين سنتعرف من وراء حياتهم على ما قدموا من أعمال أسهمت بجهودهم الفردية في تقدم الموسيقا والغناء العربيين في القرن الماضي.

* * *

(*) ساعد في جمع المعلومات الخاصة عن الشيخ علي الدرويش الأديب المعروف الأستاذ عبد الفتاح قلعجي.

أعلام الموسيقا والغناء – الرواد

كميل شامبير

حلب ١٨٩٢ – حلب ١٩٣٤

الذين عايشوا الحياة الموسيقية في القطر العربي السوري يعرفون جيداً بأن الحركة الموسيقية قامت منذ بدايات هذا القرن على أكتاف قلة من الموهوبين الذين قادتهم هواياتهم ومواهبهم للاحتراف، فخرقوا تقاليد المجتمع المحافظة، وتحملوا الشيء الكثير من العنت من أجل الهدف الموسيقي الذي كرسوا له حياتهم، فكانوا النموذج المثالي للفنان الأصيل الذي لم يقف في فنه عند حدود معينة. ومن هؤلاء الموسيقار "كميل شامبير" الذي ولد في حلب عام ١٨٩٢. وبلغ في فنه وثقافته شأناً لم يبلغه أحد من معاصريه.

كان "كميل شامبير" فناناً من نسيج خاص يملك ناصية اللغات الفرنسية والإيطالية والإنجليزية وآدابها بالإضافة إلى اللغة التركية، وعلوم الموسيقتين الغربية والشرقية، وقد انعكس تأثير هذا كله على عمله الفني، فأحله في مركز الصدارة بين أهل الفن.

ربما كان حظ "كميل شامبير" أقوى من حظ زملائه "اسكندر شلفون" و"جميل عويس" و"توفيق الصباغ" و"شفيق شبيب" في الشهرة، فقد دانت له،

كما دانت لسامي الشوا، غير أن شهرة "سامي الشوا" وإن طغت على زملائه حتى تجاوزت الوطن العربي، فقد ظلت مقتصرة على قدرة العزف التي يملك، بينما شهرة "كميل شامبير" قامت على العزف والتأليف والإبداع، وعلى تكريس علوم الموسيقا الغربية لخدمة الموسيقا العربية. وإذا نحن بحثنا في الخصائص التي قام عليها فن كميل شامبير، لوجدنا بأن إتقانه العزف على عدد من الآلات الموسيقية نما واتخذ أشكالاً مختلفة مذ كان في الخامسة من عمره طالباً في روضة الأطفال بمدرسة "الراهبات الفرنسكانيات" في حلب، فقد تعلم العزف على الكمان، وأجاد العزف على العود أثناء تدرجه في المدرسة عاماً بعد آخر، قبل أن ينتقل إلى آلة البيانو التي شغف بها حباً. ولم يكتف بذلك، إذ كانت موهبته تقوده إلى اكتناه أسرار كل آلة موسيقية، ومن هنا أولى آلات النفخ الخشبية والنحاسية اهتمامه وهو بعد مازال في الخامسة عشرة من عمره، فدرسها دراسة مستفيضة، وعزف عليها، وسبر خصائصها، واختار منها في البداية آلة "الكلارنيت" حتى أجاد العزف عليها ثم استبدلها بآلة "الترومبيت" التي وجدها تلائم إحساسه الموسيقي، فبرع في العزف عليها براعة لم يسبق إليها، وكان آنذاك قد أنهى دراسته الثانوية، واستقام له كل شيء، وقرر أن يكرس حياته لخدمة الموسيقا التي يهوى.

يقول الأستاذ منير الحسامي[1] مايلي:

- ".. في السابعة عشرة من عمره - أي في العام ١٩٠٨- ترك بلاده ميمماً إيطالياً، فمكث فيها ردحاً من الزمن، أكمل أثناءه درس الموسيقا الإفرنجية في أشهر مدارسها - يعني معاهدها الموسيقية - وعلى أعظم أرباب هذا الفن، وبعدئذ رحل إلى أمريكا فاشتغل في الأوبرا مدة، ولما رأى

(١) راجع مجلة "منيرفا" - لصاحبتها "ماري يني" الجزء السابع - السنة الثانية - تاريخ ١٥ تشرين الأول عام ١٩٢٤ - الصفحة ٣١٤ - مقال بعنوان - النبوغ في الموسيقا- بقلم منير الحسامي.

بلاده في حاجة إليه، عاد إليها، وكان قد صار من أمهر أساتذة الفن الموسيقي، ومكث فيها قليلاً، ورحل إلى مصر سنة ١٩١٤...".

وفي مصر احتفى به الفنانون المصريون والفنانون السوريون الذين نزحوا عن القطر، في العشر الأول من القرن الماضي. وكان سامي الشوا في مقدمة هؤلاء.

بدأ "كميل شامبير" نشاطه الفني في القاهرة بإقامة عدد من الحفلات الموسيقية، ثم ترأس فرقة "نجيب الريحاني" وكتب لمسرحه عدداً من الروايات بأسلوب "الأوبريت" - كوميديا غنائية - وكان هذا العمل الخطوة الأولى لشامبير في التأليف الموسيقي الغنائي، ومنذ ذلك التاريخ حفلت مسرحيات نجيب الريحاني بالعديد من الألحان والأناشيد التي انتشرت انتشاراً واسعاً وترددت على ألسنة الناس في كل مكان.

وفي تلك الفترة الخصبة من حياته التأليفية، اتصل به الفنان "أمين عطا الله" وطلب إليه أن يترأس فرقته الموسيقية المسرحية، وأن يكتب له أسوة بزميله "نجيب الريحاني" عدداً من الأوبريتات. وهكذا غدا "كميل شامبير" خلال فترة زمنية قصيرة المؤلف الروائي والموسيقي الغنائي للفرقتين المذكورتين اللتين كانتا تتباريان بإبراز شخصية "كشكش بك" الكوميدية.

استمر تعاون "كميل شامبير" مع مسرحي الريحاني وأمين عطا الله مدة سبع سنوات، وهي المدة التي مكث فيها في مصر، وأعطى أثناءها، سبعاً وعشرين مسرحية غنائية كوميدية من نوع "الأوبريت" تقريباً. ويمكن القول إن فن الأوبريت دخل إلى المسرح العربي لأول مرة بصورة متكاملة تقريباً على يديه، وأن المسرح العربي يدين له بالفضل في هذا، وإن تجاهله مؤرخو المسرح الغنائي الموسيقي في مصر، وهو يختلف عن مسرح القباني الغنائي. في أن الأوبريت التي قدمها اعتمدت بصورة أساسية في مشاهدها على الموسيقا والغناء اللذين يكونان اللبنة الأساسية في أعماله. وتعتبر روايات "الفنون الجميلة" و"الغريب البائس" و"عقبال عندكم" و"شهر العسل" و"النونو"

أفضل رواياته التي تندرج في نوع الأوبريت، وقد أعيد تمثيل هذه الروايات فيما بعد دون الإشارة إلى اسمه، كذلك قام ملحنون آخرون بتلحين نصوصها تلحيناً جديداً، كي يطمسوا اسم مبدعها الحقيقي.

العمل العظيم الذي وضعه "كميل شامبير" ولم يشاهد النور بسبب افتقار الوسط الفني للأصوات القادرة القوية، هو أوبرا "توسكا - Tosca" التي ترجمها عن الإيطالية بنفسه واشتغل في تلحينها مدة عامين.

وعلى الرغم من الشهرة التي انداحت حوله، فإنه حزم أمره، وقرر العودة إلى الوطن.. فقد كان الحنين يدفعه إليه، كما دفع من قبله "توفيق الصباغ"، وهكذا شد رحاله وعاد إلى حلب في العام ١٩٢٢ دون أن تنفع معه إغراءات أصدقائه الكثر.

وفي حلب عاود نشاطه الفني بالاشتراك مع النادي الكاثوليكي فقدم غنائية "حلب على المسرح" التي لم تنجح النجاح الذي كان يرجو.

يعتبر "كميل شامبير" رائد آلة البيانو في القطر العربي السوري، إن لم نقل في الوطن العربي. إذ كما فعل أنطون الشوا بالنسبة لآلة الكمان الغربية عام ١٨٦٥ عندما حاول إقحامها في آلات التخت الشرقي، حاول كميل شامبير بالنسبة للبيانو دون جدوى، فقط ظلت هذه الآلة غريبة ومرفوضة بالنسبة للموسيقا الشرقية.

في بداية الأمر، عرَّف الناس من خلال الحفلات التي كان يحييها على أعمال الكبار من مؤلفي الغرب، غير أن المستمع العربي الذي لم يألف آنذاك تلك الألحان، رفض تلك الموسيقا وإن أثارت فضوله آلة البيانو بأصواتها وأنغامها، وعند ذاك فكر في تحويل هذه الآلة التي تتنافى في نظام أصواتها - أنصاف أصوات - إلى آلة تستقيم في أصواتها مع أصوات السلم الشرقي - ربع صوت تقريبي -، ويبدو أن الصعوبات التي اعترضته في أثناء الأيام العاصفة التي عصفت بالقطر العربي السوري عام ١٩٢٥ -الثورة السورية- جعلته يلجأ إلى زميليه الموسيقيين "عبد الله شاهين" و"متري المر" في بيروت.

ورغم انصراف هذا الثلاثي إلى العمل من أجل إيجاد صيغة يستطيعون معها من صنع البيانو الموعود، فقد باءت جهودهم بالفشل، واكتشفوا بأن أرباع الصوت في السلم الشرقي على أساس حسابات "الكوما" وما ينبثق عنها من تغيير مقامي، يتطلب تركيب لوحة للمفاتيح تجعل طول البيانو عند تركيبها يتضاعف في أدنى الاحتمالات، وتجعل من العسير حتى على العازف المتمكن أن يطول ملامسها كذلك وجدوا عند دراستهم إمكانية تركيب لوحة تتألف من ثلاث طبقات لتستطيع أن تفي بحاجات السلم الشرقي ومقاماته، بأن هذا الأمر يتطلب هو الآخر من العازف أن يستوعب قدراً كبيراً من الملامس الموزعة على تلك الطبقات، وهو الأمر الذي يستحيل تحقيقه فنياً.

وعندما فشلت محاولات الثلاثي المذكور، كانت الثورة السورية قد وضعت أوزارها، فقرر "شامبير" العودة إلى سورية، واختار دمشق مقراً لإقامته.

لم ييأس كميل شامبير في أداء الأنغام العربية على آلة البيانو، ومن أجل تحقيق هذا الأمر لجأ في حفلاته الموسيقية وندواته الخاصة إلى التحويل المباشر، فإذا أراد مثلاً أن يؤدي تقاسيم من مقام "الراست" قام بخفض درجتي "مي وسي" الموسيقتين في السلم المعدل الغربي بمقدار ربع صوت، بواسطة مفتاح ضبط الأوتار الخاص بالبيانو، فتنطبق درجة "مي" المنخفضة" على درجة "السيكاه" الشرقية، وتنطبق درجة "سي" المخفضة أيضاً على درجة الأوج الشرقية. وبمعنى آخر تصبح درجتا "مي وسي" درجتي "السيكاه والأوج" ويحصل بذلك على مقام الراست الذي يبغي دون أن يتمكن من الانتقال إلى غيره من المقامات الشرقية الأخرى.

كان مفتاح ضبط الأوتار لا يفارق جيبه ليتمكن من ضبط الأوتار وفق المقامات التي لا تستقيم أبعاد أصواتها والمقامات الغربية، وكان أحب المقامات الشرقية إلى نفسه: "النكريز، الزنجران، البستنه كار، الحجاز كار، الكرد، والعجم" وطبيعي أن بعض هذه المقامات تتسجم مع مثيلاتها من المقامات الغربية، وإن افتقرت إلى النكهة الخاصة بالمقام الشرقي مثال ذلك مقام "العجم" الذي تقابله

النغمة الكبرى "ماجور" في الموسيقا الغربية، ورغم هذا كان يضبط الأوتار - أوتار البيانو - ليحصل على النكهة الخاصة بالمقام الشرقي.

اتصلت به شركتا "اوديون" و"بيضا فون"، وتعاقدتا معه على تسجيل بعض مؤلفاته وبعض ألحان التراث على اسطوانات، فسافر من أجل ذلك إلى بيروت، وسجل لحسابهما عدداً من الاسطوانات، ضمت تقاسيم على البيانو من مقام "العجم"، ومقام "الكرد" إلى جانب عدد من البشارف والسماعيات الشهيرة. كذلك سجل مقطوعات من تأليفه، وكانت أبرز تلك المؤلفات ثلاثيته لـــ"التروميت والكمان والعود"، ويعتبر هذا العمل، أول مؤلف من نوعه، اعتمد فيه على نظام التأليف الغربي في "الثلاثية" إلى حد بعيد، ولكن بلغة عربية أصيلة. ولم تتكرر هذه المحاولة في تاريخ الموسيقا العربية إلا من خلال رباعي أمير البزق "محمد عبد الكريم" وخماسي "محمود عفة" المصري الشهير الذي بدأ عمله في أواخر الستينيات، أما في أسلوب الثلاثي، فلا نعرف في تاريخ الموسيقا العربية منذ "كميل شامبير" من أقدم على مثل هذه المحاولة، اللهم إلا إذا اعتبرنا ما قدمه العازف التركي "اسماعيل شنشيلر" عند زيارته لدمشق في مستهل الخمسينيات بالاشتراك مع أمير البزق "محمد عبد الكريم" وضارب الإيقاع الراحل "محمد العاقل" نوعاً من الثلاثيات.

لم يمتد العمر بكميل شامبير، ليحقق أحلامه الموسيقية التي سبقت زمانها، فقد كان الوطن العربي في واد، والفنون الجميلة، والموسيقا بنوع خاص في واد آخر. فقد قضى فجأة في التاسع من تشرين الثاني عام ١٩٣٤، وهو في أوج شبابه في الثامنة والأربعين من عمره، وكان لموته رنة أسى وحزن عميقين غمرت القطر كله، وكان يوم دفنه في حلب، يوماً مشهوداً، إذ سارت حلب كلها خلف نعشه لتودعه الوداع الأخير، وتبارى الخطباء في تعداد مناقبه ومآثره، وكان أبلغ الرثاء وأروعه ذاك الذي تجسد في قصيدة صديقه الشاعر الكبير عمر أبي ريشة:

نـــام عـــن كأســـه وعـــن أحبابـــه قبل أن ينقـضي نهـار شـبابه[1]
نـــام عـــن ســـكرة الحيـــاة وقـــد جـــف شـــراب الـــسلوان مـــن أكوابـــه
يـــا بنـــات الغـــروب قـــد نفـــض الليـــل علـــى الكـــون حالكـــات نقابـــه
احملي الراحل الغريـب وسـيرى بالزغاريـد سـلوة لاغترابـه
وادخلـــي هيكـــل الفنـــون واهديـــه ســـراجاً يـــضيء، فـــي محرابـــه
مـــلّ دنيـــاه بعـــد مـــا ســـئم الـــسير عليهـــا وضـــاق فـــي بلوائـــه
مورد الفـن مظلـم لـم يـصوب فوقه الشرق مـشعلاً مـن ضـيائه
سار فيه وظلمـة اليـأس تطغـي تحـت أنفاسـها شـموع رجائـه
ليت شعري وقـد تـوارى وشـيكا طـروب أم بـائس فـي بعـاده
إنمـا لـم تـزل رفـاق لياليـه كرامـا علـى عهـود وداده
كلمـا مـرّ ذكـره قلبـوا الكـأس علـى الأرض حـسرة لافتقـاده
لست أنـسى النـاقوس لمـا نعـاه والمـصلى بمـوج فـي أحبـاره
والمناديـل فـي أكـف الغـواني تشرب الدمع مـع مقـر انفجـاره
وحـدوه بكـل لحـن شـجي سـرقته الآذان مـن أسـراره

تلك هي رثائية عمر أبي ريشة في "كميل شامبير" أما الرثائيات الموسيقية فأكثر من أن تحصى، والجروح التي تركها في قلوب أصدقائه الموسيقيين كانت عميقة، حتى أن بعضهم، "كوديع صبرا وبشارة فرزان وسليم ضومط واسكندر شلفون ومنصور عوض وموريس نجار وايلين عجمي وماتيلدا وصوفي عبد المسيح" ظلوا زمناً يقدمون في حفلاتهم الموسيقية بعض أعماله الخفيفة التي اشتهرت من خلال مسرحي "نجيب الريحاني" و"أمين عطا الله".

* * *

(١) راجع ديوان الشاعر الكبير عمر أبو ريشة.

جميل عويس

جسر الشغور ١٨٩٠ – القاهرة ١٩٤٨

ربما كان "جميل عويس" من أعمق وأقدر الموسيقيين العرب وأكثرهم فهماً لواقع الموسيقا العربية، وما يجب أن تكون عليه في مستقبل أيامها. وجميل عويس المولود في قرية من قرى "جسر الشغور" قرب حلب عام ١٨٩٠ نشأ وتعلم كزميله "توفيق الصباغ" على أيدي شيوخ حلب وأعلامها. ثقافته العالية التي اكتسبها كالصباغ من المدارس الأرثوذكسية، وإتقانه اللغة الفرنسية واللغة التركية، أتاحت له كلها الاطلاع الواسع على ما يجهله في الموسيقا الغربية والموسيقا الشرقية. براعته في التدوين الموسيقي، ومهارته الفائقة في العزف على الكمان، بوأتاه مركزاً مرموقاً في مصر، عندما نزح إليها قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بعدة أشهر. وإذا نحن استثنينا أعماله الغنائية الخفيفة التي دفعت إليها الحاجة كأغنية "على سرير النوم دلعني" لسمحة العراقية، وأغنية "فين حزامي يا نينه" لفريدة مخيش، لوجدنا بأن الموسيقار الخالد "سيد درويش"[١] يعتمد عليه في تدوين أعماله الغنائية، وفي تعليمه التدوين الموسيقي الذي كان لا يفقه فيه شيئاً، إذ لولا "جميل عويس" لضاعت مؤلفات "سيد درويش" ولما بقي منها إلا النذر اليسير المحفوظ في الاسطوانات، وصدور محبي وهواة فن "سيد درويش".

بعد وفاة "سيد درويش" اتصل "محمد عبد الوهاب"[٢] الطامح إلى احتلال مركز الصدارة الموسيقية في مصر "بجميل عويس" واستعان به في تدوين

---

(١) راجع كتاب "سيد درويش" للدكتور محمود الحفني.

(٢) كان محمد عبد الوهاب تلميذا لجميل عويس في معهد الموسيقا العربية (معهد الملك فؤاد الأول).

أعماله الموسيقية والغنائية الأولى، وفي تعليمه التدوين الموسيقي، وفي تشكيل فرقته الموسيقية التي كان فيها العازف الرئيسي والموجه والمعلم للفرقة (التخت الشرقي)، وكان "جميل عويس" قبل اتصال "محمد عبد الوهاب" به تواقاً إلى تحقيق أهدافه الموسيقية التي تحتاج إلى تمويل، ومن هنا وجد في محمد عبد الوهاب وفي شخصيته الفنية الطموحة ما يروم ويبغي، الأمر الذي يوضح سر العلاقة التي قامت بين الاثنين واستمرت حتى نهاية العام ١٩٣٧.

استغل "جميل عويس" محمد عبد الوهاب في تنفيذ أهدافه الموسيقية، واستطاع بقوة شخصيته، وبثقافته الموسيقية الواسعة، وعلمه الغزير، ومعرفته لأصول التدوين الموسيقي وللمقامات الشرقية والغربية من احتلال مكانته المرموقة، ومن إقناع محمد عبد الوهاب في استخدام مختلف أنواع الآلات الإيقاعية الغربية التي كانت معروفة آنذاك إلى جانب آلتي الكمان الجهير "فيولونسيل" و"الكونتر باص" الكمان الأجهر. ويمكن القول أن محاولة جميل عويس تشبه محاولة "أنطون الشوا" الذي حاول منذ أواخر القرن التاسع عشر فرض آلة الكمان على التخت الشرقي فلم ينجح في ديار الشام ونجح في القاهرة، فقد اصطدم "جميل عويس" عند محاولته إدخال آلة الكمان الجهير (فيولونسيل) إلى التخت الشرقي بعقبات مشابهة للعقبات التي اصطدم بها الشوا، إلا أنه تمكن بقوة شخصيته وإصراره على تنفيذ ما صمم عليه من تحقيق نصر حاسم لتصبح آلة الكمان الجهير (فيولونسيل) ثم آلة "الكونتر باص" الكمان الأجهر من آلات التخت الشرقي، ومنذ ذلك التاريخ في أواخر العشرينيات وبداية الثلاثينيات أخذت معالم التخت الشرقي تهتز تحت معول التجديد المدروس. ولم تقف إصلاحات "جميل عويس" للتخت الشرقي عند هذا الحد، بل تعداها إلى استخدام أنواع من الآلات الإيقاعية الغربية التي لم تكن معروفة في التخت الشرقي قبلاً "كالكاستنييت" وآلات الإيقاع الأخرى المستخدمة في الموسيقا الغربية الراقصة مثل "العصوين".

وكان أول استخدام للأولى، في أغنية "أهون عليك" وفي الثانية في قصيدة الأخطل الصغير "جفنة علم الغزل" اللتين غناهما محمد عبد الوهاب.

من هذا الذي سردناه يتبين لنا بأن الفضل في إدخال أسرة الكمان برمتها للفرقة الموسيقية "التخت الشرقي" عدا آلة (الفيولا) يعود إلى الفنانين العربيين السوريين "أنطون الشوا" و"جميل عويس". أما آلة "الفيولا" فلم تدخل إلى الفرقة الموسيقية العربية، إلا في العام ١٩٦٠، عندما استخدمها الفنان العربي "صلحي الوادي" في مسرحية "يوم من أيام الثورة السورية" الغنائية الراقصة، والتي عرضت لأول مرة على مسرح مدينة معرض دمشق الدولي.

لم يقم جميل عويس بعمله هذا - استخدام الكمان الجهير والكونتر باص- الكمان الأجهر في التخت الشرقي إلا بعد دراسة تجريبية على تلك الآلات، وقد أتاح بعمله هذا، الفرصة لعدد من الموسيقيين أن ينسجوا على منواله، فاستخدموا دون دراية أو دراسة، آلات موسيقية لا تستقيم أصواتها وأغراض التخت الشرقي الأمر الذي جعل "التخت الشرقي" يفقد هويته الأصيلة ويصبح مع مرور الزمن فرقة "مبندقة" لا تمت للتخت الشرقي أو للفرقة العربية بصلة.

إن الإبداع الذي جاء به "جميل عويس" هو تطوير مدروس للتخت الشرقي، بينما استخدام محمد عبد الوهاب بعد جميل عويس للآلات الغربية الأخرى مع أضرابه من الموسيقيين كان استخداماً اعتباطياً، لأن الآلات التي استخدمها "عويس" هي من أسرة الكمان وتستطيع أن تؤدي أرباع الصوت التقريبية، بينما الآلات التي استخدمها محمد عبد الوهاب، ومن سار على خطاه، كانت تفتقر إلى أرباع الصوت بحكم تصنيعها وتعتمد على أنصاف الأصوات في السلم المعدل. ومن هنا تباينت مع آلات التخت الشرقي،

وظل استخدامها على الرغم من فرضها على التخت الشرقي محدوداً، وفي مجالات ضيقة.

"جميل عويس" استخدم آلات غربية أخرى لا تستخدم إلا في الموسيقا الراقصة. وقصر استخدامها على ضرورة اللحن الراقص، وكان أول استخدام لآلة "الأكورديون" في مونولوغ "مريت على بيت الحبايب" الذي غناه محمد عبد الوهاب، وانحصر هذا الاستخدام في اللازمة الأخيرة التي صاغها محمد عبد الوهاب على إيقاعات "التانغو"، كذلك عاود جميل عويس استخدام هذه الآلة في تانغو "سهرت منه الليالي" الذي ظهر في فيلم دموع الحب، وفي أعمال أخرى مشابهة.

و"جميل عويس" الذي ترأس فرقة محمد عبد الوهاب، منذ أواخر العشرينيات تقريباً، وقادها ما يزيد على العشر سنوات، عقد بابتكاراته الفنية الفرق الموسيقية الأخرى، وخاصة فرقة أم كلثوم التي كان يرأسها "العقاد الكبير" ويشرف عليها فعلياً الفنان الكبير "محمد القصبجي"، وجعلت القصبجي، وهو المبدع الصامت أن ينحو نحوه في استخدام آلات الكمان الجهير "فيولونسيل" و"الكونتر باص" في أغاني فيلم وداد، وبعض الأغاني الأخرى التي سبقتها، وأن يستعين بالموسيقي "ابراهيم حجاج" وبالموسيقي "عزيز صادق" عازف الناي الشهير، اللذين كانا يحملان أفكاراً موسيقية حديثة نالت من إعجاب القصبجي، فاتفق مع الأول على توزيع موسيقا أغاني أم كلثوم، ومع الثاني على قيادة فرقتها من أجل تحقيق قصب السبق على محمد عبد الوهاب، وقد ظهرت نتائج ذلك في أغاني فيلم "نشيد الأمل" التي تجاوزت كل ما أعطاه جميل عويس حتى ذلك التاريخ.

وزّع جميل عويس وقاد وأخرج كل أعمال محمد عبد الوهاب الغنائية والموسيقية التي ظهرت في أفلام "الوردة البيضاء، دموع الحب، يحيا الحب" إلى جانب جميع الأغاني التي ظهرت قبل تلك الأفلام وفي أثنائها منذ تسلم

فرقة محمد عبد الوهاب، وأشهر تلك الأغاني مونولوغ "أهون عليك" وقصيدة "أعجبت بي" و"بلبل" و"على غصون البان" وغيرها كثير. بالإضافة إلى الأعمال الموسيقية التي ظهرت في الأفلام السينمائية وخارجها مثل: السماعيات، ومقطوعات "فرحة، وألف ليلة، وحبي، ولغة الكيتار" وغيرها.

وإذا نحن عدنا إلى تسجيلات محمد عبد الوهاب القديمة، وبخاصة "الموالیا" المسبوقة بتقاسيم على الكمان، لاحظنا عند الاستماع تنويهاً يشير بأن تقاسيم الكمان هي "للفنان جميل عويس" كما نلاحظ أصوات أفراد يصيحون في أعقاب كل "محط" مقامي، وقد هزتهم تلك التقاسيم "يا سلام عليك يا جميل عويس".

عاد جميل عويس إلى حلب في نهاية الثلاثينيات، بعد أن استعاض عنه "محمد عبد الوهاب" "بعزيز صادق. وفي حلب مكث بعض الوقت أضحى خلاله قبلة الفنانين ومرجعهم، ودفعه هذا إلى ممارسة نشاطه الموسيقي الخلاق من خلال الأندية الموسيقية العديدة. وفي تلك الفترة من حياته، اتصلت به المطربة "ماري جبران" وطلبت إليه أن يترأس فرقتها الموسيقية.

وهكذا بدأ عمله معها في حلب، ثم رافقها إلى دمشق، ليسهم نهاراً مع توفيق الصباغ في دفع الحركة الموسيقية إلى الأمام، وليلاً مع ماري جبران التي تعاقدت على العمل في ملهى "بسمار" الشهير اليوم "بمقهى الكمال الصيفي"، وعندما وقعت ماري جبران عقداً جديداً مع "ملهى منصور" في بيروت اشترطت أن يترأس جميل عويس الفرقة الموسيقية، وأن يعامل معاملة الموسيقيين الكبار. وهكذا انتقل إلى بيروت التي وجد فيها المناخ الذي يبحث عنه. وظل جميل عويس يعمل مع المطربة الكبيرة، إلى أن دفعه الحنين إلى مصر، فرحل إليها ثانية والحرب العالمية الثانية تكاد تضع أوزارها وقد ترأس في تلك الفترة فرقة أم كلثوم الموسيقية التي أدت كل أعمالها الغنائية في الأفلام السينمائية.

توفي جميل عويس في عام ١٩٤٨، مهملاً منسياً، دون أن يترك إرثاً يورثه لورثته. اللهم عدا مؤلفاته القيمة المهملة وكمانه النفيسة التي تداولتها الأيدي، قبل أن تؤول وتستقر عند الشاعر العربي الحمصي الراحل " عبد الرحيم الحصني" الذي يحتفظ بهذه الكمان ويعتز بها كأنها إحدى روائعه الشعرية.

تمتاز مؤلفاته بالضخامة والجزالة. وهو في كل مؤلفاته لم يخرج عن القوالب الشرقية المعروفة في التأليف العربي. الافتتاح عنده يمهد للأفكار التي ستصافح المستمع، والصياغة الفنية متكاملة، والألحان في أبعادها واتساقها تتصاعد بسمو لا تتزلف ولا تستجدي، وحتى "التسليم" الذي يفصل بين "خانات" السماعي أو اللونغا - أي المقاطع الموسيقية - تمتاز بالرقة والعنفوان، وإذا نحن أخذنا مقطوعة من مقطوعاته، ولتكن السماعي من مقام "نوا أثر" أو لونغا "عجم" أو مقطوعة "أفراح"، لوجدنا في كل هذه المقطوعات صياغة رفيعة تجاوزت ما اعتاد المؤلفون العرب كتابته في هذا الضرب من المؤلفات. ولدهشنا للتناسق البديع في البناء الموسيقي الذي توخى فيه توزيع فكرته الموسيقية على خاناتها وتسليمها، بلغة معاصرة، سبقت الزمن الذي ألفت فيه، وهي على الرغم من مرور أكثر من أربعين عاماً على ولادتها مازالت تقف شامخة بلغتها الموسيقية المعاصرة كدليل حي على مؤلف خالد عرف كيف يكتب في القوالب التقليدية تلك الكلاسيكيات الرائعة.

أبرز مؤلفاته الموسيقية المسجلة في إذاعة دمشق، عدا التي ذكرت آنفاً هي:

بشرف من مقام الكرد، سماعي فرحفزا، رقصة الغزلان.

* * *

عمر البطش

حلب ١٨٨٥ – حلب ١٩٥٠

يعتبر الفنان "عمر إبراهيم البطش" من الموسيقيين القلائل الذين أولوا التراث أهمية خاصة، ولد في حلب عام ١٨٨٥ من أسرة كلفة بالفن، ولكنه لم يزاول الفن إلا متأخراً، فقد امتهن منذ حداثته حرفة البناء على أيدي أفراد من أسرته حتى برع فيها، وكان يتردد خلال أوقات فراغه على زوايا الطرق الصوفية وبخاصة الشاذلية فيشارك في حلقات ازدكارها، دون أن يدري بأن صوته الجميل قد لفت إليه أنظار بعض الفنانين الذين يشاركون في هذه الحلقات من أمثال "صالح الجذبة" و"أحمد عقيل" و"أحمد الشعار" وغيرهم، فأخذ عنهم فن أداء الموشحات. ثم علوم المقامات والأوزان والضروب، إلى أن أتقن ذلك. ثم مال إلى رقص السماح، فتدرب على إيقاعاته ورقصه حتى برع فيه براعة لا توصف، وتفوق فيه حتى على أساتذته. وفي أثناء ذلك تعلم العزف على العود وعلى عدد من الآلات الأخرى، ولكنه آثر الضرب على آلات الإيقاع المختلفة مثل "الدف" و"الدربكة".

في الخامسة والعشرين من عمره، أي في العام ١٩١٠ هجر مهنة البناء نهائياً، وانصرف إلى العمل كضابط إيقاع في مختلف الفرق الموسيقية التي كانت تعمل في ملاهي حلب ومسارحها.

وفي العام ١٩١٢ اصطحبه الشيخ علي الدرويش في رحلته الشهيرة إلى المحمرة - عربستان اليوم - وعمل مع فرقة الشيخ علي عند أمير المحمرة الشيخ خزعل مدة عامين، وساهم في تأسيس فرقة الشيخ خزعل وتعليمها، وعاد في العام ١٩١٤ كسائر أفراد فرقة الشيخ علي الدرويش

بثروة طيبة مكنته من العيش بكرامة، غير أن حنينه إلى الموسيقا دفعه للعمل ثانية كضابط إيقاع في فرق حلب الموسيقية المختلفة، وظل على هذه الحال فترة طويلة، إلى أن قرر امتهان التجارة، فافتتح دكاناً صغيرة، في أوائل الثلاثينيات وهجر الفن، وازداد تديناً، وأخذ يلازم حلقات الذكر في الزوايا والتكايا، ويقوم بتدريس فن الموشحات ورقص السماح في المدارس الخاصة.

وفي تلك الفترة من حياته، زار محمد عبد الوهاب[1] القطر العربي السوري، فأحيا العديد من الحفلات في دمشق ثم غادرها إلى حلب ليقيم عدداً مماثلاً فيها. وفي موعد الحفلة الأولى، فوجئ محمد عبد الوهاب بالقاعة فارغة إلا من بضعة عشر شخصاً، فاضطر أن يغني لهذا النفر الضئيل والدهشة تغمره، حتى إذا أجاد وأبدع فيما غنى، أحاط به القوم، وأعلموه وهو في حيرة من أمره، بأنه اجتاز الامتحان، وأنه سيجد القاعة في حفلته الثانية غاصة بعشاق الفن. ثم دعوه لقضاء سهرة فنية حلبية ليسمعوه روائع الفن الحلبي، أسوة بالطرب المصري الذي قدمه لهم وكان على رأس الحضور يومذاك الشيخ علي الدرويش والشيخ عمر البطش.

واستمع محمد عبد الوهاب مطولاً إلى وصلات من الموشحات وانتشى طرباً. ويبدو أنه أراد بعد أن خضع لامتحان فناني حلب الصعب، أن يمتحنهم بدوره ليدلل على مدى تعمقه في الموسيقا، فسألهم في نهاية السهرة التي امتدت حتى الصباح أن يسمعوه موشحات من نغمة السيكاه الأصلية التي لا تخالطها نغمة الهزام.

وبهت القوم، وارتج عليهم، ولكن الشيخ عمر البطش وعده بأن يسمعه في سهرة الليلة القادمة الموشحات التي طلب. ودهش الشيخ علي الدرويش من

---

(١) زار محمد عبد الوهاب القطر بين عامي ١٩٣٣ و١٩٣٤ وروى الحادثة بنفسه من التلفزيون العربي السوري.

الوعد الذي قطعه على نفسه الشيخ عمر البطش لأنه يعرف تماماً وهو الموسيقي العالم بعدم وجود موشحات من هذه النغمة في حلب وفي القطر كله.

واختلى الشيخ علي الدرويش بعمر البطش بعد انصراف محمد عبد الوهاب وجرى بينهما نقاش طويل وحاد. قال عمر البطش في نهايته:

- سأضع هذه الموشحات بنفسي فوراً، لأريه أن الفن في حلب لا يعلو عليه أي فن آخر في أي قطر عربي.

وعكف الشيخ عمر البطش على العمل حتى أنهى نظم وتلحين عدد من الموشحات من مقام السيكاه الأصلي الذي لا تخالطه نغمة الهزام، ثم استدعى جماعة المنشدين وقام بتحفيظهم إياها. وكان من أجمل تلك الموشحات موشح "رمى قلبي رشا أحور".

واستمع محمد عبد الوهاب في المساء إلى تلك الموشحات مبهوراً بنغمتها ولحنها ونظمها.

يذكر الأستاذ "أدهم آل الجندي" في كتابه أعلام الأدب والفن[1] مايلي:

- "أذكر هنا للتاريخ أن المرحوم الشيخ سيد درويش، كان قبل الحرب العالمية الأولى زار حلب واجتمع بفنانيها، وفي طليعتهم عمر البطش، وكان في الأربعين من عمره في ذلك العهد، وارتوى من منهل البطش الفني وحفظ عنه الموشحات والأوزان الكبيرة".

هذا القول فيه كثير من المغالطة، وهو غير صحيح، إذ من المعروف إن الشيخ سيد درويش ولد في عام ١٨٩٢ وتوفي في العام ١٩٢٣، أي أنه عاش واحداً وثلاثين عاماً، وهو ينافي ما ذهب إليه الأستاذ الجندي أنه كان في الأربعين من عمره، كما أن عمر البطش المولود عام ١٩٨٥ لم يزد عمره - إذا كان هو المقصود بعبارة "في الأربعين من عمره"- إلى ما قبل

---

(١) راجع كتاب أعلام الأدب والفن للأستاذ أدهم ال الجندي، صفحة ٢٨٧ -صادر عن مطبعة صوت سورية.

الحرب العالمية الأولى عن تسعة وعشرين عاماً. وإذا عرفنا بأن عمر البطش كان بين عامي ١٩١٢ - و١٩١٤ في المحمرة - عربستان- فمن المستبعد أن يكون الشيخ سيد درويش قد التقى به أو أخذ عنه.

كان عمر البطش مرحاً وطيباً، ارتبط بصداقات أدبية وفنية، التزم بها حتى آخر يوم في حياته، وكان من أعز أصدقائه الوطني المعروف "فخري البارودي" الذي كان كلفاً بالفن وكان يروق للمرحوم فخري البارودي أن يمازحه ولاسيما على موائد الطعام، فيعد عليه أقراص الكبب التي يلتهم أو أنواع المحاشي التي يأكل، وكان البطش يجيب البارودي ضاحكاً:

- لكل شيء ثمنه.. قرص الكبة بموشح، والمحشية بدور..

سأله البارودي مرة عن بعض الموشحات التي وضعها سيد درويش وداود حسني، وعن السبب الذي دفعهما إلى عدم كتابة "خانات" أي الأبيات لها. فلم يجب البطش بشيء، ولكنه عاد في اليوم التالي إلى مجلس البارودي ليغني موشح سيد درويش الشهير "يا شادي الألحان" التي كانت تفتقر إلى "خانة" كاملة بعد أن وضع لها الخانة الأولى فغدت كما يلي:

يا شادي الألحان أسمعنا رنة العيـــدان
هات يا فنان أســـمعنا نغمـــة الكـــردان

بعد أن كانت تقتصر على البيت الأول فقط - أي القفل-

كذلك فعل في موشح "العذارى المائسات" التي أضاف عليها الخانة الأولى. فانتشى البارودي، وشهد له بالبراعة والتفوق. والبارودي الذي يعتبر سيداً من سادة أهل الطرب أتاح للبطش ولغيره من الفنانين المتمكنين الاطلاع على مكتبته الموسيقية الضخمة التي جمعها من مختلف البلاد التي تعنى بالموسيقا الشرقية، وقد استفاد منها البطش كما استفاد منها غيره كشفيق شبيب ومصطفى هلال ومحمد عبد الكريم وغيرهم.

كان لقاء محمد عبد الوهاب بعمر البطش حافزاً لهذا الأخير لأن يعود إلى الحياة الفنية، ولكنه تردد سنوات، وظل يدرِّس لعدد من هواة التراث، الموشحات ورقص السماح، إلى أن تلقى في العام ١٩٤٣ دعوة من معهد الموسيقا الشرقية الذي تأسس حديثاً للتدريس فيه، فحزم حقائبه ورحل إلى دمشق ليمارس المهنة التي أحب كأستاذ لفن الموشحات ورقص السماح.

رقص السماح

يدين فن رقص السماح في تطويره وتقديمه على الصورة الزاهية التي نراها عليه اليوم لعمر البطش، إذ عمل طوال حياته، ومن خلال حبه لهذا الفن وعشقه له على تخليصه من الرتابة التي عرفت به، ومن الشوائب التي طرأت عليه بمرور الزمن، فغدت حركات الأيدي والأرجل في هذا النوع من الرقص "السماح" تنطبق مع إيقاعات الموشحات، فيختص كل إيقاع إما بحركات الأيدي وإما بحركات الأرجل أو بالاثنتين معاً، وقد استطاع بمساعدة معاهد "دوحة الأدب" التي كانت تشرف عليها الوطنية والمربية الكبيرة "عادلة بيهم الجزائري" وابنتها السيدة "أمل الجزائري" أن يجعل رقص السماح أكثر رقة وعذوبة، وبعمله هذا نقل هذا الفن الذي كان مقصوراً على مدينة حلب إلى مدينة دمشق. وعندما ظهرت طالبات دوحة الأدب لأول مرة في العام ١٩٤٧،وهن ينشدن موشح "أملا لي الأقداح صرفاً" ويرقصن على أنغامها رقص السماح على مدرج جامعة دمشق، ثار مجتمع دمشق المحافظ المتزمت على المعهد وإدارته وطالباته وعلى الفنان البطش دون جدوى، وانتصرت التقدمية في نظرتها للفن على الرجعية المتزمتة وما قامت به من أعمال، واستمرت طالبات دوحة الأدب في تقديم عروضها الفنية كل عام، محققة عن طريق هذا الرقص التراثي الرائع في كل شيء، أول نصر حقيقي للمرأة في ميدان الفن الذي كان كل من يزاوله - حتى من الرجال - محتقراً مذموماً.

والبطش الذي تدله برقص السماح تدلهاً يقرب من التصوف ترك لنا بعد رحيله وصلات متنوعة على أوزان "المحجر والمربع والمدور، والمخمس، والسماعي الثقيل والدارج".

اهتم البطش كذلك بالموشحات، وكانت وصلة الموشحات تستغرق قبل تعديلاته وتطويراته لها أكثر من ساعتين. ومنذ قام بتهذيب أسلوب أدائها، أصبح زمنها لا يزيد مع الرقص الذي يرافقها عن الساعة الواحدة.

ألف عمر البطش ولحن حوالي ثلاثين ومائة موشح، منها ثمانون موشحاً تقريباً قد تم تدوينها. ويقول الذين تتلمذوا على يديه، أنه يحفظ "أربع سفن" فإذا عرفنا أن السفينة الواحدة تضم ألف موشحاً، فهذا يعني أن الشيخ البطش يحفظ أربعة آلاف موشحاً نظماً ولحناً وأداء.

ومن موشحاته الشهيرة التي طلبها منه الراحل "فخري البارودي" ثلاثة موشحات جميلة جداً هي: "يمر عجباً ويمضي ولا يؤدي السلاما" من مقام الحجاز كاركرد، و"يا معير الغصن قدا أهيفا" من مقام الحسيني، و"بات بدري وهو معتنقي" من مقام الراست.

كذلك لحن عدداً من الأدوار التي لا يعتد بها كثيراً مثل دور "يا قلبي مالك والغرام" ودور "يا قلبي افرح نلت المرام".

تتلمذ على يديه عدد كبير من هواة التراث الذين غدوا فيما بعد من الأعلام، وأشهر هؤلاء عبد القادر الحجار، والفنان القدير "بهجت حسان"، و"زهير وعدنان منيني".

توفي الشيخ عمر البطش في الحادي عشر من كانون الأول عام ١٩٥٠ عن عمر يناهز الخامسة والستين وبوفاته اقفرت الساحة الفنية من الفنانين الأعلام الذين وهبوا حياتهم للموسيقا التراثية بمختلف أنواعها وضروبها.

* * *

القسم الثالث

- ورثة الرواد
- إذاعة دمشق الفرنسية
- اتجاهات الموسيقيين
- الموسيقا صبيحة يوم الجلاء
- المعهد الموسيقي الرسمي الأول
- فخري البارودي
- المعهد الموسيقي الجديد الثالث
- نظام المعهد الدراسي
- عازفون وملحنون ومطربون
- أسعد سالم
- ماري جبران، حياتها/ رحلتها إلى مصر
- نصوص بعض القصائد والمونولوغ التي غنت
- فايزة أحمد
- سلامة الأغواني والمونولوغ الشعبي
- نصوص بعض المونولوغات التي غنى/ محمد عبد الكريم/ حياته / رحلته إلى مصر/ رحلته إلى ألمانيا وفرنسا وإيطاليا / مؤلفاته الغنائية والموسيقية/
- صبحي سعيد/ حياته ومؤلفاته
- فؤاد محفوظ/ حياته ومؤلفاته
- عمر النقشبندي/ عزفه على العود/.

* * *

ورثة الرّواد

إلى جانب الأعلام الرواد الذين أضاءوا على الحياة الموسيقية قبل الجلاء وبعده بسنوات قليلة، برز ملحنون ومطربون اشتهروا في كل الوطن العربي وعملوا على غرار الرواد الذين نقلوا فنون الغناء العربي التراثي من قدود وموشحات إلى كل الأقطار العربية التي زاروها أو أقاموا فيها ردحاً من الزمن. هذه الفئة من الملحنين والمطربين التي عاصرت الرواد وتعلمت منهم وتعايشت معهم، لم يترددوا على زوايا الطرق الصوفية، وإن ألمّوا بفنونها وإيقاعاتها وأضافوا عليها ما تعلموه في الأندية الموسيقية، وما جاء به القلة من أترابهم الذين درسوا في الغرب والشرق علوم الموسيقا وفنونها، ويأتي على رأس هؤلاء الملحنين والمطربين الفنان "محمد عبد الكريم" الذي يعتبر مدرسة قائمة بذاتها في العزف والتأليف والتلحين والتجديد، وهو أحد المخضرمين الذين عايشوا الحركة الموسيقية في سورية ومصر وفلسطين، وشهد الأحداث التي مرت على مشرق الوطن العربي وتأثر بها، ومن الذين حضروا انتصارات الشعب العربي في سورية، وأحد الذين قدموا فنهم صبيحة يوم الجلاء أسوة بالفنانين الآخرين.

وإلى جانب محمد عبد الكريم، لمعت أجيال جاءت من بعده، ولم تصل إلى قمته، وإن اشتهرت في كل الوطن العربي، ويمكن اعتبار كل من "محمد محسن، رفيق شكري، مصطفى هلال، نجيب السراج، صابر الصفح –لبناني الأصل- محمد النحاس، سري طمبورجي، تحسين جبري" من المطربين الذين مارسوا الغناء والتلحين معاً.

كذلك لمع عدد من المطربين الذين كانوا يملكون أصواتاً ذهبية ولم يستمروا كالأخوين محمد ومحمود كبتول، والمطرب المثقف عصام.

أما المطربات اللائي بدأن هاويات ثم احترفن حتى غدون من ألمع المطربات فمنهن الرائدات من أمثال "ماري جبران، سعاد محاسن، لور حداد، مفيدة الحموي، وسكينة حسن" ومنهن من تعايشن معهن أو جئن بعدهن بزمن واشتهرن شهرة كبيرة، كالمطربة القديرة التي حملت لواء الرومانسية في الغناء "زكية حمدان" والمطربات المعروفات من أمثال "كروان، تغريد محمد، سلوى مدحة[1]، فتاة دمشق (فبرونيا) نورهان وفايزة أحمد وغيرهن ممن سيأتي ذكرهن في سياق هذا الكتاب.

أما رواد الأغنية السياسية والانتقادية الاجتماعية التي اقتبست من الغرب وعرفت باسم المونولوغ فهم "سلامة الأغواني، علي دياب، عبد الله المدرس، رفقي الأفيوني، وحاتم نصري"، وقد بز سلامة الأغواني الجميع لأنه استطاع من خلال مونولوغاته أن يعبر عن ضمير الشعب التواق للحرية والاستقلال وكان سلامة الأغواني في طليعة المبتهجين بالجلاء مع رفاقه الذين أبدعوا جميعاً في احتفالات الجلاء من خلال المونولوغ الذي أعطوا.

وإلى جانب المطربين الملحنين، لمع عدد من الملحنين الذين لم يمارسوا الغناء واشتهروا في كل الوطن العربي، ويأتي في مقدمة هؤلاء العازف والملحن القدير: محمد عبد الكريم، صبحي سعيد، فؤاد محفوظ، عبد الغني الشيخ، عزيز غنام، غالب طيفور، ومحمد محسن الذي بدأ حياته مطرباً ثم أقلع عن الغناء إلى التلحين تماماً مثل الفنان مصطفى هلال، كذلك مارس التلحين من المطربين لغيره كل من رفيق شكري، نجيب السراج، صابر الصفح وغيرهم.

لقد ترك كل هؤلاء فيضاً من الألحان النظيفة والجيدة، ولكنهم لم يستمروا في العطاء على نفس المستوى الذي بدأوا فيه عملهم التلحيني لأن الآلة الإعلامية - الإذاعة - في الأربعينيات وما بعدها، كانت تتطلب العطاء

(١) ابنة الشهيد وعازف الكلارنيت المعروف "طارق مدحة" - اعتزلت الغناء بعد عودتها من الحج في أواخر الخمسينيات.

باستمرار، كذلك الأمر بالنسبة لسني الخمسينيات والستينيات التي تطلبت الغزارة في الإنتاج، الأمر الذي نجم عنه الغثاثة في الألحان التي لم تجد هوى في نفوس الناس فانصرفوا عنها إلى الألحان الوافدة من وادي النيل.

إذاعة دمشق الفرنسية

في السنوات القليلة التي سبقت الجلاء، وتلك التي جاءت بعده، لمع في دمشق عدد من المطربات والمطربين والملحنين الذين ملأوا الحياة العربية السورية طرباً وحباً وخيالاً، وأسهموا إسهاماً كبيراً في تطوير الأغنية العربية الحديثة، وحافظوا وهذبوا الغناء الكلاسيكي التراثي، وتمكنوا بعفويتهم، ووسائلهم الفقيرة من إغناء الحياة الموسيقية، ومجاراة الأغنية العربية المصرية المتمدنة والمتفوقة التي كرست لخدمتها مختلف وسائل الإعلام التي كانت سائدة آنذاك من اسطوانات وسينما وإذاعات وما إليها، وتمكنوا من الحفاظ على طابعها الشامي الأصيل الذي أخذت به ديار الشام كلها (فلسطين والأردن ولبنان وسورية) طوال سني الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، وأشهر هؤلاء المطربين والمطربات الذين أصبحوا اليوم عدا قلة، في ذمة الله:

رفيق شكري، مصطفى هلال، سري طمبورجي، صابر الصفح، عدنان راضي الشهير "بالمتكتم" محمد محسن، نجيب السراج، ماري جبران، زكية حمدان، سلوى مدحة، نهاوند.

يمكن القول من خلال أعمال هؤلاء المطربين والملحنين، الغث منها والثمين، إنهم جميعاً عملوا بروح فنية عالية بعيدة عن الروح التجارية السائدة اليوم. كان كل واحد منهم ينتظر وصلته الغنائية من إذاعة دمشق الضعيفة التي أنشأها الفرنسيون، بروح متوثبة، وتحفز مشبوب بالقلق، خوفاً من الفشل، وذلك لأن دور الإذاعات العربية في سني الأربعينيات لم تكن قد عرفت بعد تقنيات التسجيل الإذاعي المتبعة اليوم، وكان أقل خطأ يقع فيه المطرب أو العازف في

أي فرقة موسيقية، يكفي ليحط من قدرة المطرب الفنية، والفرقة الموسيقية على حد سواء. ومن هنا كانت التمارين الطويلة والشاقة تستمر وبخاصة في الأعمال الموسيقية والغنائية التراثية، أسابيع برمتها قبل أن يقرر المطرب أو النادي الموسيقي، موعد الحفلة الغنائية أو الموسيقية التي كانت تسهر عليها مدينتا دمشق وحلب إبان الحرب العالمية الثانية.

وكانت إذاعة دمشق الضعيفة التي أنشأها المستعمر الفرنسي أثناء الحرب العالمية الثانية في الحادي عشر من شباط عام ١٩٤٢ قد استقطبت جميع الفنانين السوريين واللبنانيين والفلسطينيين المعروفين الذين كانوا يقدمون فنونهم الموسيقية والغنائية من خلال الأندية الموسيقية التي تبوأت مكانة خاصة بفضل إنتاجها الذي اعتمدت فيه على إحياء التراث وعلى مؤلفات المؤلفين والملحنين العرب السوريين المعاصرين المتميزين من الهواة والمحترفين على حد سواء.

خصصت إذاعة دمشق التي كان يشرف عليها فعلياً الكولونيل الفرنسي "بيل" ويديرها بصورة رسمية الأستاذ "نشأة التغلبي" ليلة لكل ناد من الأندية الموسيقية المعروفة في دمشق وحلب، ليقدم من خلالها إنتاجه الفني على فترتين الأولى في المساء قبيل نشرة الأخبار والثانية في السهرة.

وكانت وصلة الفترة الأولى تتألف من منوعات موسيقية وغنائية خفيفة لا تزيد عن الثلاثين دقيقة، بخلاف الفترة الثانية التي كانت تستغرق ساعة من الزمن.

يمكن القول على ضوء ما لدينا من مدونات موسيقية تعود إلى تلك الفترة، أن الموسيقيين السوريين اعتمدوا في تآليفهم على القوالب الفنية المتعارف عليها، وتعتبر الثروة الموسيقية التي تركها توفيق الصباغ وجميل عويس ونصوح الكيلاني ورجب خلقي وفريد صبري من عيون الأدب الموسيقي الشرقي الرفيع مثل سماعي حجاز كار لتوفيق الصباغ، وسماعي نوا أثر لجميل عويس، وسماعي نهاوند لصبحي سعيد وغيرها من الأعمال التي تبرهن على ذلك الخيال المجنح الذي اتسم به أولئك المؤلفون والذي

عاثت به عاديات الزمن والإهمال نتيجة لجهل القيمين على شؤون الموسيقا بالأعمال الكلاسيكية الخالدة.

إلى جانب المؤلفين الذين اهتموا بقوالب التراث، قامت فئة أولت التأليف الحديث اهتمامها، وهذه الفئة انصرفت بادئ ذي بدء إلى تقليد محمد عبد الوهاب وعبد العزيز محمد ومحمد حسن الشجاعي وعزيز صادق وابراهيم حجاج وغيرهم، من خلال فوضى موسيقية استخدمت فيها أساليب قوالب التراث وقوالب الموسيقا الغربية، وبخاصة الراقصة منها، وما جاء به محمد عبد الوهاب من مقطوعات مستحدثة خرج بها عن القوالب والعرف، بدعوى التحرر من القيود، وإتاحة الفرصة للمؤلف ليكتب منعتقاً عن التراث بما يوحيه إليه خياله الموسيقي تحت اسم التجديد. وهذا الأمر في حقيقته، لا يتعدى الهروب من التأليف في القوالب الفنية التي قصّر عنها، وعجز عن الكتابة فيها كل الموسيقيين الذين ساروا في الدرب التي شقها محمد عبد الوهاب، دون أن تكون بديلة، أو تقف بأسمائها ومضامينها في موازاة المؤلفات التي تعتمد على القوالب المتعارف عليها.

الموسيقيون الذين نادوا بالاتجاه "الوهابي" في سورية أكثر من أن نستطيع إحصاءهم وهم وإن تحمسوا ودافعوا عن الاتجاه الوافد من مصر فإنهم لم يتخلوا عن القوالب التراثية في التأليف، فكتبوا فيها، كما كتبوا في الأسلوب الذي جاء به محمد عبد الوهاب، مثال ذلك نجده في مؤلفات الفنانين: تيسير عقيل وفريد صبري وصبحي سعيد ومحمد عبد الكريم وفؤاد محفوظ وغيرهم.

كذلك شهد الغناء اتجاهاً مماثلاً اعتمد على إحياء التراث الذي أضاء على الحياة الفنية من خلال الشيخ علي الدرويش والشيخ عمر البطش وسعيد فرحات وصالح المحبك، بالإضافة إلى الاهتمامات التي انصبت على الأعمال التراثية (موشحات وقدود ونوبات) الدينية والدنيوية. فقد اتجه الفنان الكبير "مصطفى هلال" بعد مواكبته لموجة الغناء الحديث الذي تجلى في المونولوغ الرومانسي الوافد من مصر، وقبلاً مع الاستعمار الفرنسي، بالأغنية الشعبية الشامية - ديار الشام- التي أضحت بفضله من الفولكلور الشامي لأنه حال دون تطويرها خوفاً

عليها من التشويه، واكتفى بتهذيبها وتدوينها وتقديمها على الصورة نفسها التي عرفت عليها في القرن التاسع عشر، بينما وقف الأستاذ مصطفى الصواف نشاطه على التدريس الموسيقي الذي أخلص فيه، وعلى النشيد الذي أبدع فيه وعلى تدريب فرقة نادي الموسيقا الوطنية التي تدين إليه بكل شيء.

كذلك انصرف الفنانون الشباب "محمد محسن" واسمه الحقيقي "محسن الناشف" وزكي محمد" واسمه الحقيقي "محمد الحموي" و"سري طمبورجي "وهو أرمني واسمه "سركيس طمبورجيان" و"المتكتم" واسمه "عدنان راضي" و"صابر الصفح" و"رفيق شكري"و"نجيب السراج" و"تحسين جبري" وغيرهم، إلى ألوان الغناء الحديث الذي تأثروا فيه بأعمال محمد عبد الوهاب، ومحمد القصبجي وزكريا أحمد والسنباطي وفريد الأطرش، إلى جانب ألوان من الغناء الشعبي الذي كان يطلق عليه تجاوزاً اسم "الغناء البلدي" وهو في معظمه من الغناء الشعبي التراثي.

وإذا أضفنا إلى هذا كله نشاط الموسيقي الروسي ميشيل بورزنكو، والفنان "أنطوان زابيطا" في حلب، والبارون "راست بللينغ" ومريديه في دمشق الذين كانوا يمثلون القطب المقابل في الموسيقا الغربية، والذي تجلى في الحفلات الموسيقية الكبيرة التي شهدتها قاعات الفنادق الشهيرة بالتعاون مع "معهد أصدقاء الفنون" والعازفة القديرة "نجلاء عبسي" أدركنا الصورة التي آل إليها مصير الموسيقا والغناء حتى نهاية الحرب الكونية الثانية، وجلاء القوات الفرنسية والبريطانية عن سورية ولبنان في ربيع العام ١٩٤٦ والتي كانت إذاعة دمشق الضعيفة تبثها لتضفي على حياة الناس في دمشق وحلب بعض الحبور الذي كان يبدد بعض الشيء من عبوس المدينتين العريقتين وتجهمهما من الاحتلال والحرب اللذين عانتا منهما الشيء الكثير.

ومنذ ذلك التاريخ.. تاريخ السابع عشر من نيسان عام ١٩٤٦، عرف النشاط الموسيقي في القطر نوعاً من الركود، دفعت إليه دمشق المحافظة التي أرغمت بتقاليدها جلّ فنانيها من الشيوخ والشباب على حد سواء إلى النزوح إلى

الأقطار العربية الأخرى، أسوة بما فعله الآباء والأجداد عندما اصطدموا بالتقاليد نفسها، فمنهم من وجد ذاته، واحترف العمل الموسيقي بعيداً عن القطر، وخلاصاً من الضغط الذي عاش تحت ظله، وآخرون هدفوا إلى الدراسة ليجودوا عند عودتهم إلى الوطن بالعلم الذي اكتسبوا، أما القلة التي آثرت البقاء، فقد تحملت بصمت كل شيء، لتصبح فيما بعد القدوة والمنارة لكل الأجيال التي احترفت الموسيقا والغناء التي ما زالت تتابع رسالتها بدأب وصبر.

الموسيقا صبيحة يوم الجلاء

احتفالات العيد الأول للجلاء في العام ١٩٤٦ التي استمرت ثلاثة أيام كاملة، وساهم فيها الموسيقيون جميعاً على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم الفنية، سجلت حادثة مؤلمة، مست من كبرياء الموسيقيين وكرامتهم، وجعلت غالبيتهم يعتزلون العمل الموسيقي وينطوون على أنفسهم ويبحثون عن عمل آخر غير الموسيقا التي يعشقون، ومازال بعض شهود هذه الحادثة يغصون بالدموع كلما تذكروها. وتتلخص الحادثة التي رواها الفنان الراحل "زكي محمد" في أن ديوان رئاسة الجمهورية، بلَّغ الأندية الموسيقية ونقابة الموسيقيين بأن على المطربين والعازفين الذين شاركوا في احتفالات الجلاء. أن يتوجهوا إلى الخزينة في "السراي" - دار الحكومة- ليقبضوا المكافآت التي منحتها رئاسة الجمهورية لهم، تقديراً لأتعابهم وجهودهم التي بذلوها خلال الاحتفالات بالعيد الوطني الأول.

وفي الموعد المقرر، توجه المطربون والموسيقيون إلى صندوق الخزينة في وزارة المالية - الطابق الأول في وزارة الداخلية اليوم - ووقفوا ينتظرون دورهم ليقبضوا المكافآت الموعودة.. وبعد لأي خرج إليهم أحد الموظفين وصاح موجهاً حديثه إلى المراجعين كافة من موسيقيين وغير موسيقيين قائلاً:

- "الدربكاتية" والعوادة، والكمنجاتية، والمغنواتية، وأولاد الكار، الله يعفي عنا وعنهم، يتفضلوا بعد يومين ليقبضوا.

ومرت دقائق دون أن يتحرك إنسان... فقد خشي كل موسيقي أن يفتضح أمره أمام الناس في "سراي" الحكومة إن هو غادر مكانه.. وعاد الموظف (مستخدم صغير) يكرر النداء باللهجة القاسية نفسها على طريقة حجاب القصر العدلي، وظل يعيد ويكرر، حتى تحرك هؤلاء تسربلهم نظرات الناس الساخرة وتعليقاتهم الهازئة وضحكاتهم الخفيفة.

هذه الحادثة، إن دلت على شيء، فإنما تدل قبل كل شيء على واقع الموسيقيين صبيحة يوم الجلاء، وتدل أيضاً على موقف المجتمع الصارم من الموسيقا والموسيقيين على حد سواء، وتعطي في الوقت صورة جلية عن المعاناة التي رسف تحت وطأتها الرواد الأول، وصانعو الموسيقا والغناء قبل الجلاء وبعده، ويمكن القول إن البرجوازية المثقفة الوطنية منها واللامبالية هي التي أخذت بيد الموسيقيين المبدعين وشجعتهم، وعملت بنفوذها على تغيير نظرة المجتمع إليهم إلى حد ما، وهذا الأمر لم يتم اعتباطاً، أو عفو الخاطر وإنما احتاج إلى زمن طويل قبل أن يقطف جيل الموسيقيين الجديد.. جيل الثورة ثمار هذا التغيير.

المعهد الموسيقي الرسمي الأول

عندما تسلم الشيخ تاج الدين الحسني رئاسة الجمهورية إبان الحرب العالمية الثانية، أسندت وزارة الشباب، وهي أول وزارة من نوعها في القطر، للأستاذ "منير العجلاني" الذي اتخذ مكاتب لوزارته الناشئة في مقر "النادي العربي" المناوىء للفرنسيين، وكان من جملة نشاطاته تأسيس المعهد الموسيقي الشرقي، ولكن هذا المعهد لم يعش وأغلق أبوابه بعد عامين من إحداثه وقد عمل فيه منذ تأسيسه الشيخ عمر البطش وهشام الشمعة وتوفيق الصباغ ونخبة من الأساتذة المرموقين.

ولم يمض على إغلاق المعهد سوى عامين حتى استطاع "فخري البارودي" تأسيس معهد موسيقي جديد بدعم من المجلس النيابي في العهد الوطني.

فخري البارودي

دمشق ١٨٨٥ – دمشق ١٩٦٥

أول الوطنيين الإقطاعيين الذين سندوا الموسيقا والموسيقيين وأمدوهم بكل دعم منذ أوائل القرن الماضي هو الوطني المعروف "فخري البارودي". وكان مايزال شاباً عندما أخذ يعقد في دارته، في حي القنوات بدمشق، وفي بلدة دوما القريبة منها، الندوات الشيقة لأهل الأدب والفن.

وفخري البارودي الذي شارك في كل الأحداث الوطنية والسياسية وبخاصة في الثورة السورية الكبرى (١٩٢٥ -١٩٢٧) وسجن ونفي عدداً من المرات، وحكم بالإعدام غيابياً، احتل مكانة شعبية ضخمة رفعته إلى مصاف الزعماء الشعبيين، وقد أهلته هذه الزعامة لأن يدخل الندوة النيابية عن طريق الانتخابات الثانوية التي كانت تجري على دفعتين، أربع مرات متوالية، وكان وراء تأسيس ميليشيا "القمصان الحديدية" في الثلاثينيات، ووراء مشروع "الفرنك" لشراء الطائرات، ترك الساحة السياسية بعد الجلاء، وانصرف إلى الأدب والفن اللذين وجد فيهما كما يقول: "الخير وكل الخير" وفتح بيته للأدباء والكتاب والفنانين الذين أخذوا يعقدون فيه مجالس الأنس والطرب والمسامرة وندوات الفكر والأدب.

وكان يخص أهل الطرب بحبه وكرمه.

في أعقاب الثورة السورية، وبالتحديد في العام ١٩٢٨ أسس مع توفيق الصباغ "النادي الموسيقي السوري الشرقي" الذي أغلقه الفرنسيون بعد عامين لنشاطه المعادي للاستعمار. وعندما سمح الفرنسيون في بداية الحرب العالمية الثانية للأندية الموسيقية بمعاودة نشاطها، ساهم بدعمها مادياً ومعنوياً واجتماعياً.

وبعد الجلاء، وكان قد انتخب نائباً عن دمشق في دورة العام ١٩٤٣ أي قبل الجلاء بثلاث سنوات، نجح بنفوذه السياسي والاجتماعي في تحدي مجتمع دمشق المحافظ، وانتزع من المجلس النيابي بعد جلسة حامية، الموافقة على تأسيس أول معهد رسمي للموسيقا يتبع وزارة المعارف - التربية اليوم - تحت اسم "المعهد الموسيقي" وكان ذلك في العام ١٩٤٧.

ولم يكتف بما حققه، إذ أشرف بنفسه إشرافاً فعلياً عليه مدة عامين، وترأس مجلس إدارته، وخلال هذه الفترة القصيرة من عمر المعهد تمكن عن طريق الفنانين المتميزين من أمثال: عمر البطش، مجدي العقيلي، سعيد فرحات، وعزيز غنام من تكريس المعهد لإحياء الأعمال التراثية كالموشحات والقدود، وفن رقص السماح والأدوار، وقد لحن المرحوم "سعيد فرحات" موشحاً من نظم فخري البارودي تقديراً لجهوده في رعاية الموسيقا والموسيقيين من مقام العجم هو:

وغـــزال كلمـــا ألقـــاه يـــزوي مقلتيـــه
قاطبا عن غيـــر قـــصد أو بعمـــد حاجبيـــه
وإذا ســـلمت ثـــارت حمـــرة فـــي وجنتيـــه
لست أدري أي ذنب كان لـــي يومـــاً لديـــه
ما عليـــه لـــو حبـــاني قبلـــة مـــاذا عليـــه
بين مـــوتي وحيـــاتي لفظـــة مـــن شـــفتيه

كذلك برز من الفنانين الذين عملوا على حفظ التراث الموسيقي غير الغنائي الفنانون: شفيق شبيب، توفيق الصباغ، وعمر النقشبندي، فأحيوا ما استطاعوا إحياءه من بشارف وسماعيات ولونغا وما إلى ذلك.

وفي العام ١٩٤٩، وبسبب الصراع بين الكتلتين البرجوازيتين اللتين كانتا تشكلان أكثر من ٩٥% من أعضاء المجلس النيابي، ألغيت مخصصات المعهد الموسيقي، وأغلق المعهد نتيجة للصراع السياسي البرجوازي الذي كان لا يعبأ بمصالح الأمة إلا بمقدار ما يقدمه له هذا الصراع من نفوذ وسيطرة على الحكم.

المعهد الموسيقي الجديد الثالث

في العام ١٩٥٠ واصل فخري البارودي جهوده من أجل إعادة فتح المعهد الموسيقي من جديد، وبعد جهد كبير استطاع على الرغم من المرض الذي كان يرهقه من استصدار المرسوم الجمهوري التنظيمي رقم ٨٤٦ تاريخ ١٩٥٠/١٢/٩ الذي نص على تأسيس المعهد الموسيقي الشرقي في دمشق. وبموجب صلاحيات وزير المعارف آنذاك، واستناداً إلى ما منحه إياه المرسوم المذكور، أصدر الوزير قراراً بتاريخ ١٩٥٠/١٢/٣٠ بتسمية مفتش التعليم الابتدائي الأستاذ "إحسان البزرة" مديراً للمعهد المذكور، وكلف بتأسيس المعهد بكل ما يحتاجه من أدوات وآلات موسيقية إلى جانب وضع المناهج، وتحديد مدة الدراسة، والتعادل العلمي لشهادة الخريجين على أن يتم ذلك بالاتفاق مع مجلس المعارف الأعلى.

وهكذا تم تأسيس "المعهد الموسيقي الشرقي" تحت إشراف مديره الأستاذ "إحسان البزرة" الذي كان على اطلاع موسيقي، فشكل لجنة من كبار الموسيقيين الدارسين والمرموقين برئاسة الموسيقار الفلسطيني الراحل "يوسف بتروني"[١] وعضوية الموسيقي اللبناني الراحل "عبد الغني شعبان" والمصري "محمد العقاد" والفلسطيني الراحل أيضاً "يحيى السعودي"[٢] والسوري المرحوم "سعيد فرحات والتركي "شوقي أفزه"، وثلاثة خبراء من النمسا يحملون أعلى الشهادات من أكاديمية فيينا للموسيقا.

بعد موافقة لجنة التربية والتعليم على ما أقرته اللجنة المذكورة خلال اجتماعاتها التي استمرت ثلاثة شهور، ودرست أثناءها مناهج معهد الفنون الجميلة في بغداد، ومناهج المعاهد الرسمية في مصر، صدر قرار

---

(١) نزح إلى سورية بعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨.

(٢) نزح إلى سورية بعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨.

وزارة التربية بتسمية الأساتذة: "يوسف بتروني" مديراً فنياً للمعهد، ومسؤولاً عن تنفيذ البرامج والمناهج الموضوعة. "يحيى السعودي" مستشاراً فنياً للمعهد ومدرساً لمادة العود ولعلوم الموسيقا الشرقية والموشحات. "فؤاد محفوظ" و"محمد النحاس" لتدريس آلة العود. "محمد العقاد" لتدريس آلة القانون. ويساعده في ذلك الفنان "تيسير كركوتلي" و"عبد الغني شعبان" و"حسن دركزللي" لتدريس القراءة الموسيقية "صولفيج. و"سعيد فرحات" لتدريس قواعد الموسيقا الشرقية والموشحات. "فائز الاسطواني" لتدريس الكمان بالأسلوب الشرقي. "عبد الوهاب سيفي" لتدريس "فن السماح". "شوقي أفزه" لتدريس آلة الناي. "فيلكس خوري" لتدريس آلتي الكمان الجهير (فيولونسبل) و"الكمان الأجهر كونترباص". "نسيب الاختيار" لتدريس تاريخ الأدب الموسيقي في الوطن العربي. والشيخ العالم "محمد دهمان" لتدريس التجويد.

أما الخبراء النمساويون، فقد أنيط بهم تدريس البيانو وآلتي الكمان الجهير والكمان بالأسلوب الغربي. كذلك أنيط بالفنان "سركيس نصرليان" تدريس آلة "الأوبوا" الغربية وهي من آلات النفخ.

نظام المعهد الموسيقي

حددت مدة الدراسة في المعهد بأربع سنوات، يتلقى الطالب أثناءها، دروساً نظرية وعملية، واعتبرت نظريات الموسيقا الشرقية وقواعدها الأساس في ذلك. واعتمد في تدريس الموسيقا الشرقية على مفتاح "صول SOL" وأن تكون الدراسة النظرية والعملية إلزامية لجميع الطلاب، وبالإضافة إلى هذا، فرضت اللجنة الفنية تعليم "فن رقص السماح" على جميع الطلاب دون استثناء، وأن يتم ذلك من خلال الإيقاعات الشرقية الفنية التي يدرسونها سنة بعد أخرى.

افتتح المعهد أبوابه رسمياً في الخامس عشر من آذار عام ١٩٥١، وانتسب إليه في العام الأول عشرون ومائة طالباً، وارتفع هذا الرقم في العام ١٩٥٢ إلى ثلاثمائة منتسباً. وكان الطالب المتفوق يتقاضى راتباً شهرياً لا يزيد عن المائة ليرة سورية، وقد سجلت لوائح التفوق التي تقاضى بموجبها الطلاب المتفوقون الراتب المنوه عنه، عدداً كبيراً من الفنانين المرموقين اليوم، منهم على سبيل المثال عازف الناي الشهير "عبد السلام سفر" وعازف القانون "عدنان ايلوش" وعازف الأوبوا البارع "مطيع المصري" وثلاثة آخرون برعوا في "فن السماح" هم "عدنان وزهير منيني" و"عمر العقاد".

استمر المعهد في عمله وإنتاجه حوالي ثماني سنوات وتعاقب عليه أربعة مديرين، كان من أبرزهم الأستاذ "إحسان البزرة" الذي استقال في الثلاثين من كانون الأول عام ١٩٥٣، ليتولى بعده المربي الأستاذ "عز الدين العطار" الذي على الرغم من تباين اختصاصه مع الموسيقا - أدب عربي- تمكن من إعادة الأمور إلى نصابها، ثم استقال ليخلفه من جديد الأستاذ "إحسان البزرة" حتى نهاية العام ١٩٥٥ تقريباً، حيث كلف الأستاذ "محمد كامل القدسي" وهو موسيقي متمرس ودارس ومتمكن من الموسيقتين الشرقية والغربية بإدارة المعهد لغاية العام ١٩٥٧ ثم تولى الأستاذ "مجدي العقيلي" إدارته حتى إغلاقه في العام ١٩٥٩.

عمد الأستاذ "محمد كامل القدسي" إلى التخلص من الشوائب التي كانت تعيق تقدم المعهد، واستعان بعدد من الأساتذة الشباب الذين أنهوا دراساتهم، في مصر وبعض الدول الأوربية، وكان أبرز هؤلاء: الأستاذ "هشام الشمعة" والفنان "حسني الحريري" وما كادت الأمور تستقر على الأساليب التي أدخلت على نظام المعهد ومناهجه، حتى تقرر إغلاقه لأسباب عديدة، أهمها قرار الوحدة التاريخي بين مصر وسورية في شباط - فبراير عام ١٩٥٨، والذي نجم عنه أحداث وزارة تنفيذية جديدة في الإقليم الشمالي (القطر العربي السوري) هي وزارة الثقافة والإرشاد القومي، التي ألحق المعهد بها، وإذا

أضفنا إلى هذا طريقة الانتساب للمعهد، وهي طريقة فجة لا تحدد سن الطالب ولا درجة ثقافته أو تعليمه، أدركنا المستوى الثقافي العادي والسيء الذي كان عليه الطلاب المنتسبون، وإذا عرفنا بأن تعليم الموسيقا يجب أن يخضع من الناحية التربوية لسن معينة لا تقل عن سبع سنوات ولا تزيد عن اثنتي عشرة سنة في أقصى الحالات، وإن طلاب المعهد المذكور كانوا في الغالب شباباً دون العشرين بسنتين أو فوقها بسنتين أو ثلاث سنوات أدركنا أحد الأسباب الهامة التي وقفت حائلاً دون سير التعليم في المعهد كما يجب، وإذا نظرنا إلى النتائج الهزيلة التي أسفرت عن هذه الدراسة طوال الثماني سنوات التي عاشها المعهد حتى إغلاقه، لوجدنا الحصيلة هزيلة بالنسبة للأعداد الكبيرة من المنتسبين، حتى أن أحد المسؤولين نعت هذا المعهد "بالتكية" لأن الآمال التي بنيت عليه كانت أكبر مما أعطاه.

يمكن القول بعد هذا، إن المعهد الذي كان من المأمول أن يرفد وزارة المعارف –التربية اليوم- بالمدرسين من خريجيه، لم يستطع أن يعطي بعد أن خضع المتقدمون لعملية انتقاء دقيقة في المسابقة التي أجرتها الوزارة سوى عشرة مدرسين، وإذ عرفنا بأن عدد المنتسبين إلى المعهد في عامه الثاني تجاوز الثلاثمائة طالباً، وإن وزارة المعارف لم تستطع بعد دورتين تدريسيتين مدتهما ثماني سنوات، الاستفادة إلا من عشرة من خريجيه، أدركنا السبب الذي دفع ذلك المسؤول في وزارة المعارف من نعت المعهد بالتكية.

ورغم ما في هذه الكلمة من تجريح لأساتذة المعهد وطلابه، فإن جلّ الموسيقيين المحترفين اليوم هم من خريجي ذاك المعهد، وإذا كان هؤلاء الخريجين قد قصروا عن الارتفاع بالمستوى الموسيقي في القطر، فهذا يعود إلى المستوى الثقافي الذي يفتقرون إليه، والمستوى الموسيقي الذي توقفوا عنده وقصرت دراستهم من الوصول إلى علومه، والذي يحتاج إليهما كل فنان حقيقي ليرفد بهما عمله الفني.

الحديث عن أول معهد موسيقي رسمي تأسس في دمشق بعد الجلاء، شط في مساره بعيداً عن سنوات الحرب العالمية الثانية، وطالما جعلنا صفحات هذا الكتاب تبحث في الموسيقا في سورية، فإن أمانة البحث تقتضي بالعودة ثانية إلى سني الثلاثينيات والأربعينيات، لأن أغلب العازفين والملحنين والمطربين والمطربات عاشوا وتعايشوا فترة ما قبل الحرب والجلاء، وما بعد الحرب والجلاء. بعض هؤلاء الفنانين مازال حياً، ويصح أن نطلق عليهم اسم الفنانين المخضرمين، وهم الذين سنتحدث عنهم وعن أعمالهم التي قدموا حتى ستينيات القرن العشرين.

عازفون وملحنون ومطربون

رفدت الأندية الموسيقية الحياة الموسيقية في سورية بنخبة من العازفين الذين اشتهروا في كل أنحاء الوطن العربي. بعض هؤلاء العازفين، قضى قبل أن يرى ربيع الحرية يزهر على ربوع هذا القطر، وقلة قضت وهي تقاتل جنود الاحتلال أثناء معارك التحرير في العام ١٩٤٥ كالشهيد "طارق مدحة" عازف الكلارنيت المعروف الذي استشهد وهو يدافع عن رمز الأمة "المجلس النيابي"، وفئة كبيرة من الموسيقيين العازفين والملحنين والمطربين عايشوا الحياة الفنية، ولعبوا دوراً قبل الجلاء في العام ١٩٤٦ وبعده، وتصح تسميتهم كما أسلفنا بالمخضرمين. ومن هؤلاء العازفين على سبيل المثال: عمر النقشبندي، صبحي سعيد، فؤاد محفوظ، محمد النحاس، عزيز غنام، وغيرهم على العود، و"محمد عبد الكريم" على البزق، ونصوح الكيلاني، شوقي زوربا، فائز الأسطواني، مصطفى الصواف، نجدت طلعت، عصمت طلعت، فريد صبري، محمد كامل قدسي، عدنان الركابي وغيرهم على الكمان. ورجب خلقي، عثمان قطرية، جمال الهبل، سليم سروة، ابراهيم عبد العال، فوزي القلطقجي، تيسير كركوتلي، عدنان ايلوش وغيرهم على القانون

الكبير. و"زكي محمد الحموي" على البانجو، وتيسير عقيل، يحيى النحاس، زهير بقدونس على الكمان الجهير "فيولونسيل" فيلكس خوري، ابراهيم الذهبي على الكونترباص، وبدر الدين حلبية، عبد السلام سفر على الناي، وغالب ماملي على الترومبون أكوليس" وشكري شوقي، عارف ملص، عبد الفتاح محمد على الكلارنيت، بارسيخ بارسخيان على الكيتار، انطوان زابيطا على البيانو والأورج الكنائسي، ومحمد العاقل، عبد العزيز الخياط، تيسير رقاوي على الإيقاع - الدف ومشتقاته-... وعدد آخر وفير من العازفين الذين برعوا في العزف على مختلف الآلات الموسيقية وساهموا مع النخبة الذين ذكرت في دفع الحركة الموسيقية إلى الأمام.

وكما رفدت الأندية الموسيقية الحركة الفنية بالعازفين أمدتها أيضاً بالمؤلفين.

المؤلفون، انصرفوا إلى التأليف الموسيقي البحت، وهؤلاء كانوا على اتجاهين، منهم من قصر تأليفه على القوالب الفنية المتعارف عليها في الموسيقا الشرقية، ومنهم من تجاوزها إلى الموجة الحديثة بالخروج عن القوالب الشرقية إلى النمط الجديد في التأليف الذي لا يتبع قاعدة معينة.

أعلام الفئة الأولى، كانوا قلة، وقد تحدثنا عن بعضهم كجميل عويس وتوفيق الصباغ وشفيق شبيب، وآخرون سنتحدث عنهم وعن أعمالهم في الصفحات القادمة كصبحي سعيد وفؤاد محفوظ وعمر النقشبندي وغيرهم.

أقطاب الفئة الثانية الذين ألفوا في القوالب الشرقية التراثية، وتعدوها إلى النمط الجديد في التأليف، الذي غزا الحياة الموسيقية، وحققوا إنجازاً كبيراً هم: هشام الشمعة، تيسير عقيل، حسن دركزنللي، محمد عبد الكريم، خضر جنيد، فريد صبري وغيرهم.

أما بالنسبة للموسيقا الغربية، فقد أعطت مدرسة البارون بللينغ، ومعهد أصدقاء الفنون نخبة من العازفين والمؤلفين يأتي في مقدمتهم بعد البارون بللينغ:

عدنان الركابي، نجلاء عبسي، محمد كامل قدسي، حسني الحريري، هشام الشمعة، صادق فرعون، شمس الدين الجندي الذين جمعوا بين التأليف والعزف على آلات البيانو والكمان والماندولين ثم "عبد الرحمن عبد العال" الشهير باسم "عبود عبد العال"الذي غدا عازفاً خارقاً على الكمان، واضطر تحت وطأة الحاجة إلى الانتقال بفنه من الموسيقا الغربية التي يتقن إلى الموسيقا الشرقية، فغدا نتيجة لتكريسه العلم الغربي في العزف ووضعه في خدمة العزف على الكمان بالأسلوب الشرقي، واحداً من كبار العازفين في الوطن العربي.

وبالإضافة إلى هذا فإن الفنانين حسن دركزنللي وتيسير عقيل وهشام الشمعة الذين كانوا يلمون إلماماً واسعاً بالموسيقتين الغربية والشرقية، ألفوا في الموسيقا الغربية، بالقوة نفسها التي ألفوا فيها في الموسيقا العربية.

أما الغناء، فقد ظل حبيساً في الأندية الموسيقية وبخاصة في السنوات التي سبقت الجلاء واستمرت أيضاً عدة سنوات بعد الجلاء. وإذا ما اضطر فنان ما للغناء في حفلة عامة، فإنه كان يعمد إلى تغيير اسمه على نحو ما فعل المطرب المعروف "عدنان راضي" الذي اشتهر باسم "المتكتم" والمطرب "بهجت أستاذ" المعروف باسم "فتى دمشق" والمطربة "فبرونيا" التي عرفت باسم "فتاة دمشق" وغيرهم كثيرون.

ويمكن اعتبار المطرب "أسعد سالم" من حلب، والفنان "مصطفى هلال"، والمطرب "رفيق شكري" من أوائل المطربين المخضرمين الذين خرجوا بأسمائهم الصريحة إلى الناس ليغنوا في مجالس الطرب الخاصة والعامة، دون خوف من قيود المجتمع، وإلى ما قبل ظهور هؤلاء، كانت الأغنية والغناء وقفاً على المحترفين الوافدين من الأقطار العربية، حيث ارتبطت الأسماء الكبيرة والصغيرة على حد سواء بالغناء والأغنية من خلالهم في كل القطر العربي السوري.

أسعد سالم

استطاع "أسعد سالم" الذي تدرب على أيدي أهل الطرب في حلب من أمثال علي الدرويش وعمر البطش وأحمد الفقش، الإبداع في مختلف ضروب الغناء الكلاسيكي بدءاً من الموشح ومروراً بالدور وانتهاء بالقصيدة. غير أن وقوف "اسعد سالم" عند هذا الضرب من الغناء الذي تفوق فيه على أقرانه، وبزّ فيه جميع المطربين العرب، وإصراره على رفض مجاراة الجديد في الغناء الحديث الذي ساد في زمانه كالمونولوغ، والأغنية ذات الإيقاعات الغربية الراقصة، قصر شهرته على القطر العربي السوري، وكان هذا من الأسباب التي عجلت بنسيانه.

لم يبق من آثار هذا المطرب الكبير سوى تسجيلات قليلة تراثية تحتفظ بها إذاعة حلب، وتسجيل أثري وحيد لدور "أصل الغرام نظرة" الذي لحنه "محمد عثمان"، وهو محفوظ في إذاعة دمشق، ولا يذاع إلا نادراً، وإذا عرفنا بأن هذا الدور يعتبر من أصعب الأدوار لحناً وأداء في الغناء العربي الكلاسيكي، وإن عدداً كبيراً من المطربين قد غنوه وتفوق عليهم، أدركنا المدى الذي وصل إليه "أسعد سالم" بصوته القوي العريض القادر والمعبر. وإذا عرفنا أيضاً بأن المطربة الكبيرة "ماري جبران" تنطعت لهذا "الدور" وأنها تفوقت بدورها على مطربات زمانها، أمكن لنا أن نحكم من خلال ذلك على قدرات المطربين والمطربات العرب السوريين الذين تبوأوا الساحة الفنية بقدراتهم الخارقة التي بنوها على العلم الذي تمكنوا فيه وملكوه.

* * *

ماري جبران

لبنان ١٩١١ – دمشق ١٩٥٦

يمكن اعتبار المطربة الكبيرة "ماري جبران" سيدة مطربات بلاد الشام، صوتها القوي - سوبرانو - الذي اتصف بالخصائص الجمالية، جعلها تتربع على عرش مطربات عصرها.

تقول "ماري جبران" أنها ولدت في العام ١٩١١ وتاريخ الولادة هذا الذي صححته فيما بعد وجعلته ١٩١٤ يضعنا أمام تساؤل حول تاريخ ولادتها الحقيقي، لأن الشيخ "زكريا أحمد"[١] يقول في مذكراته، إنه التقى في العام ١٩٢٧ في مقهى كوكب الشرق في بيروت برياض السنباطي، وأنهما استمعا مع غيرهما من الأصدقاء إلى المطربة الناشئة "ماري جبران" وأبديا إعجابهما بها. فهل يعقل أن يكون عمر "ماري جبران" آنذاك حسب ما ذكرت ستة عشر عاماً بالنسبة للتاريخ الأول، وثلاث عشرة عاماً بالنسبة للتاريخ الثاني، وأنها احترفت الغناء في الملاهي في تلك السن المبكرة.

قد تكون "ماري جبران" ذات موهبة خارقة، ولكن الاحتراف في سن مبكرة جدير بالتأمل والنقاش. فزكريا أحمد الذي كان يسجل مذكراته يوماً بعد يوم - كما عرف عنه - لم يغالط في تاريخ تواجده في بيروت، وهو يذكر أسماء معروفة مثل رياض السنباطي تأكيداً لما ذهب إليه، وهو حتى ذلك التاريخ لم

---

(١) راجع كتاب "زكريا أحمد"، تأليف: صبري أبو المجد.

يتعرف على "ماري جبران" وذكرها عرضاً في مذكراته كمطربة جديدة استمع إليها في ذلك المقهى، فإذا أضفنا إلى هذا بأن القوانين النافذة والسائدة حتى الآن، لا تسمح لفتاة قاصر بالعمل في الملاهي، فإننا نصل إلى حقيقة واضحة تعلن من تلقاء نفسها بأن تاريخ ولادة "ماري جبران" الذي قالت به غير صحيح ومشكوك فيه. وإنها ربما لجأت إلى تغييره كي لا تفصح عن عمرها الحقيقي شأنها في ذلك شأن أغلب النساء في العالم. ويمكن القول استناداً على ما سبق، وبالتحديد على مذكرات زكريا أحمد أن تاريخ ولادة "ماري جبران" على الأرجح هو عام ١٩٠٧ إن لم يكن في عام ١٩٠٥، وكلا التاريخين أتاحا لها الفرصة لاحتراف الفن في ظل القوانين النافذة. وماري جبران هي ابنة "يوسف جبور" الذي نزح بأسرته إلى دمشق واستوطن فيها هرباً من المجاعة التي اجتاحت لبنان في زمن الحرب العالمية الأولى، وطالما هي من أسرة "جبور" المعروفة فلماذا استخدمت كنية أسرة أمها "جبران"؟

عندما قدم "سلامة حجازي" إلى بلاد الشام في إحدى جولاته الفنية، وكان من عادته اكتشاف المواهب من الممثلين والممثلات لاستخدامهم في فرقته، وجد ضالته في الفنانة "ماري جبران" خالة "ماري جبور" التي وافقت على العمل في فرقته وانتقلت معه إلى مصر، وعندما قررت "ماري جبور" احتراف الغناء، استخدمت اسم خالتها لسببين: الأول، كي لا تسيء لاسم عائلة "جبور" التي لم توافق على احترافها الغناء في الملاهي، والثاني: لاكتساب شهرة خالتها الممثلة المعروفة، حتى أن بعض معاصري أول عهدها بالظهور على المسارح كان يظن أن "ماري جبران" الممثلة، هي "ماري جبران" المطربة.

تقول ماري جبران، إنها عملت في فرقة الممثل المصري "حسين البربري" وهي في الثالثة عشرة من عمرها، وأنها بعد أن عملت لمدة تسع سنوات في فرقته في مدن يافا وحيفا وبعض مدن شرقي الأردن الصغيرة

عادت إلى دمشق لتعمل فوراً في مقهى وملهى قصر البللور في حي القصاع بدمشق. وإنها منذ ذلك - التاريخ - أي بين عامي ١٩٢٤ - ١٩٢٥ استقلت بالعمل لوحدها بعد أن بلغت من الشهرة ما يؤهلها لذلك.

التاريخ الذي تذكره ماري جبران مشكوك فيه، إذ من المعروف، أن القلاقل التي نشبت قبل الثورة بدأت في العام ١٩٢٤، كما أن الثورة نفسها اندلعت في العام ١٩٢٥، وكانت دمشق مسرحاً رئيسياً لتلك الأحداث، فمن المستبعد أن تكون "ماري جبران" قد عملت أكثر من بضعة أشهر في قصر البللور، وهي الأشهر التي سبقت الأحداث الجسام، ومن ثم حزمت حقائبها وتوجهت إلى بيروت، لتحط رحالها في ملهى "كوكب الشرق" الذي ذكره زكريا أحمد في مذكراته.

بعد انكفاء الثورة السورية على نفسها، واستتباب الأمن لصالح الاستعمار الفرنسي، عادت ماري جبران إلى دمشق لتعمل بعض الوقت في ملهى "بسمار" - مقهى الكمال اليوم - ثم غادرتها إلى حلب لتشتغل في ملهى الشهبندر، وبعد سنة على ذلك، عادت مرة أخرى إلى دمشق وإلى ملهى بسمار حيث بلغ أجرها الشهري أكثر من خمسين ليرة ذهبية.

في أوائل الثلاثينات، وفي فترة الاضطرابات التي غمرت القطر العربي السوري ضد الاستعمار الفرنسي، وفدت إلى دمشق الراقصة المشهورة "بديعة مصابني" التي كانت تملك صالة بديعة الشهيرة في القاهرة، وتسيطر بوسائلها الخاصة على دور اللهو في العاصمة المصرية. وعندما استمعت إلى "ماري جبران" في سهرة خاصة أذهلها صوتها وأداؤها وجمالها، فقررت أن تأخذها معها إلى مصر، وكانت - كما تقول- ماري جبران في الثامنة عشرة من عمرها وطبعاً فإن هذا القول غير صحيح، فلو افترضنا أنها كانت في الثالثة عشرة من عمرها عندما عملت لمدة تسع سنوات مع "حسين البربري" قبل عودتها إلى دمشق، تكون قد بلغت الثانية والعشرين من عمرها، وإذا أضفنا سنوات الثورة السورية وما رافقها إلى

أن استمع إليها زكريا أحمد عام ١٩٢٧ تكون قد بلغت السادسة والعشرين وإذا ما ضممنا سنوات عودتها ثانية إلى دمشق، وإقامتها في حلب ثم في دمشق، وافترضنا قدوم بديعة مصابني بين عامي ١٩٣٠ - ١٩٣١ تكون قد بلغت حتى ذلك التاريخ الثلاثين من عمرها.

رافقت "ماري جبران" "بديعة مصابني" إلى مصر بعد أن وقعت عقداً معها للعمل في صالتها لمدة سنة قابلة للتجديد، وهناك افتتن الناس بجمالها قبل أن يفتنهم صوتها وغدت بين عشية وضحاها قبلة الأنظار، فأحاط بها المعجبون والفنانون وأطلقوا عليها اسم "ماري الجميلة" و"ماري الفاتنة" وما إلى ذلك. وكان شيوخ التلحين من الذين أعجبوا بصوتها السباقين إلى خطب ودها، فتعرفت على محمد القصبجي وداود حسني والشيخ زكريا أحمد، وانفرد الأخيران بالتلحين لها، فحفظت على يدي داود حسني دور "الحبيب للهجر مايل" ودور "أصل الغرام نظرة" واهتمت بتدريبات الشيخ "زكريا أحمد" وتعلمت منه كيف تغني القصائد والأدوار والطقاطيق حتى أبدعت فيما غنت، مثل دور "يا ما أنت واحشني" ودور "دع العزول" ودور "في البعد يا ما كنت أنوح".

وفجأة دب الخلاف بينها وبين "بديعة مصابني" فتركت مسرحها آملة في العمل بمسارح أخرى، ولكنها لم تستطع في البداية بسبب سيطرة بديعة مصابني القوية على ملاهي القاهرة. ويبدو أن بديعة مصابني اختلفت معها بسبب الأجر، وقيل بسبب رفضها مجالسة رواد الملهى، وقيل أيضاً أن بديعة مصابني اعتقدت بأن "ماري جبران" التي أدارت العقول بجمالها وسحرها وغنائها، أخذت تزاحمها في أمر لا تحب أن يزاحمها فيه أحد، فأنهت عقدها متعللة بأوهى الأسباب.

تمكنت "ماري جبران" عن طريق أصدقائها الكثر وبفضل ما تملكه من خصائص فنية من العمل في العديد من الصالات، وظلت تعمل على الرغم

من القطيعة بينها وبين بديعة مصابني مدة سبع سنوات، ثم ولأسباب مجهولة قررت العودة إلى دمشق. وبعد عودتها مباشرة وقعت عقداً مع ملهى العباسية - فندق سمير اميس اليوم - بمبلغ خمسين ومائة ليرة ذهبية في الشهر، وكان ذلك في أواخر الثلاثينيات وشبح الحرب العالمية الثانية المنذرة بالاندلاع يخيم على العالم. ومنذ ذلك التاريخ أخذت ترسخ قدمها في الفن الذي أتقنت وكرسته لرواد مسارح وملاهي لبنان وسورية وفلسطين، حتى غدت بحق مطربة ديار الشام الأولى. وكانت حتى ذلك التاريخ تغني أعمال مشاهير الملحنين كأدوار الشيخ سيد درويش وداود حسني وزكريا أحمد من التي كانت تؤديها سيدات الطرب آنذاك كفتحية أحمد وأم كلثوم ومنيرة المهدية ونادرة الشامية، ثم أخذت تغرف من ألحان محمد القصبجي ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب في المونولوغ والقصائد والطقاطيق، وبعض الأعمال التراثية الشامية في الموشحات والأدوار والأغاني الخفيفة، لتكتشف شيئاً فشيئاً بأن عليها أن تغني أغاني خاصة بها يقوم بتلحينها ملحنون مختصون يعرفون خصائص صوتها وقوته، فاتصلت بمشاهير المطربين من أمثال صابر الصفح ومحمد محسن ورفيق شكري وزكي محمد ونجيب السراج لتبدأ معهم رحلتها الفنية التي امتدت حتى وفاتها.

يمكن القول على ضوء ما قدمه هؤلاء الملحنون، إنها ارتاحت لألحان الفنان "زكي محمد" فغنت من ألحانه عدداً كبيراً من القصائد والمونولوغ والأغاني العاطفية الدارجة، وأول لحن غنته له مفتتحة بها حفلاتها الشهرية في العام ١٩٣٧، مونولوغ شعري رومانسي ناعم بعنوان "الشباب" من نظم أحمد مأمون، ثم تتالت بعد ذلك أعماله لها، وبخاصة في القصائد التي حلقت بها كما في قصائد "دمشق" من شعر د.عزت الطباع، "خمرة الربيع" من شعر أحمد خميس، "زنوبيا" من شعر زهير ميرزا. وفي المونولوغ مثل مونولوغ "البلبل" والطقوطوقة مثل طقطوقة "أماني". والجدير بالذكر أن قصيدة "دمشق"

التي غنتها من الإذاعة السورية في العام ١٩٤٨، كانت أول قصيدة قومية نظمت احتفالاً بضيوف سورية الذين اجتمعوا في دمشق بعد كارثة فلسطين، وقد أحدثت آنذاك ضجة كبيرة بألحانها وأداء ماري جبران الرائع لها:

هـذي دمـشق علـى العهـد الـذي كانـا
لـم تتخـذ غيـر ديـن العـرب إيمانـا
طافـت عليهـا كـؤوس الـدهر صـافية
حينـا ومترعـة بـالجور أحيانـا
فمـا طغـت وهـي فـي نعمائهـا بطـرا
ولا وهـت تحـت وطء الـذل بنيانـا
نبـت العروبـة عرقـا طـاب مغرسـه
وموئـل الـوحي انجـيلا وقرآنـا
تلفتـت وهـي نـشوى فـي خمائلهـا
تـستقبل العـرب قـوادا وأركانـا
يـا نـازلين علـى الفيحـاء إن لكـم
فـي كـل قلـب بهـا أهـلا وأوطانـا
غنـاكم بـردى فـي ظـل ربوتهـا
نـشوان يلمـح فـيكم عهـد مروانـا
رسـل العروبـة شـد الله أزركـم
ولا نبـا مـنكم عـزم ولا هانـا
هل تسمعون على القدس الـشريف صـدى
يقطـع الليـل أوجاعـا وأشـجانا

ذكـــرت أنـــدلس الخـــضراء فانهملـــت

مـــــدامعي إذ بـــــدت أطيافهـــــا الآنـــــا

غنت ماري جبران من ألحان نجيب السراج أغنيتين ناجحتين هما قصيدة "الغريب" ومونولوغ "يا زمان" ومن ألحان محمد محسن، قصيدة "زهر الرياض انثنى" وطقطوقة "حبايبي نسيوني"، وتدين بنجاحها للفنان الكبير "جميل عويس" الذي قاد فرقتها الموسيقية، وعمل معها في كل المرابع التي عملت بها، وقد لازمها عدداً من السنوات قبل أن يدفعه الحنين من جديد للهجرة إلى مصر.

عانت ماري جبران في حياتها الشيء الكثير من وضع والدتها الصحي، وقد انعكس هذا على علاقاتها العاطفية التي توجتها بالزواج بالرجل الذي تفانى في حبها - نقولا الترك -، ورزق منها بولد واحد، لم ينعم طويلاً بحنانها وحبها، إذ أصيبت بالسرطان الذي عانت منه الأمرين لتقضي به في العام ١٩٥٦، فقيرة معدمة مهملة من الناس الذين كانوا يلتفون حولها في أوج مجدها، وكانت جنازتها متواضعة، لم يمش بها سوى بضعة أفراد من الذين أحبوها وعلى الرغم من عطائها الثر، فإن التسجيلات التي تحتفظ بها إذاعة دمشق لعشرات من أغانيها التراثية والمعاصرة، قلما تذاع هذه الأيام.

يصنفها النقاد صوتاً وأداء في مرتبة أم كلثوم، ويفضلها بعضهم على أم كلثوم، ولو امتد بها العمر لكان لها شأن آخر.

وفيما يلي نورد جانباً من نصوص القصائد والمونولوغ الذي غنت مع تاريخ غنائها وتسجيلها لحساب إذاعة دمشق:

«خمرة الربيع»

شعر: أحمد خميس
ألحان: زكي محمد
غناء: ماري جبران

رفع الكأس وغنى شـــاركوني يـــا صـــحابي
وابعثوا النشوة فينا وجوى الـــروح المـــذاب
واملأوا الآفاق شدوا واغمروا تلك الروابـــي
بأغاريد الربيـــع الـــسمح معبـــود الـــشباب
يخطر الحسن علـــى كفيـــه ريـــان القـــدود
ويغني الحب فـــي أعطافـــه لحـــن الخلـــود
يـــا أخـــا الأحـــلام هـــيء خمرنـــا
واســـكب الأشـــواق فـــي كـــأس المنـــى
فالهوى والشعر والنجوى لنا
يا صحابي.. أي سحر ذاب في دنيا الوجـــود
أي خمـــر عـــصروها مـــن شـــعاع وورود
سكر العـــشاق فيهـــا وأفـــاقوا مـــن جديـــد
فـــدعتهم ربـــة الحـــب إلـــى خـــدر ســـعيد
زينتـــه ببنـــان مـــن أعاجيـــب وفـــن
لم تعـــد تخفـــق فيـــه غيـــر أرواح تغنـــي
يـــا أخـــا الأحـــلام هـــيء خمرنـــا
واســـكب الأشـــواق فـــي كـــأس المنـــى

فالهوى والشعر والنجوى لنا

يا صحابي.. رددوا أنشودة القلــب الطليــق

واسمعوا رجع الأماني مــن رفيــق لرفيــق

فهنا في موكــب الــسحر ومغنــاه الأنيــق

كل ثغر فتنة تغــري وكــأس مــن رحيــق

والربيع الطلق صــداح كحــوراء الخيــال

هاجها الوجد فغنــت ذات ليــل مــن ليــال

يــــا أخــــا الأحــــلام هــــيء خمرنــــا

واســكب الأشــواق فــي كــأس المنــى

فالهوى والشعر والنجوى لنا

يا صحابي.. هذه الهمسة من نجوى الــسماء

طــاف بــالروض نــداها، فتغنــى للنــداء

وأفاق الزهر فــي أحــضانه حلــو الــرواء

ورنا الكون وأصغى وحــلا همــس للقــاء

وسرى بالضفة الخــضراء لحــن شــاعري

ســاحر النبــرة رفــاف، رقيــق، عــاطفي

يــــا أخــــا الأحــــلام هــــيء خمرنــــا

واســكب الأشــواق فــي كــأس المنــى

فالهوى والشعر والنجوى لنا

يا صحابي.. قد غفا الدهر فهاتوا الخمر هاتوا

ودعوا الأوهام تمضي قبلما تمــضي الحيــاة

كيف نقضي مثلما تذوي الورود الظامئـــات

بينما في العمـــر كـــأس وعيـــون حالمـــات

وشـــــفاه ضـــــاحكات تتغنـــــى بـــــالربيع

وتشيع السحر والنشوة فـــي اللحـــن البـــديع

يـــــا أخـــــا الأحـــــلام هـــــيء خمرنـــــا

واســـكب الأشـــواق فـــي كـــاس المنـــى

فالهوى والشعر والنجوى لنا

غنتها وسجلتها عام ١٩٥٤ - في الإذاعة السورية.

* * *

« زنوبيا »

شعر: زهير ميرزا

ألحان: زكي محمد

غناء: ماري جبران

تـــدمر... مهمـــا ركبنـــا لمجاليـــك الزمانـــا والمكانـــــــــا

واحتوانا منـــك تـــاريخ علـــى الـــدهر عنانـــا ودهانـــــــــا

تـــــدمر... مـــــا أنـــــت إلا تمتمـــــات فـــــي رؤانـــــا

تعـــــب الخـــــاطر فـــــي تكـــــوين ماضـــــيها فكانـــــا

حـــــرم يـــــسري بـــــه العبـــــاد دهـــــرا

فيـــــرى الـــــوهم ظـــــلال الأمـــــس تتـــــرى

وزنوبيـــــــــــا فوقهـــــــــــا تخطـــــــــــر ســـــــــــكرى

جـــــــرر التـــــــاريخ مـــــــن أمجادهـــــــا ذيـــــــل فخـــــــار

وكـــــــــساها وكـــــــــسته حلـــــــــة تزهـــــــــو افتتانـــــــــا

* * *

ليلـــك الـــشاعر أحـــلام وكـــأس وغنـــاء وانتـــــــــشاء

ونـــدماك علـــى الـــدهر شـــباب أوفيـــاء وظبـــــــــاء

لـــك عـــرش المجـــد والفتنـــة والتـــاج الآبـــاء

كيف لا تسمو زنوبيا ولهـــا الأرض والـــسماء

معبد يخشع فيه الفكر قـــسرا

والتراتيل صلاة فيه حيـــرى

صمت الدهر فكان الصمت شعرا

وروى التاريخ عن ماضـــيك آيـــات عـــذارى

فـــصفى الكـــون وغنـــى بغنـــاك الـــشعراء!!

غنتها عام ١٩٤٩

وسجلتها على شريط تملك

للإذاعة السورية عام ١٩٥٣

* * *

« الشباب »

شعر: أحمد مأمون

ألحان: زكي محمد

غنا: ماري جبران

يـــا حبيـــب الـــصبا ذكـــراك فـــي الفـــؤاد

شـــــوقا وحبـــــا لـــــذاك الـــــوداد

غـــــــصني ذوى نجمـــــي هـــــوى

عمـــــري انطـــــوى جمالـــــك زاد

يـــا زمـــان الـــشباب تعـــال مـــع الأحبـــاب

أم أنـــت حلـــم وغـــاب فـــي حواشـــي الليـــالي

ولّـــــــى وراح قبـــــل الـــــصباح

والفجـــــــر لاح ضـــــاع الأمـــــل

يـــا حبيـــب صـــباي يـــا نعـــيم الخيـــال

مـــن عهـــدنا بقايـــا إذا الحـــب زال

أعطيت هذه القصيدة للمرحومة
ماري جبران عام ١٩٣٨ وغنتها
في إذاعة /الشرق الأدنى/

* * *

« أماني »

كلمات: أحمد مأمون

ألحان: زكي محمد

غناء: ماري جبران

يا ريتني أخطر علـى بالـك ... يـا حبيـب الـروح

ولا أكـون همـس خيالـك ... مطـرح مـا تـروح

أنا روحي وفكـري حواليـك ... والعـين ترعـاك

والدنيا تناديني وأنا كل إليـك ... وهنايـا معـاك

يا حبيبـي أوعـى تنـساني ... وإيـاك تـشمت عزالـي

منيـت حيـاتي بأمـاني ... بتغـذي روحـي وخيـالي

يا قلبي إن طـال الهجـران ... أصـبر وغنـي لغرامـك

ايمتى الهوى كان لـه أمـان ... عـيش فـي وادي أحلامـك

قامت بأدائها عام ١٩٤٧

في الإذاعة السورية على الأثير

مبنى شارع بغداد

* * *

« البلبل »

شعر: أحمد مأمون

ألحان: زكي محمد

غناء: ماري جبران

يـــا بلبـــل غنـــي وســـليني سمعني صـــوتك واشـــجيني

———

الليـــل هـــادي جـــوه حنـــان الناس نايمـــه وأنـــا ســـهران

والنـــسيم صـــافي وعليـــل وقلبي مـــن لحنـــك فرحـــان

———

يا ســـاكن علـــى الأشـــجار محلى غناك بـــين الأزهـــار

قلبـــي عـــشق تغريـــدك وأنت تغنـــي مـــع الأطيـــار

———

تعـــال يـــا بلبـــل احكيلـــك عـــاللي شـــاغلني واشـــكيلك

تواســـيني وتخفـــف آلامـــي وغنـــي لـــك وغنيلـــك

———

يـــا بلبـــل الـــروض غنـــي زيـــدني شـــجن واطربنـــي

ملكـــت قلبـــي بألحانـــك ســـحرني صـــوتك وفتنـــي

غنتها عام ١٩٤٩ في الإذاعة السورية على الأثير.

* * *

فايزة أحمد

دمشق ١٩٣٤ –القاهرة ١٩٨١

ولدت فايزة أحمد[١] في حي من أحياء دمشق الشعبية في أسرة طيبة متوسطة الحال كثيرة الأولاد والبنات، ولم يدر في خلدها وهي طفلة تحبو، بأنها ستغدو ذات يوم مطربة كبيرة ذات شأن. مالت إلى الموسيقا والغناء منذ نعومة أظفارها، ولكنها لم تتعلم شيئاً منها، سوى ما كانت تتلقفه وتحفظه للمطربين والمطربات من الاسطوانات والإذاعات المختلفة. روحها المتعطشة للحياة، والمتفتحة للحب جعلتها تقدم على زواجها الأول الذي حال بينها وبين طموحها، نظراً لوقوف أسرة زوجها الكبيرة حائلاً بينها وبين الفن، فعجلت بالانفصال، والتحقت بكورس الإذاعة[٢].

جذب صوتها الدافئ الفتي انتباه الموسيقيين والملحنين إليها، لتغدو خلال فترة قصيرة المطربة الأوفر حظاً بين المطربات المتنفذات في الإذاعة السورية.

ثقافتها المحدودة وأخلاقها الصعبة، على الرغم من طيبتها المتناهية، وردود فعلها الآنية التي كثيراً ما قادتها إلى الشجار، حالت بينها وبين أكثر الملحنين الذين رغبوا بالتعاون معها.

---

(١) اسم فايزة أحمد الحقيقي هو فايزة بيكو، أبوها أحمد بيكو غير أنها عرفت باسم عائلة زوج أمها الثاني (فايزة أحمد الرواس).

(٢) تزوجت فايزة أحمد خمس مرات. زواجها الأول من عمر نعامي لم يدم سوى ليلة واحدة، ثم تزوجت من مختار العابد وبعد طلاقها منه تزوجت من عازف الكمان عبد الفتاح خيري ثم من محمد سلطان، فضابط المرور عادل عبد الرحمن.

ضحت فايزة أحمد بكل شيء من أجل أن تدوس على الأشواك التي اعترضت مسيرتها الفنية، لتصبح نجمة من نجوم الغناء المعدودات، وأول لحن غنته هو قصيدة "يا جارتي ليلى"، الذي لحنه الفنان محمد عبد الكريم في أوائل الأربعينيات لماري عكاوي، لتعيد غناءه بنجاح كبير في الخمسينيات، ثم موشح ديني "يا ربي صلي على النبي" من ألحان "محمد محسن".

شاركت فايزه أحمد قبل نزوحها إلى مصر في العديد من الحفلات الموسيقية الاجتماعية والخيرية بدافع حبها للفن والخير، فساهمت في حفلات "أسرة الجندي" و"المبرة" والمناسبات الخاصة، لقاء مكافآت رمزية، ثم عملت بعض الوقت في عدد من الملاهي الدمشقية، حتى إذا جمعت من المال ما يساعدها على شراء بيت كانت تفكر باقتنائه للاستقلال بحياتها والعيش مع أولادها. نازعتها فكرة الرحيل إلى القاهرة التي أقضت مضجعها.. كان طموحها يحثها على السفر، وكانت تدرك أنها لا تملك سوى صوتها والثروة الضئيلة التي جمعتها بعرقها، وتعرف أن الوسط الفني يحفل بالجمال الذي لا تملك منه سوى القليل قبل فن الغناء الذي تتقن، ورغم إدراكها ومعرفتها لأجواء الوسط الفني، قررت أن تجازف وأن تكرس ما تملك من مال وفن من أجل ذلك، فعزمت على السفر وكلها أمل بالنجاح الذي تتوق إليه، وكان أصدقاؤها الخلص والمعجبون بصوتها يشجعونها على ذلك ويهمسون في أذنها تارة، ويصيحون تارة أخرى، بأن أم كلثوم لم تكن في يوم من الأيام جميلة إلا بصوتها وفنها، فأيقنت أن الأمر حق، وأن العديد من المطربات المتفوقات لا يملكن مثلها من الجمال شيئاً.

وهكذا قررت أن تجرب حظها، فحزمت حقائبها، ورحلت إلى القاهرة، معتمدة على فنها وعلى الصداقات القليلة التي ترتبط بها.

تمكنت "فايزة أحمد" خلال فترة قصيرة من استقطاب الملحنين حولها، فصوتها الدافئ المعبر الجميل، وسخاؤها على الملحنين ضمن لها دخول الإذاعة المصرية بقوة من وراء لحن محمد الموجي لأغنية "يمه القمر عالباب"، والوصول إلى قلوب الناس، والاستحواذ بعدد من الأغاني التي لحنها الموجي وبليغ حمدي على قطاع عريض من الجمهور. ولم تكتف بما قدمه لها "الموجي وحمدي"، فقد كان من أحلامها الوصول إلى قمتي التلحين الخارقتين "السنباطي ومحمد عبد الوهاب" اللذين لم يبخلا عليها عندما اتصلت بهما، فأعطياها من الأغاني ما جعلها تصبح بين ليلة وضحاها منافسة قوية لمطربات شهيرات آنذاك "كنجاة الصغيرة، وشهرزاد، ووردة، وصباح" وغيرهن.

أحبت الملحن المبتدئ آنذاك "محمد سلطان" فتزوجت منه، وكرست صوتها لألحانه.

يقول النقاد عن فايزة أحمد بعد تمرسها وبلوغها قمة تحسد عليها، إن عيب فايزة أحمد يكمن في ناحيتين:

الأولى فنية، والثانية تجارية.

الناحية الفنية ظهرت باستمرار، في إصرارها على غناء ألحان زوجها دون غيره من الملحنين الذين يفوقونه قوة وتمرسا ويفهمون في صوتها وأبعاده أكثر منه كالسنباطي وعبد الوهاب والموجي والطويل.

والتجارية تنحصر في احتكار كل شيء لنفسها ولاسيما بعد وفاة أم كلثوم، إذا اعتقدت بأنها المطربة الأولى بعد رحيل أم كلثوم، وأن على جميع المطربات أن يصنفن بعدها، ونتيجة لهذه الفكرة التي أدلت بها أم كلثوم ذات يوم بطريقة غير مباشرة، عملت على ضرب أجور المطربات عن طريق تخفيض أجرها، فأشلت عليها بسبب ذلك سائر المطربات، ودخلت بسبب ذلك معارك كانت في غنى عنها.

يمتاز صوت فايزة أحمد بالرقة إلى القوة، وبالدفء إلى جانب الجزالة، ورغم أنها ذات ثقافة محدودة، فإنها تستطيع أن تؤدي المطلوب منها بدقة متناهية، وهي كإنسانة طيبة كريمة، يستطيع المرء بالكلمة الحلوة، أن يجردها من كل شيء، حتى من الثوب الذي ترتديه، وهي أيضاً سريعة الغضب، وردود فعلها الآنية، سريعة وعنيفة وملتهبة، ومن هنا فإن أحداً لا يستطيع أن ينقدها نقداً منزهاً عن الغرض دون أن يتعرض لعقر لسانها.

نصحوها بألا تقصر أغانيها على ألحان زوجها فلم تقبل هذا النصح إلا متأخرة، فسجلت وهي على فراش المرض رائعة السنباطي "لا يا روح قلبي".

الصداقة التي نشأت بينها وبين السنباطي ولّدت حباً عنيفاً بين ابنتها وابن السنباطي أحمد السنباطي تكلل بالزواج.

وفايزة أحمد أخيراً من أصوات القمة بعد سعاد محمد ولكنها قضت نحبها قبل أن تكتشف الطريق إلى القمة، التي وصلت إليها بعد وفاتها عام ١٩٨١.

* * *

سلامة الأغواني
والمونولوغ الشعبي
دمشق ١٩٠٩ – دمشق ١٩٨٢

عرفت ديار الشام - سورية الطبيعية - عدداً طيباً من الفنانين الشعبيين الذين كرسوا فن المونولوغ للأغراض السياسية، ووقفوا في جلّ ما نظموه وغنوه، ضد الاحتلالين الفرنسي والإنكليزي، وضد السياسيين والمتآمرين المتعاونين مع الاستعمارين المذكورين.

ابرز هؤلاء الفنانين: نوح إبراهيم، وداود قره نوح في فلسطين، وعمر الزعني وسامي الصيداوي ويحيى اللبابيدي في لبنان، وسلامة المصري الأغواني وعلي دياب وعبد الله المدرس وحاتم نصري وغيرهم في سورية.

تبوأ فن المونولوغ كنوع من الغناء الخفيف، الهادف اجتماعياً وسياسياً مكانة خاصة في الحياة الفنية في ديار الشام، لتعبيره المطلق عن آمال وأماني الشعب العربي في الحرية والاستقلال ووحدة الديار. وإذا كان هذا النوع من الغناء قد اقتصر في بداياته على بعض الأقطار العربية كمصر ولبنان على الفكاهة في نقد الأوضاع الاجتماعية السائدة، فإنه لم يعرف في القطر العربي السوري وفلسطين هذا النوع إلا متأخراً، لأن بداياته كانت موجهة منذ غناه الفنانان الراحلان "سلامة الأغاني" في القطر السوري والشهيد "نوح ابراهيم" في القطر الفلسطيني ضد الاستعمارين الفرنسي والإنكليزي وعملائهما. ومن ثم تعددت أغراضه ومراميه التي هدفت هي الأخرى بطريقة غير مباشرة للخلاص من الاحتلال الفرنسي لأنه أصل البلاء الذي أدى إلى فساد الحكم وتردي الأخلاق وما إلى ذلك.

والمونولوغ دخل إلى سورية قبل الاحتلال الفرنسي، وعرفت أول صورة عنه إبان الحرب العالمية الأولى من خلال "مونولوغ" اشتهر آنذاك، دون أن يعرف ناظمه ومغنيه المجهول حتى الآن، وما زال المعمرون الذين عايشوا سني الحرب العالمية الأولى يذكرون هذا المونولوغ ويحفظون بعض مقاطع من أزجاله، منها الأبيات التالية:

قـــوم تفـــرج يـــا عزيـــز ضـــرب المـــدفع شـــو لذيـــذ
بـــين الألمـــان والإنكليـــز قـــوم تفـــرج يـــا عزيـــز

* * *

والتـــرك راح يـــا خـــسارة وانقر يـــا دف علـــى الطـــاره
وبالحبيبـــة مـــا فـــي ولا بـــاره قـــوم تفـــرج يـــا عزيـــز

* * *

وانقر يـــا دف بـــصوت عـــالي واســـمع شـــو خـــاطر ببـــالي
كـــل شـــيء بالبلـــد غـــالي حتـــى عليـــق الحمـــارة
قـــوم تفـــرج يـــا عزيـــز

ازدهر المونولوغ السياسي والاجتماعي في القطر منذ أوائل الثلاثينيات بفضل الشاعر الشعبي "سلامة الأغواني" الذي نظم وغنى في كل أغراضه، وتمكن خلال فترة قصيرة من التأثير على الجماهير التي كانت تتلقف وتحفظ كل ما يغني وينظم لأنه استطاع التعبير عن عواطف الناس ومشاعرهم وعدائهم للمستعمر:

البيـــــت بيتنـــــا والأرض لأبونـــــا
بـــــأنو عـــــين جـــــايين تنهبونـــــا
حكـــــم علينـــــا الفرنـــــساوي
ربي منـــو تنجينـــا

كذلك غنى مونولوغه الشهير:

ما شـــفت متـــل بـــلادي فيهـــا انجـــرح فـــؤادي

أنـــا بـــصوتي بنـــادي يلعـــــن الفرنـــــساوي
وليسمع مـــين مـــا كـــان

وإبان الحرب العالمية الثانية وهزيمة فرنسا واحتلال باريز من قبل الألمان، قامت السلطات الاستعمارية في القطر بفرض مزيد من الضرائب على الناس، فنظم وغنى مونولوغاً غمز فيه من قناة الفرنسيين، وانتقد بشدة ما تقوم به الحكومة من ضغط على المواطن عن طريق الضرائب التي تتفنن في إيجادها وطرحها عليه..

هذا المونولوغ الذي ذاع وانتشر في طول البلاد وعرضها، واشتهر في الأوساط الشعبية، وغنته الجماهير في كل مكان، تسبب في اعتقال "سلامة الأغواني" ويقول في "مذهبه" الأول ما يلي:

أنـــا قلبـــي دايـــب كتـــروا المـــصايب
أعـــشار وضـــرايب ما فـــي ضـــرب خايـــب
شـــايفين ســـاكتين آه.. كل ضرب صـــايب

إن عشنا ويامـــا نـــشوف قاعدين بالـــدنيا ضـــيوف
في اسم سبع حـــروف[1] نتفنـــا زي الـــصوف
بـــالزور بـــاليور آه.. والنـــاتف منتـــوف

* * *

عمل سلامة الأغواني في بداية حياته سائقاً على خط دمشق - بيروت ودمشق - الزبداني قبل أن يغدو موظفاً خبيراً لدى وزارة الأشغال العامة، وقد نظم وغنى خلال عمله كسائق، أغنية شاعت طوال الثلاثينيات والأربعينيات، وغناها كل الناس لظرفها ولما تحمله من نقد منها هذه الأبيات:

نحـــن الـــشوفيرية نحـــن يـــا جـــدعان
منركـــب بالماكينـــة أشـــكال وألـــوان

* * *

(١) يقصد بالحروف السبعة كلمة (فرنساوي).

ركبنـــا نـــاس كتيـــر وعرفنـــا مـــين الأميـــر
ومـــين بيـــسوق حميـــر ومـــين قاضـــي نـــسوان

* * *

وكنموذج عن نظمه للمونولوغ الاجتماعي الانتقادي اخترنا له مونولوغ "بلا حسبك" ومونولوغ "روق يا أخي روق" وهما من تلحين الفنان الراحل "صبحي سعيد".

بـــلا حـــسبك بـــلا نـــسبك بـــلا علمـــك بـــلا أدبـــك
إن عجبـــك وإلا مـــا عجبـــك غيـــر الليـــرات مـــا بتحكـــي

* * *

لو كان عمـــرك فـــوق الـــستين وجسمك فنيان يـــا ربـــي تعـــين
خشخش ليراتـــك وكـــون أمـــين بتموت عليـــك بنـــت العـــشرين
غيـــر الليـــرات مـــا بتحكـــي

خليـــك تكـــون ملـــك الملـــوك وجيبك فاضي ما لـــه مـــدكوك
اللي يحبـــوك بطلـــوا يحبـــوك بيـــستغنوا عنـــك وبيتركـــوك
غيـــر الليـــرات مـــا بتحكـــي

إن كان جيبك مـــا فـــي عملـــه شغله صـــعبه مـــا لهـــا ســـهله
خليـــك تكـــون راس الدولـــة ما بتـــسوى ولا قـــشرة بـــصلة
غيـــر الليـــرات مـــا بتحكـــي

خليـــك تكـــون دايـــر ســـكران وماشي بالسوق حـــافي عريـــان
لكن في عنـــدك أصـــفر رنـــان أنت الـــوزير، أنـــت الـــسلطان
غيـــر الليـــرات مـــا بتحكـــي

شـــو الفايـــدة أن كنـــا أمـــراء والا نـــــــواب والا وزراء
مـــا دمنـــا عـــدمانين فقـــراء ايد من قـــدام وايـــد مـــن وراء
غيـــر الليـــرات مـــا بتحكـــي

* * *

«روق يا أخي روق»

كلمات: سلامة الأغواني

تلحين: صبحي سعيد

روق، روق، يـــا أخـــي روق يا حبيبي روق يا عيــوني روق
بكـــره بـــتحس بكـــره بتـــدوق روق، روق

* * *

الـــشب اليـــوم صـــفا الحـــاير تـــارك شـــغله ودايمـــا دايـــر
قوم على شـــغلك مـــالي قـــادر تلعـــب بـــوكر يـــا الله حاضـــر
وبعـــــــدك نعـــــــسان روق

* * *

عايشين عيشة تعـــب وتـــدفيش لو كان في موت ما كنا نعـــيش
شي اشـــترونا وشـــي باعونـــا وشي لعبوا فينـــا متـــل الفـــيش
وبعـــــــدك نعـــــــسان روق

ما بتعرف شو صـــاير حواليـــك قلبـــك معمـــي مفـــتح عينيـــك
والمي ماشيه من تحت رجليـــك خربوا بيتك وضـــحكوا عليـــك
وبعـــــــدك نعـــــــسان روق

يا عيـــشة الـــذل مـــا أصـــعبها غيـــر الـــواطي مـــا يطلبهـــا
عمـــره الـــشريف مـــا جربهـــا والحريـــــة مـــــا أطيبهـــــا
وبعـــــــدك نعـــــــسان روق

* * *

وسلامة الأغواني الذي لم يهادن الاستعمار الفرنسي يوماً واحداً غنى مونولوغه الشهير "يا جراد" ثم مونولوغ "الجلاء" في أفراح وأعياد الجلاء، وهو بعد جلاء المستعمر لم يتوقف عن العطاء، بل تابع رسالته الفنية من خلال مونولوغاته الانتقادية والسياسية للعهد الوطني بعفوية نادرة فغنى مونولوغ "شو سبب غلا هالأسعار" الذي انتقد فيه الوضع الاقتصادي ومونولوغ "كيف ما مشيت" ومونولوغ "المال" و"كذابين" التي انتقد فيها رجال السياسة وأصحاب الأموال، وغنى للعمال في عيد الأول من أيار مونولوغ "ذكرى أيار" وللجيش العربي السوري مونولوغ "أخي الجندي" وللجيش الشعبي مونولوغ "الجيش الشعبي" ومونولوغ آخر حيا فيه العمال وأمهات الجنود بعنوان "للعمال وأم الجندي" وعندما قامت الوحدة بين سورية ومصر غنى ابتهاجاً بالحدث الكبير مونولوغه الجميل "عيد الوحدة" ثم "ذكرى الوحدة" كذلك هزته ثورة العراق عام ١٩٥٨ التي حادت عن طريق الوحدة، عندما استأثر "عبد الكريم قاسم" بالحكم، فهجاه بمونولوغه الشهير "مخطئ يا عبد الكريم" وتوجه للشعب بالعديد من مونولوغاته التي حثهم فيها على اتباع النظام فغنى مونولوغ "اللي بتحب النظام". وعندما اندلعت ثورة آذار، غدا سلامة الأغواني صوتاً من أصوات الثورة فغنى عدداً كبيراً من مونولوغاته تأييداً للثورة منها: "نحن اليوم بعهد جديد" "يا ثورتنا الثورة" "الثورة خلقت حرية" "أحرار" وغيرها كثير، وقد خص الفلاحين بعد القرارات الاشتراكية التي نصت على توزيع الأراضي على الفلاحين بمونولوغ "نداء للفلاحين" الجميل، وعندما تطاول المذيع "أحمد سعيد" على ثورة الثامن من آذار هجاه بمونولوغه الشهير "اسمع يا أحمد سعيد" كذلك لم ينج "الحبيب بورقيبه" من عقر لسانه عندما طالب العرب بالصلح والانفتاح على العصابات الصهيونية فهجاه بمونولوغ "يركب ابو رقيبه جني"، وعندما زار وفد كبير من المغتربين العرب وطنهم الأم، غنى

لهم ابتهاجاً مونولوغ "مين قال عنكم مغتربين" والقائمة تكاد لا تنتهي، وهو في صراع دائم مع الأحداث في الوطن العربي، فكلما بزغ أمل هنا أو هناك انبرى الأغواني إلى نظم مونولوغاته التي كانت تجد طريقها سريعاً إلى الجماهير، فغنى ضد الرجعية العربية مونولوغ "كذابين" ومونولوغ "ما في شي مستحيل" وعن الثورة في مسقط مونولوغ "يا عمان" وللبنان مونولوغ "يا لبنان نحن أخوان" وغيرها كثير.

وأمام هذا الدفق من مونولوغاته الانتقادية والسياسية اللاهبة والتقدمية، كرمته الثورة عندما اختارته ليمثل الفنانين في مجلس الشعب، فكان هذا التكريم تكريماً للفنانين والشعب الذي ردد مونولوغاته على مدى أكثر من ثلاثين عاماً.

اعتزل سلامة الأغواني الفن وأخذ يلازم الاستديو الإذاعي الصغير الذي أسسه منذ العام ١٩٧٠، وكان ينصرف فيه إلى تنقية أعماله الفنية الأولى التي سجلها بصوته على اسطوانات شركتي بيضا فون وسودوا الوطنية، بتسجيلها ثانية على أشرطة إذاعية. ويحتفظ ابنه "روحي الأغواني" بمعظم إنتاجه، كما تحتفظ ابنته هي الأخرى بنسخ أصلية لبعض أغانيه.

توفى سلامة الأغواني في السادس من آب عام ١٩٨٢ عن عمر يناهز الواحدة والسبعين، دون أن يترك لورثته ثروة ما، إلا أنه ترك لهم ما هو خير وأبقى.. ترك تلك الأمجاد التي خلدها بمونولوغاته الشعبية التي تنضح بالوطنية والنقد الاجتماعي، والتي يزيد عددها على المئتي مونولوغ.

* * *

محمد عبد الكريم

حمص ١٩٠٥ - دمشق ١٩٨٩

الفنان «محمد عبد الكريم» هو من أكبر فناني الوطن العربي على الإطلاق، أمام عبقريته وعلمه الموسيقي تتضاءل علوم الآخرين، وأمام تجربته الفنية العريقة التي تزيد على الستين عاماً تخجل وتتقزم تجارب الآخرين، فهو أكبر خبير موسيقي في قطرنا العربي السوري في علم المقامات الدقيق الذي يقف أمامه كبار العاملين في الموسيقا عاجزين عن سبر أغواره والتأليف في ضروبه وألوانه.

ولد محمد عبد الكريم[١] الملقب بأمير البزق في حي الخضر الشعبي في حمص، كان والده "علي مرعي" من أمهر عازفي العود والبزق، وهو الذي غرس فيه حب الموسيقا، وعندما توفى الأب عام ١٩١٣، قام أخوه بتربيته، فألحقه بمدرسة ابتدائية في "باب السباع"، وعكف في الوقت نفسه على تعليمه العزف على البزق حتى برع فيه، وصار يرافق أخاه إلى الحفلات والسهرات فيعزف هو على البزق، وأخوه على العود، حتى اشتهرا في كل حمص.

أصيب محمد عبد الكريم وهو بعد فتى في الرابعة عشرة من عمره، إصابة بليغة في ظهره إثر حادث تصادم عنيف، سبب له عاهة دائمة، احدودب ظهره نتيجة لها، وتوقف نمو جذعه، ومنذ ذلك التاريخ هجر المدرسة واهتم بالعزف على البزق اهتماماً خاصاً حتى غدا عازفاً لا يجارى، وغدت سهرات أهل الطرب في حمص وأفراح بيوتاتها لا تستقيم إلا بعزفه الخلاق.

---

(١) استقيت كل المعلومات الواردة في البحث من الفنان محمد عبد الكريم بالذات.

لم تكن حمص هي حلم محمد عبد الكريم، فطموحاته غدت بعد أن أصبح يجيد العزف على العود وعلى "النشأة كار" - العود الصغير - لا تتسع لها مدينة حمص، فرحل إلى حلب ليذهلها بعزفه ثم إلى دمشق التي انحنت له صاغرة وأطلقت عليه لقب "أمير البزق" ليغلب هذا اللقب حتى على اسمه.

قبل نشوب الثورة السورية عام ١٩٢٥ بأشهر قلائل، سافر إلى مصر، يحدوه فيها أمل كبير، فمكث فيها مدة عامين، التقى خلالها بأهل الفن والأدب في صالون الثري المعروف، الوجيه "حسن باشا رفعت" الذي كان يعزف على العود عزفاً عادياً، فتعرف عنده الدكتور يوسف جوهر، وتوفيق الالايلي، ومحمد قصبجي وزكريا أحمد وداود حسني. وكان إذا عزف استكان المكان إلى شيطان ارتجالاته المبهرة، وسيطر الإعجاب والذهول على الحاضرين. وذات يوم استمع إليه وكيل شركة اوديون الألمانية للاسطوانات "ليتو باروخ" فعرض عليه أن يسجل له بعض الاسطوانات، ولكنه رفض بدعوى السفر إلى ألمانيا، وعند ذاك أعطاه "باروخ" إلى مركز الشركة في برلين تفويضاً بالتسجيل فيها.

عاد محمد عبد الكريم إلى دمشق في نهاية العام ١٩٢٧، فوجدها مازالت تلملم جراح ما خلفته الثورة من آلام، فلم يمكث فيها سوى بضعة أشهر، ثم حزم حقائبه بعد أن أقنعه أصدقاؤه بالسفر إلى أوروبا للمعالجة ولعرض فنه على شعوبها.

وهكذا سافر في العام ١٩٢٨ إلى ألمانيا، فعرض نفسه في برلين على الأطباء الذين أكدوا له ألا فائدة ترجى من وضعه الصحي بالنسبة لظهره، وأن عليه أن يتعود ويتلاءم مع هذا الوضع. وكان محمد عبد الكريم يدرك في قرارته هذه الحقيقة قبل مغادرته دمشق، لذا نجده يتصل بشركة "اوديون" التي رحبت به، وأقامت له العديد من الحفلات التي أذهلت الألمان، ثم سجل لشركة "اوديون" خمس اسطوانات، تضمنت العديد من الارتجالات - التقاسيم - والمقطوعات الموسيقية.

وفي مطلع العام ١٩٢٩ غادر ألمانيا إلى فرنسا، فأقام في باريس بعض الوقت محاطاً برعاية الجالية العربية السورية فيها، وأقام نزولاً عند رغبتها بعض الحفلات التي لفتت انتباه بعض المختصين بالآلات الموسيقية، الذين طلبوا منه تأخير سفره لمساعدتهم في أبحاثهم ودراستهم عنها.

لم تطل إقامة محمد عبد الكريم في فرنسا، إذ ما لبث أن غادرها إلى إيطاليا في العام نفسه، فأقام في روما ثم في نابولي، فميلانو عددا من الحفلات ليثير وراءه عاصفة حقيقية من الإعجاب بعزفه المبهر وبخاصة عندما عزف على بزقه ألحان النابوليتان الشعبية، التي اعتاد الإيطاليون الاستماع إليها من الماندولين والبانجو والكيتار، حتى لقبوه ببغانيني البزق.

ويمكن القول عن رحلة محمد عبد الكريم، قياساً على رحلة "سامي الشوا" إلى إيطاليا، وعزفه الذي قوبل بالفتور والاستهجان، إن محمد عبد الكريم تمكن من خلق هالة حوله من وراء عزفه بسبب استخدامه الفذ للمقامات الشرقية التي لا تتنافى والمقامات الغربية ثم المقامات التي تحفل بأرباع الصوت بأسلوب ذكي جعل المستمعين الإيطاليين يقبلون عليها وهم مدهوشين من هذه الآلة الصغيرة الحجم ذات الصندوق الصغير والزند الطويل والوترين اليتيمين،التي تحدث بين أنامل عازفها كل هذا الإعجاز.

إن فشل "سامي الشوا" يعود إلى أسلوب العزف الشرقي على الكمان الذي لم يألفه الإيطاليون الذين اعتادوا على الأسلوب العزف الغربي، ومن هنا فإن تباين الأسلوبين "الشرقي والغربي" في العزف جعل عزف "الشوا" يبدو عند استخدامه لأرباع الصوت في المقامات الشرقية، نشازاً لدى الإيطاليين الذين اعتادوا الاستماع إلى أعلام العازفين الأوربيين.

عاد محمد عبد الكريم إلى القطر العربي السوري في نهاية العام ١٩٢٩، وأخذ يتنقل بين مختلف المدن السورية واللبنانية، ويحتك بمشاهير العازفين والملحنين من أمثال عازف الطنبور الشهير "محي الدين بعيون" ويتردد على الأندية والمعاهد الموسيقية، ويجود على طلاب العزف بما

يعرف، إلى أن قرر القيام برحلة ثانية إلى مصر، فزار في طريقه القدس، وتعرف فيها كبار الموسيقيين والمطربين من أمثال يوسف بتروني ويحيى السعودي وروحي الخماش، والمطرب الناشئ آنذاك "محمد غازي". وعندما حط رحاله في مصر، توافد عليه الموسيقيون والفنانون الذين عرفوه في زيارته الأولى، ووضعوا له برنامجاً كاملاً من اللقاءات، فقدم في الإذاعة المصرية لوحده فاصلاً من العزف على البزق، وفاصلاً آخر بالاشتراك مع الدكتور يوسف جوهر على الطنبور وتوفيق الالايلي على الجمبش وزار صديقه الثري "حسن باشا رفعت" الذي مازال مكرساً بيته للأصدقاء من الموسيقيين والأدباء، وعند هذا الصديق تعرف أم كلثوم التي نعمت بعزفه ونكاته و"قفشاته" الساخنة.

دخل محمد عبد الكريم في الندوات والجلسات الموسيقية الخاصة في مساجلات حامية مع أهل الطرب وكبار العازفين، وفي معارك أخرى في العزف على آلات البزق والعود، فلم يصمد أمامه أحد، ولكن هذا عاد عليه بالأحقاد، فاضطر للعودة إلى دمشق عند اندلاع الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩.

وفي العام ١٩٤٠ وجهت إليه إذاعة القدس دعوة رسمية ليساهم بفنه في افتتاح إذاعة القدس بصورة رسمية. وفي القدس وجد في استقباله كل من "يوسف بتروني" و"يحيى السعودي" و"روحي الخماش" الذين تولوا في الإذاعة مديريات الموسيقا الحديثة والموسيقا الشرقية. وبعد الافتتاح الرسمي، وانبهار مدير الإذاعة البريطاني بعزف محمد عبد الكريم، طلب إليه البقاء في القدس والعمل في إذاعتها لقاء راتب مغري.

وأثناء إقامته التي امتدت أربع سنوات، انصرف إلى التلحين، فوضع للمطربة الشابة "ماري عكاوي" أجمل ألحانه، تانغو "يا جارتي ليلى" التي نظمها الشاعر "جلال زريق" ليغدو هذا التانغو الذي غنته فيما بعد المطربة الراحلة "فايزة أحمد" من الألحان السائرة.

في العام ١٩٤٤ تعاقدت معه إذاعة الشرق الأدنى –لندن اليوم- لتسجيل بعضاً من مقطوعاته وارتجالاته الموسيقية، فسافر إلى لندن، وسجل لإذاعتها حتى شعار المحطة الذي كانت تستهل به قبل الافتتاح الرسمي.

عاد محمد عبد الكريم إلى القدس ثانية، وانصرف خلال إقامته إلى دراسة التدوين الموسيقي الذي كان يجهله حتى ذلك التاريخ على يدي الأستاذ المعلم يوسف بتروني. وقدم ألحاناً أخرى لمحمد غازي ولماري عكاوي، ثم شعر بالحنين إلى دمشق، فعاد إليها ليستأنف نشاطه في إذاعة دمشق التي أنشأها الفرنسيون، وفي نادي دمشق للموسيقا الذي كان يرأسه الفنان "تيسير عقيل"، ولكنه ما لبث أن قصر نشاطه على الأندية الموسيقية مع بداية الاضطرابات التي اندلعت في العام ١٩٤٥ وانتهت بضرب دمشق والمجلس النيابي، ثم بجلاء المستعمر الفرنسي عن سورية.

شارك محمد عبد الكريم في احتفالات العيد الأول للجلاء أسوة بالفنانين الآخرين، فعزف في الحفلات التي أقيمت ابتهاجاً بتحرر الوطن.

في العام ١٩٤٨ عين عازفاً على البزق في إذاعة دمشق، وكان يقدم كل يوم جمعة ربع ساعة من عزفه الرائع الذي كان ينتظره المستمعون من أسبوع لأسبوع. وقد عرضت عليه الإذاعة السورية أن يشرف على الأعمال الموسيقية ولكنه آثر أن يظل عازفاً.

الذي يستمع إلى آلة البزق وهي تشدو بين أنامل العازفين يستطيع بسهولة أن يكتشف عزف محمد عبد الكريم من بين العازفين الآخرين، وسبب هذا يعود إلى شخصيته الفنية المتفردة، التي تطبع كل أعماله في العزف على مختلف الآلات وفي التلحين والتأليف بطابعها. ومهارة محمد عبد الكريم في العزف، لا تقتصر على آلة البزق، وإنما على العود الكبير، والعود الصغير "نشأة كار" وجميع الآلات الوترية التي تعتمد على "الريشة" في العزف.

في أوائل الخمسينيات زار القطر العربي السوري عازف "القانون الصغير" الفنان التركي "اسماعيل شنشيلر" الذي استضافته الإذاعة السورية، وكرست له عازفيها الكبار ليشاركوه في أداء التسجيلات المتفق عليها، فلم يصمد أمامه سوى قلة، إذ كانت موهبته وأسلوب عزفه الأكاديمي خارقاً للغاية، وعجز كبار العازفين عن مجاراته، عدا الفنان محمد عبد الكريم الذي استدعاه مدير الإذاعة السورية آنذاك الأستاذ "أحمد عسه" وطلب إليه مجاراة العازف التركي في عزفه والتسجيل معه.

وأستطيع القول عن تلك الأيام التي شهدتها أنه تفوق على التركي "شنشيلر" عزفاً وأسلوباً، وتشهد التسجيلات المحفوظة في مكتبة الإذاعة بذلك. ومحمد عبد الكريم لم يعزف مع العازف شنشيلر على البزق فحسب، وإنما على العود أيضاً، وقد أغنى الثلاثي الكبير محمد عبد الكريم واسماعيل شنشيلر، وضارب الإيقاع الراحل محمد العاقبل مكتبة الإذاعة الموسيقية بما سجلوه من أعمال ارتجالية، وأخرى تراثية خارقة للغاية، منها لونغا "شهناز" ولونغا "حجي عرفي بك" وفوكس تروت "سداد بك" وغيرها.

مؤلفاته الموسيقية:

ألف محمد عبد الكريم في كل المقامات الموسيقية عدداً كبيراً من المؤلفات في قوالب التراث (سماعي ولونغا) تعتبر من أجمل وأكمل المقطوعات، وهو لم يكتف في التأليف فيها، بل وبإبداع مقام موسيقي جديد لم يكن معروفاً في الموسيقا الشرقية قبلاً، وقد أطلق على هذا المقام اسم "المريوما".

ومحمد عبد الكريم كواحد من المجددين، لم يلجأ إلى التجديد، إلا بعد أن حفظ التراث ونادى به، فهو يقول:

التجديد ينبع من التراث، وكل تجديد لا يأتي من التراث مصيره إلى زوال، وإذا كان أحمد الأوبري أول من استخدم إيقاعات التانغو في القطر،

فإن محمد عبد الكريم نقل إليها فن "السريناد - Serenade" الغربي، وألف فيه روائع تشهد له بالنبوغ والتجديد.

أفكاره الموسيقية كانت تنافس موهبته وطموحاته في التجديد، ومقطوعته الموسيقية الشهيرة "المعركة الموسيقية" خير دليل على ذلك، وهي تختلف عن سائر مؤلفاته الأخرى من كل النواحي وبخاصة التكنيكية منها، لأن عزفها يتطلب مهارة خاصة وفائقة من العازفين، وهي على الرغم من مرور ما يزيد عن الأربعين عاماً على تأليفها، مازالت تتحدث بلغة العصر، وهذا يعني أن محمد عبد الكريم عندما ألفها سبق زمنه، وإذا عرفنا أن المقطوعة المذكورة خضعت للعلوم الموسيقية الغربية في التوافق "هارموني" أدركنا مدى اهتمام محمد عبد الكريم بمواكبة العلم الموسيقي السائد في العالم.

عنده غير "المعركة الموسيقية" عشرات المقطوعات التي حفلت بالإيقاعات الغربية الراقصة من "فالزات وتانجو ورومبا وباسودوبل" وغيرها من المقطوعات والارتجالات - تقاسيم - الموسيقية التي تعتبر بحق ثروة حقيقية، وهي محفوظة في عشرات الأشرطة في مكتبة الإذاعة العربية السورية.

مؤلفاته الغنائية:

تعود علاقة محمد عبد الكريم في تلحين الشعر والأزجال إلى أواخر الثلاثينيات، وهو وإن لم يعطها كل وقته، إنما خصها بأجمل ما عنده، وعندما غزا فن "المونولوغ" الغناء العربي بأنواعه كافة، أقبل محمد عبد الكريم على هذه الخطوة بحماس الفنان العالم المجدد الذي يعرف ما يريد، فلحن أول ما لحن رائعته "يا جارتي ليلى" و"تانجو الحنان" لماري عكاوي على إيقاع التانغو، لتغدو مثالاً يحتذى في فن صياغة المونولوغ الشاعري.

وتدفقت بعد ذلك ألحانه للمطربين والمطربات السوريين كافة، فغنوا من ألحانه العديد من الأغنيات التي اشتهرت في حينها وجلها من الشعر،

وأبرز هذه الأغاني قصائد "يا زهرة زانت أعالي البطاح"، "سعاد"، "قمر العاشق"، "آلام الطير"، "غرد على الأغصان".

في الخمسينيات طلبت منه المطربة الكبيرة "سعاد محمد" أن يلحن لها بعض الأغنيات فلم يبخل عليها، وأسهم مع الفنان محمد محسن بإعطائها عدداً من الأغاني التي جعلت من سعاد محمد اسماً معروفاً في عالم الطرب. وتعتبر أغنية "محتارة يا ناس" التي لحنها لها واحدة من أجمل الأغاني التي سارت زمناً في الحياة الفنية، ورددتها شفاه الناس سنوات طويلة قبل أن تحتل غيرها من الأغاني مكانتها الزمنية من دون الفنية. كذلك أعطى المطربة "نجاح سلام" أغنية "رقة حسنك ودلالك" التي ساعدت على شهرتها.

وبعد، فإن محمد عبد الكريم الذي أعطى في كل فنون الموسيقا التراثية والحديثة والأغنية العربية ما أعطاه. اعتزل الحياة الفنية لوحده، وهو رغم مرحه المأثور عنه، آثر أن يعيش وحيداً، عازفاً عن الدنيا وما فيها، إلا من النزهات اليومية التي دأب على القيام بها كل أمسية. والذي كان يمر من أمام بيته في حي "عين الكرش" في آخر الليل، لابد أن يجذبه إليه، ذلك الشدو الساحر الذي ينبعث من أنامله وهو يعابث آلته المفضلة "البزق" ولابد له أن يقف طويلاً وهو يصيخ لتلك الأنغام التي تلم إليه عند الفجر أسراب العصافير، التي لا تأخذ في الشدو نيابة عنه إلا عندما يهدأ الشجو الذي ترسله أنامله.

ومذ رحل محمد عبد الكريم عام ١٩٨٩ عن الدنيا، رحلت معه أسراب العصافير ولم يعد يسمع سوى ترجيع اليمام الذي لم يفارق نافذته.

إن محمد عبد الكريم، عبقرية موسيقية قل أن يجود التاريخ بمثلها، وما أبخل التاريخ بجوده.

* * *

صبحي سعيد

طرابلس الشام ١٨٩٧ - دمشق ١٩٦٠

الفنان الراحل "صبحي سعيد" عازف قدير جداً على العود، ولكنه كالفنان "عمر النقشبندي" يفتقر إلى الشخصية الفنية المميزة لفنه، والتي تمكن المستمع من التعرف عليه من خلال عزفه، إذ من المعروف، بأن شخصية العازف المتميز تطبع أسلوب عزفه بشخصيته، ويكون عزفه على ضوء ذلك كبطاقة التعريف الشخصية. والعازفون الذين يستطيع المستمع التعرف عليهم من وراء عزفهم كثر، فعدا فريد الأطرش الذي تميز بريشة خاصة في عزفه الجماهيري، ومحمد عبد الكريم الذي طبع عزفه وألحانه بشخصيته، ورياض السنباطي ومحمد القصبجي وجورج ميشيل الكلاسيكيين، ومنير وجميل بشير الإبداعيين، يمكن التعرف بسهولة على المرحوم عزيز غنام وعلى صفوان بهلوان وقدري دلال من وراء عزفهم.

والعازفون البارعون ليسوا بالضرورة من الفنانين الذين طبعوا فنهم بشخصياتهم الفنية، لأن البراعة في العزف من دون العطاء الشخصي في ارتجال أفكار موسيقية، تترجم ما يختلج بنفس العازف من مشاعر وأحاسيس، لا تعطي سوى عازف بارع يشهد الجميع ببراعته، دون أن يقروا بتأثيره، لأن الارتجال لمجرد الارتجال - التقاسيم - والتدليل على فهم المقامات الموسيقية والغوص وراء نغماتها دون حافز أو مؤثر ذاتي، يظل يدور في إطار البراعة وحدود المعرفة الموسيقية العلمية فحسب.

ولد الفنان الراحل صبحي سعيد في طرابلس الشام عام ١٨٩٧، واستوطن مدينة دمشق في العام ١٩١٥ إبان الحرب العالمية الأولى، واشتهر منذ ذلك التاريخ كعازف عود لا يجارى أمام النخبة من العازفين الدمشقيين.

في فترة الثلاثينيات، وهي فترة الاضطرابات التي سادت القطر العربي السوري ضد الاستعمار الفرنسي بعد فشل الثورة السورية الكبرى، قام بتلحين كل مونولوغات الفنان الشعبي المرحوم "سلامة الأغواني" تقريباً، وتوجه في العام ١٩٣٣ إلى العاصمة اليونانية مع إحدى الفرق الموسيقية العربية لتسجيل بعض الأعمال التي قام بتلحينها على اسطوانات ثم عاد إلى دمشق لتستقطب شخصيته الفنية جميع العاملين في الأندية الموسيقية القليلة، إضافة إلى المطربات والمطربين من المحترفين الذين كانوا يؤمون دمشق من مختلف الأقطار العربية وخاصة من مصر.

في مستهل الأربعينيات لبى الدعوات والعقود التي كانت تعرض عليه، مساهمة منه في تنشيط الحركة الموسيقية، ويمكن القول إن الرحلات التي قام بها إلى بيروت والقدس، أعطت نتاجاً فنياً مثمراً تردد من خلال مؤلفاته الموسيقية الكلاسيكية والألحان التي أعطى لعدد من المطربين والمطربات والتي كانت تذاع باستمرار من إذاعتي القطرين المذكورين.

عاد صبحي سعيد من رحلاته في أوائل العام ١٩٤٨، ليصبح واحداً من أقطاب فرقة الإذاعة السورية الناشئة التي تسلم فيما بعد رئاستها بتوجيه من الفنان شفيق شبيب.

ولكنه لم يلبث طويلاً حتى شد رحاله إلى مصر، بعد أن أغراه المطرب "محمد عبد المطلب" الذي كان يزور دمشق في إحدى رحلاته الفنية، بترأس فرقته، وظل يعمل رئيساً لفرقة محمد عبد المطلب مدة عامين، ثم قفل إلى دمشق بدافع الحنين إلى الوطن.

وفي دمشق التف الفنانون حوله من جديد وانتخبوه نقيباً لهم، وعمل من جديد عازفاً على العود في فرقة الإذاعة، وانصرف إلى التأليف، عازفاً عن المناصب الفنية التي عرضت عليه.

كتب صبحي سعيد عدداً كبيراً من المقطوعات الموسيقية في القوالب التراثية، وتعتبر السماعيات التي ألف من مقامات النهاوند والراست والصبا والسيكاه والبياتي والحجاز، بالإضافة إلى أعماله في اللونغا مثل "لونغا هيام" والمقطوعات الأخرى التي تزيد عن الأربعين مقطوعة من أجمل ما كتب في هذا الضرب من التأليف التراثي على الرغم من افتقارها إلى الشخصية الفنية المميزة لها.

كذلك أولى قوالب الغناء التراثية اهتماماً خاصاً، فلحن عدداً من الموشحات من أشهرها موشح "يا أسيل الخد" الذي غناه "بهجت الأستاذ" المعروف فنياً باسم "فتى دمشق" وعدداً آخر من القصائد والأغنيات الخفيفة والشعبية وبخاصة تلك التي غناها سلامة الأغواني وهاجم فيها الاستعمار الفرنسي وانتقد الحالة الاقتصادية والاجتماعية، ومن أشهر تلك المونولوغات: "بلا حسبك" و"ما شفت متل بلادي" و"يا جراد" ولحن للمطربة القديرة ماري عكاوي مونولوغ "أين الحبيب" شعر "د. ممدوح حقي"، و"يا طيرة اللي بتغني" من نظم "سلامة الأغواني" وقد كتب الأستاذ هشام الشمعة تحت توقيع الناقد المجهول[1] في مجلة "الراديو والسينما" نقداً موضوعياً جاء فيه:

"أسمعتنا المطربة ماري عكاوي يوم الثلاثاء الماضي أغنية "يا طيرة" من تلحين الأستاذ "صبحي سعيد" كانت من نغمة "البستنيكار" ومع أن المقاطع جميعها بلحن واحد، إنما نجح الملحن في جعله قوياً، وأعجبني منه الوقوف على مقامي العجم والكرد دوكاه، ثم الرجوع إلى النغمة الأصلية

(١) راجع مجلة "السينما والراديو" ملحق يصدر عن جريدة السياسة تموز ١٩٤٣.

بمهارة، والآنسة عكاوي ارتفعت فيها فنياً بقدر ما فشلت في حفلتها الأولى. وهنا لابد لي أن أنبه هذه المطربة إلى أن صوتها يصلح لألحان خاصة عليها أن تعلم كيف تنتقيها، نصيحتي إلى عازف الفيولونسيل أن لا يجعل هدفه إظهار آلته بشكل مزعج[١] وإلى عازف القانون ألا يملأ الأوزان الخاصة بضابط الإيقاع[٢].

ولحن أيضاً للمطرب "أحمد ميرزا" عدداً من الأغنيات منها "ما أحلى الحبيب" من نظم الفنان الراحل "توفيق العطري" و"يا سالبة قلبي" من نظم "أحمد ميرزا" بالذات. كما أعطى للفنان الراحل وضابط الإيقاع الشهير "محمد العاقل" أغنية واحدة من نظم "محمد فريد راضي" وهذه الأغنيات أذيعت كلها من إذاعة دمشق في عامي ١٩٤٣ و١٩٤٤.

وبالإضافة إلى هذا كله، اشتهر "صبحي سعيد" من وراء فرقته المكونة من ستة عازفين والتي عرفت باسم "سداسي صبحي سعيد" ومن وراء حفلاتها الأسبوعية التي أعطتها منذ العام ١٩٤٣ في إذاعة دمشق الفرنسية ولغاية العام ١٩٤٩ من إذاعة دمشق الوطنية التي أسست بعد الجلاء.

وكما تعلَّم "صبحي سعيد" عزف العود في بداياته على يدي الفنان المصري "أحمد البدوي" علم بدوره عدداً كبيراً من الفنانين الموهوبين، منهم على سبيل المثال: رفيق شكري، محمد محسن الناشف، عبد الغني الشيخ، عزت الحلواني وغيرهم.

* * *

(١) عازف الفيولونسيل كان آنذاك الفنان القدير تيسير عقيل - فرقة الإذاعة الموسيقية - راجع العدد الثاني من مجلة الإذاعة، ملحق مجلة الأحد ٩كانون الثاني ١٩٤٣.
(٢) عازف القانون - هو الفنان فوزي القلطقجي - المصدر السابق.

فــؤاد محفــوظ

معرة النعمان ١٩٠٠ – دمشق ١٩٨٧

العازفون الماهرون على العود في القطر العربي السوري عديدون، ولكن المتميزين منهم قلة، والمستمعون يستطيعون التعرف على العازفين المبدعين من طريقة ارتجالهم لأفكارهم الموسيقية، وحتى في طريقة الارتجال التقليدية المعروفة، لأنهم يسبغون على ارتجالاتهم شخصياتهم التي تميزهم عن غيرهم، وهم - أي المستمعين - لا يستطيعون التعرف على عازفين بارعين لا يملكون من الصفات الشخصية ما يميز عزفهم، فهم - أي العازفين - عندهم سواء. والفنانون العازفون المعروفون: صبحي سعيد، فؤاد محفوظ، عمر النقشبندي، محمد النحاس، هم من هذا النوع، وقد نستثني منهم "عمر النقشبندي" على الرغم من أننا لا نملك من الشواهد السمعية الشيء الكثير - على وفرتها - الذي تجعله ينفرد عنهم بشخصية ذات ملامح واضحة، لأن الشواهد التي بين أيدينا لا تزيد عن ٥% من مجموع تسجيلاته التي تدرجه شئنا أم أبينا في عداد العازفين البارعين الذين يفتقرون إلى مقومات الشخصية الفنية.

ويعتبر الفنان المرحوم "فؤاد محفوظ" واحداً من أمهر العازفين على العود في القطر العربي السوري. ولد في معرة النعمان عام ١٩٠٠، أبوه هو الشيخ "صالح شعبان" من شيوخ الطريقة القادرية الصوفية البارزين،

وعلماً من أعلام فن الموشحات، وسيداً من سادة "الرقص الشيخاني الصوفي" الخاص بالطريقة القادرية التي وجدت لها مرتعاً خصباً في محافظة إدلب وما جاورها.

ورث فؤاد محفوظ حب كل هذه الفنون من إيقاعات وموشحات ورقص شيخاني ورقص السماح عن أبيه، وبرع فيها وهو بعد مازال غلاماً يافعاً. بعد موت أبيه الذي لم يترك له شيئاً من حطام الدنيا سوى الاسم العطر، تجول وهو مازال في بداية حياته الفنية مع مختلف الفرق الفنية بما فيها فرق مسرح الظل، كعازف عود يترجم بارتجالاته الموسيقية مشاهد التمثيليات.

استمع إلى عزفه أحد الموسيقيين الأتراك، فألحقه بفرقته - وهي خليط من الأتراك والسوريين - فاكتسب عزفه الطابع التركي السائد آنذاك، وأغنى في الوقت نفسه معارفه الموسيقية بعلوم جديدة لم يكن يعرفها قبلاً.

أحب آلة النشأة كار - العود الصغير - ومال إليها حتى أتقن العزف عليها ليغدو في برهة وجيزة واحداً من أعلامها.

أراد أن يسبر أغوار العلوم الموسيقية الشرقية كافة، فترك عمله في الفرقة ونزح إلى حلب، واتصل فيها بالشيخ علي الدرويش، وأخذ عنه علم التدوين الموسيقي والإيقاع. وتعمق معه بالمقامات حتى أذهل الشيخ علي الدرويش بسرعة التهامه للعلوم الموسيقية كافة، وعندما قرر الشيخ علي الدرويش الدائم الترحال السفر إلى مصر، وكان تلميذه مضطراً للعمل من أجل كسب عيشه اليومي، أوصى به الشيخ عمر البطش فأسند إليه هذا عملاً في فرقته التي كانت تعمل على أحد مسارح حلب، واستغل فؤاد محفوظ الفرصة ليستفيد من علم الشيخ عمر البطش، فلم يبخل عليه هذا

بما أراد ولقنه ما يعرف من أصول الموشحات وأوزانها وضروبها الصحيحة.

انتقل الفنان فؤاد محفوظ بأسرته إلى دمشق إبان الحرب العالمية الثانية، فافتتح في بيته مدرسة لتعليم الموسيقا على العود والآلات الموسيقية الأخرى بعد أن اعتزل العمل نهائياً في المسارح، وانتسب للنقابة الموسيقية، وعمل على إصدار مجلة موسيقية بعنوان "الثقافة الموسيقية".

اختاره المعهد الموسيقي التابع لوزارة المعارف ليدرس العزف على آلة العود، فكان قبلة أنظار المعهد طلاباً وأساتذة، كما اختارته الإذاعة السورية ليترأس فرقتها الموسيقية، ثم انتخب نقيباً للموسيقيين لمدة عامين، وظل بعد ذلك يتنقل في وظائف عديدة إلى أن استقر كأمين لمكتبة الإذاعة الموسيقية.

وفي العام ١٩٧٦ وافته المنية، دون أن يفتر نشاطه في خدمة الموسيقا والموسيقيين.

أحبت ابنته "أمينة شعبان" وهي كنية الفنان فؤاد محفوظ الأصلية أن تتابع مسيرة أبيها فاحترفت الغناء معتمدة في ذلك على العلوم التي تلقتها من أبيها وعلى ملحنين شباب من أبرزهم الملحن المعروف "سعيد القطب".

وضع فؤاد محفوظ عدداً من الكتب الخاصة بتدريس آلة العود والنشأة كار "العود الصغير" كما وضع كتاباً في أصول تدريس الموسيقا الشرقية، وتعتبر هذه الكتب من الكتب المتداولة بين المدرسين، لسهولة الأسلوب المتبع بها. وهي بصورة عامة لم تقدم جديداً لطلاب الموسيقا الشرقية.

مؤلفاته الموسيقية:

تحتفظ مكتبة الإذاعة السورية في دمشق، بعدد كبير من مؤلفاته الموسيقية التي سار فيها في خطين متوازيين، الأول مؤلفاته التي كتبها في قوالب التراث، والثاني مؤلفاته التي ساير فيها الموجة الدارجة في التأليف الموسيقي والتي اصطلح على تسميتها بالموسيقا المعبرة.

أشهر مؤلفاته في قوالب التراث هي سماعيات من مقامات "الصبا والعراق والحسيني عشيران" وسماعي أزهار، وفانتازي من مقام الراست، ولونغا من مقام زنجران، وأخرى من مقام الراست ولونغا فرحة العيد وتقاسيم مختلفة على العود والنشأة كار من مقامات الحجاز والسيكاه والراست. كذلك سجل سماعي من مؤلفات صديقه الموسيقي "شوقي أفزا".

أما مؤلفاته الأخرى التي يتسم أغلبها بالروح التراثية على الرغم من عناوينها فهي تنقسم إلى رقصات وإلى موسيقا معبرة.

وأشهر الرقصات التي ألفها هي: دلع، والزنبقة، وفرحة. أما مؤلفاته التي تندرج تحت أسماء مختلفة فهي مقطوعات: ذكرى، نسيم الصباح، أجواء الملحن، زهرة النغم، طرف، نظرة، لقاء، حنين، أشواق الصغيرة، لهفة، فكرة، عيون.

وإلى جانب هذه الألحان أعطى مقطوعة حماسية واحدة بعنوان "مارش الوثبة" وانفرد بمقطوعة متميزة هي "بوليرو رجاء" على إيقاعات البوليرو.

* * *

عمر النقشبندي

حماه ١٩١٠ – دمشق ١٩٨١

عازفو العود الذين اشتهروا في القطر العربي السوري قلة، وأشهرهم على الإطلاق "عمر النقشبندي" قامت شهرته على البراعة في العزف، والإبداع في الارتجال - التقاسيم - والفنان "عمر النقشبندي" المولود في حماه عام ١٩١٠، نزح إلى دمشق مع أسرته التي قطنت في المهاجرين. استمعت إلى "النقشبندي" لأول مرة في منتصف سني الثلاثينيات في بيت دمشقي عريق. كان آنذاك يملك صوتاً لابأس به، ويهوى أغاني محمد عبد الوهاب ويؤديها ببراعة متناهية. وقد عرفته دمشق كلها من وراء عزفه القوي، ومن خلال السهرات الخاصة في بيوت أهل الطرب التي كان يغني فيها بمصاحبة عوده أغاني "الهوى والشباب، ويا شراعاً، ويا جارة الوادي" وغيرها من أغاني محمد عبد الوهاب، وقد أدخل على قصيدة "يا جارة الوادي" إضافات لحنية وغنائية اعتمدها محمد عبد الوهاب عندما استمع إليها من النقشبندي في العام ١٩٣٢ عند زيارته الأولى لدمشق، وسجلها على اسطوانات بيضافون وفق التعديلات التي غناها بها النقشبندي.

وعمر النقشبندي يجيد العزف بالأسلوبين المتعارف عليهما في ضبط أوتار العود، وأعني بهما الأسلوب التركي، والأسلوب العربي، وقد سخر الأسلوبين لخدمة عزفه حتى تفوق على غيره، واحتل مكانته بين عازفي العود العرب عن جدارة.

والعود بين يدي النقشبندي لا يعرف الراحة، أو بالأحرى لا يجد الراحة إلا بين أنامله التي لا يدري أحد كيف يستخدمها، ولعل هذه البراعة في تكييف الأنامل وفق ما يريد، هي التي جعلته يخلص للعزف من دون التأليف أو التلحين، فإذا أضفنا إلى هذا فهمه العميق للمقامات الشرقية، أدركنا

البراعة التي يسحر فيها مستمعيه من خلال ارتجالاته – التقاسيم - التقليدية غير المبدعة - التي قد تستمر ساعات دون أن يمل المستمع من الاستماع والاستمتاع، ودون أن يمل الفنان "عمر النقشبندي" من العزف[1].

وعمر النقشبندي الذي نشأ في بيئة شعبية، ظل مخلصاً لهذه البيئة، ويمكن للمرء أن يكتشف ذلك بسهولة من خلال مؤلفاته القليلة التي نحى فيها منحى شعبياً يختلف ويبتعد كثيراً عن طريقة ارتجاله التقليدية، مثال ذلك نجده في رقصاته الشعبية التي اشتهرت منها بنوع خاص "رقصة ستي" التي اقتبس واستوحى ألحانها البسيطة من السهرات الدمشقية الخاصة بالنسوة والتي عايشها بنفسه مذ كان طفلا. و"رقصة ستي" ينسب تأليفها خطأ للنقشبندي، ومؤلفها مجهول، وهي إرث شعبي حفظه الآباء عن الأجداد، وأحياها النقشبندي وقدمها للناس في أواخر الخمسينيات.

وعمر النقشبندي الذي مضى في رحلة العمر في أيار من عام ١٩٨١ ظل رغم تقدم السن فيه، يمارس العزف على العود، ويلقن تلامذته من العازفين حتى البارعين منهم الشيء الكثير من علوم هذا الفن الرفيع الذي مارسه أكثر من ستين عاماً.

مؤلفاته:

تحتفظ مكتبة الإذاعة في دمشق بعشرات الأشرطة الخاصة بأعماله وعزفه، وأشهر مؤلفاته الموسيقية التي لا تقدم إلا لماماً، لأن أغلبها مسجل على العود هي: نشوة الصباح، ليالي اسطانبول، رقص الحور، أحلام عاشق، قلب عذراء، إلى جانب عدد كبير من ارتجالاته الموسيقية على العود - تقاسيم - من كل المقامات المعروفة في الموسيقا الشرقية تقريباً.

---

(١) كان عمر النقشبندي رحمه الله، يستخدم خلال عزفه وضعاً معكوساً ليده اليسرى في بعض الأحيان، فتزحف أنامله على الأوتار من الجهة العليا للعود عوضاً عن الجهة السفلى للعود المعروفة، وقد يقوم بالأمرين معاً في المقطوعة الواحدة أوالتقاسيم للتدليل على براعته في العزف.

القسم الرابع

- أعلام الغناء والتلحين من منتصف الثلاثينيات حتى منتصف الستينيات

/مصطفى هلال/ بداياته الفنية في التمثيل والغناء والتلحين /غناؤه أمام عبد الرحمن الشهبندر

- مصطفى هلال في الصحافتين السورية واللبنانية. مصطفى هلال والسينما/ أفلام: الملاك الأبيض، تحت سماء دمشق،/منشد الحانة
- اتحاد الفنانين/ أوبريت قيس وليلى جديدان/نصوص أغاني الأوبريت
- أوضاع وأعمال الأدباء والفنانين الأعضاء في شركة اتحاد الفنانين/ مصطفى هلال في إذاعتي بيروت ودمشق/انتخابه نقيباً للفنانين/ برامجه الإذاعية/ برنامج من نشوة الماضي/ أعماله/ أسلوبه في التلحين/ الأغنية الشعبية الشامية.
- سري – سركيس – طمبورجي/حياته/مكانته الفنية/ مؤلفاته/
- رفيق شكري/حياته ومؤلفاته.
- غالب طيفور.
- عزيز غنام.
- انطوان زابيطا.
- زكي محمد.
- محمد ضياء الدين الهاشمي.

* * *

أعلام الغناء والتلحين

مصطفى هلال

دمشق ١٩٠٩ – دمشق ١٩٦٧

ربما كان الفنان الراحل "مصطفى هلال" من أكبر فناني الوطن العربي، وربما لم يعرف القطر العربي السوري مكانته الفنية وأهميته كباحث تراثي إلا من خلال الثروة التي خلفها لنا من أغاني التراث الشعبية العربية. ولكن هذه المعرفة جاءت متأخرة، لأنها لم تحفل حتى بتكريمه بعد وفاته.

ولد الفنان مصطفى هلال في دمشق عام ١٩٠٩، والده "أحمد راجي هلال" من الضباط الذين خدموا في الجيش العثماني إبان الاستعمار التركي للمنطقة العربية. وبعد إحالته على التقاعد انصرف إلى العناية بأسرته الصغيرة. أما والدته التي قبس عنها كما يقال المهارة في العزف على العود، فكانت سيدة من سيدات المجتمع المرموقات، وكانت تجمع إلى جانب الجمال الذي ورثه منها ميل فطري للموسيقا، جعلها تتعلم العزف على العود وتبرع فيه براعة تحسد عليها.

وصفه محرر جريدة الجزيرة التي تصدر في دمشق بقوله: شعره أسود، ووجهه مشرب بحمرة خفيفة، عيناه سودوان، عصبي المزاج، سريع الهدوء لا يحمل حقداً، محب للمسالمة، مرح، يحب الرياضة، ويفضل من أنواعها العدو. يميل إلى التمثيل والموسيقا بصورة متساوية، هدفه الوحيد في الحياة، أن ينتسب إلى معهد تمثيلي أو موسيقي، ويجمع كل العناصر التي تتوق نفسه إليها، وتشبع مطامحه، والوصول إلى أسمى الدرجات في هذين الفنين. وله أمل آخر لن يتحقق

إلا إذا رأى فرقة تمثيلية سورية تضم خيرة الشباب والفتيات، وفرقة موسيقية تجمع أفضل الموسيقيين تعملان سوية على إخراج روايات (تراجي أوبريت) وهو يعتقد أن ليس هناك روايات تنجح كما ينجح هذا النوع.

ابتدأ دراسته في معهد الفرير الفرنسي، ثم انتقل إلى تجهيز دمشق الأولى التي ظل فيها حتى الصف العاشر.

أولع بالتمثيل سنة ١٩٢٧ أثر مشاركته في تمثيل رواية السموأل، وكان يقوم إذ ذاك بدور صغير فيها، فأصاب قسطاً حسناً من النجاح رغم قصر دوره، فكان ذلك سبباً في تعلقه بهذا الفن، ودافعاً كبيراً لنيله دور البطولة في الرواية الثانية، "لولا المحامي" ثم تبعتها الروايات الآتية: فران البندقية، حمدان الأندلسي، صلاح الدين الأيوبي، هملت بطل غاليا، الطبيب والمحامي، الأخوان، سقطة فتاة، الضحايا، البرج الهائل وفرانسوا الأول.

هذا ما كتبت عنه جريدة "الجزيرة" في منتصف ثلاثينيات القرن الماضي، وهذا يعني أن هواية التمثيل تملكته كما تملكته الموسيقا، ففي طفولته تعلم العزف على "الهارمونيكا"، ثم انتقل منها إلى آلة العود حتى إذا أتقنها وألم بها، استطاع أن يشتري مما كان يوفره من مصروفه اليومي آلة "قانون" وتمكن من تهريبها سراً إلى البيت خوفاً من أبيه الذي لم يكن راضياً عن ميول ابنه الفنية، ويريد له مستقبلاً غير الموسيقا والمسرح. ومع ذلك، ورغم التشديد عليه استطاع أن يخضع القانون لموهبته الموسيقية.

وفي العام ١٩٢٨ وعلى الرغم من تفوقه في الدراسة، هجر المدرسة إلى إحدى الوظائف الحكومية، وانتسب في الوقت نفسه إلى نادي الكشاف الذي تأسس في العام ١٩٢٧ لإشباع هواية التمثيل. ولكن هذا النادي الذي خص التمثيل بعنايته لم يعش وأغلق أبوابه في العام ١٩٢٩، ليقوم على أنقاضه في العام ١٩٣٠ نادي الفنون الجميلة، غير أنه خلال الفترة القصيرة التي أمضاها في نادي الكشاف شارك في العديد من الروايات التمثيلية. وأخذ في الوقت نفسه يلحن لنفسه ولغيره. وأبرز الروايات التي قام بالتمثيل فيها إلى جانب الفنان الكبير توفيق العطري الذي أعد الرواية للتمثيل، هي رواية "بولين" أو "سقطة

فتاة"[١] مع عدد وفير من الفنانين الشباب آنذاك نذكر منهم: وصفي المالح، أديب محيش، ابراهيم السيوفي، رفيق جبري، والممثلة عفيفة أمين. وقد غنى مصطفى هلال ضمن فصول الرواية عدداً من القصائد التي قام بتلحينها بنفسه.

وبالرجوع إلى الصحف الصادرة في الثلاثينيات نلمس النشاط المتعدد الجوانب الذي شارك فيه تمثيلاً وغناءً، فقد نشرت جريدة "فتى العرب"[٢] تحت عنوان "البرج الهائل" مايلي:

أقامت فرقة التمثيل لنادي الفنون الجميلة حفلة رائعة مثلت فيها الرواية التاريخية الخالدة "البرج الهائل" تأليف اسكندر دوماس الكبير، فكانت حفلة زاهية بعلية القوم، وقد تبرع بعض أعضاء النادي الموسيقي بعزف قطع موسيقية وكانوا موضع الشكر، وقام بتمثيل دور "كوتيه" الأستاذ "عبد الوهاب أبو السعود" وبدور "بوريدان" "توفيق العطري" ودور الملكة الرشيقة الآنسة "عفيفة أمين"، و"وصفي المالح" بدور الوزير "سوازي" ودور "أورسيني" المخيف السيد "مصطفى هلال". فكان صوته وهيئته تبعث الرعب في القلوب، مما جعل لتمثيله رونقاً ساعده على التبريز في هذا المضمار.

ونشرت مجلة الأسبوع المصور[٣] تعليقاً مسهباً حول الحفلة التي أقامها نادي الفنون الجميلة على مسرح الهبرا في العاشر من كانون الأول عام ١٩٣٢ نجتزئ منه مايلي:

قام بتمثيل دور "أنجلو" حاكم مدينة "بادو" السيد مصطفى هلال، وكانت نغمات صوته الرنانة تشف عن نبرات عذبة، وأجاد في دوره تمثيلاً وغناءً إلى درجة بعيدة. كذلك علقت جريدة "الشعب"[٤] على حفلة أخرى حضرها رجالات الدولة بمايلي:

---

(١) راجع جريدة "الحوت" الدمشقية العدد ١٥٨.
(٢) راجع جريدة "فتى العرب" تاريخ ١٦ تشرين الأول ١٩٣١.
(٣) راجع مجلة الأسبوع المصور، تاريخ ١٩كانون الثاني عام ١٩٣٢.
(٤) راجع جريدة "الشعب" تاريخ ٢٥ نيسان عام ١٩٣٤.

أقام نادي الفنون الجميلة مساء الاثنين في مقره الخاص حفلة تكريمية على شرف الوطني الكبير الوجيه "خليل بك معتوق" دعي إليها فريق من نواب الأمة، ونخبة من الوجهاء والأفاضل ورجال الصحافة والأدب. وعند الساعة التاسعة أقبل صاحب الفخامة "صبحي بك بركات" وصاحب المعالي جميل بك مردم بك، وحضرة المحتفى به خليل بك معتوق، فقوبلوا بعاصفة شديدة من التصفيق، وفي الساعة التاسعة وخمس دقائق، عزفت فرقة النادي الموسيقية "نشيد النادي" وأعقبها خطيب النادي السيد "فؤاد رجائي" بخطاب ترحيبي بين فيه الغاية من هذه الحفلة وشكر الجميع على تلبية الدعوة لتكريم حضرة الخليل المحبوب، وبعد أن عزفت الفرقة الموسيقية عدة مقطوعات كانت غاية في الفن والإتقان صدح بلبل النادي مصطفى أفندي هلال بأنشودة "تحية دمشق" وأعقبها بقصيدتين لمحمد عبد الوهاب. وعند الساعة العاشرة قدم "وصفي المالح" قطعة تمثيلية عصرية هي "مدير المسرح في عالم المكوث" نالت الاستحسان وأعقبه الأستاذ"توفيق العطري" بتمثيل القطعة التاريخية "أوديب الملك"، فشاهد القوم بأم العين النهضة الفنية التمثيلية التي تفخر بها دمشق.

أما مجلة الصباح المصرية فنشرت في أحد أعدادها التي تعود إلى شهر آذار عام ١٩٣٢ نبأ لمراسلها في دمشق يقول فيه:

سافر الأديب مصطفى أفندي هلال لبيروت لتعبئة أربع اسطوانات جديدة لشركة بيضافون من تلحينه الخاص.

هذا النبأ يعني أن لمصطفى هلال حتى ذلك التاريخ ألحاناً أخرى عبأها على اسطوانات لحساب الشركة المذكورة.

وإذا تابعنا ما نشرته الصحافة عن نشاط مصطفى هلال المسرحي والموسيقي لوجدنا جريدة "فتى العرب" تنشر في العام ١٩٣٦ ما يلي[١]:

أقام معهد "الآداب والفنون" حفلة موسيقية رائعة في معرض دمشق[٢] حازت إعجاب الجمهور، وقد أنشدت مقطوعة "الحادي" من وضع الأديب

---

(١) راجع جريدة "فتى العرب" - تاريخ ٢٣ حزيران ١٩٣٦.

(٢) أقيم معرض دمشق الأول في العام ١٩٣٦، في المبنى الذي تشغله اليوم ثانوية جودة الهاشمي.

"شفيق شبيب" وغنى "تحية المعرض الأديب الفنان "مصطفى هلال" والأغنية من تأليف الأستاذ "سليم الزركلي"، وألقيت قطع موسيقية سواها، كانت روعة في الفن، فنهنئ "الآداب والفنون" بما أصاب من نجاح.

وفي مستهل العام ١٩٣٧ أقام معهد الآداب والفنون في مسرح قصر "الأمبير" رواية "لحن الخلود"، ويشير الإعلان الذي وزع بالمناسبة المذكورة إلى أن رواية "لحن الخلود" هي أوبريت موسيقية غنائية من ثلاثة فصول من تأليف وتلحين رئيس فرع التمثيل "فريد صبري"[١]. وإن البرنامج الموسيقي يتضمن مقطوعتين لفريد صبري: الأولى بعنوان "شكوى" من مقام الجهاركاه. والثانية بعنوان "لقاء" من مقام الفرحفرا، ثم "نشيد الأمل" فمقطوعة موسيقية بعنوان "نجوى" من مقام فرحفرا، فأغنية "لحن الخلود". وكلها من تأليف وتلحين مصطفى هلال. وقد عرضت مرتين الأولى بعد ظهر يوم الأربعاء الثالث عشر من كانون الثاني عام ١٩٣٧ خصيصاً للسيدات، والثانية في مساء اليوم نفسه للعموم، وجاء في الإعلان الذي وزعه معهد الآداب والفنون، بأن المعهد يقيم هذه الحفلة تحت رعاية اللجنة العليا للشباب الوطني بمناسبة تدشين عهد الحرية والاستقلال وأن ريعها يرصد لفريق القمصان الحديدية، فوج فيصل الأول لجادة الصالحية.

وفي يوم الخميس أعيد عرض الرواية على مسرح قصر "الأمبير"[٢] وقد كتبت جريدة الأيام مايلي:

قدم معهد الآداب والفنون حفلة رائعة جداً، حضرها وزير العدل والمعارف، والنائبان السيد فخري البارودي والدكتور منير العجلاني والسيد نزهة المملوك، والدكتور أحمد السمان، وفريق من الشباب الوطني، وقد غنى في الحفلة الفنان "مصطفى هلال" وأجاد الممثلون في الرواية التي عرضوها بعنوان لحن الخلود أحسن الإجادة.

---

(١) "فريد صبري" عازف كمان بارع وقدير جداً، عمل كمدير للقسم الموسيقي في محطة الشرق الأدنى - لندن اليوم- ثم في إذاعة دمشق.

(٢) راجع جريدة الأيام تاريخ ١٥ كانون الثاني عام ١٩٣٧.

الوطن جمال وجلال – عبد الرحمن الشهبندر -

شهد العام ١٩٣٧ عودة الزعيم الوطني الكبير عبد الرحمن الشهبندر من منفاه، ومذ لمست قدماه أرض الوطن، تبارت مختلف الهيئات الاجتماعية، والأحياء الشعبية، والزعامات الشعبية والوطنية والنوادي وغيرها، بإقامة حفلات التكريم وتوجت الصحف صفحاتها بصوره وخطبه وبكلمات الشخصيات البارزة التي تحدثت في تلك الحفلات، ويتبين مما نشرته تلك الصحف من مقالات وصور تذكارية، بأن مصطفى هلال الذي ظهرت صوره مع الزعيم الوطني الكبير قد شارك في كل حفلات التكريم التي بدأت في أواخر أيار ولغاية العاشر من حزيران عام ١٩٣٧ بدء من حفلة حي المهاجرين، ومروراً بحفلات الصالحية والعمارة وباب توما ودمر وانتهاء بحفلة "آل رحمون" في الميدان، قد غنى في حفلة الأطباء قصيدة بعنوان "حدثيني" وقصيدة "يا حبيبي" وهما من تلحينه بالإضافة إلى مقطوعة موسيقية بعنوان "نجوى" من تأليفه أيضاً[١].

وكذلك غنى في حفلة "آل رحمون" في الميدان نشيد "يا بلادي" ثم نشيد "تحية الزعيم" الذي وضعه خصيصاً للمناسبة، وقد سبق له وغنى هذا النشيد في حفلات العمارة والصالحية وباب توما وغيرها. وكان قد أنشد في حفلة المهاجرين نشيد "العلم". وعن هذه الحفلة نشرت جريدة "الجزيرة" نص خطاب الزعيم شهبندر الذي نقتطف منه ما استوحاه من غناء الفنان الراحل مصطفى هلال[٢].

"... سمعت لأول مرة من السيد مصطفى هلال نشيد "العلم".. لدي نظرة غريبة لابد لي من أقصها عليكم. كثير من الوطنيين الذين يعملون في

---

(١) راجع جريدة "الجزيرة" تاريخ ٧ حزيران عام ١٩٣٧.

(٢) راجع جريدة "الجزيرة" العدد ٦٥١ تاريخ ٣١ أيار عام ١٩٣٧.

الحقل الوطني، يتصورون أن الوطن سكك حديدية ومعامل وأفران ومعادن وسيارات وطيارات، وغيرهم يتوهم الوطن مزارع وأشجار وثماراً، وغيرهم يتوهمونه مقالع ومعادن وذهباً وما شاؤوا غير ذلك من الأحجار الكريمة المؤدية إلى الاقتصاد. أما أنا فإذا تخيلت الوطن، وإذا أردت تصور الوطن، فلا أتصوره إلا حديقة غناء، تجري فيها ساقية، ماؤها عذب رقراق، وحواليها الورود المنعشة، وبجانب هذه الساقية موسيقي يشبه "مصطفى هلال" يطرب ويشجي وينادي بالألحان إلى السماء، فترددها في الأعالي وبين السحاب. هذا هو الوطن. فالوطن عندي جمال وجلال، والله في عظمته إنما هو جلال وجمال".

ونشرت جريدة "القبس" في الثالث من تشرين الثاني عام ١٩٣٧ خبراً مفاده أن فوج قاسيون الأول أقام في الثاني من تشرين الثاني عام ١٩٣٧ في بهو النادي العربي حفلة كبرى تكريماً لعشرة من أعضاء الفوج بمناسبة نيلهم إجازات التخرج من دار المعلمين، وقد عزفت في الحفلة المذكورة أوركسترا معهد الآداب والفنون برئاسة "فريد صبري" عدة مقطوعات موسيقية وغنى الشاب المبدع مصطفى هلال أغنيات عدة.

وفي العام ١٩٣٨ أشادت الصحافة السورية بأشبال العراق الذين يزورون سورية ونوهت بالحفلات[١] التي أقيمت على شرف الوفد العراقي وبجهود الفنان مصطفى هلال الذي أحيا جل هذه الحفلات.

كذلك تحدثت "الاستقلال العربي"[٢] عن الحفلات التكريمية التي أقيمت على شرف البعثة العلمية المصرية في الجامعة السورية وفي النادي العربي، وعن دور مصطفى هلال المشرف في تلك الحفلات.

---

(١) راجع جريدة "ألف باء" تاريخ ٢٨ تموز ١٩٣٨.

(٢) راجع جريدة "الاستقلال العربي" ٣١ تموز ١٩٣٨.

مصطفى هلال في الصحافة اللبنانية

يقول خبر نشر في جريدة "البصير" في آذار عام ١٩٣٩ مايلي[١]:

علمنا أن المطرب السوري المحبوب الأستاذ مصطفى هلال الذي تحدثنا عن عذوبة صوته في "بصير" مضى، قد اتفق مع إدارة إذاعة الشرق على إحياء حفلة ثانية في مساء الجمعة الواقع في ٣١ آذار ١٩٣٩ الساعة الثامنة، ولا ريب أن المطرب السوري القدير سيحلق في عالم الإنشاد شأنه في كل حفلاته، وسيطالع عشاق الطرب بابتكار فريد وإلى اللقاء..

وبالرجوع إلى مجلة الإذاعة الخاصة بمحطة راديو الشرق –بيروت[٢] نجد أن المجلة توجت غلافها الرئيسي بصورة "مصطفى هلال" وكتبت تحتها ما يلي:

"المطرب السوري المعروف السيد مصطفى هلال الذي سيذيع حفلة غنائية من محطة راديو الشرق مساء الجمعة ٣١ آذار الساعة ٨,٤٠".

وعن هذه الحفلة كتب "الناقد الخبير" في جريدة "بيروت"[٣] نقداً فنياً لما قدمته الإذاعة في برامجها وقد استهل حديثه بنقد موضوعي عن المطربة الكسندرا بدران[٤] والمطرب ناصيف عرموني والمطربة كوثر ومحمد التنير والمطربة شادية نجيب ثم قال عن مصطفى هلال مايلي:

"استمعنا لأول مرة إلى السيد مصطفى هلال في أغنية "على بساط الروض" من نغمة السيكاه، فأحسن من البداية حتى النهاية، وإننا لنشكر له جمال اللحن الذي أتحفنا به، ونأمل أن نسمعه في مقطوعات غيرها في إذاعات مقبلة.

---

(١) راجع جريدة "البصير المصور" العدد ٣٢ -٧٠٩ تاريخ ٢٠ آذار ١٩٣٩.

(٢) راجع مجلة الإذاعة اللبنانية - العدد ٢٥ تاريخ ٢٦ شباط ١٩٣٩.

(٣) راجع جريدة "بيروت" العدد ٧٠٨ تاريخ ٩آذار ١٩٣٩.

(٤) الكسندرا بدران هي المطربة نور الهدى.

وكتبت مجلة الفنون اللبنانية[1] لصاحبها الموسيقي "الكسي اللاذقاني" في الثاني من كانون الأول عام ١٩٣٩ ما يلي:

الأستاذ مصطفى هلال، وقد خصه الله بهبتين هما صوت جميل ساحر حنون، وأذن موسيقية هي مستودعاً واسعاً حساساً تحفظ كل ما يطرق غشاءها من المغاني وجمال الألحان، ودقائق المؤثرات، وهذا ما ساعده على حفظ كثير من النغمات ذات التأثير على القلوب والعواطف فالموسيقا الشرقية الفخورة بألحانه الشجية التي يذيعها من راديو الشرق والتي تستقر في مكامن نفوس السامعين فتحدث نشوة علوية ذات شأن. حفظ الله مطربنا الأديب وصانه فخراً للفن الموسيقي الذي يهواه قلبه السليم.

أما مجلة الشعلة اللبنانية فقط كتبت عن أغنية "أتذكر يا حبيبي المساوية" التي أداها في وصلة كبيرة من إذاعة راديو الشرق في بيروت في الأول من تشرين الثاني عام ١٩٣٩ مايلي:

"ما أظن أحداً من المستمعين إلى المطرب السوري مصطفى هلال، إلا واعتقد، أنه من أبناء النيل الأقحاح، فقد كان الكلام باللهجة العامية المصرية وكان اللحن من اللون البلدي المصري البحت وعلى الأخص وهو يصف الشاطئ ومياه النيل السعيد. الموسيقا منسجمة، متينة وبهيجة و"اسبور"، والصوت نشط، عذب قوي، رائق، جذاب، والتوقيع متزن بديع صاف، والتلحين كان يقوم على الطرب الصرف، ويمتاز بالحيوية والمرح.

هذا بعض ما نشرته الصحافة اللبنانية عن الفنان مصطفى هلال الذي غدا في تلك الفترة من حياته أشهر مطرب وملحن في ديار الشام، ولكن هل توقف نشاطه الفني المتعدد الجوانب عند هذا الحد؟

---

(١) راجع - الفنون الجميلة - العدد ١٥٣ تاريخ ٢ كانون الأول ١٩٣٩.

المتتبع لحياته الفنية من خلال ما كانت تنشره الصحافة السورية منذ الأربعينات يكتشف بأن طموحاته تعدت المسرح والموسيقا إلى السينما فقد نشرت جريدة الأيام[1] تحت عنوان نهضة سينمائية مايلي:

في دمشق، نهضة سينمائية مباركة، يقوم عليها فريق من الشباب الدمشقي، وقد استعد هؤلاء الشباب لإخراج رواية (منشد الحانة) تؤخذ مناظرها بين حدائق دمشق الغناء وروابي قاسيون وأشجار الغوطة، وقد باشروا ليل أمس بتسجيل أغاني الفيلم لروايتهم الجديدة التي سمّوها "منشد الحانة"، والتي عهد فيها للمطرب المعروف الأستاذ مصطفى هلال بالدور الأول. والذي يبعث على الغبطة والارتياح أن آلة الأصوات والأغاني هي من اختراع السيد نزيه الشهبندر الخبير السينمائي المعروف، ويجري تصوير الفيلم وسحبه تحت إشرافه.

ونشرت مجلة "الفنون الجميلة" اللبنانية ما يلي

"... اتفق المطرب المعروف مصطفى هلال مع شركة وطنية في دمشق على إخراج أجمل فيلم ناطق باللغة العربية، يقوم حضرته بأهم أدواره في التمثيل والغناء والألحان. أما الرواية والمخرجون وكل ما يهم هذا الفيلم الباهر فسنتحدث عنه في فرصة أخرى حينما يتم إخراجه ويصبح على وشك الظهور...".

وفي العام ١٩٤٤ تلقى رسالة من مدير شركة أفلام قصر النيل جاء فيها مايلي:

"... بعد التحية.. سأعمل اللازم نحو طلبكم للحضور إلى مصر للقيام بالدور المطلوب منكم في روايتنا "الملاك الأبيض" وسيكون ذلك قريباً، بعد خمسة وعشرين يوماً على الأكثر، ونرجو العلم بأنكم على استعداد للسفر

(١) راجع جريدة الأيام - تاريخ ٩تشرين الأول ١٩٤٠.

حين إرسال لكم الفيزا، كما نرجو إرسال خطاب لنا بتوقيعكم بأنكم مستعدون للسفر إلى مصر، وأنكم لا تتعاقدون مع غير شركتنا حتى يبت في أمر التعاقد معكم..

وأخيراً سلامي إليكم..

مدير شركة أفلام قصر النيل
٤٥ شارع قصر النيل –القاهرة
٤٤/٨/١٢

هذه الرسالة التي عثر عليها في مخلفات فناننا الراحل، تدل على أن هناك محادثات حول اضطلاعه بدور في فيلم "الملاك الأبيض"، غير أننا لم نعثر على رسائل أخرى حول هذا الموضوع، إذ من المعروف أن مصطفى هلال، سافر إلى القاهرة عدداً من المرات لم يعرف تاريخها بالضبط، ومن المعتقد أن الاتفاق المنوه عنه لم يتم لأسباب مجهولة.

وإذا عدنا إلى الثلاثينيات نكتشف بأن أول محاولة لظهوره في السينما بدأت عندما وجهت إليه شركة"حرمون فيلم" رسالة بتاريخ ٢٧ تشرين الثاني عام ١٩٣٢ جاء فيها مايلي:

بعد التحية أبدي، أنني كلفت مصور الأفيشات المسيو "كليمن" بأن ينتخب إحدى صورك في الفيلم لكي يصور منها الأفيش الكبير الذي بقياس ١٥٠/٢٥٠ سانتي بخمسة ألوان، كما أنه سيضع اسمك بين الممثلين، إلا أنني أردت هنا أن آخذ رأيك أولاً.هذا وأنني أود أن أصور مشهداً خاصاً بك، وأنت جالس مع بضعة أصدقاء تغني، وسأستعمل إحدى اسطواناتك الموجودة في التجارة، لذلك أرجوك غاية الرجاء بأن تشرف داري متى شئت ضمن الأسبوع من تاريخ كتابي هذا مساءً الساعة السابعة، تراني دائماً في انتظارك لنتذاكر بأمر الأفيش وبخصوص هذا المشهد، وأرجوك أن تحضر اسطواناتك لكي ننتخب منها ما يصلح استعماله أثناء تصوير المشهد.

أذكر لك أيها الأخ أنه سيكون لك مستقبل لامع في عالم السينما، فقابليتك للتصوير (فوتوجينيك) وصوتك الرخيم لهما أكبر مساعدين لك، بانتظار تشريفك تفضل بقبول خالص الاحترام..

التوقيع

رشيد جلال

تدل محتويات هذه الرسالة، على أن الفنان مصطفى هلال كان على قدر كبير من الشهرة آنذاك، وأن عدداً لابأس به من ألحانه قد سجل على اسطوانات، كما أن لهجة الخطاب تدل على الاحترام الكبير الذي كان يتمتع به في الأوساط الفنية، وأنه كان يستشار في كل خطوة يخطوها منتجو الفيلم "عطا مكي" و"رشيد جلال" صاحبا شركة "حرمون للسينما"، غير أن الخطاب لم يشر لا من قريب ولا من بعيد إلى اسم الفيلم، وإن عرفنا أن مصور ملصقاته هو مصور فرنسي يعرف باسم "كليمن".

وبالرجوع إلى مذكرات الفنان الكبير "توفيق العطري" وما نشره في مجلة الإذاعة[1] التي كانت تصدر كملحق عن جريدة الاستقلال العربي نكتشف بأن اسم الفيلم هو "تحت سماء دمشق"، وأن الأستاذين عطا مكي ورشيد جلال، اتفقا على إخراج هذا الفيلم منذ العام ١٩٣١، وأنهما تعاقدا مع فريق من الشباب للقيام بأدوار هذا الفيلم منهم السادة: عرفان جلاد ومصطفى هلال، وفريد جلال وعبد الله الشويكاني وتوفيق العطري ومع إحدى الفنانات الأجنبيات من اللائي كن يشتغلن في دمشق للعمل في هذا الفيلم، واستعان المخرج رشيد جلال بالمصور الفرنسي "جورج دامز" وانتهى التصوير، ونظراً لعدم وجود معمل لتحميضه في دمشق، فقد اضطر الأستاذ جلال لإرساله إلى ألمانيا. وعرض الفيلم بعد أن

---

(١) راجع "الإذاعة" ملحق لجريدة الاستقلال العربي العدد ٤٢ تاريخ ٢٩ تشرين الثاني ١٩٤٣ الصفحة الأولى - عنوان ذكريات عن فيلم "تحت سماء دمشق" بقلم الأستاذ توفيق العطري.

عانى كثيراً من الصعوبات في سينما العباسية فلم يلق من الإقبال والتشجيع إلا قسطاً ضئيلاً، ثم عرض في سينما "الكوزمغراف" فأصابه ما أصابه في العرض الأول، وكانت خسارة الفيلم فادحة.

وينوه توفيق العطري بأنه ذكر هذه الحادثة بعد أن علم بأن فئة من الشباب ستنهض بالفن السينمائي السوري ليحذرهم بما ينتظرهم من المصاعب كي يعملوا على تذليلها. وطبعاً كان مصطفى هلال واحداً من أولئك الشباب الذين أشارت إليهم الصحافة السورية اللبنانية في عام ١٩٤٠ و١٩٤١.

ويبدو أن الحماس كان وراء العمل السينمائي، وأن مصطفى هلال حاول جاهداً مع نزيه الشهبندر تحقيق حلمه السينمائي في خلق صناعة سينمائية سورية فجازف مع مجموعة من الشباب في إنتاج الفيلم الثاني الذي عرف باسم "منشد الحانة". ولكن الفشل ظل ملازماً له، الأمر الذي جعله يقلع نهائياً عن العمل السينمائي، وأن يصرف جهوده ويكرسها للمسرح والموسيقا.

اتحاد الفنانين

في أواخر العام ١٩٤٢ تكون اتحاد ضم أغلب الفنانين السوريين، وهذا الاتحاد قدم في شهر أيار من العام ١٩٤٣ ثلاث حفلات لأوبرا بعنوان "قيس وليلى جديدان"، وقد أقيمت الحفلة الأولى على مسرح سينما الأمبير والثانية التي خصصت للسيدات فقط على مسرح سينما عائدة بالاس والثالثة على مسرح سينما الهبرا في القصاع، وحملت كلها عنواناً واحداً هو "مهرجان الربيع الكبير" وهذا المهرجان الذي شغل المسارح الثلاثة مدة أسبوع كامل أقيم تحت رعاية وزير المعارف آنذاك المرحوم فيضي الأتاسي.

تضمن البرنامج الموزع على حضور الحفلات الثلاث مايلي:

- افتتاح الحفلة - النشيد السوري

- كلمة الأستاذ نشأة التغلبي بعنوان "ما هو اتحاد الفنانين؟"

- الافتتاحية الموسيقية ثم أوبرا "قيس وليلى جديدان"

ويستدل من دليل البرنامج المذكور على أن كاتب السيناريو والمقدمة التمثيلية هو الأستاذ نشأة التغلبي والمقطوعات الشعرية للأستاذ يحيى الشهابي وتلحين الأغاني للأستاذ مصطفى هلال. أما الذين قاموا بتمثيل ما سمي بأوبرا - فهم: مصطفى هلال، توفيق العطري، ماري عكاوي، أمين فهمي، محمد عيسى، عدنان راضي الشهير "بالمتكتم"، تحسين جبري، رفيق شكري وغيرهم.

أما العرض الغنائي الذي تخلل المسرحية فقد تضمن حسبما جاء في البرنامج الموزع مايلي:

- الآنسة ماري عكاوي أغنية "بتبص لي كده ليه" –نظم بيرم التونسي وتلحين محمد القصبجي.

وقد ورد خطأ في الدليل أن الملحن هو رياض السنباطي.

- الأستاذ صابر الصفح قصيدة "ليلى أنا وحدي"

- الشاعر الشعبي الأستاذ سلامة الأغواني مونولوغ من تلحين الأستاذ صبحي سعيد.

- الأستاذ سركيس طمبورجي قصيدة "دفنت أشجاني" - نظم بدر الدين الحامد موسيقا سركيس طمبورجي.

- مصطفى هلال - مونولوغ "هات العود" - نظم الأمير أحمد الشهابي، وتلحين مصطفى هلال.

- المطرب الصغير محمد عيسى - الليل جميل في سكونه- نظم الأستاذ عبد الحميد محمد- تلحين مصطفى هلال.

- الآنسة ماري عكاوي - تانجو الحنان- نظم وتلحين الأستاذ محمد عبد الكريم.

وتكونت الفرقة الموسيقية من أعضاء الاتحاد وهم على العود: صبحي سعيد، اسماعيل حقي، تيسير كركوتلي، ممدوح زركلي، رسمي الدرويش، محمد النحاس.

وعلى الكمان من السادة: مصطفى الصواف، فائز الاسطواني، محمد كامل القدسي، رشاد أبو السعود، طارق مدحة، عدنان ركابي، محمد سقا أميني، نجدت طلعة، عصمت طلعة، محمد البارودي، سعيد قتلان.

وعلى القانون: السيد فوزي القلطقجي، وعلى الكمان الجهير (فيولونسيل): تيسير عقيل، ويحيى النحاس، وعلى البيانو: خالد مردم بك، وعلى آلة "الغيتاريرا"، مخترعها ومبتكرها الفنان هشام الشمعة، وعلى الكيتار: ميسروب ميسروبيان وأرمان دوبون (فرنسي). وعلى الأكورديون: نصير شورى، وعلى البانجو زكي محمد، وعلى الكلارنيت: شكري شوقي وعلى الساكسوفون: محمد علي، والترومبيت: أحمد شكري، والجاز: عادل ايبش، والرق (الدف) محمد العاقل، والنقرزان: عبد العزيز الخياط.

ظلت أوبريت "قيس وليلى جديدان" التي سميت خطأ "أوبرا" حديث المجتمع الدمشقي زمناً طويلاً، كما أن عدد الفرقة الموسيقية الكبير رغم الفوضى التي تكونت منها تدل دلالة قاطعة على مدى نشاط الحركة الموسيقية ناهيك عن المسرحية، وعلى مدى انفتاح المجتمع الدمشقي المحافظ على الفنون والإقبال عليها. ويمكن القول إن الإذاعة السورية الضعيفة التي افتتحها الفرنسيون منذ العام ١٩٤٢ قد ساهمت إلى حد بعيد في تنشيط الحركة الفنية آنذاك. وإن أكثر الأسماء التي ورد ذكرها في الفرقة الموسيقية كانوا يكونون فرقة الإذاعة الموسيقية، ويستدل من أحد أعداد مجلة الإذاعة[١] الصادرة في العام ١٩٤٣ على أن فرقة الإذاعة الموسيقية كانت تتألف من الأساتذة:

---

(١) راجع "الإذاعة" ملحق خاص من مجلة الأحد العدد ٢ التاسع من كانون الثاني ١٩٤٣.

فائز الاسطواني رئيس الفرقة، عازف على الكمان، طارق مدحة –كمان - محمد العاقل - إيقاع - عبد العزيز الخياط - إيقاع مساعد - فوزي القلطقجي - قانون - عبد الكريم فائز - عود - تبيسير عقيل - كمان جهير (فيولونسيل). ثم أصبحت هذه الفرقة تتألف منذ العام ١٩٤٥ على النحو التالي:

فايز اسطواني - كمان ورئيساً للفرقة - سليم غزالة - قانون - محمد النحاس - عود - طارق مدحة - كمان - تيسير عقيل - فيولونسيل - زكي محمد - بانجو - ومحمد العاقل - إيقاع.

ويستدل أيضاً أن تجمع الفنانين الذي بدأ في أواخر العام ١٩٤٢ توافق مع افتتاح الإذاعة الفرنسية من دمشق في الحادي عشر من شباط عام ١٩٤٢، وأن أول نشاط لهذه الفرقة تم بعد ثلاثة أشهر من افتتاح الإذاعة الرسمي. وبين هذين التاريخين وبالتحديد في الثلاثين من آذار عام ١٩٤٣ وجهت مجلة "الراديو والسينما" سؤالاً للفنان مصطفى هلال تطلب فيه رأيه عن التجديد في الموسيقا الشرقية فأجاب بما يلي:

".. علينا أن نعتقد قبل كل شيء أن التجديد في الموسيقا واجب وضروري فالكون في تقدم مطرد، والموسيقا دعامة من دعائم الناحية الفنية لهذا العالم، لذا وجب علينا النهوض بها.

ما هو التجديد وكيف تتوصل إليه؟ هناك الموهبة وهي أم الابتكار.. هي النعمة الكبرى التي تهبها العناية الإلهية إلى الفنان فتخلق فيه الرغبة في أن يبتكر كل ما هو جميل ومحبب، وأن نتجنب اللحن الرديء وهي التي توحي إليه أشياء يفاجئ بها مستمعيه، ثم إن هناك أمراً ثانياً، وهو أننا شرقيون، وموسيقانا الشرقية نستسيغها أكثر من سواها، إنما ينبغي أن لا ننكر روعة التصوير والخيال الواسع في الموسيقا الأوربية، فمن الخير اقتباس الجميل من هذه الموسيقا، ومزجه بالموسيقا الشرقية.. نعم أن لموسيقانا مزايا عديدة، منها قوة الارتجال، وعلم النغمات (المقامات) والأوزان المركبة، ولكن ينقصها التصوير. وهذا لا يمكن تلافيه إلا بالاستعانة ببعض الألحان الغربية، فالفنان المجدد، إذا

تقيد في ألحانه بالذوق الشرقي دون تشويه، واستعان بما تألفه الأذن الشرقية من الموسيقا الأجنبية يرضي فنه ومستمعه. أما أن يتقيد بلحن أوروبي يردده بألفاظ عربية دون تصرف، فهذا عجز وتقليد أعمى، ورأيي الصريح أن الألحان المقتبسة من الموسيقا الأوربية يجب أن توضع في اللحن الشرقي كفرع يدخل على الأساس، فموسيقانا كما ذكرت قمينة بنغماتها وأوزانها والتجديد يصل بها إلى الذروة. أما أولئك الذين يتقيدون بالموسيقا القديمة دون أن يبدوا رغبة في التجديد، فهم على ضلال يدفعهم إليه كسلهم وعجزهم عن الابتكار.

هذا الرأي "لمصطفى هلال" يبرهن بما لا يقبل الجدل على أنه كان من أنصار التجديد، ومن أنصار اقتباس الألحان الغربية - كما كان يفعل آنذاك كل من محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش - وهو يعترف بأن الموسيقا الشرقية عاجزة عن التصوير، وأن ميزة الموسيقا الغربية تكمن في قدرتها على التصوير والخيال، وعلى الرغم من مغالاته في هذا الرأي "قصور الموسيقا الشرقية عن التصوير" فإن في رأيه هذا بعض الحقيقة بالنسبة للموسيقا الشرقية في سني الأربعينيات عندما كانت الموسيقا تقوم في تأليفها على قوالب التراث التي لم يعمل أي موسيقي آنذاك على تطويرها. وهو في الوقت نفسه يقف موقفاً تقدمياً من الموسيقيين المحنطين الذين يأبون تحولاً عن أساليب الغناء والموسيقا القديمة وينعتهم بالكسل والعجز عن الابتكار، دون أن يقول أنهم يرفضون مواكبة ما يجري في العالم من تقدم على مختلف الصعد.

الذين عايشوا مصطفى هلال وألحانه وأغانيه منذ صافحت النور في أوائل الثلاثينات وحتى توقفه عن العطاء في أواخر الخمسينيات يصفون ألحانه بالتجديد وأنها كانت متقدمة على غيرها، وأنه كان صنو محمد عبد الوهاب في سورية، من وراء تطلعه إلى مستقبل الموسيقا والغناء، ومن هنا لا يمكن أن نستغرب صدور مثل هذه الآراء عنه والتي تبرهن على أنه كان على اطلاع واسع وثقافة كبيرة متتبعة لما يجري في العالم عامة وفي الفنون خاصة.

شركة اتحاد الفنانين

تأسست في دمشق عام ١٩٤٤ "شركة اتحاد الفنانين"، وهذه الشركة قامت من تجمع عدد كبير من الفنانين والشباب المثقف. وجاء في الإعلان الذي نشر في ملحق جريدة القبس الأسبوعي (الإذاعة)[١] مايلي:

"شركة اتحاد الفنانين المساهمة المغفلة" أول شركة من نوعها تؤسس في سورية، وأول مشروع يرمي إلى رفع مستوى الفنون الجميلة في سائر أرجاء البلاد السورية، وهو مشروع جبار وفكرة نبيلة، تساهم فيها طائفة كبيرة من الشباب المثقف الواثق بعمله - أسهم الشركة محدودة - يبدأ الاكتتاب في عشرين شباط وينتهي في الخامس عشر من آذار عام ١٩٤٤.

وفي مستهل الشهر السابع لتأسيس هذه الشركة، أي في الخامس من تشرين الأول عام ١٩٤٤ افتتحت الشركة باكورة أعمالها برواية تمثيلية بعنوان "يد الله". وقد جاء في برنامج الحفلة الذي بيع بخمسة قروش سورية على حضور تلك الحفلة مايلي:

"شركة اتحاد الفنانين السورية المساهمة المغفلة، تقدم على مسرح سينما الأمبير في يوم الخميس الخامس من تشرين الأول عام ١٩٤٤ رواية "يد الله" التمثيلية الاجتماعية الأخلاقية الخالدة بقلم عميد المسرح الأستاذ "يوسف وهبي".

الإدارة الفنية والإخراج - الأستاذ نشأة التغلبي

الإدارة العامة - الأستاذ عثمان الشحرور

الدعاية - الأستاذ عباس الحامض

الهندسة الصوتية والكهربائية - الأساتذة: رشيد جلال، عبد الحليم الرباط، تيسير الجراح

الإدارة التمثيلية - الأستاذ فائز الاسطواني

---

(١) راجع "الإذاعة" ملحق القبس العدد السابع تاريخ ١٩ شباط ١٩٤٤.

المناظر - تصميم الشركة

الموبيليا والأثاث - من محلات السادة محمود كوكش وأولاده.

الحرائر - تقديم السيد توفيق المنجد

لوازم الإضاءة - السيد سعيد صادق

التلحين - للأساتذة: نقول المني (بيروت) سليم غزالة (حلب) مصطفى هلال وفائز الاسطواني (دمشق)

تضمن برنامج الحفلة، الفقرات التالية:

- النشيد السوري
- تحية حضرة صاحب الفخامة رئيس الجمهورية المعظم –موسيقا تصويرية- من وضع الأستاذ فائز الاسطواني.
- كلمة الشركة - افتتاحية الرواية (موسيقا تصويرية) وضع الأستاذ مصطفى هلال.
- رواية يد الله، وضع الأستاذ يوسف وهبي
- مقطوعات غنائية من المطربة الفنانة السيدة لورد دكاش والمطرب المحبوب رفيق شكري ومقطوعات موسيقية من فرقة الاتحاد.

تضمن البرنامج ثلاث أغنيات، قصيدة "يا قلب" نظم الأمير يحيى الشهابي وقصيدة "ولدي" وأغنية "تخبي ليه" من نظم الأستاذ ممتاز الركابي. وقد شدت بهذه الأغنيات المطربة لور دكاش. وتقول قصيدة يا قلب التي لحنها الموسيقار اللبناني "نقولا المني" ما يلي:

يـــا قلـــب ويحـــك كـــم تحـــن تهـــــوى رؤاك وتـــــستكن

الوجـــد يعـــصف بـــالنفوس وأنـــــت لاه.. مطمـــــئن

تـــسبيك ظـــاهرة الأمـــور ولا يهـــد هـــدك الأغـــن

وتـــروح تحلـــم بالقـــشور ولـــيس بعـــد الحلـــم ظـــن

يـــا قلـــب يكفيـــك العـــذاب فحبكـــــة الأغـــــواء فـــــن
الله أعلـــــــم بـــــــالقلوب المـــــــاكرات ومـــــــا تكـــــــن

تقول كلمات قصيدة "ولدي" التي لحنها الفنان الحلبي "سليم غزالة" ما يلي:

ولـــــدي، عينـــــاي، والقلـــــب وأحـــــلام شـــــبابي
وصـــــــباباتي بجفنيـــــــه إذا جـــــــن عـــــــذابي
كـــــان كـــــالبرعم، نـــــديان، مـــــشغوفاً بالـــــدعاب
عـــــصف الـــــداء بعطفيـــــه وبـــــاللغو المجـــــاب
كـــــان لـــــي لحنـــــي، وأنـــــسي، ونـــــديمي وشـــــرابي
آه يـــــا راقـــــد لـــــو تعلـــــم كـــــم تـــــورى مـــــصابي
كلمـــــا أطبقـــــت جفنيـــــك علـــــى طيـــــف اكتـــــآبي
يفتـــــديك الحـــــب والنجـــــوى ومـــــا أبقـــــى انتحـــــابي
قطعـــــة مـــــن كبـــــدي الحـــــرى ومـــــن قلبـــــي العـــــذاب
أنـــــت فـــــي نفـــــسي رجـــــع لأمـــــاني العـــــذاب
ولـــــدي، روحـــــي، قلبـــــي، هـــــل تـــــرى تعلـــــم مـــــا بـــــي
ولـــــــــــدي

أما الأغنية الثالثة فقد لحنها "مصطفى هلال" وتقول كلماتها:

تخبـــي اللـــي فـــي قلبـــك والوجـــد بـــاين فـــي عينيكـــي
والـــورد فـــتح علـــى خـــدك يـــشهد معـــاكي وعليكـــي
القلـــب طيـــر، والحـــب جنـــاح، والـــصدر جنـــة لحنانـــه
بحكـــي لحبـــه فـــين مـــا راح عـــن شـــجونه وأحزانـــه
خايف يـــا طيـــر تـــدوق الجـــراح
وجرح الهوى صعب فـــي هوانـــه

تخبـــي ليـــه اللـــي فـــي قلبـــك
شـــفت رســـمك بـــين يديـــه كانـــت دموعـــه تـــتكلم
واللـــي قريتـــه فـــي عينيـــه يامـــا عـــشانك يتـــألم
والليـــل يـــسرح شـــعوره
بكـــف النـــسيم العليـــل
يمـــسح جبينـــه الجميـــل

وكنـــت نـــاوي أبـــوح لـــه واحكي له عـــاللي فـــي بالـــك
يـــا ســـاهر الليـــل بطولـــه كفايـــة واشـــفق علـــى حالـــك
تخبـــي ليـــه اللـــي فـــي قلبـــك والوجـــد بـــاين فـــي عينيكـــي
والـــورد فـــتح علـــى خـــدك يـــشهد معـــاكي وعليكـــي

وكما يبدو من هذه الأغنيات الثلاث ومعانيها، وعلى الرغم من أدائها بين الفصول فإنها كانت تستقي من النص المسرحي، وتعبر عن مجريات الأحداث والمواقف الدرامية والعاطفية.

أما التلحين فقد سما إلى آفاق عالية وحلق الثلاثي "غزالة والمني وهلال" في الألحان الحديثة التي أعطوا والتي أجادت فيها لور دكاش وأطربت، حتى طغى الطرب على المسرح.

شاركت في تمثيل الرواية إلى جانب توفيق العطري ومصطفى هلال كبيرات الممثلات من سورية ولبنان والعراق منهن: شهرزاد حيدر ونزهة العراقية ولور دكاش.

إذا ألقينا نظرة متأنية على عناصر هذه الشركة الفنية لوجدنا أن أكثرهم كان يشغل منذ ذاك الحين مناصب هامة في الدولة، وأن بعضهم الآخر شغل مناصب أخرى في عهد الاستقلال لا تقل أهمية. فالأستاذ نشأة التغلبي، كان

أحد المسؤولين عن إذاعة دمشق الفرنسية، وعن مجلة "الإذاعة" التي كانت تصدر عنها. والأستاذ عثمان الشحرور غدا فيما بعد صاحب مجلة "الرقيب" الفنية المعروفة، والأستاذ عباس الحامض الذي كان يعمل محرراً في جريدة "القبس" غدا رئيساً لتحريرها. أما رشيد جلال وعبد الحليم الرباط فتابعا جهودهما في هندسة الصوت والكهرباء وحققا إنجازات طموحة للوطن وبخاصة عبد الحليم الرباط الذي غزا الأسواق بآلة التسجيل التي اخترعها وسادت زمناً إلى أن زاحمتها الصناعات المستوردة، بينما ظل تيسير الجراح أسير أجهزة الفن السينمائي، ومازال حتى اليوم يعمل في هندسة الصوت في وزارة الثقافة والإرشاد القومي. والفنان الراحل فائز الاسطواني ترأس فرقة الإذاعة الموسيقية إلى جانب وظيفته كمدير في وزارة المالية، والفنان توفيق المنجد امتهن الغناء الديني إلى جانب تجارته في سوق الحرير.

المطربة لور دكاش ذات الصوت الجميل، اختطفها القطر المصري لتجود بفنها عليه، وهي من الفنانات القديرات، مارست التلحين ونجحت فيه وتعتبر قصيدة "الزورق" من أجمل ما لحنت وغنت، غير أن انكفاءها على الأعمال التراثية قصر من شهرتها. والفنانة الراحلة نزهة العراقية تزوجت من الطبيب الشاعر عزت الطباع وقصرت فنها على بيتها. الأمير يحيى الشهابي الذي أولع بالإذاعة وعمل مذيعاً في بداية الأمر غدا فيما بعد رئيساً لشعبة المذيعين فمديراً للبرامج فمديراً عاماً للإذاعة والتلفزيون، وكان يتحف المستمعين بانتقاءاته الرائعة لعيون الشعر العربي الكلاسيكي والحديث إلى جانب ما كانت تجود به قريحته الشعرية.

والأستاذ ممتاز الركابي شغل الصحافة زمناً طويلاً، فهو شيخ الصحفيين دون منازع، عمل في جريدة الأيام، ومجلة النقاد ومجلة الناقد والإنشاء في آن واحد، وكتب عشرات التمثيليات للإذاعة السورية من درامية وتراجيدية وكوميدية، وابتدع شخصية "أبي فهمي التمثيلية، وشخصية "أبي حاتم" الطريفة التي

شغلت قراء "النقاد" زمناً، وترأس قسم التمثيليات في الإذاعة السورية، وظل مواكباً الحركة الفنية إلى أن قضى نحبه بعد أشهر من إصابته بمرض السرطان.

وممتاز الركابي الذي تربطه صداقة متينة بمصطفى هلال وتيسير السعدي وحكمت محسن عملوا جميعاً في الإذاعة والمسرح من أجل الارتفاع بفني المسرح والموسيقا.

احتلت حفلات المطرب مصطفى هلال الغنائية في إذاعة دمشق الفرنسية حيزاً كبيراً وكذلك المطربة ماري عكاوي وزكية حسن حمدان ورفيق شكري وسري طمبورجي وغيرهم، وقد تتطع لهؤلاء ناقد فني[١] أخذ على عاتقه نقد أعمالهم الغنائية والموسيقية في الأعداد الخاصة التي كانت تصدر عن جريدة "السياسة" تحت اسم "الراديو والسينما"[٢] وقد كتب هذا الناقد تحت عنوان السيد "مصطفى هلال" مايلي:

"قدم لنا في مساء الاثنين الماضي حفلتين غنائيتين، الأولى "يا فرحتي في غرامي" استهلها بتقاسيم على القانون من نغمة "الشت عربان" مع أن الأغنية كانت من نغمة "نوى أثر" وكانت الموسيقا بطيئة، بينما كان من الأفضل أن تكون سريعة حتى تتناسب مع موضوع الأغنية الفرحة والمؤلفة من ثلاثة مقاطع. الأول ضمنه المطرب فاصلة موسيقية جميلة تبدأ من مقام "السنبلة" وتنتهي في "الحجاز نوى" ودخولها مع "الدم" الذي أضاعه الأوركسترا ولم يبدأ إلا في "التك" الثاني. المقطع الثاني كان من مقام "البيات نوى" الذي ترك به المطرب إيقاعاً واحداً ٤/٤ لضابط الإيقاع، بينما ترك في المقطع الأول نصفه فقط، وهذا خطأ ولا أدري السبب في هذا التباين، أنا لا

---

(١) اكتشفت نتيجة البحث المطول أن الناقد الفني، هو الفنان هشام الشمعة - وقد تعمد أن يغفل اسمه كي لا يخلق بينه وبين الفنانين ضرباً من الحساسية هو في غنى عنه.

(٢) مجلة الراديو والسينما بلا تاريخ ورقم العدد، ويستدل من بعض ما نشر فيها على أن تاريخها يعود إلى عام ١٩٤٥.

أنكر على السيد "هلال" متانته وخاصة في الإيقاع، إنما يجب الانتباه إلى نقطة دقيقة كهذه. في المقطع الثالث انتقلت النغمة من "النوى أثر" إلى "الراست ماهور" ببراعة جعلت بعض العازفين لا يحسنون الانتقال من "الحجاز نوى" إلى "العراق"، ثم إن السيد "هلال" كان يقف في المقطع الأخير على مقام "الدوكاه" مع وضوح نغمة "البيات" فلماذا جعل لها فاصلة "الراست".

حفلته الثانية بدأها بليالي وموال من نغمة "البيات" ومع أنه ضنين في هذا النوع من الغناء فقد أجاد تماماً، ثم قدم لنا أغنية "هنوني يا حبايب" وكان الواجب أن يغنيها من مقام "النوى" حتى يظهر فيها المرح واضحاً، ويظهر أن ارتفاع الطبقة الموسيقية جعلت مطربنا يغنيها من مقام "الدوكاه" أما اللوازم الموسيقية فكانت بسيطة وقد عودنا السيد "هلال" أن يبتكر فواصل غاية في الجمال والدقة، فما بال هذه الأغنية لم تتمتع بالحظ الكافي من مجهوده. الحفلتان بصورة عامة، كانتا من النوع اللطيف المستحب.

بعد العدوان الفرنسي على سورية في أيار ١٩٤٥، وانتصار الشعب في نضاله ضد الاستعمار الفرنسي، وجلاء القوات الفرنسية عن سورية في نيسان ١٩٤٦، أقيمت الأفراح في هذه المناسبة الوطنية القومية الهامة، وتبارت الدول العربية التي دعيت للمشاركة في احتفالات سورية بالجلاء، فأقامت سفارات تلك الدول بحضور الوفود المشاركة في الاحتفالات عدداً كبيراً من المآدب والحفلات، وقد نشرت جريدة الأيام[١] تحت زاوية أخبار المجتمع - المآدب والحفلات- وبعد أن عددت وأسهبت في وصف حفلات الاستقبال العراقية والسعودية والأردنية، جاء تحت عنوان "المأدبة المصرية" ما يلي:

---

(١) راجع جريدة "الأيام" نيسان ١٩٤٦.

"دعا معالي عبد اللطيف طلعت باشا، سفير حضرة صاحب الجلالة الملك فاروق المعظم إلى سورية بمناسبة أعياد الجلاء ورئيس البعثة الملكية المصرية إلى حفلة عشاء مساء الجمعة في فندق "أوريان بالاس" - الشرق اليوم- كانت من أفخم الحفلات وأجملها، وقد عزفت الموسيقا بعد العشاء، فرقة معهد أصدقاء الفنون، وأطرب المدعوين الفنان السيد مصطفى هلال، الذي غنى نشيد الجلاء، ومقطوعات أخرى من تلحينه.

في العام ١٩٤٧ انتخب مصطفى هلال نائباً لرئيس نقابة الموسيقيين، وكان النقيب آنذاك الفنان الراحل "صبحي سعيد"، وفي العام نفسه عين مراقباً للقسم الموسيقي في إذاعة دمشق الجديدة التي أنشأها العهد الوطني بعد جلاء المستعمر، إلى جانب وظيفته الرئيسية التي يشغلها في أمانة العاصمة.

وفي العام ١٩٤٨ هزته المؤامرة الكبرى على فلسطين، شأنه في ذلك شأن الفنانين كافة فعكف على تلحين عدد من الأغنيات والقصائد كانت من أبرزها قصيدة "مصرع الباطل" التي نظمها الشاعر "عبد الله البداوي" وغنتها المطربة "نهاوند"، وقد أذيعت في التاسع من تشرين الثاني عام ١٩٤٨ في الساعة السابعة والدقيقة الثلاثين من يوم الثلاثاء[١] إبان المعارك التي خاضتها الجيوش العربية لتحرير فلسطين.

يـــا روابـــي القـــدس نـــادي ... وانـــشدي لحـــن الجهـــاد
قـــد ملأنـــا الأرض جنـــداً ... ســـئموا عـــيش الرقـــاد
فأغـــاروا اليـــوم حتـــى ... أزهقـــوا روح الأعـــادي
فـــإذا الأشـــلاء تعلـــو ... ثـــم تـــذوي كالرمـــاد
وإذا صـــهيون يبـــدو ... لابـــساً ثـــوب الحـــداد

* * *

(١) راجع مجلة الفن والراديو العدد ٨٠ الأحد ٧ تشرين الثاني ١٩٤٨.

مهـد "عيـسى" لـست أنـسى أحمـد وحـي الخلـود
إذا أتـى اليـوم بجنـد عـزمهم عـزم الأسـود
حملـوا القـرآن سـيفاً غمـده صـدر اليهـود
وعـلا صـوت الرسـول محمـد نـور الوجـود
قـاتلوا فـالموت خيـر مـن حيـاة القيـود
فـإذا الإنجيـل نـور يهتـدي فيـه الجنـود
وإذا التـاريخ يـروي مـصرع الخـصم اللـدود

في العام ١٩٥١ عمل مع أصدقائه الفنانين من الممثلين على تأسيس أول نقابة للممثلين وانتخب رئيساً لها، وقد نشرت الصحافة السورية خبراً مستفيضاً عنها[١] وتمنت للنقابة الجديدة النجاح فيما تصبو إليه.

وبعد فوزه في الانتخابات النقابية أجرت معه مجلة الدنيا[٢] هذا الحوار السريع تحت عنوان "فنجان قهوة وسيكارة مع مصطفى هلال"

سؤال: ما رأيكم بالحركة المسرحية في دمشق؟

جواب: سؤالك سابق لأوانه، فاصبر ريثما نبعث هذه الحركة ثم أبدي رأيي بها فيما بعد.

سؤال: هل ستهتم نقابتكم برفع كيان الممثل؟

جواب: هذا من أهم أهداف النقابة، إذ أن زملائي الموسيقيين ومنهم من يعمل في الإذاعة ومنهم من يعمل في المسرح، ومنهم من يستفيد من الناحيتين والممثلون بحاجة ماسة إلى نقابة ترعاهم وتضمن لهم مستقبلهم،

---

(١) راجع مجلة "الميادين" لصاحبها الأستاذ بكري المرادي العدد ٢٣ تاريخ ١٦ كانون الأول عام ١٩٥١.

(٢) راجع مجلة "الدنيا" العدد ٢٩٢ السنة الثامنة كانون الأول ١٩٥٢.

وتؤسس لهم صندوقاً تعاونياً، وأنه لمن المؤسف أن يكون في دمشق مسرح واحد للتمثيل، ولن تحل أزمتنا إلا بإنشاء مسرح ترعاه الحكومة وتؤازره.

سؤال: هل لديكم حالياً العناصر الكافية للتأليف والتمثيل والإخراج المسرحي؟

جواب: لدينا مجموعة طيبة في الوقت الحاضر من هواة ومحترفين، ووجود المسرح كفيل بخلق عناصر جديدة تكفي لتغذية المسرح السوري الجديد بآيات رائعات.

سؤال: ما رأيكم بالحركة السينمائية في سورية؟

جواب: عدنا إلى الحديث السابق لأوانه.. إن المسرح والسينما ناحيتان معدومتان في دمشق ولا أنكر جهود من يعملون في حقل السينما السورية، إلا أني أصارحهم بأن محاولاتهم هذه كانت ومازالت فاشلة، وأني أدعو إلى إنشاء مسرح بكامل معداته يثقف الشعب ويكون له بمثابة مدرسة جامعة، كما أدعو إلى إنشاء أفلام تحيي أمجادنا وتخلد رجالنا وتغذي عقائدنا الوطنية وتقدم أحسن دعاية لبلادنا في الخارج.

سؤال: أي نوع من المسرحيات ستهتم بها نقابتكم؟

جواب: سنبتعد في عملنا عن كل ما هو تجاري، وسنحصر هدفنا في المسرحية الوطنية والاجتماعية كما سنعتمد على كبار كتاب القصة لتغذية المسرح بالمواضيع المشتقة من صميم حياتنا، وقد أوفدت النقابة أحد أعضائها السيد تيسير كركتلي إلى القاهرة لزيارة الأوساط الفنية والاطلاع على ما لديها من مسرحيات توافق أهدافنا..

بهذا الحماس كان يفكر عندما أصبح رئيساً لنقابة الموسيقيين والفنانين.. كان يريد أن ينهض بالفنان والفن معاً، وكانت طموحاته تصطدم دائماً وأبداً بالواقع، فيحاول أن يتخطاه ويتقدم خطوة إلى الأمام.

البرامج الإذاعية

عكف مصطفى هلال الذي أصبح علماً في المنطقة العربية على تقديم برامج موسيقية متنوعة وعلى تقديم برامج أخرى عن المسرح والتراث الموسيقي وعن حياة الأعلام بالإضافة إلى حديث أسبوعي بعنوان "ريبورتاج موسيقي". ويعتبر هذا الحديث الأسبوعي من أول برامجه الإذاعية إلى جانب الحفلات الغنائية التي كان يقدمها أسبوعياً أيضاً، وتشير أعداد مجلة "هنا دمشق" إلى أن أول حديث أذيع له كان في شهر شباط عام ١٩٤٣ وأن هذا البرنامج ظل مستمراً حتى نهاية العام ١٩٤٥، فقد نشرت مجلة "الإذاعة"[١] في صدر صفحتها الأولى نص حديثه الإذاعي وكان بعنوان "حالة الفنان بين الأمس واليوم" وقد جاء في تقديم المقال مايلي:

"يلقي الأستاذ "مصطفى هلال" كوكب دمشق الساطع الذي برهن لنا في محاضراته الموسيقية التي يذيعها مساء كل سبت من محطة دمشق العربية، إنه يضيف إلى مكانته الفنية مكانة أدبية ممتازة، وها نحن ننشر لقراء الإذاعة أحد أحاديثه الممتعة".

وبرامج الفنان الراحل أكثر من أن تحصى، إذ ظل يعمل في الإذاعة ومن ثم في التلفزيون لغاية وفاته في العام ١٩٦٧، ولعل أبرز برامجه على الإطلاق، برنامج "من نشوة الماضي" الذي حقق فيه قفزة نوعية في إحيائه للتراث الشعبي الغنائي في ديار الشام والأقطار العربية الأخرى بما فيها مصر، وهو يرى أن في أحياء الأغنية الشعبية التراثية عملاً فنياً قومياً وقد كتبت جريدة "النصر"[٢] تحت عنوان "عالليموني" تقريظاً للبرنامج جاء فيه:

---

(١) راجع - الإذاعة - ملحق أسبوعي يصدر عن مجلة الصباح - العدد ٢٢ السنة الأولى- تاريخ ٢٨حزيران ١٩٤٣.

(٢) راجع جريدة النصر تاريخ ٢٤ شباط عام ١٩٦٢ عنوان "عالليموني".

في حياتنا ألوان رائعة من الفولكلور الشعبي، ولاسيما الغناء الدمشقي الشرقي الأصيل.. إن كل من يستمع إلى تلك الأغاني يقف على روعة الطرب التي كانت تسود الفن الغنائي تلك الأيام قبل أن يبتلينا الله بمطربي الزمان الأخير وهم ينوحون كغربان البين.. وإذا كانت إذاعة دمشق قد أحيت عدداً كبيراً من هذه الأغاني فالفضل يعود إلى فنان لا أعرفه اسمه (مصطفى هلال).. هذا الفنان استطاع أن يجمع أكبر عدد ممكن من الفن الغنائي القديم فيشذب كلماته وبعض ألحانه، ليؤدي ويسجل وتحفظ أشرطته ذخراً في الإذاعة للمستقبل. وعندما أقول "التشذيب" أعني إن تناول الأغاني الفولكلورية بين الناس جعلها تفقد كثيراً من كلماتها ومعانيها، فأغنية "عالليموني" وصلت إلى حلب مغلوطة، ولهذا نجد أهل حلب يغنون مقطعها الأول "ليموني عالليموني.. شمه والله" مع أن أصلها الدمشقي هو هكذا:

"لاموني عالليموني.. شامي والله"

والفرق واضح بين "لاموني" و"ليموني" وبين "شمه" و"شامي"

وبمناسبة الحديث عن هذا الموضوع، أحب أن أحيي "مصطفى هلال" على حلقات يذيعها له راديو دمشق بعد منتصف الليل باسم "حكايات ستي" فهذه أيضاً طريفة وغنية، تنساب فيها الأغاني الفولكلورية انسياباً جميلاً، وكذلك حلقات "حكاية أغنية".

وقد أحسنت الإذاعة صنعاً بإعلانها أنها تدفع مائة ليرة سورية لكل مقطعين من أغنية فولكلورية غير مسجلة لديها، ليعاد تسجيلها وحفظها من جديد..

إن أغانينا الفولكلورية غنية، ولهذا نهيب بالدوائر المسؤولة للاهتمام بمثل هذه المواضيع الحياتية قبل أن تصبح الحكمة أعدل من الغذاء والدواء منها إلى الهواء.

هذا ما أوردته جريدة "النصر" عن الأغنية الفولكلورية التي عمد الفنان الراحل إلى إحيائها في برامجه الإذاعية المختلفة، وقد عثرنا على أحاديث

متفرقة نشرها في مختلف المجلات عن أهم برامجه "من نشوة الماضي" وقد أوردنا نصوصها، لنتعرف من الفنان الراحل بالذات على الأساليب التي اتبعها حتى توصل إلى هذا التراث الرائع والجميل من أغانينا الشعبية التراثية.

برنامج من نشوة الماضي

تحدث الفنان الراحل عن الواجب الفني والقومي تجاه الأغنية الشعبية السورية فقال[1]: لكل شعب من شعوب العالم موسيقا خاصة وأغان شعبية يعتز بها ويحافظ عليها ولا يرضى عنها بديلاً مهما قام دعاة التجديد بحملات يقصد منها تغطية الماضي بإنتاج الحاضر. ونحن في سورية، ماذا فعلنا لنحافظ على أغانينا الشعبية التي تعطي فكرة واضحة نقية عن جونا.. عن ريفنا.. عن طبيعة بلادنا الساحرة؟ المؤسف أن عملية اسمها "الفوضى" سادت أغانينا منذ سنين طويلة فضعنا وضاعت أغانينا الأصلية، وهذه الفوضى بدأت منذ أن كانت الأغاني تنتقل من قطر عربي إلى آخر عن طريقة السماع، إذ لم تكن قد اخترعت آنذاك الأجهزة التي تسجل الألحان وتحفظها كما وضعت. لذلك حين كنت أجمع أغاني برنامج من نشوة الماضي، كانت تصلني الكلمات لأغنية واحدة بعدة لهجات منها السورية ومنها المصرية ومنها الفلسطينية وحتى العراقية في بعض الأحيان، فأحتار في معرفة مصدرها وأصلها. هذا من حيث كلماتها، أما من حيث ألحانها، فقد كنت أسمع لأغنية واحدة عدة ألحان تتضارب مع بعضها، وكل من أتاني بلحن أكد لي أنه هو اللحن الأساسي فألجأ حينئذ إلى رأيي الشخصي، وأختار اللحن الذي أراه معقولاً وقريباً من ذوق الجمهور. وكم من مرة أتتني أغنية قيل لي أنها شامية مثلاً، فإذا بي أراها بعد فترة مدرجة في كتاب مصري قديم، ومع مرور الزمن وانتقالها إلى سورية وضعت لها كلمات شامية، فضاع أصلها،

(١) راجع مجلة الإذاعة والتلفزيون السورية العدد ٣٢٤ ١٦- كانون الثاني/١٩٦٧.

وبالعكس، عثرت مرة على مجموعة من الأغنيات ضمن مخلفات رجل توفى من زمن بعيد، فإذا بي أجد أنها شامية الأصل، بينما هي أبعد ما تكون عن اللهجة السورية، وبذلك ضاع أصلها، وظل الحال على هذا المنوال إلى أن ظهر برنامج "من نشوة الماضي" في إذاعة دمشق وأحدث ضجة كبيرة، وكان له الأثر العظيم في نفوس الجماهير، وانتبه الناس إلى أن هناك تراثاً يجب ألا يضيع، وكان الإقبال الكبير على سماع هذا البرنامج قد حفزني إلى تقديم كل ما هو قديم من الأغاني الشعبية، فتضمن إلى جانب الأغاني السورية، أغان مصرية ويمنية وعراقية وغيرها.

يحدد مصطفى هلال تاريخ ولادة هذا البرنامج في العام ١٩٤٨، ويقول أنه اتفق مع مدير الإذاعة على تسميته بادئ ذي بدء باسم "من الأغاني الخفيفة القديمة"، وإنه عاد وغير هذا العنوان بالاتفاق مع مدير الإذاعة إلى "من نشوة الماضي"، وأنه بعد حصوله على الموافقة النهائية وتحديد موعد لبث البرنامج انتابته الحيرة وأخذ يفكر فيما سيقدمه في هذا البرنامج.

ويتحدث في مقال طويل كتبه لمجلة "هنا دمشق"[١] فيقول:

لم يكن لدي ما أقدمه في هذه الحلقة سوى أغنيتين "قدك المياس" و"طالعة من بيت أبوها" وبدأت أفتش عن أغنية ثالثة.. وذهبت إلى البيت مهموماً لا أعلم بمن يجب أن أستعين، وعند وصولي إلى الدار خطرت ببالي مجموعة الاسطوانات القديمة المتروكة في إحدى الزوايا دون اعتناء، وأسرعت أقلبها واحدة واحدة، إذا بي أعثر على اسطوانة "حبيبي غاب وأنا قلبي داب". وانحلت المشكلة لأجد أمامي مشاكل تحتاج إلى تفكير جدي هو، صقل اللهجة الغنائية، وتهذيب الكلمات حتى لا يشطبها مراقب النصوص،

(١) راجع مجلة "هنا دمشق" العدد ٢٦٢ تاريخ ١٩٦٤/٦/١٦ "هذا البرنامج الإذاعي له قصة".

وربط اللحن بشكل يسهل تعليمه لأفراد الكورس وبدأت أعمل استعداداً لإذاعة الحلقة الأولى.

وأذيعت الحلقة الأولى، وكتب لها النجاح، وانهالت على الإذاعة طلبات لا تحصى بوجوب تشجيع هذا البرنامج، وأصبح يوم إذاعة برنامج "من نشوة الماضي" موعداً يحفظه كل محب للطرب، وصار علي أن أضحي بأوقات راحتي، لأقصد كل من يحفظ أغنيات قديمة لأحفظها بدوري وأسجلها بالنوطة الموسيقية مهما كان الثمن حتى قفز عدد الأغاني الذي بدأ بأغنيتين ليصل إلى ثلاثمائة أغنية، وانفردت إذاعة دمشق بهذا العمل الفني الخالد، ثم تهافتت محطات الإذاعة من عربية وأجنبية تسجل منها وتذيعها، وقد اقتبس منها الأخوان رحباني عدة أغاني، وأدخلا عليها بعض التزويق الموسيقي، وغنيت بصوت فيروز.

الشاعر الغنائي "مسلم البرازي" وجه للفنان الراحل مصطفى هلال على صفحات مجلة "الإذاعة السورية"[1] العديد من الأسئلة حول الأغنية الشعبية وبرنامج "من نشوة الماضي" نجتزئ منه ما يلي:

سؤال: ما هي غايتك من تقديم الأغاني القديمة ضمن إطار برنامج "من نشوة الماضي"؟

جواب: إنها بعث للغناء الشرقي الأصيل، وعندما فكرت بجمعها وتقديمها، كان كل همي تعريف هذا الجيل على تراثنا الخالد. وقد لاقيت ومازلت ألاقي الصعوبات، فهي وكما يعرف الجميع تكاد تكون منسية إلا من ذاكرة بعض العجائز اللائي يجدن في ترديدها طيوفاً حلوة لأيام الصبا، وكثيراً ما جلست إلى هاته العجائز الساعات الطوال، استمع إليهن و"أنوط" ما أسمعه، حتى قيل عني ذات يوم.. "مصطفى هلال، مطرب وملحن العجائز".

---

(١) راجع مجلة الإذاعة السورية العدد ١١١ تاريخ ١٦ كانون الثاني ١٩٥٨ (مصطفى هلال).

سؤال: هل جمعتها كلها؟

جواب: بالطبع لا، لكني أؤكد أني جمعت أكثرها، وما بقي منها فهو خليط وليس شامياً أصيلاً.

سؤال: وهل تعنى باللون الشامي فقط؟

جواب: كلا.. فقد قدمت أكثر الأغاني المصرية القديمة، مما حدا بالمسؤولين عن الإذاعة المصرية وغيرها إلى التعاقد معي على تقديمها، وقد نفذت العقود، وأصبحت أغانينا العربية القديمة تذاع في أكثر إذاعات العالم.

وفي حوار أجرته معه مجلة "الدنيا"[1] رد على أسئلة المحرر التي دارت جلها عن أغاني من نشوة الماضي والتي نوردها فيما يلي:

سؤال: كيف خطرت ببالك فكرة تقديم برنامج "من نشوة الماضي"؟

جواب: اعتقادي الأكيد بأن للماضي أغانيه الحلوة، المملوءة بالنشوة والمطبوعة على النفس الشرقية، وعدا ذلك فقد لفت نظري أنه حين يغني أحد المطربين أغنية بلدية قديمة غاية في البساطة مثل "سكابا يا دموع العين" يتهافت الناس على سماعها ويرددونها في مجالسهم فكيف لي لو قدمت لهم عشرات من الأغاني التي تمتاز عنها بفنها وحلاوتها.

سؤال: إذن، فقد كنت واثقاً من نجاح هذا البرنامج؟

جواب: طبعاً..

سؤال: ألا تعتقد رواج مثل هذه الأغاني يتعارض مع تقدم حركة التجديد؟

جواب: أبداً.. إن ملحني الأغاني الحديثة سائرون في طريقهم، وتهافت المستمعين على سماع الأغاني القديمة سيجعل هؤلاء الملحنين يبذلون الجهود الجبارة ليحفظوا لأغانيهم مكانتها.

---

(١) راجع مجلة "الدنيا" العدد ١٤٢ السنة الخامسة شباط ١٩٥٠.

سؤال: ألا ترى معي أن ظهور هذه الأغاني القديمة يفضح كثيراً من السرقات الفنية؟

جواب: هذا صحيح، ويضاف إلى ذلك اعتراف بعضهم.

سؤال: الملاحظ أنك تدخل بعض التهذيب على لون اللحن وكلمات الأغنية فهل يجوز ذلك؟

جواب: هذا لابد منه، ولي ملء الحق، إذ كيف أجيز لنفسي أن أفرض على المستمعين الطراز القديم وما يشوبه في بعض الأحيان من نظم عقيم.

سؤال: هل لديك الكثير من الأغاني القديمة لم تقدمها بعد للجمهور؟

جواب: لدي منها الكثير وبألوان مختلفة غاية في الحلاوة.

سؤال: ما هي المصادر التي تأخذ منها أغانيك؟

جواب: من الطريف أن بعض الناس يؤكد أنني أتلقنها من أمي التي كانت في صباها من أمهر عازفات العود، مع أنها تقيم في القاهرة منذ سنوات، وقد كتبت لي مستغربة كيف أستطيع إيجاد مثل هذه الأغاني، بينما نسيت هي أكثرها. والحقيقة أنني استعنت بكثير من فناني وفنانات العصر الماضي حتى أمسكت بطرف الأغنية ثم رحت أنقح كلماتها وأهذب لحنها دون الخروج عن أصلها. ثم أوزعها وألقنها لأفراد كورس المحطة، عدا ما يتبع ذلك من تسجيلها على النوطة وترتيبها مع الاحتفاظ بطابعها الأصلي.

أصر مصطفى هلال، كما يبدو على تسخير المسرح الغنائي لخدمة الإذاعة، والانتقال بفن "الأوبريت" خطوة جديدة لتصل إلى المستمعين الذين يتحلقون حول أجهزة الاستماع، عوضاً عن أن تظل وقفاً على رواد المسرح، ومن هنا طلب في العام ١٩٥٢من الشاعر الغنائي "مسلم البرازي" أن يضع له أوبريت إذاعية منبهاً الكاتب إلى الفروق الأساسية بين المسرح والإذاعة، فاستعان هذا بقصة "الخمار الأسود" لمؤلفها "علي أحمد باكثير" ووضع لها

حواراً شعرياً شيقاً لتغدو من وراء ألحان مصطفى هلال أول أوبريت إذاعية تذاع من إذاعة دمشق وتنال حظوة جماهيرية كبيرة.

شجع نجاح هذه الأوبريت، مصطفى هلال، على تقديم أعمال أخرى، فاختار مسرحية أحمد شوقي بك "كليوبترا" وأعقبها بمسرحية "عنتر وعبلة"، وكان آخر ما أعطاه في هذا الفن الرفيع أوبريت "الحب والغيرة" التي وضعها في أواخر الخمسينيات لستة مطربين ومطربات.

يمكن القول من خلال الأعمال الغنائية والموسيقية التي ألفها حتى وفاته في العام ١٩٦٧ إنه كتب في مختلف ضروب الإيقاعات الغربية الراقصة من مثل "رومبا، تانغو، سامبا، مامبو" وغيرها، بالإضافة لألحان أخرى صاغها في قوالب التراث وكان اهتمامه بفني القصيدة والمونولوغ أكثر من اهتماماته بفنون الغناء الأخرى.

ويظل عمله العظيم في إحيائه للأغنية الشعبية التراثية، شاهداً على القمة الفنية التي جلس عليها بحق.

اكتشف مصطفى هلال العديد من المواهب والأصوات التي اشتهرت وعرفت بفضل رعايته لها، ولو أن هذه الأصوات استمرت في العطاء، ولم تتخذ لها سبلاً أخرى في الحياة لحققت على مستوى القطر نصراً فنياً طيباً. ومن هذه الأصوات: كروان، أحلام، "فيرونيا" التي عرفت فنياً باسم "فتاة دمشق"، عدنان صادق، والملحن المعروف "محمد محسن" الذي غنى له الكثير من ألحانه المعروفة.

يقول عنه الفنان الراحل صبحي سعيد: "إنه أول من لحن وأول من طور الأغنية الشامية. وهو أول من أدخل في القطر اللازمة الموسيقية على الأغنية الخفيفة، ثم تفنن فيها في الأغاني الطويلة المختلفة النغمات، وقد قوبل عمله بادي ذي بدء من الجمهور الدمشقي بالفتور وعدم الرضى، قبل أن يقبل

عليها بشوق ونهم" ومن هنا فإن لهذا الفنان الفضل وكل الفضل على الأغنية العربية السورية، واليد البيضاء على الكثيرين من الملحنين والمطربين، وقد ساعده في أداء هذا الواجب القومي الكبير، الفنان الراحل صبحي سعيد الذي يعتبره الكثيرون واحداً من مؤسسي أول نهضة موسيقية حقيقية في سورية في هذا العصر.

أراد إبان الوحدة بين سورية ومصر، أن يحفظ حقوق المؤلفين والملحنين والمطربين في الأداء العلني، فأسس في الخامس عشر من أيار عام ١٩٦٠ مع عدد من زملائه في النقابة: سلامة الأغواني، غالب طيفور، حسن دركزللي، عبد الفتاح سكر، عمر حلبي، نجيب السراج، كمال فوزي، هشام الشمعة وصميم الشريف جمعية المؤلفين والملحنين[١] على غرار جمعية المؤلفين والملحنين في مصر، ولكنها لم تعش، وانفرط عقدها في أعقاب الانفصال الأسود الذي فصم الوحدة بين سورية ومصر في أيلول عام ١٩٦١.

ومصطفى هلال بعد هذا لم يترك ثروة يورثها لأسرته الصغيرة سوى اسمه العطر وتركته الفنية والغنية جداً في كل الأعمال الفنية التي أجاد الكتابة فيها. وهذه التركة إذا لم تجمع من قبل المسؤولين في وزارة الثقافة، ويعمل على إحيائها فستضيع حتماً كتراث يؤرخ لمرحلة هامة من تاريخ القطر الموسيقي. ابنه البكر ترك مهنته كمهندس مدني ليعمل كعازف للكيتار في إحدى أكبر الفرق الموسيقية في ألمانيا الاتحادية، وابنته "هيفاء" تعمل بصمت من أجمل الحفاظ على ثروة أبيها، وابنه الأصغر يعمل في الكويت، أما زوجته التي كانت تغذي موهبته بدفئها وحنانها وحبها، فما زالت تعيش على ذكراه وتأمل كابنته تماماً في اهتمام المسؤولين بتركة رب أسرتهم الذي رحل فجأة في السابع من تشرين

(١) راجع جريدة الوحدة - تاريخ ١ أيار ١٩٦٠.

الأول عام ١٩٦٧ دون أن ينهي رسالته الفنية الشاقة.. لقد مضى آنذاك بهدوء، حتى الصحافة التي أشادت بإنتاجه وأعماله على مدى ثلاثين عاماً، اكتفت بنشر أسطر قلائل عن ذلك الفنان الذي ملأ حياة القطر وشغل الناس بألحانه وبالتراثيات الشعبية التي أحياها.

غير أن جريدة البعث[١] التي هالها النبأ نشرت بتوقيع أحد أمناء تحريرها الأستاذ "جان الكسان" ما يلي:

"أما نبأ موته، فسيدخل بعد وقت قصير دائرة الذكريات ويتلاشى في زحمة أنبائنا عن الأحياء، وأما الذي تبقى فعمله الجبار الذي خلفه مجموعة ضخمة من الأشرطة الإذاعية المسجلة باسم "من نشوة الماضي". ومصطفى هلال الذي فجعنا نبأ وفاته، من أوائل فناني هذا البلد، أعطى الفن إخلاصه وجهوده طوال ثلاثين عاماً وأكثر، وأعطى أغانينا وأهازيجنا الشعبية والفلكلورية قالباً مشذباً مجدداً، أصبح فيما بعد منطلقاً لجميع الذين ابتكروا وجددوا في تقديم تلك الأغاني والأهازيج في إطارها الموسيقي الجديد ومنهم الأخوان رحباني.

أمس تلقيت النبأ وأنا في الإذاعة، فعدت إلى أرشيف الأشرطة أتأمل الثروة التي خلفها هذا الفنان الكبير، وأعترف هنا، أن تقديمه في مثل هذه العجالة يبخسه حقه، لذا فإني أعتبرها تحية وداع وإكبار، آملاً أن تنصف الأقلام مثل هذا الفنان، وليكن لذلك عزاء عن موته وكفارة عن عدم تكريمنا له - كما يجب - في حياته..".

ترى هل أنصفته الأقلام التي تحدث عنها الزميل "جان الكسان".. هل كتبوا شيئاً عن سيرة حياته ومسيرته الفنية الشاقة، أم أن زحمة الأنباء وطغيان الحديث عن الأحياء، لم تبق منه سوى "نشوة الماضي".

---

(١) راجع جريدة "البعث" - العدد ١٤٠٠- تاريخ ٨ تشرين الأول ١٩٦٧.

أعماله في سني الثلاثينيات والأربعينيات:

لحن مصطفى هلال إضافة إلى ما أوردناه في سياق الحديث عن الحفلات التي أحياها والمهرجانات التي شارك بها، والنشاطات التي قام بها مع الأندية الموسيقية والمسرحية المختلفة، لعدد كبير من المطربين والمطربات، منهم من استمر في طريق الفن ومنهم من اعتزل، وآخرون لم يستطيعوا المتابعة لأسباب مختلفة.

أبرز المطربات اللائي لحن لهن وساعدهن على الشهرة والظهور "لور دكاش" "أحلام" "كروان" و"فتاة دمشق".

أما المطربات اللائي توقفن عن الغناء لأسباب غير معروفة فهن:

"**دلال صالح**" وغنت من ألحانه أغنية "الدلال" من نظم محمود اسماعيل، وغنتها في الإذاعة في أيار عام ١٩٤٤.

"**نجاح فتحي**": التي كانت تملك صوتاً عذباً وغنت من ألحانه عدداً من الأغنيات أجملها أغنية "قلبي معاك" وحوارية "ديالوغ" شاركها الغناء فيها مصطفى هلال بالذات، والأغنيات من نظم "أنور البابا"، كذلك لحن لها أغنية اشتهرت كثيراً "ياما الفؤاد" من نظم حسين شوكة، وقد أذيعت هذه الأغاني في حزيران عام ١٩٤٣. ولا يعرف لهذه المطربة الجيدة أي نشاط فني بعد سني الأربعينيات.

فريزة جلال - غنت من ألحانه وكلمات "فؤاد البحيري" أغنية "حيرة" - الأغنية أذيعت من إذاعة دمشق في كانون الأول عام ١٩٤٧.

المطربون الذين غنوا وشدوا بألحانه وتواروا عن الساحة الفنية كثر منهم:

منير أحمد: غنى له "قابلته صدفة" من كلمات "بنت الوادي" وأذيعت في العام ١٩٤٧ من إذاعة دمشق.

موسى السعدي: غنى له من تأليفه وألحانه أغنية "يا حليوه" وأذيعت من إذاعة دمشق في كانون الأول ١٩٤٧.

أحمد ميرزا: غنى له من كلمات "عبد الجواد محمود" مونولوغ "عيونك كل أحلامي" التي أذيعت من إذاعة دمشق في شباط عام ١٩٤٤.

أحمد رياض: غنى له من تأليف "وهيب دياب" أغنية "عهد المنى" وأذيعت من إذاعة دمشق في العام ١٩٤٣.

هذا إضافة إلى ألحانه التي لا تحصى للمطربة "كروان" والمطربة "أحلام" والمطرب "عدنان صادق". إذا استثنينا بعد هذه الأغاني التي لحنها وغناها بنفسه وسجلها على اسطوانات شركة "بيضا فون" منذ العام ١٩٣٢ والتي تعتبر بحكم المفقودة، والتي لا يمكن العثور عليها إلا عند هواة جمع الاسطوانات القديمة من الذين مازالوا على قيد الحياة وعاشوا تلك الفترة الخصبة من حياة القطر الفنية. فمن الممكن حصر جل أغانيه التي ظهرت في سني الثلاثينيات اعتماداً على ما نشرته الصحافة السورية وزميلتها اللبنانية بمايلي:

نشيد "الزعيم" وهو تحية للزعيم الراحل عبد الرحمن الشهبندر، نشيد "يا بلادي"، نشيد العلم"، "نشيد الخلود" وهو من نظم د. ممدوح حقي[1] وقصيدة "حدثيني في العام ١٩٣٧. نشيد "ربيع دمشق" في العام ١٩٣٨.

غنى ولحن عدداً من الأغنيات لإذاعة راديو الشرق من بيروت منها "على بساط الروض" عام ١٩٣٩.

ازداد نشاط مصطفى هلال الموسيقي مع افتتاح إذاعة دمشق الفرنسية في شباط عام ١٩٤٣ ففي العام ١٩٤٣ غنى من ألحانه قصيدة "من شاعر إلى ظالمة" من شعر "نزار قباني"، و"حسنك يا شام" من نظم "محمود اسماعيل" ومونولوغ "يا طيور" نظم رسلان نوري، وأغنية "الورد" نظم "ياسين اللحام" وفالز "نصف الليل" من نظم "أنور البابا".

---

(١) راجع القبس - السنة الرابعة - تاريخ ٣ تشرين الثاني ١٩٣٧.

وفي العام ١٩٤٤ لحن وغنى قصيدة "دمشق" وقصيدة "الغائب" من شعر "حمدي شاكر" ومونولوغ "فيك ابتدا حبي" نظم "عبد الحميد محمود". وفي العام ١٩٤٥ لحن وغنى مونولوغ "حلو العيون" نظم "أنور البابا" إلى جانب العديد من الأغنيات الأخرى التي ظهرت في أعماله المسرحية التي سبق الحديث عنها.

وفي العام ١٩٤٦ غنى ولحن أغنية قومية لتكريم الأمير اليمني "سيف الإسلام عبد الله" بعنوان "من تراه في الحي" وهي من نظم محمود الجبان.

وفي العام ١٩٤٧ غنى من ألحانه قصيدة "نداء الشام" من شعر "خليل عبد الهادي". ومونولوغ "شرود الوليف" نظم "غازي بندقجي" وأغنية شعبية دارجة "بالعيون السود" نظم "حسين شوكة" وفي العام ١٩٤٨ أغنية "يا بنت الشام" نظم "رفيق الشمعة" ومونولوغ "همسات الغرام" نظم "عبد العزيز البيسي".

أما مقطوعاته الموسيقية التي عثرنا على تدوين موسيقي لها، فلا تشكل رقماً يعتد به منها: مقطوعة "من الماضي" الذي نشر تدوينها الموسيقي في مجلة "الحسان" بتاريخ الخامس عشر من تشرين الثاني عام ١٩٤٤، ومقطوعة "نجوى" التي يعود تاريخ تأليفها كما ذكرت الصحف السورية التي نشرت خبراً عنها بعد إذاعتها في إحدى حفلات نادي الآداب والفنون، إلى العام ١٩٣٥ بالإضافة إلى عدد من افتتاحيات الأوبريت التي سبق الحديث عنها، وجميع هذه المقطوعات غير مسجلة على أشرطة أو اسطوانات.

أما أعماله الموسيقية الأخرى المسجلة والتي تحتفظ بها إذاعة دمشق فهي: "موسيقا شبابي، من وحي الرومبا، يوم سعيد".

استأثرت أغاني التراث الشعبية باهتمام مصطفى هلال بدءً من العام ١٩٤٨، فانصرف عن الغناء والتلحين، إلى البحث والتنقيب عنها، ومع ذلك فإنه أعطى منذ ذلك التاريخ ولغاية وفاته في العام ١٩٦٧ فيضاً من الأعمال المشهورة المحفوظة في أرشيف الإذاعة السورية.

ففي باب الغناء الوطني والقومي لحن نشيد "هيا يا جيش البلاد" من نظم "غازي بندقجي" واسكتش "ذكرى الوحدة" في ذكرى مرور العام الأول على الوحدة، واسكتش آخر بعنوان "عدت يا عيد".

وفي باب الأوبريت لحن أوبريت إذاعية بعنوان "الحب والغيرة" وأخرى بعنوان "خليفة بغداد" التي اقتبس نصها فقط من دون الألحان من الأوبريت الفرنسية المعروفة بهذا الاسم "لبوالديو"، وثالثة بعنوان "حب من التاريخ" مأخوذة من أعمال الشاعر الكبير "أحمد شوقي".

وفي باب الأغنية "المونولوغ" لحن أغنية "نغمات" نظم "غازي بندقجي" وأغنية "ليلة من ليالي دمشق" من نظم "عمر حلبي" وأغنية "طلات النور".

أسلوبه في التلحين

ترك مصطفى هلال ثروة من أغاني التراث الشعبية الخاصة بالمدينة والريف لا تقدر بثمن. واهتمامه بالتراث الشعبي جاء متأخراً نسبياً عن بداياته الفنية التي تشير الصحافة السورية إلى أنها بدأت عام ١٩٢٨[١]، لأن اهتماماته في بداية عهده انصبت على التمثيل والغناء معاً، وإن فضل في البدايات التمثيل على الموسيقا. كما أن اهتمامه بالنسبة للموسيقا والغناء تركز على الأغنية الحديثة التي جاء بها محمد القصبجي من خلال صوت أم كلثوم وعلى الأغنية المماثلة التي كان رائدها آنذاك محمد عبد الوهاب ولا أغالي إذا قلت، إن مصطفى هلال كان يعتبر في الثلاثينيات وحتى منتصف الأربعينيات محمد عبد الوهاب سورية.

وكما تبين من الصفحات السابقة، فإن مصطفى هلال لم يكن مطرباً فحسب، بل ملحناً أيضاً وهو ليس الوحيد في هذا، فالفنانون الراحلون الذين عاصروه من أمثال "رفيق شكري، سري طمبورجي، تحسين جبري، صابر

(١) راجع جريدة "الحوت" الدمشقية - العدد ١٥٨ - بلا تاريخ.

الصفح، نجيب السراج" كانوا بدورهم مطربين وملحنين. كذلك الأمر بالنسبة للفنانين الذين عايشوه ومازالوا أحياء أمد الله في أعمارهم.

عالج مصطفى هلال كل أنواع الأغنية عدا "الدور" و"الموشحات" فلحن القصيدة والمونولوغ والطقطوقة والأغنية الشعبية الدارجة، ونجح فيها كلها. وكما كان محمد عبد الوهاب هو مغني ألحانه. كان مصطفى هلال هو الآخر مغني ألحانه، وظل كذلك كمحمد عبد الوهاب حتى منتصف الأربعينيات وعندما اكتشف بأن صوته العذب والجميل والقوي لم يعد يفي بالغرض المطلوب منه بعد تراجع مساحاته، انصرف إلى التلحين لغيره، وإلى إقناع أصحاب الأصوات الجميلة باحتراف الغناء، فتعهد بعضها، وقادها إلى النجاح مثل المطربة "كروان" والمطربة "أحلام" و"فتاة دمشق".

تمتاز ألحان مصطفى هلال بصورة عامة، بطابعها العربي، الذي لا يخلو من تأثيرات المدرسة المصرية في التلحين إلى جانب تأثيرات البيئة المحلية السورية التي كانت تفرضها كلمات الأغنية.

الذين عاصروا الحركة الفنية منذ الثلاثينيات يعرفون جيداً بأن مصطفى هلال نأى بفنه منذ منتصف الأربعينيات من رياح المدرسة المصرية التي اجتاحت في طريقها كل شيء بفضل ميزاتها الفنية وتمرسها وماضيها العريق ووسائل الإعلام المصرية القوية إلى فن مستقل بذاته ينبع من الأرض العربية السورية، فاستطاع بذلك من تقديم ألحان جديدة تحمل هوية عربية مشرقية. وإذا نحن دققنا في أعمال المونولوغ التي غنى، والقصائد التي شدا بها ولحنها لغيره، والطقاطيق والأغنيات الشعبية الدارجة التي أعطى، لوجدناه ينقل في ألحانه أجواء ومعالم البيئة العربية التي اتصفت بها ديار الشام، ويترجم ما في بيئتها بروح شفافة وجدت صداها في كل ديار الشام، كذلك فعل في غزلياته التي كانت تتصف بالعذرية والحب العفيف الذي كان سائداً في هذه المنطقة والذي عرف وجوهاً مختلفة لم يخرج عنها ناظمو الأغاني. وكما حدث مع "أسعد سالم" إعلامياً، حدث مع مصطفى هلال، ولكن بصورة أخف وطأة.

أسلوب "مصطفى هلال" مقلقل، تارة يعتمد على مقدمات طويلة تسبق الغناء كما في القصائد الحديثة والمونولوغ الشاعري، وتارة يعتمد على لوازم لا رابطة بينها وبين أغصان الأغنية الواحدة، أو يعتمد على مقدمة قصيرة يستهل بها الغناء. وبصورة عامة يعتبر "مصطفى هلال" من الرواد الذي صنعوا فن الأغنية المحلية الحديثة في القطر على أسس علمية صحيحة. وربما كان عمله الوحيد الذي جعله من الخالدين في القطر بالنسبة لفن الغناء هو ما قام به بالنسبة للأغنية الشعبية التراثية التي بعثها بعد موات.

الأغنية الشعبية الشامية:

لم تكن الأغنية الشعبية الشامية تعني عند مصطفى هلال مدينة دمشق بالذات، بل ديار الشام بأجمعها كما يعرفها كل عربي وفق الحدود الجغرافية التي تضم فلسطين والأردن ولبنان وما جاورها شمالاً وشرقاً وجنوباً. لقد بحث مصطفى هلال ونقب عن تلك الأغاني، ونقلها من الحفظة من الآباء والأجداد في كل المدن التي زارها حتى حصل منها على الكثير، ولو امتدت به الحياة أكثر، لحقق الحلم الذي عمل من أجله، ألا وهو جمع كل الأغاني الشعبية الشامية والتراثية، التي تختص كل واحدة منها ببلد من البلدان، وبمناسبة من المناسبات من أعراس وأفراح وأتراح وأعياد ونقد ومآس وتحد ونضال، وما إلى ذلك.

لقد عمل "مصطفى هلال" على إحياء تلك الأغاني وتهذيبها وتقديمها على صورتها الأصلية دون تحريف، كما قام بتدوينها موسيقياً (النوطة الموسيقية) لكي لا تمتد إليها يد النسيان أو يطويها الإهمال.

والأغنية الشعبية التراثية الشامية تناولت الأغراض الاجتماعية والعاطفية بعيداً عن الحياة السياسية والوطنية إلا فيما ندر، وهي كقالب فني لا يختلف عن قالب الأغنية الشعبية المتداولة، وهي تتألف من لازمة موسيقية

واحدة، يليها مباشرة المقطع الغنائي الأول الذي يطلق عليه اسم "المذهب" يلي "المذهب" عدداً من المقاطع، يطلق عليها اسم الأغصان ويفصل بين الغصن والآخر إعادة "للمذهب" ويكون قفل الأغنية ككل، بإعادة "المذهب" للمرة الأخيرة.

تصاغ ألحان اللازمة الموسيقية والمذهب والأغصان من مقام واحد، وألحان الأغصان تبنى على نفس لحن المذهب، وقد يطرأ تغيير بسيط جداً على ألحان الأغصان من أجل التلوين اللحني، دون الخروج على مقام المذهب إلا في حدود بسيطة، مثال ذلك نجده في الأغاني الشعبية الشامية التي اكتسبت صفة التراثية كأغنية "طالعة من بيت أبوها" وأغنية "أوف مشعل" وأغنية "يا ماما ما بنزل" وأغنية "هزي هزي محرمتك" وغيرها كثير.

والأغنية الشعبية كأغنية، تختص بها المجموعة قبل أن تتطور وينفرد بغناء أغصانها المطرب أو المطربة، وكنظم هي نوع من الزجل الذي يعتمد على كلام سهل يتناول النقد والتوجيه، ومختلف العواطف من خلال ألحان سهلة بسيطة يمكن حفظها لتتمكن الجماهير من ترديدها، وقد اعتمد "مصطفى هلال" في تسجيل الأغاني الشعبية على المجموعات "الرديدة" فالمذهب تختص به مجموعة من الرديدة، والأغصان مجاميع أخرى، تتبادلها فيما بينها، وتتكون المجاميع في الغالب من مجموعات من أصوات الرجال، وأخرى من أصوات النساء.

اكتسبت الأغنية الشعبية صفات الأغنية الفولكلورية لخلود ألحانها وترديدها من قبل جميع الناس، وعلى هذا الأساس فالفلكلور الشامي، هو تراث الشعب العربي المقدس، ومادته العلمية الذي نستطيع من خلاله أن نعرف نفسيته وأخلاقه وعاداته وتقاليده وأعرافه وعقائده وآدابه وفنونه، وبعبارة أخرى هو جملة المأثورات الشعبية والمميزات التي تؤلف شخصية شعبنا العربي القوية في هذه المنطقة.

ومن المعروف أن كلمة "فولكلور"، هي اصطلاح يطلق على الفنون الشعبية تجاوزاً، لأن الفنون الشعبية هي جزء من الفولكلور وكلمة "فولكلور" تعني "حكمة" أو "علم الشعب" لأن الشعب هو الذي أبدعه وعاش به وتمثل فيه، والأغنية الشعبية، هي جزء هام من الفنون التي أبدعها الشعب وتطورت عبر التاريخ بتطوره وخدمت أغراضاً اجتماعية واقتصادية وسياسية حتى غدت على الصورة الفنية التي نراها. وفي ديار الشام ثروة هامة من الفولكلور تظهر واضحة في مختلف مجالات الحياة الشعبية، فالألوان الفولكلورية في مناطق الساحل مثلاً، تختلف عنها في المناطق المتاخمة للصحراء، وما يؤديه أهل الشمال من هذه الفنون يختلف في مظاهره عما يؤديه سكان الجنوب، وهذا التباين في الألوان الفولكلورية يشمل أيضاً مناطق السهول والجبال، ومناطق السهول تختلف فيما بينها بين السهول المبستنة كغوطة دمشق وبين السهول غير المبستنة كسهول حوران وحمص وحماه وحلب، كذلك الأمر بالنسبة لمناطق الجبال الجرداء والجبال المشجرة والأخرى التي تكسوها الغابات. ولكل منطقة من هذه المناطق مواسمها وأعيادها الشعبية المختلفة الألوان، من ألعاب وفروسية وفنون يدوية وموسيقا وعزف وغناء ورقص وما إلى ذلك من مظاهر الحياة الشعبية المادية والعقلية والاجتماعية. وكدليل على ذلك نأخذ أغنية "يا أبو عيون اللويزة" التي دونت في الخمسينيات بفضل المرحوم الأستاذ "وفيق فوق العادة" الذي كان يحفظ عشرات الأغاني الشعبية والموسيقار "صلحي الوادي"، وهذه الأغنية التي انتشرت وشاعت في منطقة "وادي العجم" يدلنا إيقاعها البطيء نوعاً ما على منطقة فيها الشيء القليل من أحراج الزيتون، بخلاف أغنية "باني باب" ذات الإيقاع الديناميكي والخاصة بغوطة دمشق، والتي كما قيل كانت كلمة السر إبان الثورة السورية في الدخول إلى مواقع الثوار في الغوطة، لصعوبة ترديدها غنائياً لتداخل كلماتها بعضها ببعض وذلك كما في غناء "المذهب":

بـــاني بـــاب أربعـــة بـــواب أربعـــة بـــواب البـــاب بـــاني

بـــــاب القبـــــاني قـــــلاب قـــــلاب بـــــاب القبـــــاني

وهذه الأغنية التي لا يعرف من هو ناظمها وملحنها ذات إيقاع سريع ونابض وحيوي، شأن غالبية أغاني الغوطة، وذلك لأن كثافة أشجار البساتين تحول دون امتداد الرؤية السهلة، والكثافة في الأشجار تصدم الرؤية، وتحول دون استشفاف ما وراءها، الأمر الذي انعكس على الحركة في الإيقاع الموسيقي وعلى الأداء في الغناء، وما نقوله عن هذه الأغنية ينطبق على أغنية أخرى شاعت واشتهرت كثيراً هي أغنية "يغبوني عاليغبوني واشلك يا زين".

أما في مناطق حوران وجبل العرب، وهي مناطق ذات سهول تمتد حتى الأفق، وهضاب تعانق السماء فإن الأغنية الشعبية فيها امتازت بالشاعرية التي أضفتها عليها عوامل الطبيعة، وجل أغاني هذه المنطقة تستهل بـــ"أوف أوف"، بامتداد يحاكي امتداد السهول، وخير دليل كشاهد سمعي معروف هو موال "يا ديرتي ما لك علينا لوم".

أشهر الأغاني التي حققها الموسيقي الراحل "مصطفى هلال" غير التي أتينا على ذكرها ""بفته هندي" "يا صالحية يا صالحة" "غزالي غزالي" "بيلبقلك شك الألماس" "يا ماريا" وغيرها كثير..

خرجت الأغنية الشعبية عن تقاليدها بعامل الزمن، من كونها أغنية للمجموعة، لتمسي أغنية يشارك فيها المغني الإفرادي المجموعة، فيغني معهم المذهب، وينفرد لوحده بأداء الأغصان ولنا في أغاني "سلم علي" "على حسب وداد قلبي" "عطشان يا صبايا" "آه يازين" الشعبية التي انفرد بغناء أغصانها المغنون والمغنيات الإفراديون، خير شاهد على انتقال الأغنية الشعبية الدراجة غير المتوارثة بسبب اكتسابها لصفات الأغنية الفولكلورية، لحناً وجماهيرية، من الأغاني الفولكلورية بسبب ترديدها من

قبل الناس على مر السنين مثل أغاني "على بلدي المحبوب وديني" و"يا صلاة الزين" و"لاركب حدك يا الموتور" و"يا أم العباية" و"أبو الزلف يا زين" وغيرها.

هذا الدفق من الأغاني الشعبية التي أحياها مصطفى هلال، دفع بعدد من الملحنين الذين عاصروه من أمثال الفنان عبد الغني الشيخ والفنان عبد الفتاح سكر والفنان عدنان قريش إلى تلحين العديد من الأغاني الشعبية الدارجة على غرار الأغاني الشعبية ولاقت نجاحاً كبيراً لم يتوقعه أحد في الأربعينيات، غير أن عبد الغني الشيخ اعتمد في أغانيه على المغني الإفرادي في غناء الأغصان، وترك المذهب للمجموعة، ومن أشهر أغانيه في هذا المضمار أغنيتا "يا أم العباية" و"أبو الزلف" اللتان غنتهما المطربة "سهام رفقي" وقد اقتبس محمد عبد الوهاب لحن "أبو الزلف يا زين" –اللازمة الأساسية- وجعله لازمة المقطع الأخير في أغنيته الشهيرة "الحبيب المجهول".

وإذا نحن أخذنا الجانب الفني الآخر من الفنان مصطفى هلال، تعرفنا إلى العديد من مؤلفاته الموسيقية التراثية والأخرى التي ماشى فيها موجة التجديد في الثلاثينيات والأربعينيات، ولوجدنا في ألحانه الحديثة، نبعاً ثقافياً ثراً ومتميزاً، تفوق فيها على أكثر أعمال ملحنينا المعاصرين على الرغم من تأثيرات المدرسة المصرية التي لم يتخلص منها إلا في أوائل الأربعينيات. وإذا كانت شهرة "مصطفى هلال" الشعبية قامت على إحيائه للتراث الغنائي الشعبي، فمن الواجب أن يتم جمع تراثه الإبداعي من مؤلفات موسيقية وأخرى غنائية من التي غناها بنفسه أو لحنها لغيره، لتكتمل صورته الفنية عند الناس من جهة، ولتثري الحياة الموسيقية بعد تسجيلها ونشرها لتعرف الأجيال التي لا تعرف عنه سوى وجهه التراثي، وجهه الآخر في الغناء المعاصر.

سري طمبورجي

حماه ١٩١٥ - بيروت ١٩٥٦

من العبقريات التي أضاءت زمناً في حياة قطرنا العربي السوري، ثم خبا نورها بعد أن توهج كالشهاب، المطرب الملحن "سري طمبورجي". و"سري طمبورجي" أرمني الأصل اسمه الحقيقي "سركيس طمبورجيان"، نزحت أسرته من كيليكيا في تركيا إلى سورية واستوطنت مدينة حماه، بعد الاضطهاد الذي تعرض له الأرمن في تركيا، وأدى إلى نزوحهم بالآلاف.

ولد "سري طمبورجي" في العام ١٩١٥، وعاش طفولة قاسية، وعمل في دكان أبيه صانعاً للأحذية، وكان حبه للموسيقا يدفعه إلى التردد على أجواء الطرب الشعبي، ثم تعلم العزف على الكمان في أوقات فراغه لوحده دون معلم، ثم علم نفسه أيضاً العزف على العود، وصار يتردد مذ غدا فتى على آل "الحريري"[١] وهي أسرة كلفة بالفن والأدب، اشتهرت بحبها ورعايتها للأدباء والفنانين، فلفت أنظار الرواد اليوميين على منزل آل الحريري، بصوته القوي الذي تشوبه لكنة خاصة، والذي أمده فيما بعد بشعبية قوية، وكان كثيراً ما يرتجل ألحاناً لأشعار مرتجلة كان ينظمها آنياً الوجيه "نعسان الحريري" وغيره من الزوار وبخاصة نديم "آل الحريري" وصديقهم المفضل الشيخ "حمود الزبرؤوتي" الذي كان مجلسه قبلة أهالي حماه لظرفه وإيناسه وطيب معشره.

بعد نزوح "سري طمبورجي" وأسرته إلى دمشق في أواخر الثلاثينيات، اتصل بأهل الفن وعلى رأسهم الفنان صبحي سعيد آملاً أن يزيد من معرفته في العزف على العود، ولكن هذا أعلن بعد أن استمع إليه طويلاً، بأن سري طمبورجي من أمهر عازفي العود على الإطلاق، ولا يقل عنه مقدرة، وبهذا

---

(١) السيدان نعسان وعز الدين الحريري، والثاني والد الشاعر المرحوم محمد الحريري، وكان منزلهما منتدى لأهل الأدب والفن.

التصريح من "صبحي سعيد" احتل "سري طمبورجي" مكانته الفنية عند أهل الطرب والفن في دمشق.

جلب "سري طمبورجي" معه من حماه، كل ذكرياته الغنائية الحميمة التي شب عليها في طفولته ومراهقته، والتي حفظها من حلقات الطرب الشعبي الفولكلوري التي كان يتردد عليها باستمرار، وقد انعكس هذا الطرب الفولكلوري الحموي على كل ألحانه الشعبية التي غناها من إذاعة دمشق في مرحلة ما قبل الجلاء وحتى نهاية الأربعينيات، وكانت أبرز الأغاني الفولكلورية التي حملت له الشهرة أغنية "سكابا يا دموع العين سكابا" التي راجت طويلا.

انجرف "سري طمبورجي" وراء التجديد الذي جاءت به الرياح المصرية، ومحمد عبد الوهاب، فصاغ ألحانه الجديدة في القصيدة والمونولوغ بأسلوب هدف فيه إلى التجديد والمحافظة على الروح السورية دون شطط، معتمداً في ذلك على شخصيته القوية، وعلى أدائه المتميز، اللذين رفعاه على سائر المطربي، وأحلاه في مركز الصدارة.

اهتم سري طمبورجي بالشعر، فلحن لأغلب الشعراء المعاصرين والقدامى، وكانت أولى أعماله في هذا المجال قصيدة الشاعر الحموي الكبير "بدر الدين الحامد" "دفنت أشجاني"[1] وغناها في حفل الجامعة السورية عام ١٩٤٤، فأقام الدنيا وأقعدها بتطريبه البليغ الذي حلق فيه بعيداً. ثم لحن قصيدة "أنا في سكرين" الرائعة، لبدر الدين الحامد أيضاً التي غناها وسجلها لإذاعة دمشق فيما بعد في أوائل الخمسينيات، ثم أعقب هاتين القصيدتين بقصيدة "ابن زيدون الشهيرة" أضحى التنائي" معارضاً فيها دون قصد لحن "زكريا أحمد" للقصيدة نفسها التي غنتها المطربة العريقة "فتحية أحمد"، فتفوق فيها على "زكريا أحمد".

---

(١) يقول الأستاذ أحمد الجندي أن ملحن قصيدة "دفنت أشجاني" هو الوجيه "نعسان الحريري" الذي كان يجيد العزف على العود، وإن القصيدة المذكورة لحنت بحضوره وحضور سري طمبورجي ولفيف من أهل الطرب. وتسند الإذاعة السورية تلحين هذه القصيدة لسري طمبورجي.

غدا "سري طمبورجي" بين ليلة وضحاها، المطرب الأول، وأضحى قبلة الأنظار، وعلى الرغم من وسامته العادية، فقد أحبته سيدة من سيدات المجتمع البرجوازي، وكانت آنذاك زوجة أحد المسؤولين الكبار، وقد ساعدته هذه السيدة في أموره الفنية والمادية، فافتتحت له مخزناً في شارع الصالحية، قريباً من المجلس النيابي لبيع الأحذية، فأحيا بذلك مهنته الأولى التي مارسها في حماه وأتقنها، وغدا مخزنه محجاً لسيدات دمشق رغبة منهن في مشاهدة صاحب أجمل وأقوى صوت، واقتناء أجود حذاء.

شهرة "سري طمبورجي" الكبيرة، وفنه الناجح القوي، دفع بالإذاعات العربية في الأقطار المجاورة إلى التعاقد معه لتسجيل بعض أعماله، فسافر قبل النكبة إلى فلسطين وسجل لحساب إذاعتي الشرق الأدنى –لندن اليوم – والقدس عدداً من أغانيه الشعبية والقصائد. كذلك لبى دعوة "إذاعة الشرق" في بيروت، فسجل لها على اسطوانات خاصة بالإذاعات[1] عدداً من أغنياته.

ساهم "سري طمبورجي" في احتفالات القطر بالجلاء، ودعم في السنوات القليلة التي تلت الجلاء صعوده الفني، وحافظ على مكانته أمام المطرب والملحن القوي "صابر الصفح" والمطرب "رفيق شكري" اللذين أخذا يزاحمانه على قمة القطر الغنائية، وبخاصة "صابر الصفح" الذي كان يمتلك مقدرة تلحينية كبيرة، وروحاً تجديدية، سبق بها أقرانه.

أغراه المال الذي كان يتدفق عليه من مخزن الأحذية، فقرر التوسع في أعماله التجارية فهجر من أجل ذاك الفن، ونزح إلى بيروت، ودخل في صفقات تجارية عديدة عادت عليه بالإفلاس والخراب، ولم يعش كثيراً بعد ذلك إذ توفي بالسكتة القلبية عام ١٩٥٦ في الواحدة والأربعين من عمره.

مكانته الفنية:

يمكن تصنيف "سري طمبورجي" كواحد من أعمدة الغناء العربي التقليدي، وما نملكه من آثاره يغلب عليه طابع الأغنية الشعبية التراثية، وفن

(١) اسطوانة كرتونية، ذات وجه واحد، قياس ٧٠سم و٧٥ دورة في الدقيقة.

القصيدة التقليدي. أما التجديد فلم يظهر عنده إلا متأخراً في المونولوغ، ولم يعتمد عليه كثيراً، لأن مفهوم التجديد عنده اختلط بين فن المونولوغ وبين فن الأغنية الدارجة الذي ساد في تلك الفترة، والذي كان يتطلب إيقاعات محددة تحصر الغناء فيها، وتجعله قاصراً عن تحقيق التطريب الذي هو الأساس في الغناء العربي، ولما كان بطبيعته ونشأته الفنية ميالاً للتطريب، فإنه لم يأخذ بالتطور الذي طرأ على الأغنية إلا فيما يعينه على ذلك وبخاصة في القصيدة، فقصر جهوده الفنية عليها وعلى الأغنية الشعبية والمونولوغ.

كان "سري طمبورجي" آخر أعلام الغناء، وبموته فقدت الساحة الفنية ملحناً بارعاً وصوتاً قوياً بقراراته النقية، وبجوابات لا تقل عنها نقاء، ولو أتيح له أن يدرس الموسيقا كما يجب لكان له فيها شأن كبير.

مؤلفاته:

نجح "سري طمبورجي" على الرغم من كونه أرمنياً في تلحين الشعر العربي تلحيناً خلاقاً سبق فيه الملحنين العرب مبنى ومعنى، واتبع في تلحينه أسلوباً خاصاً به تبوأ من ورائه بدءً من التلحين وانتهاء بالإلقاء الغنائي مكانة لم يصل إليها سواه، ويبلغ عدد القصائد التي لحنها سبع قصائد، هي: "نداء المغترب، أنا في سكرين، دفنت أشجاني"، للشاعر الكبير "بدر الدين الحامد" وقصيدة "أضحى التنائي" لابن زيدون، وقصيدتا "لا تسألوا، هل تذكرين" للشاعر والقصاص المعروف "حسيب كيالي"، وقصيدة "أحبك لحناً" للشاعر "يوسف جمعة".

أما باقي الأغاني المسجلة والمحفوظة في مكتبة إذاعة دمشق الموسيقية فيبلغ عددها ثلاثاً وعشرين أغنية، منها أغنيتان شعبيتان تراثيتان "سكابا يا دموع العين" و"على دلعونا"، والباقي تتقاسمه الأغنية الخفيفة الدارجة، والمونولوغ والأعتبة الشعبية ومن الأغنيات الخفيفة الدارجة التي سبق بها الرحبانية ودلهم من ورائها على الطريق التي يجب أن يسلكوها أغنيات: "يا أسمر، طل علينا، كان في قمر، فكر فينا" وهذه الأخيرة من نظم عبد الجليل وهبة.

أما في المونولوغ فلحن وغنى من نظم "مسلم البرازي" أغنيتي: "مستني لقاك، تهجروه" ومن كلمات علي كنعان مونولوغ "المحبة" ومن نظم "ابراهيم صايه" "قلبي وفي، وقلبي بايدي" وفي الأغنية الشعبية الدارجة غنى من نظم مسلم البرازي أغنيات: يا شمسة الصبحية، سلام وألف سلام، من غير حبايب، صبرك علي، شو عم بتقولي، مع السلامة، ويا اللا على المرج الأخضر، بحياتك حاجة توعدنا" ومن نظم "أسعد السبعلي" غنى أغنية "الصبحية" و"كيف ها الحلوين" وعنده أغنية وطنية واحدة غناها بمناسبة أعياد الجلاء، هي أغنية "يا هلا بحريتنا" وهي من نظم "مسلم البرازي".

وبالرجوع إلى ما نشرته مجلة "الإذاعة، والملاحق الإذاعية التي كانت تصدر عن مختلف الصحف الصادرة في الأربعينيات نستطيع أن نضيف الأغنيات التالية مع التاريخ التي أذيعت فيه من إذاعة دمشق التي أنشأها الفرنسيون زمن الاستعمار:

الأغنية	المؤلف	الملحن - المغني	تاريخ إذاعتها
طقطوقة مش قادر يوم أنساك	محمد كمال	سركيس طمبورجي	٤تموز ١٩٤٣
قصيدة منية النفس	عدنان مردم بك	سركيس طمبورجي	١٨تموز ١٩٤٣
تانجو ما أقدرش أخبي	رسلان نوري	سركيس طمبورجي	٢١تموز ١٩٤٣
قصيدة تعالي	أحمد شوقي	سركيس طمبورجي	٤كانون الأول ١٩٤٣
طقطوقة ماعادش حبك	صلاح جبخنجي	سركيس طمبورجي	٤كانون الأول ١٩٤٣
طقطوقة تفوتني لوحدي	نهاد طرزي	سركيس طمبورجي	١٢كانون الثاني ١٩٤٤
قصيدة أشجاني	عدنان مردم بك	سركيس طمبورجي	١٢كانون الثاني ١٩٤٤
طقطوقة خاصمت قلبي	عزت الحصري	سركيس طمبورجي	٢شباط ١٩٤٤
قصيدة بي مثل ما بك ياقمرية الوادي	أحمد شوقي	سركيس طمبورجي	٢٢شباط ١٩٤٤
قصيدة هات من الشفتين	عبد الله يوركي	سركيس طمبورجي	٢٣شباط ١٩٤٤
طقطوقة جفيت يا قلبي	ابراهيم كريم	سركيس طمبورجي	٢٣شباط ١٩٤٤

* * *

رفيق شكري

دمشق ١٩٢٣ – دمشق ١٩٦٩

يمكن اعتبار الفنان "رفيق شكري" الفنان الوحيد تقريباً الذي لم يتأثر بالمدرسة المصرية، إلا في حدود الاستماع، على الرغم من صداقته الحميمة لمحمد عبد الوهاب.

ولد رفيق شكري في حي الميدان بدمشق عام ١٩٢٣، وبعد أربعين يوماً على ولادته مات أبوه، فاعتنت أمه بتربيته وتنشئته نشأة صالحة، اضطر لترك المدرسة في سن مبكرة من أجل مساعدة والدته في الأعباء الملقاة على عاتقها، فامتهن أعمالاً مختلفة، كانت تدر عليه بعض الوفر الذي مكنه من شراء آلة "العود" التي يهوى، وعلى الرغم من الحرج الذي نجم عن اقتنائه لهذه الآلة، فقد تمكن بمساعدة والدته من الاحتفاظ بها، وبعد سنوات من امتلاكه لها، استطاع العزف عليها، ولكنه لم يبرع فيها تماماً إلا عندما تتلمذ على يدي الفنان القدير المرحوم "صبحي سعيد" في العام ١٩٣٥، وكان آنذاك قد بلغ من العمر اثني عشر عاماً.

بدايات "رفيق شكري" الفنية، كانت بدايات قاسية محفوفة بالأشواك والصعوبات فقد عانى الشيء الكثير في الحفلات التي كان يدعى لإحيائها في القرى المجاورة لدمشق، ولقي ضروباً من الهوان حتى في الحي المحافظ الذي كان يقطن فيه، وتعرض لمختلف أنواع الذل والإهانات بسبب الفن الذي يحب ويعشق، إلى أن استطاع أن يتبوأ المكانة التي وصل إليها.

تأثر "رفيق شكري" منذ حداثته كغيره من هواة الفن بمحمد عبد الوهاب، ولعل الصداقة التي ارتبط بها مع الفنان الكبير ذات يوم، هي التي جعلته ينصرف إلى تقليده في مرحلة البدايات فيغني أغانيه، ويتأنق، ويتصرف مثله.

ولا نعني بالتقليد هنا، تقليد صوت محمد عبد الوهاب أو محاكاة أسلوبه في الغناء الذي دام فترة قصيرة، وإنما طريقة التلحين الجديدة التي انتهجها، وقادها في مصر، من نصر إلى نصر الفنان الراحل "محمد القصبجي"، وسار على منوالها بأسلوب مغاير "محمد عبد الوهاب".

ومرحلة التقليد في التلحين عند رفيق شكري - مارس التلحين مبكراً -لم تستمر طويلاً، إذ انصرف عنها إلى استشفاف الروح العربية السورية، والتعبير عنها بلغة موسيقية سهلة، ومن هنا اتسمت ألحانه وأغانيه بالبساطة البعيدة عن التزلف إلا في الحدود الدنيا التي تتطلب فيها أغنية دارجة ذات جذور شعبية ذلك.

نجح "رفيق شكري" إلى حد بعيد في إعطاء الأغنية المحلية الهوية السورية لحناً وأداء، وطبعها من خلال قوالبها الفنية المعروفة، بطابع البيئة العربية السورية، وهو في كل ما لحن وغنى ظل مخلصاً لبيئته، إن في الأغنية الدارجة، أو في المونولوغ والقصيدة، وحتى في الألحان التي غنى لغيره من زملائه الملحنين، وبخاصة في الأغاني ذات الإيقاعات الغربية الراقصة، تصرف بأسلوب أدائه الخاص المعروف عنه، ليكسب اللحن الغربي الراقص طابع البيئة العربية السورية.

صافح صوت "رفيق شكري" المستمعين في دمشق وحلب من وراء ميكرفون إذاعة دمشق الضعيفة التي أنشأها الفرنسيون في العام ١٩٤٣، وكان ذلك في صيف عام ١٩٤٣، ومنذ ذلك التاريخ بدأ نجمه يتألق في ميدان الطرب وأخذ يكتسب الشعبية التي كان يحلم بها.

في العام ١٩٤٤ دعته إذاعة الشرق الأدنى - لندن اليوم- ليسجل لحسابها عدداً من أغانيه، وكانت مكاتب هذه الإذاعة آنذاك في مدينة يافا في فلسطين، وهناك ظل مدة ستة شهور أنهى في أثنائها تلحين وتسجيل الأغاني المطلوبة منه، ثم عاد إلى دمشق ليمارس عمله الفني مع إحدى الفرق الموسيقية كمطرب رئيسي في أحد ملاهي دمشق الراقية، وكمطرب متميز في إذاعة دمشق الضعيفة التي قدم منها آخر حفلاته قبل الجلاء في العام ١٩٤٥.

وبعد الجلاء، وافتتاح الإذاعة السورية القوية الجديدة في العام ١٩٤٧، كان أول المساهمين بفنه ابتهاجاً بافتتاحها إلى جانب النخبة من المطربين والمطربات.

سافر إلى بغداد بدعوة من إذاعتها، فأقام في ضيافتها أشهراً حفلت بالطرب والسهرات الشيقة، وسجل لحسابها عدداً وفيراً من أغانيه، وعاد منها مثقلاً بالكرم العربي. ثم دعته المملكة الأردنية الهاشمية في أيار عام ١٩٥٣ ليساهم مع فرقته الموسيقية باحتفالات تنصيب الملك حسين ملكاً على عرش المملكة، وانتهز فرصة وجوده في عمان، فسافر بعد حفلات التتويج إلى "رام الله" بدعوة من إذاعة القدس ليسجل بعض أعماله الناجحة والمطلوبة.

في الخمسينيات، وبعد ثورة ٢٣يوليو - تموز ١٩٥٢ سافر إلى مصر، والتقى فيها بالفنان العربي السوري "تيسير عقيل" الذي عرفه على الموسيقار رياض السنباطي، فأبدى هذا إعجابه به، والتعاون معه، كذلك احتفى به المطرب محمد عبد المطلب الذي كان قد ارتبط معه بصداقة متينة أثناء زياراته المتعددة لدمشق.

تهيأت "لرفيق شكري" كل أسباب النجاح والشهرة أثناء وجوده في القاهرة، إذ قدم بتزكية من السنباطي ومحمد عبد الوهاب وصلات غنائية من إذاعتي القاهرة وصوت العرب، وكان من الممكن أن يحقق ما يصبو إليه لو أنه استمع إلى نصح الناصحين له بالبقاء في القاهرة، وممارسة عمله الفني فيها، ولكنه آثر العودة إلى دمشق.

شغل "رفيق شكري" إلى قبيل وفاته منصب مدير مكتب نقابة الموسيقيين، والإشراف على البرامج الموسيقية والغنائية التي تسجل لحساب الإذاعة العربية السورية.

في العام ١٩٦١، وخلال احتفالات القطر العربي السوري بأعياد ٢٣ يوليو - تموز- إبان الوحدة بين مصر وسورية، والتي تم فيها افتتاح التلفزيون العربي في إقليمي الجمهورية في آن واحد، قام بتسجيل إحدى أغانيه الشهيرة "خلي الحبايب يسلموا"، إذ بعدها بأعوام عدة توفي إثر نوبة قلبية عنيفة عن عمر لا يزيد عن الأربعين عاماً.

لحن "رفيق شكري" في كل ضروب الأغنية، ومن أجمل القصائد التي لحن وغنى، قصيدة "دمشق" من شعر "سليم الزركلي" وقصيدة "صوتها" من شعر الدكتور "صباح قباني"، أما أعماله في مجال الأغنية الدارجة، فتعد بالعشرات من أبرزها "بالفلا جمال ساري" و"خلي الحبايب يسلموا" و"ضلي معي".

يمكن القول على الرغم من الأحكام المتباينة التي علق بها النقاد على ألحانه، وطريقة أدائه، أنه ظل ذلك الفنان الذي استطاع أن يقدم من وراء معارفه الموسيقية المحدودة، ألحاناً غنائية، دلل بها عن عمق ارتباطه بالأرض التي عاش تحت سمائها، ورتع في ظل أفيائها وخيراتها وهو حتى في الفيلم السوري الوحيد الذي مثله واضطلع ببطولته "نور وظلام" وعرض في أوائل الخمسينيات ظل ينهل في أغانيه من روح هذا الوطن، ومن بيئته الشعبية. أجمل أغاني هذا الفيلم أغنيتان: "معي الجمال كله" و"خليني وحداني".

ألحانه:

تشير التسجيلات التي تملكها مكتبة إذاعة دمشق الموسيقية إلى أنه لحن وغنى /١٩٨/أغنية، وتنقسم هذه الأغاني حسب قوالبها الفنية إلى أربعة أنواع هي: الأغنية الشعبية الدارجة، القصيدة، الأغنية الدينية، النشيد والأغنية الوطنية والقومية.

أجمل ألحانه الشعبية الدارجة هي: "غيبي يا شمس غيبي، خالي يا خالي، يا خيينا، يا راكبين الخيل، يا ساكنين الحي، دخل السمار، مها" وكلها من نظم الشاعر الغنائي "عمر الحلبي" كذلك غنى من نظم "شفيق كناني" أغنية "عيني ساهرة" و"لمحمود اسماعيل" أغنية "يا حمام" وغيرها كثير.

أبرز القصائد التي لحن وغنى ثلاث هي: "عذاب" من شعر "مدحة عكاش" و"دمشق" للشاعر "سليم الزركلي" و"صوتها" للدكتور صباح قباني".

غنى رفيق شكري عدداً كبير من الأغاني الدينية منها "يا زائرين النبي، وداع الحجاج، وأهلاً يا رمضان".

من أهم الأناشيد التي لحن وغنى "نشيد الانتصار" من شعر "محمد إقبال" وأناشيد "قسم الشعب، التسلح والشعب" من نظم "مسلم البرازي"

ونشيديّ "المجد، ونداء الوحدة "لبشير الدروبي، ونشيد "المقاومة الشعبية" "لمازن النقيب" وأغنية "بدنا الوحدة العربية" لمسلم البرازي.

وبالإضافة إلى كل هذا وضع "اسكتشاً واحداً" بعنوان "الذهب الأبيض" من نظم الشاعر "عبد الجليل وهبه".

ولرفيق شكري عدد كبير من الأغاني التي غناها في إذاعة دمشق زمن الاستعمار الفرنسي وأخرى عند تأسيس الإذاعة السورية بعد الجلاء، وأكثرها مفقود وفيما يلي هذه الأغنيات مدونة حسب تاريخ إذاعتها رسمياً.

الأغنية	المؤلف	الملحن -المغني	تاريخ إذاعتها
أحبك والفؤاد يهواك	أنور البابا	رفيق شكري	٢٠تموز ١٩٤٣
غنوا معايا يا حبايب	محمد فريد راضي	رفيق شكري	٢٤تموز ١٩٤٣
فكرت أنساك	محمد نذير السروجي	رفيق شكري	١٠كانون الثاني ١٩٤٤
عرفت الحب في ليلى	سعيد الحاج	رفيق شكري	١٠كانون الثاني ١٩٤٤
امتى حتصالح فؤادي	توفيق العطري	رفيق شكري	١٤كانون الثاني ١٩٤٤
يا حبيبي	علي محمود	رفيق شكري	١٦كانون الثاني ١٩٤٤
ذكراكي	حماية المحتسب	رفيق شكري	١٦كانون الثاني ١٩٤٤
انساه يا قلبي	أنور البابا	رفيق شكري	١شباط ١٩٤٤
ليه بتشكيلي أساك	محمد فريد راضي	رفيق شكري	١شباط ١٩٤٤
يا اللي شغلت البال عليك	محمد فريد راضي	رفيق شكري	٢٢شباط ١٩٤٤
تانجو (ضنيت الفؤاد)	محمد فريد راضي	رفيق شكري	٢٥شباط ١٩٤٤
على قد غرامي	عمر الحلبي	رفيق شكري	١٤كانون الأول ١٩٤٤
تركت حبك وعشت عزيز	أنور البابا	رفيق شكري	١٤شباط ١٩٤٥
تانجو مفيش أمل	أنور البابا	رفيق شكري	١٤شباط ١٩٤٥
دموع العين	توفيق فكرت الحبش	رفيق شكري	٧كانون الأول ١٩٤٧

* * *

غالب طيفور

حماه ١٩١٨ – هونغ كونغ ١٩٧٧

ولد الفنان "غالب طيفور" في حماه عام ١٩١٨، وتعلم العزف على العود على أيدي أهل الطرب الذين كان يعقدون مجالس الأنس في بيوتات حماه المعروفة، معتمداً في ذلك على حاسة سمعه فقط، دون علم موسيقي يرشده، أو معلم معروف يأخذ بيده، فلم يتجاوز في عزفه حدود الهواية.

التحق غالب طيفور، بعد نيله الشهادة الابتدائية بالمدرسة الثانوية الصناعية في حلب، واختص فيها بالكهرباء والميكانيك، وكان يأنس في أوقات فراغه إلى أهل الفن، وتمكن بسليقته، أن يلم بعض الشيء بفن الموشحات وموسيقا التراث.

سافر "غالب طيفور" إلى إيطاليا بعد نيله شهادة الثانوية الصناعية ليتابع دراسته فيها، واختار فرع هندسة الصوت، وكان من الفروع الحديثة آنذاك، وأثناء دراسته اكتشف العلوم الموسيقية التي كان يفتقر إليها، وأدرك أن عليه أن يبدأ من الصفر، ولما كانت مدة دراسته قد انتهت وأضحى مهندساً للصوت، فقد عمل على تجديد فترة إقامته لينصرف إلى دراسة الموسيقا، ونجح في مسعاه، وانتسب إلى أحد المعاهد الموسيقية التي تقبل من هم في سنه من المبتدئين.

درس غالب طيفور "الصولفيج" - غناء المدونات الموسيقية من تمارين وما إليها - وتعلم قراءة التدوين الموسيقي وكتابته، وظل مواظباً على الدراسة في المعهد إلى أن اندلعت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ فغادر إيطاليا إلى لبنان، ليعمل عازفاً بالناي في الفرقة الموسيقية التابعة لإذاعة راديو الشرق التي أنشأها الفرنسيون في بيروت، وانتهز فرصة وجوده في بيروت فانتسب إلى الأكاديمية اللبنانية الخاصة التي يرأسها الأستاذ "الكسي بطرس"، وفيها تعلم العزف على يدي الفنان الأرمني "قارنيك قازنجيان".

أمضى "غالب طيفور" في الأكاديمية اللبنانية مدة ثلاث سنوات، وبعد تخرجه في العام ١٩٤١، تعاقد مع إذاعة الشرق الأدنى - لندن اليوم- كعازف على آلتي الناي والأكورديون. وبعد فترة قصيرة، أصبح مساعداً لرئيس القسم الموسيقي، ومن ثم شغل وظيفة رئيس القسم الموسيقي في الإذاعة المذكورة، بعد استقالة شاغلها المعلم القدير الفنان "وديع صبرا"، ومن خلال عمله هذا احتك بعدد من الموسيقيين الألمان الذين كانوا يعملون في الإذاعة المذكورة، فاكتسب منهم كثيراً من الخبرات...

عاد "غالب طيفور" إلى القطر العربي السوري بعد انتهاء عقده مع إذاعة الشرق الأدنى، ليسهم مع غيره من الفنانين والفنيين بتأسيس الإذاعة السورية الجديدة التي تم إنشاؤها بعد الجلاء، وقد عين بموجب شهادته فنياً للصوت، وظل يشغل هذه الوظيفة مدة سبع سنوات، ثم انتقل منها ليشغل وظيفة "رئيس شعبة الاسطوانات" ومن ثم مراقباً فنياً للقسم الأجنبي. وفي تلك الفترة من حياته ونتيجة لاحتكاكه بالموسيقا الغربية وخاصة الراقصة منها التي شاعت وانتشرت بفضل إيقاعاتها المحببة، انصرف إلى التأليف فيها، واعتمد في ذلك على الاقتباس منها. وهكذا ولدت له عشرات الألحان من "تانغو" و"رومبا" و"باسودوبله" وغيرها، وقد اشتهرت منها بنوع خاص مقطوعة "ماريانا" التي وضعها على إيقاعات "الباسودوبله".

لم تدم موجة الألحان الغربية الراقصة عنده طويلاً، إذ مذ عين مراقباً فنياً للقسم الموسيقي العربي، انصرف إلى التأليف في قوالب التراث، واستطاع أن يثبت جدارته في الوقت الذي تقلص فيه كثيراً دور هذا النوع من التأليف الموسيقي الصعب، فكتب عدداً من السماعي واللونغا، منها سماعي حجاز كار، ولونغا ميمي وغيرها.

عندما تولى رئاسة الشعبة الخاصة بالاسطوانات والتسجيلات في الإذاعة السورية، أتاحت له هذه الوظيفة فراغاً طيباً تمكن فيه من التأليف بعيداً عن الأعباء الفنية كفني ومهندس صوت، وطوال المدة التي شغل فيها هذه الوظيفة - سبع سنوات - أغرق المكتبة الموسيقية بعشرات من مؤلفاته الموسيقية والغنائية، ومن أبرز تلك المؤلفات موشح "هل شفى قلبك وعد" التي نظمها الأديب المعروف "حسيب الكيالي" وغناها الفنان القدير "وديع الصافي"، واسكتش "بائع الورد" واسكتش آخر قومي بعنوان "العودة" وهذا الاسكتش من نظم الأخوين رحباني". كذلك كتب مجموعة من الأغاني الشعبية ذات الأصل الفولكلوري اشتهرت منها أغنية "يا واردة عالعين" وأخرى من الأغنيات الدارجة، إلى جانب عدد من الأغنيات التي صاغها في القوالب التراثية، وقد غنى جل أغانيه هذه كل من "وديع الصافي" و"كروان" و"فتى دمشق" و"ياسين محمود".

اختير الفنان الراحل غالب طيفور ليدرب ويشرف على فرقة التلفزيون العربي الموسيقية منذ إنشائها في تموز عام ١٩٦٠، وقد أتيح له بحكم عمله الاحتكاك بالفنانين المصريين، فسافر إلى مصر عدة مرات إبان الوحدة، وقام بتسجيل عدد من مؤلفاته للإذاعة المصرية منها "سماعي حجاز، ورقصة المعبد، وبنت الراعي".

استقال غالب طيفور من منصبه في نهاية العام ١٩٦٢ واستقر في بيروت أسوة بعدد من الفنانين السوريين كمحمد محسن وصابر الصفح،

ورغم الاستقرار الذي نعم به، فإن الحنين كان يدفعه دائماً إلى العودة إلى دمشق، وكانت آخر ألحانه التي سجلها خصيصاً لإذاعة دمشق مقطوعة "ليالي المعرض" الموسيقية التي كتبها خصيصاً لتعزف في مدينة معرض دمشق الدولي.

يعتبر غالب طيفور بصورة عامة من الموسيقيين الوسط، ويذهب بعض النقاد، إلى أنه تعدى على هذه المهنة وحشر نفسه فيها بوسائل مختلفة، وهو يعتمد في ألحانه ومؤلفاته على اقتباس ألحان غيره من الأعلام في الغرب والشرق على حد سواء، كما أن الارتجال هو الطابع الذي يسود ألحانه التي كانت تمليها عليه الرغبة في العطاء السريع.

اعتزل غالب طيفور العمل الموسيقي، وانصرف إلى العمل التجاري عندما أدرك بأنه لم يعد يستطيع مواكبة الحياة الموسيقية الجديدة، وعندما اختارته الإذاعة اللبنانية عام ١٩٧٤ ليكون مراقباً موسيقياً لديها، اندفع وراء عمله الجديد بنفس النشاط والحيوية والرغبة في العطاء التي كان عليها في الأربعينيات ولكنه لم يستطع الاستمرار، لأن جيل الأربعينيات، غير جيل السبعينيات، وما يتطلبه جيل السبعينيات غير ما كان يرضى به جبل الأربعينيات، وهكذا أقلع نهائياً عن الموسيقا التي أحب، وانصرف نهائياً إلى العمل التجاري الذي قاده إلى "هونغ كونغ" التي قضى نحبه فيها عام ١٩٧٧ إثر حادث غامض.

ترك غالب طيفور وراءه حوالي خمسين ومائة لحن وأغنية، أغلبها عادي وفوق الوسط.

* * *

عزيز غنام

حلب ١٩٢٠ – دمشق ١٩٧٧

يمكن القول دون مغالاة أن الفنان "عزيز غنام" كان واحداً من أبرز العازفين على العود في الوطن العربي، فهو كالفنان محمد عبد الكريم، نأى بفنه عن البهلوانيات في العزف، وتفرد بأسلوب خاص به، حوَّل معه آلة العود الضعيفة الشأن، إلى آلة ذات إمكانات وخصائص يصح معها القول إنها خصائص "غنامية" نسبة لعزيز غنام بالذات، وإذا نحن حاولنا تقري أسلوبه المتفرد في العزف لوجدناه، لا يلجأ إلى الطريقة المعروفة بالتقاسيم في الارتجال. وإنما يترك خياله المجنح، يجنح به إلى نوع من العزف الارتجالي تصح تسميته بالاصطلاح الغربي "صولو - Solo"، فيبتعد به كثيراً عن "التقاسيم المتعارف عليها رغم استخدامه للمقامات الشرقية، ومقترباً غاية القرب من الأسلوب الغربي "صولو" دون أن يجمع الأسلوبين، في أسلوب واحد، بل يظل وسطاً، وكأنه يكرس العلم الذي يعرف، لابتكار أسلوب جديد في العزف يدعو من خلاله عازفي العود الكبير، والعود الصغير (نشأة كار) على حد سواء للاقتداء به، وذلك لأن اللغة التي تحدث بها من وراء عزفه كانت لغة عربية أصيلة.

تعلم عزيز غنام على يد أستاذه الكبير "أحمد الأوبري" الذي أولاه اهتماماً خاصاً مذ كان طالباً عنده في ثانوية الحمداني في حلب، فعلمه العزف بالعود والطنبور، ثم لقنه أصول الموشحات حتى غدا وهو مازال طالباً،

أستاذاً بارعاً في فنه، وقد امتد تأثير "الأوبري" على "عزيز غنام" في أسلوب العزف الذي امتاز به وجعله صنو رياض السنباطي ومحمد القصبجي وجورج ميشيل في العزف الكلاسيكي التقليدي - التقاسيم - ثم انفرد بعد ذلك بأسلوبه الإبداعي الذي حاكى به الفنانين العراقيين "جميل ومنير بشير".

"التقاسيم" عند عزيز غنام، ليست مجرد تجول في المقامات الموسيقية للتدليل على فهمه واستيعابه لها، وإنما في إبداع أجواء ساحرة، يعتمد عليها على الأفكار الموسيقية التي يرتجلها وكأنها مؤلفات كتبت مسبقاً. والمستمع لعزفه يظن للوهلة الأولى أنه يعزف على آلة الكيتار، وأن الريشة التي يستخدمها، هي الأنامل التي تجري على أوتار الكيتار، وقد يتساءل المرء: أين موضع "عزيز غنام" من "فريد الأطرش" وعزفه مثلاً؟ الجواب نجده عند "عزيز غنام" لأن عزفه الخلاق، لم يكن في يوم من الأيام عزفاً يهدف إلى الاستجداء الجماهيري، بل نغمات متماسكة تطرح أفكاراً آنية طرحها في تسجيلاته العديدة على آلتي العود والنشأة كار المحفوظة في مكتبة الإذاعة السورية في دمشق.

و"عزيز غنام" بعد هذا، لم يحصر اهتماماته الفنية في العزف على الآلات الوترية كافة، لأنه أولى التراث الغنائي أهمية كبيرة، وعالج فنون الغناء الحديث الدارج بما يستقيم واللغة العربية التي يعشق، وفي هذا يقول الأستاذ "ممدوح الجابري" في مقال قديم نشره عن الفنان الراحل مايلي:

".. لقد تعمق عزيز غنام في علم العروض حتى أصبح في بحوره بحراً، وفي علم الإيقاع حتى أصبح فيه حجة، وخاصة الإيقاعات العرجاء، التي تتسم بها الموشحات العربية، ولطالما كان يهابه الضاربون بالإيقاع لما يبتكره من أوزان جديدة في الموسيقا العربية، لم تطرق أسماعهم من قبل...".

في الواقع، إن أعماله في هذا المجال لا يمكن حصرها، وتعتبر جميع الأعمال التراثية التي قام بتحقيقها وتدوينها، وخاصة فيما يتعلق بالقدود والموشحات الحلبية، من أهم الأعمال التي قام بها، كما أن أعماله المماثلة في إخضاع القصائد التي نظمها الخالدون من الشعراء "كأبي النواس"، لقالب

تلحين الموشح، كما في قصيدة "حامل الهوى تعب" تعتبر من أدق الأعمال التي أعطاها، والتي لم يسمح له الموت بمتابعتها.

وإلى جانب اهتمامه بأعمال التراث الغنائية، اهتم بأعمال التراث الموسيقية، وقد سجل عدداً كبيراً من البشارف والسماعيات واللونغا، وعمر بعضها الزمني كلونغا سبوخ أفندي يزيد على المائة عام، وهو يقول عن اهتمامه بهذا التراث بحماس الرجل العالم:

- نحن ورثة التركة العثمانية الموسيقية، لأنها تراثنا وجزء من حياتنا وتاريخنا.

عالج "عزيز غنام" فيما عالجه من ضروب الغناء: الموشح والقصيدة، والأغنية الشعبية ذات المنشأ الفولكلوري، كذلك اهتم بالغناء الحديث فأولى عنايته للمونولوغ والديالوغ، والأغنية الراقصة، وفي كل هذه الأنواع لم يلحن سوى الشعر بنوعيه التقليدي الذي لم ينظم أصلاً يهدف الغناء، والشعر الغنائي، وقلة لا تذكر من الزجليات، ومن أهم الألحان التي أعطاها في فن الحورانية –ديالوغ- حوارية "غادرة" من نظم الشاعر مصطفى البدوي ومن غناء المطربة الراحلة "مها الجابري" والمطرب "جلال سالم".

وجد "عزيز غنام" من خلال ثقافته الموسيقية بأن تقديم الفولكلور دون تطوير يساير الزمن يساهم في تأخير وتطوير الأغنية عموماً، وبخاصة أن التدوين الموسيقي للفولكلور محفوظ ومصان. ومن هنا لجأ إلى معالجة الأغنية الشعبية التي لا يعرف لها مؤلف وملحن، وعمل على تطويرها لتواكب لغة العصر، ومن هذه الأغاني التي راجت كثيراً ولبست حلة جديدة بفضله أغنية "يا ماريا".

إن أعمال "عزيز غنام" التراثية وغير التراثية، جديرة بالدراسة، لأنها مدرسة قائمة بذاتها، كما أن عزفه بالعود، يجب أن يدرس هو الآخر، لتوضع على أسسه مناهج العزف الحديث المطلوب، بعيداً عن العزف التقليدي الذي لابد له ذات يوم أن يغدو سجين المتاحف لرتابته.

أنطوان زابيطا

حلب ١٩١٦ – بيروت ١٩٧٩

ولد الموسيقي المعروف "أنطوان زابيطا" في حلب عام ١٩١٦، وظهرت ميوله الموسيقية منذ طفولته، فعلمه أبوه الذي كان يجيد العزف على الكمان المبادئ الأولية في الموسيقا.

في التاسعة من عمره تتلمذ على يد الفنان الكبير "كميل شامبير" الذي علمه العزف بالبيانو، ولقنه ما يعرف في الموسيقتين الغربية والشرقية، وظل سنوات يتردد عليه ويزيد معارفه إلى أن قرر "كميل شامبير" النزوح إلى دمشق والاستقرار فيها.

كانت الحياة بعد الثورة السورية صعبة، وسبل العمل قليلة، ومع ذلك فإن "أنطوان زابيطا" امتهن عدداً من الأعمال المكتبية، قبل أن ينخرط في فرقة موسيقا الجيش الفرنسي المستعمر. وفي هذه الفرقة تعلم العزف على الكلارنيت، وأغنى معلوماته الموسيقية بالنسبة لآلات النفخ الخشبية والنحاسية وطرق التأليف فيها.

أتاح له عمله في فرقة الجيش الفرنسي الموسيقية الفرصة للاحتكاك بالأندية والفرق الموسيقية، فعمل في أوقات فراغه بين عام ١٩٣٠ وعام ١٩٣٥ مع بعض هذه الفرق على مسارح حلب كعازف على مختلف الآلات.

وفي العام ١٩٣٤، وبعد موت الموسيقار "كميل شامبير" توجهت الأنظار إلى "أنطوان زابيطا" الذي استقطب حلب بأعماله في الموسيقا الغربية وبخاصة بعد تكوينه فرقة "للكورال" من خمسين ومائة منشداً ومنشدة، وتعليمه لأعداد كبيرة من هواة الموسيقا على البيانو والكلارنيت والترومبيت والساكسفون، حتى لقب بخليفة "كميل شامبير".

دعته الكنيسة اللاتينية للعزف على "أورغ" في كاتدرائية حلب وقد تمكن بنبوغه من جعل هذه الآلة الضخمة تؤدي الأنغام الشرقية أسوة بالأنغام الغربية. ويعتبر "أورغ" حلب أضخم آلة "أورغ" في منطقة الشرق الأوسط كلها..

كرس "أنطوان زابيطا" فرقة الكورال التي دربها لتؤدي في الكنيسة بمصاحبة عزفه على الأورغ التراتيل الدينية والقداسات وما إليها، وكانت صلاة يوم الأحد وصلوات الأعياد الدينية تستقطب جماهير غفيرة من المصلين أملاً في الاستماع إلى عزف "أنطوان زابيطا" على الأورغ وإلى تراتيل فرقته الكبيرة.

في العام ١٩٤٥، وإبان العدوان الفرنسي على سورية، استقال من عمله في فرقة الجيش الفرنسي، وبعد ثلاثة أعوام على ذلك اعتمدته هيئة الإذاعة السورية المنشأة حديثاً ليساهم في تأسيس إذاعة حلب، فشغل إبان عمله فيها عدة مناصب منها رئاسة الدائرة الموسيقية بالإضافة إلى عضويته الدائمة في لجنة الاستماع، ومراقبة الأعمال الفنية.

ساعد "أنطوان زابيطا عدداً كبيراً من تلامذته الموهوبين، وأشرف بنفسه على تدريب المطربة "إلهام" والمطربة "بسمة" - يولاند أسمر - اللتين أجبرهما على الغناء عن طريق النوطة الموسيقية. وكذلك فعل مع المطرب "سمير حلمي".

في أواخر العام ١٩٦١ تلقى دعوة من المعهد الشرقي اللبناني للتدريس فيه، فرفض بادئ ذي بدء، ولكنه ما لبث أن رضخ لتأثيرات زوجته وولديه "كريم" و"جورجيت" فنزح إلى بيروت ليصبح فيها علماً من أعلام الموسيقا

وأحد أبرز أساتذة المعهد، وخلال عمله في المعهد قام بتدريس فرق عديدة منها فرقة للموسيقا الشرقية، ومجموعات لموسيقا الحجرة، وفرقة للكورال إضافة إلى قيامه بتدريس مختلف الآلات الخشبية والنحاسية الهوائية.

ونظراً لجهوده وسمعته الطيبة في المحافل الموسيقية، تعاقدت معه الإذاعة اللبنانية على تقديم بعض البرامج الموسيقية، وأسندت إليه الإشراف على فرقتها الموسيقية، وعلى الأعمال الفنية المقدمة إليها.

عاش أنطوان زابيطا حياة عائلية سعيدة، وربى ولديه تربية ثقافية واجتماعية مثلى، ولم ينس في غمار عمله من تعليم ابنه "كريم" وابنته "جورجيت" العزف بالبيانو، و"جورجيت" هي اليوم من أساتذة البيانو القديرات جداً.

توفى أنطوان زابيطا في بيروت في العام ١٩٧٩ عن عمر يناهز الخامسة والستين، عانى أثناءه الكثير إلى أن نعم بالحياة السعيدة التي تاق إليها في شبابه.

مؤلفاته:

لحن أنطوان زابيطا لعدد من المطربين والمطربات منهم: المطربة الكبيرة "زكية حمدان" و"إلهام وبسمة والمطربة سحر"، وقد خص المطربتين إلهام وبسمة بألحان خاصة تتفق وثقافتهما في الموسيقا العربية، فغنت بسمة أغنية "أزهار الحياة" وإلهام أغنية "تعبوا المناديل" كذلك غنت من ألحانه موشح "أي ذكرى"، أما زكية حمدان فغنت من ألحانه عدداً من الموشحات التي تحتفظ بها إذاعة حلب وحواريات "ديالوغ" من غناء المطربة الراحلة سحر والمطرب سمير حلمي، وبالإضافة إلى هذا كله سجل لإذاعتي دمشق وحلب تقاسيم شرقية على البيانو بأسلوب "كميل شامبير" وتقاسيم على الأورغ وأخرى على الكلارنيت، وقام أيضاً بتسجيل عدد من "الصولو - Solo" بالبيانو والأورغ والكلارنيت ومقطوعات موزعة على الأورغ لباخ وهاندل. من أهم أعماله على الإطلاق دراسة أكاديمية "للأنغام والموسيقا" قام بطباعتها المعهد الشرقي اللبناني.

* * *

زكي محمد

دمشق ١٩٢٥ – دمشق ١٩٨٣

أبرع ملحني القصائد الذين عرفهم القطر العربي السوري قبل الجلاء وبعده هم: سري طمبورجي، محمد محسن، محمد عبد الكريم، نجيب السراج، وزكي محمد.

واسم "زكي محمد" الذي انصرف إلى التلحين مذ احترف الموسيقا في أوائل الأربعينيات هو "زكي الحموي" وقد لجأ إلى تغيير اسمه، لأن أسرته ثارت عليه وخيرته بين الانسلاخ عن الأسرة نهائياً أو اعتزال الموسيقا، فأثر الموسيقا كما فعل "محمد محسن" و"فتى دمشق" - بهجت الأستاذ- و"المتكتم" - عدنان راضي- وغيرهم.

عرف "زكي محمد" أول ما عرف من خلال عزفه على آلة "البانجو"[١]، وعندما وجد بأن الآلة تقف عائقاً أمام ربع الصوت المقامي، انصرف إلى معالجتها فنياً، ولم يمض بعض الوقتع حتى أضحت هذه الآلة بفضله تستطيع أداء ربع الصوت، ويعود سر نجاحه في ذلك إلى إتقانه العزف على آلة العود بالإضافة إلى فهمه القوي للموسيقا الشرقية ونظرياتها. ويمكن القول إن هذه الآلة "بانجو" استطاعت أن تفرض وجودها في سني الأربعينيات. وأن يميل إليها الناس من خلال "زكي محمد" كميلهم إلى بزق الفنان الكبير "محمد عبد الكريم" الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بطريقة عزفه المتفردة، وبألحانه

---

(١) البانجو - آلة غربية يتألف تجويفها من نوع من الرق المحاط بدائرة من معدن الفضة المثبت على خشب خاص بصناعة هذه الآلة، زند الآلة قصير، كزند آلة الماندولين، وأصوات درجاتها الموسيقية مرتبة كآلة الكمان.

الشهيرة التي ذاع أمرها في كل الوطن العربي. وإذا كان أمير البرق قد تبوأ عرش الموسيقا في القطر العربي السوري، وسجل علامة بارزة في تاريخها، فإن "زكي محمد" قد دان له عرش القصيدة على الرغم من الألحان المتعددة التي كانت تظهر لغيره بين الحين والآخر، والتي لم تكن تتبع أسلوباً معيناً قدر اهتمام ملحنيها بالتحديث الذي كان رائد الموسيقيين جميعاً دون استثناء.

اهتم زكي محمد بالأعمال التراثية وبفن القصيدة بنوع خاص، وأعطى فيها على غرار "رياض السنباطي" الشيء الكثير، وألحانه التي غنتها المطربة الكبيرة "ماري جبران" جعلته يقف في تلك الفترة على قدم المساواة مع "رياض السنباطي" مبدع فن القصيدة التقليدية والغنائية الحديثة حتى أن شيخ الملحنين "زكريا أحمد" عندما استمع إلى قصيدة "أحمد الخميسي" "خمرة الربيع" من ماري جبران في ملهى "القطة السوداء" أثناء زيارته لدمشق عام ١٩٤٩ بدعوة من المطربة القديرة الراحلة سألها عندما اتخذت مجلسها إلى جانبه بعد تأدية وصلتها الغنائية فيما إذا كانت التقت رياض السنباطي ومتى. فأجابته بأنها التقته معه أي مع زكريا أحمد عام ١٩٢٧ في ملهى كوكب الشرق في بيروت، ولم يكن حينذاك معروفاً، ثم في مصر أثناء عملها في صالة بديعة مصابني.

ولكنه أي - زكريا أحمد - سألها فيما إذا أخذت منه ألحاناً، فأجابت بالنفي، وعند ذاك سألها عن ملحن قصيدة "خمرة الربيع" التي غنت، فأشارت بيدها نحو "زكي محمد" الجالس معهما وقالت: إنه ملحن القصيدة المذكورة.

وعند ذاك قال الشيخ زكريا وهو يصفق بيديه منتشياً: المغنى إذن بألف خير في بلدكم. هذه شهادة شيخ الملحنين، بالملحن المتواضع "زكي محمد"، وهي شهادة لها قيمتها، لأن المعروف عن زكريا أحمد بأنه من المعلمين الذين لا يجاملون كمحمد عبد الوهاب، ويقول رأيه بصراحة متناهية دون محاباة.

يمكن القول عن "زكي محمد" دون مغالاة، إنه صنو رياض السنباطي في مضمار القصيدة، وإن اختلف الأسلوبان والمجال الحيوي للفن، فالقاهرة كانت ومازالت مركز الفن الموسيقي في الشرق، تتجه إليها أنظار الفنانين العرب من كل مكان، ولا يمكن لأية موهبة أن تشرق وتضيء في سماء الفن الغنائي ما لم تنطلق منها، ومع هذا، وعلى الرغم من الإغراءات القوية فإن زكي محمد العاشق لدمشق لم تنفع معه إغراءات النزوح إلى القاهرة، وظل معقلاً أفراسه في مدينته التي يحب يأبى عنها رحيلاً، وهذا الأمر هو الذي جعل أعماله أقل ذيوعاً وانتشاراً وبريقاً من أعمال الكبار الذين تربعوا على عرش القصيدة في مصر.

وجد زكي محمد في صوت المطربة الكبيرة "ماري جبران" متنفساً لنبوغه فأعطاها من القصائد ما أعطاها، ومن المونولوغ الغزلي ما أغنى فن المونولوغ حتى غدت دمشق والقطر كله يرقب حفلاتها المنقولة من إذاعة دمشق كل يوم سبت من أول كل شهر.

من أشهر القصائد التي لحنها "زكي محمد" لماري جبران، قصائد "دمشق، زنوبيا، أحلام الرمال، خمرة الربيع" وفي كل هذه القصائد –وهي نماذج لفن القصيدة الذي لم يمارسه بصورة جدية سواه في قطرنا العربي السوري - اعتمد لضرورة الشعر على مقدمات طويلة، ولوازم موسيقية لا رابط بينها وبين المقدمة، وعلى جمل موسيقية قصيرة، تربط بين صدر البيت وعجزه، وتقوم في الوقت نفسه بعملية الانتقال المقامية بإبداع يخال المرء معه بأنه يعيش الأجواء الساحرة التي وحد بينها الشاعر والملحن والمؤدي معاً، وفي أعماله هذه يذكرنا بأعمال السنباطي الأولى لفتحية أحمد في قصائد "رأى اللوم وظنون والصفصافة" التي التقى فيها باتجاه السنباطي في الأربعينيات.

لحن زكي محمد لمطربات أدنى مستوى من "ماري جبران" كسلوى مدحة ونورهان وتغريد محمد وغيرهن، ولحن أيضاً لمطربين من ذوي الأصوات القوية القادرة كفتى دمشق وياسين محمود والمتكتم، ووضع الكثير من المقطوعات الموسيقية من أجملها مقطوعة على إيقاع الرومبا بعنوان "رومبانهاوند".

أقلع زكي محمد عن عطائه القوي في القصيدة منذ غياب الفنانة الكبيرة ماري جبران، وتوقف نهائياً عن التلحين بعد سنوات قليلة على رحيلها، وتوقف "زكي محمد" عن التلحين كان كما يبدو بسبب غياب الفن الحقيقي الذي يعتمد على القوالب المتعارف عليها فنياً، وبعد أن استولى على مقادير الموسيقا والغناء، فنانون يمارسون الفن دون أن تكون لديهم ثروة علمية يعتمدون عليها في ممارستهم واحترافهم لهذا الفن الذي غلبت عليه المسحة التجارية أكثر من الروح الفنية.

أمضى زكي محمد ما تبقى له من العمر موظفاً صغيراً في إذاعة دمشق، مهمته تدوين الألحان لغيره وتصنيفها في أرشيف الإذاعة. وظل في وظيفته هذه يمارسها بصمت الأعلام الكبار وبترفع عن مد يد الحاجة التي دفعته إلى البقاء في عمله، إلى أن صدمته سيارة صدمة خفيفة أمام بيته فوقع على الأرض وفارق الحياة فوراً، وكان ذلك في العام ١٩٨٣.

* * *

محمد ضياء الدين - الهاشمي

دمشق ١٩٣٣ – القاهرة ١٩٧٨

قبل ما يزيد عن ستين عاماً، دخل إلى مكاتب مجلة "النقاد" الأسبوعية الثقافية، شاب خجول لم يتجاوز العشرين من عمره، وأهدى قلم التحرير تدويناً موسيقياً مطبوعاً على ورقة واحدة، حمل وجهها الأول مقطوعة بعنوان "لونغا رياض" لرياض السنباطي، ووجهها الثاني مقطوعة أخرى بعنوان "لونغا ضياء" لمحمد ضياء الدين، فمن هو الفنان محمد ضياء الدين؟

ذات يوم دعي الأستاذ "عبد الهادي البكار" الذي كان يعمل مذيعاً في إذاعة دمشق للاستماع إلى موهبة موسيقية جديدة للاستفادة منها في برنامجه الإذاعي "ركن الطلبة"، وبعد أن استمع إليه ملياً، قرر تقديم صاحبها "محمد ضياء الدين الهاشمي" في برنامجه الإذاعي، واختار له اسم محمد ضياء الدين، الذي عرف به الفنان الراحل طوال حياته الفنية فيما بعد، ليدرأ عنه غضب أسرته المحافظة التي تعود في أصولها القريبة إلى أسرة الهاشمي العراقية.

كانت أولى أغانيه التي قدمها في برنامج "ركن الطلبة" من إذاعة دمشق، هي أغنية خفيفة بعنوان /س.ع/ وقد استطاعت هذه الأغنية أن تلفت إليه الأنظار، وأن تشجعه على الاستمرار في عمله الفني بدأب الطالب المجد، ولكن الأغاني التي ظهرت له فيما بعد لم تحقق ما يصبو إليه من الشهرة التي يرجو من ورائها أن يتابع طريق الفن المحفوفة بالصعاب.

وفي تلك الفترة من حياته - فترة منتصف الخمسينيات- شاعت في دمشق أغاني الأفلام الهندية، واشتهرت منها بنوع خاص أغنية /تام تام/

وسرعان ما وجدت هذه الأغنية بإيقاعاتها المرحة الطريفة تجاوباً عند محمد ضياء الدين، فطورها بما يلائم ويتماشى مع الأغنية الخفيفة الدارجة "الطقطوقة" ووضع لها نصاً غزلياً خفيفاً، وقدمها لأول مرة من إذاعة دمشق بعنوان "مهلك مهلك" لتصبح على مدى سنوات الأغنية الشعبية الوحيدة في برامج ما يطلبه المستمعون وفي برامج الإذاعات العربية كافة.

انصرف محمد ضياء الدين بعد نجاحه المذهل في أغنية "مهلك مهلك" إلى نوع جديد من الأغاني الذي لم يحقق نجاحاً إلا في القطر العربي المصري من وراء ما أعطاه محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ومحمود الشريف ومحمد فوزي وسائر الملحنين الكبار. وقد عرف هذا النوع من الغناء الذي وفد على الغناء العربي من الغرب باسم "ديالوغ - Dialogue". والديالوغ عبارة عن محاورة غنائية لا تعتمد قالباً معيناً في بنائها الفني، وإنما على سرد موسيقي يصاغ وفق الحوار المبني في الغالب على سؤال وجواب يتضمنان عتاباً وتبريراً وتغزلاً وما إلى ذلك من خلال حادثة عاطفية أو حوار غزلي أو اجتماعي آني.

عندما عالج محمد ضياء الدين هذا النوع من الغناء، حاول أن يطبعه بالطابع الخفيف الذي يحبه ويميل إليه، فنجح في ذلك وتفوق، ويعتبر محمد ضياء الدين أول من عالج هذا النوع من الغناء في القطر العربي السوري بجدية ليحقق في مجال الحوارية الخفيفة سبقاً على جميع الملحنين بما فيهم المصريين. وأول حوارية ظهرت له بالاشتراك مع المطربة السورية أحلام، هي حوارية "هالة".

كان محمد ضياء الدين يعيش في الخمسينيات حالة عاطفية خاصة، عانى منها الكثير، إلى أن تحقق له ما أراد وتزوج من التي أحب.. وزوجته هي المطربة "ندى" واسمها الحقيقي "نعمت قسومة" وشكلت معه بعد زواجها

منه، ثنائياً جميلاً عرف في الوسط الفني بالثنائي "ضياء وندى"، وقد غنى بالاشتراك مع ندى عدداً كبيراً من الحواريات منها "حكاية حبنا".

لم يوقف محمد ضياء الدين فنه في الديالوج على زوجته ندى، بل اشترك مع غيرها في أداء الكثير من الحواريات الغنائية، فغنى مع "لبلبة وأحلام ومواهب" وغيرهن، كثيراً من الحواريات منها "محاورة الفقير" الهادفة نوعاً ما مع المطربة "مواهب".

نزح إبان الوحدة بين مصر وسورية مع زوجته إلى القاهرة، واستطاع بجهوده الخاصة أن يصبح موضع اهتمام الوسط الفني، وتمكن من أن يخضع لفنه أصواتاً لم تخضع لتجربة الغناء قبلاً، فغنى من ألحانه كل من يوسف وهبي والممثل الكبير حسين رياض.

استفاد "محمد ضياء الدين" من تجربة "محمد فوزي" في أغاني الأطفال، فأغنى خياله لتغتني بدورها أغاني الأطفال التي وضع والتي حققت نجاحاً ما كان يتصوره، وكان لترسمه خطى "محمد فوزي" في ذلك من العوامل التي أدت إلى ازدهار ذلك الفيض من أغاني الأطفال التي أعطى للإذاعة والتلفزيون والتي اشتهرت منها: "قطتي لولو، ست الحبايب، واتفرج يا سلام".

وإلى جانب عنايته بأغاني الأطفال، اهتم بالأغنية الشعبية –الفولكلورية - التي حاول أن يمزج فيها بين الفولكلور العربي السوري، والفولكلور العربي المصري في الأغنية الواحدة بأسلوب جديد، وخير مثال على ذلك نجده في أغنية "سكابا يا دموع العين" التي جعل فيها الموسيقا لحناً شعبياً معروفاً في صعيد مصر تؤديه آلات الإيقاع والناي والمزمار البلدي والمجوز دون تحريف أو تغيير، وترك الغناء يتردد على اللحن الأصلي الشعبي للأغنية /سكابا يا دموع العين/ المعروف في القطر العربي السوري وبخاصة

في مدينة حماه دون تغيير، وبذلك أعطى المعنى الحزين الذي يريد من وراء تطابق اللحن المصري الحزين مع دموع الحبيب في /سكابا يا دموع العين/ التي كانت تعتمد في الأصل على لحن مرح لا يتطابق وكلام الأغنية، وحقق الهدف في نقل فولكلور الصعيد وفولكلور حماه إلى الشعب العربي في وحدة انسجامية بليغة.

تأثر محمد ضياء الدين بموجة الألحان الجديدة، وبالتحديد بمدرسة الموجي وكمال الطويل، فغنت "شريفة فاضل" من ألحانه أغنية "سنيه" كما غنى بدوره عدداً من الأغنيات الناجحة من أبرزها أغنية "كروان" التي كتب كلماتها "مجدي نجيب".

تزوج ثانية من فتاة أعجب بها من خلال أغاني الأطفال التي كانت تشارك في أدائها، وكانت تصغره بعشرين عاماً على الأقل، وقد استغل موهبتها، استغلالاً طيباً، أهلها لأن تغدو بعد وفاته من ممثلات التلفزيون والسينما الشهيرات، هذه الفتاة هي الممثلة التلفزيونية المعروفة "نسرين".

لقد مضى محمد ضياء الدين الهاشمي كما مضى غيره من الفنانين، وأعطى ما أعطاه في الحياة الفنية، وقد لا يكون هذا العطاء على المستوى الذي يريده النقاد، ولكنه مع هذا يظل محاولة صادقة لبعث المسرة والفرح، وذكرى للناس الذين أحبوا عطاءه، وغاب عنهم ومهما قيل فيه وفي فنه فسيظل واحداً من الذين حملوا مشعل الفن وأخلصوا له في الحدود التي يتقنون ويملكون.

* * *

القسم الخامس

- محمود عجان
- تيسير عقيل
- محمد محسن/ أعماله
- نجيب السراج/أعماله
- عبد الفتاح سكر/ الأغنية الشعبية الدارجة/رحلاته مع فهد بلان
- عدنان أيلوش.

الهيئة العامة السورية للكتاب

محمود عجان

اللاذقية ١٩١٦ – اللاذقية ٢٠٠٦

إذا ذكرت مدينة اللاذقية، برز على الفور اسمان علمان كبيران لعبا دوراً في حياة مدينتهما وحياة القطر الثقافية والفنية، هما "جبرائيل سعادة" و"محمود عجان" وعائلة العجان، عائلة عريقة عراقة اللاذقية، إذ على أيدي أفرادها قامت الحياة الموسيقية فيها، وقلما التقى المرء بفنان لم يتفاخر بأستاذه "محمود عجان" الذي جعل منه هاوياً للموسيقا إن لم يصنع منه عازفاً متمكناً.

و"محمود عجان" في اللاذقية، هو صنو الفنان الراحل "مصطفى الصواف" في دمشق، على تباعد الشقة فيما بينهما بالنسبة لاتجاهيهما، فكلاهما ربيا أجيالاً، ونميا مواهب، وأذكيا مشاعر وأحاسيس ودفعا إلى الشهرة أسماء ما كانت تستطيع الوصول إلى ما وصلت إليه لولا عنايتهما ودأبهما المتواصل في تدريسها وتدريبها وإمدادها بالعلوم الموسيقية التي تحتاج إليها.

و"محمود عجان" هو أول من أسهم في تأسيس النوادي الموسيقية في اللاذقية، وكذلك فعل مصطفى الصواف في دمشق، وهو وإن لم تتح له الفرصة ليدرس في أوروبا كالأستاذ الصواف، إلا أن موهبته مكنته من تلقف كل شيء حتى غدا معلماً في كل شيء.

يقول الأستاذ "جبرائيل سعادة"[١] في محمود عجان مايلي:

---

(١) راجع كتاب محافظة اللاذقية لجبرائيل سعادة - مطبوعات وزارة الثقافة عام ١٩٦١.

ولد محمود عجان في اللاذقية عام ١٩١٦ من عائلة تضم عدداً كبيراً من هواة الموسيقا، وقد هام بهذا الفن منذ حداثته، وكان صغيراً جداً عندما بدأ يعزف على الكمان والعود، وفي سن الرابعة عشرة، عزف أمام "سامي الشوا" فانتزع إعجاب هذه الفنان المشهور وكان عليه أن ينمي معلوماته الموسيقية بنفسه، فعكف على المطالعة، والاتصال بالموسيقيين المشهورين خارج اللاذقية، وما لبث حتى تضلع في قواعد الموسيقا العربية والغربية وتاريخهما. وإلى جانب ذلك كان يلحن قطعاً موسيقية صامتة، وأناشيد عزف معظمها، ولكن مع الأسف، لم تنشر أية قطعة من هذه المؤلفات، وهو أحد مؤسسي النادي الموسيقي في اللاذقية، وقد أصبح هو وأخوه "عبد القادر عجان" من ألمع عازفي هذا النادي.

لعب محمود عجان دوراً هاماً في النادي الموسيقي، وكان له تأثير كبير في أبناء الجيل الجديد الذين كثيراً ما يعكف على تعليمهم الموسيقا، وتنمية الذوق فيهم، فهو من هذه الناحية جدير بأن يخلد اسمه للأجيال المقبلة وقد منحته وزارة الثقافة والإرشاد القومي مدالية تقديراً لفنه ونشاطه.

شارك محمود عجان في العديد من المؤتمرات والمهرجانات الموسيقية، كان آخرها مهرجان الأغنية العربية الذي شارك فيها ببحث هام حول الأغنية العربية، وإلى جانب هذا البحث عالج في أبحاث مستقلة موضوعات هامة تناولت "الإيقاع والمواليا، والدور والموشحة" إلى جانب بحثه المستفيض عن فاصل "اسق العطاش"[١].

أما مؤلفاته الموسيقية فأكثر من أن تحصى، خص فيها قوالب التراث من "سماعيات ولونغا" أغلب أعماله. كذلك اهتم بالأناشيد الوطنية

---

(١) عالج هذا الموضوع أيضاً الفنان الراحل "أحمد الأوبري".

والقومية ولحن منها عدداً وفيراً وعنده غير ذلك "مسرحية غنائية" ومقطوعات مختلفة.

ومحمود عجان بعد هذا، دمث، طيب القلب، مديد القامة، حلو الحديث، لطيف غاية اللطف في معاملته للناس، وهو عندما يبدأ حديث الموسيقا وكأنه يغرف من بحر لا يتوقف ولا يستريح ولا يهادن في علم يعرفه تمام المعرفة. نأى بفنه من أن ينحدر إلى مستوى الملاهي، فالموسيقا بنظره لها محراب خاص لا يجوز لها أن تغادره إلا لمعابد الذين يتذوقونها ويفهمونها ويجيدون الاستماع إليها وهو في هذا يفرق بين الفن الموسيقي الراقي والآخر الذي لا يحمل من الفن سوى الاسم.

ذلكم هو الفنان القدير محمود عجان، الذي عمل طوال حياته بصمت وظل يعمل إلى أن وافته المنية، بعيداً عن الأضواء وعن الشهرة، وكان يأمل قبل وفاته وقد تجاوز السبعين من عمره، أن تساعد أعماله الموسيقية ومؤلفاته وأبحاثه، الموسيقيين الحقيقيين والجادين في تقدم الموسيقا..

تلك الأعمال التي يجب على الدولة وبخاصة وزارة الثقافة أن تعمل على نفض الغبار عنها والبحث فيها، بعد أن تعبت من الرقاد في مكتبة محمود عجان[1] الذي توفاه الله في شهر آب عام ٢٠٠٦.

* * *

(١) ظهر له حديثاً مؤلف قيم وضخم بعنوان "تراثنا الموسيقي" وهو دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحناً وقالباً.

تيسير عقيل

دمشق ١٩٢٤ – دمشق ١٩٩٤

من أبرز الفنانين الذين لعبوا دوراً هاماً في حياة القطر العربي السوري الموسيقية الفنان القدير تيسير عقيل الذي ولد في دمشق عام ١٩٢٤.

بدأ تيسير عقيل حياته الفنية بعد أن مارس عزف العود زمناً، عازفاً عادياً على آلة "الفيولونسيل" - الكمان الجهير - وتنقل بين عدد من الأندية الموسيقية كالفارابي ونادي دمشق ومعهد أصدقاء الفنون ومعهد الآداب والفنون ودار الموسيقا الوطنية والمعهد الموسيقي التي كانت تحاول كلها استقطابه لندرة العازفين على هذه الآلة غير أنه آثر عدم الارتباط لأنه أدرك بأنه سيظل عازفاً عادياً ومغموراً إن لم يتسلح بالعلم الموسيقي الذي يستطيع عن طريقه من ممارسة نشاطه الفني على صعيدي العزف والتأليف ليحقق الطموح الذي يصبو إليه.

نزح تيسير عقيل إلى فلسطين في الأول من كانون الثاني ١٩٤٦ إبان الاحتلال البريطاني، فعمل في إذاعة القدس كعازف على "الكمان الجهير" - فيولونسيل- في فرقة الإذاعة، وفي الوقت نفسه تتلمذ ودرس الموسيقا والعزف على آلة الفيولونسيل بالأسلوب الأكاديمي على يدي المعلم النمساوي الشهير "كاجان" وعلوم الموسيقا الغربية على يدي "رودولف"، حتى إذا تم له ذلك، وأخذت رياح النكسة تهب على الوطن العربي من خلال الاضطرابات التي سادت فلسطين كلها، حزم أمتعته وعاد إلى دمشق في أوائل العام ١٩٤٩

ليتابع دراسته في بيروت وليستأنف في الوقت نفسه نشاطه الموسيقي، فأسس مع عدد من رفاقه الموسيقيين على أنقاض نقابة الموسيقيين المنحلة، أول جمعية موسيقية تتمتع بالحصانة النقابية وتدافع عن حقوق الموسيقيين.

طلب إليه المعهد الموسيقي الشرقي التابع لوزارة المعارف - التربية اليوم - تدريس العزف على آلة "الكمان الجهير" والعمل على تكوين فرقة موسيقية تابعة للمعهد، فتمنع بادئ ذي بدء ووضع شروطاً قبلت بها إدارة المعهد، وبعد شهور قليلة على بدئه التدريس والعمل على تكوين الفرقة، استطاع تأليف فرقة موسيقية من ستين عازفاً، انتقاهم بنفسه بعيداً عن المحسوبيات والوساطات ولكن الفرقة التي قدمت العديد من الحفلات الناجحة، لم تعش طويلاً لأن إدارة المعهد الجديدة كان لها رأي آخر، واضطر تيسير عقيل إلى الاستقالة.

تمكن "تيسير عقيل" في مستهل الخمسينيات من تأليف فرقة موسيقية كبيرة أخرى، استطاعت أن تزاحم فرقة "معهد أصدقاء الفنون" التي كانت تعتبر آنذاك من أكبر الفرق وأقواها، وتمكنت عن طريق عنايتها بالموسيقا العربية، في الإسهام في إحياء التراث الموسيقي العربي والغنائي، وما لبثت هذه الفرقة حتى أضحت بما ضمته من أسباب القوة الفنية، والشهرة، الفرقة الرسمية للإذاعة السورية الفتية.

استطاع "تيسير عقيل" بعد إسناد رئاسة الدائرة الموسيقية إليه في العام ١٩٥٤ إضافة إلى قيادة الفرقة، من تقديم أعمال التراث الموسيقية والغنائية، والأعمال الموسيقية الأخرى للمؤلفين العرب المعاصرين بإتقان لم يسبق إليه، فأغنى مكتبة الإذاعة الموسيقية بتسجيلات نادرة ما تزال حتى اليوم على الرغم من التقنيات الحديثة التي أدخلت على وسائل التسجيل من أفضل ما تحتفظ به الإذاعة نقاء وعزفاً.

أسهم "تيسير عقيل" بتزويد هذه الفرقة ببعض مؤلفاته الموسيقية التي يظهر فيها تأثره الكبير بدراسته للموسيقا الغربية، ويمكن القول على ضوء

مؤلفاته الأولى، أنه ظل تائهاً بين الموسيقتين الغربية والشرقية زمناً طويلاً، وكان يتوق إلى تقديم موسيقا عربية معاصرة تتحدث بلغة عصره، ومن هنا كرس ما يعرف من علوم الموسيقتين لخدمة الموسيقا العربية، وكانت باكورة أعماله في هذا الاتجاه "كونشرتو للكمان الجهير والأوركسترا الصغيرة"[1] وهذا الكونشرتو الذي صاغه بلغة عربية صافية، هو أول كونشرتو من نوعه في الموسيقا العربية لآلة الكمان الجهير - فيولونسيل -، ونجاح هذا الكونشرتو يعود إلى كون "تيسير عقيل" نفسه من أمهر العازفين على هذه الآلة. والكونشرتو المذكور بعد هذا، تسمية أطلقها تيسير عقيل على تلك المقطوعة في محاولة جادة منه لوضع "كونشرتو" غير أن تسمية هذه المقطوعة بالكونشرتو، أكبر من المقطوعة نفسها.

وإذا نحن تركنا جانباً، الاتجاه الغربي الذي كتب فيه كثيراً من المقطوعات بلغة عربية صافية، وألقينا نظرة على أعماله الموسيقية في قوالب التراث لوقفنا بإعجاب أمام عمل كبير من أعماله الموسيقية هو مقطوعة "حنين"، ومقطوعة "حنين" هي في واقع الحال "سماعي من مقام حجاز كار كرد" لأنه لجأ فيها إلى استخدام وزن السماعي من جهة، ولأنه عالج المقطوعة عند تأليفها على غرار ما هو متبع في تأليف السماعي كعمل تراثي من جهة ثانية، "فالتسليم" يقطع بين الخانات الأربع، وإذا نحن سمينا مقطوعة حنين بسماعي مقام حجاز كار كرد، لما غيرت التسمية من واقع الحال شيئاً، ولكانت التسمية الأخيرة أقوى وأشمل، لأن الموسيقا أولاً وآخراً تجريد، ولأن العمل من أوله لآخره كلاسيكي بحت.

إن نجاح الفنان "تيسير عقيل" في عمله الفني على مدى ثلاثين عاماً، دفع بعدد من الإذاعات العربية، التي تتوق إلى تحسين وضعها الموسيقي كي

---

(١) كونشرتو - نوع من قوالب التأليف الغربي، أصل الكلمة لاتيني (كونسرتاري) وتعني مباراة وفي الموسيقا يتبارى في توازن خلاق عازف الآلة الإفرادية مع الأوركسترا وفق تصورات المؤلف.

تتعاقد معه، ولكنه ظل ينأى بنفسه عن كل الإغراءات، إلى أن خضع لتأثير الأصدقاء فتعاقد مع إذاعة إمارة قطر العربية، وخلال السنوات القليلة التي أمضاها في إذاعة قطر استطاع أن يحقق نصراً كبيراً عندما حصدت الأغنيات التي شاركت فيها الإذاعة المذكورة في مهرجان دمشق للأغنية العربية الإذاعية والتلفزيونية في آب ١٩٧٧ عدداً من الجوائز الأولى.

انتخب عضواً في مجمع الموسيقا العربية التابع للجامعة العربية الذي يرأسه الموسيقار الدكتور صالح المهدي، إلى جانب جميل بشير، وأحمد أبو عوف، وظل حتى وفاته عضواً في هذا المجمع الذي يعد في أعماله وأبحاثه كمجمع اللغة العربية.

لم يهتم الفنان تيسير عقيل بالتلحين، وآثر التأليف الموسيقي، وأهم أعماله عدا التي تطرقنا إليها مقطوعة "رومانس" العاطفية بالإضافة إلى عشرين مقطوعة موسيقية تحتفظ بها كلها مكتبة إذاعة دمشق الموسيقية، ومن بين هذه المقطوعات ثلاث قومية هي:

"من فرحة الوحدة" وألفها بعد إعلان الوحدة بين مصر وسورية مباشرة عام ١٩٥٨ وكان واقعاً تحت تأثير ذلك الحدث الهام في تاريخ العرب، ثم مقطوعة "يوم النصر" التي كتبها في أعقاب الانتصار على العدوان الثلاثي، و"فجر جديد" ووضعها إبان احتفالات الشعب العربي في مصر وسورية بعيد الوحدة الثاني.

انتخب في العام ١٩٥٤ نقيباً للموسيقيين، وظل يشغل هذا المنصب إلى أن استقال في أعقاب تعاقده مع إذاعة قطر ليفسح المجال أمام الفعاليات النقابية من متابعة ما بدأه من أجل الحفاظ على حقوق الموسيقيين.

اهتم بالصحافة اهتماماً كبيراً، لأنه وجدها الطريق الأمثل للدفاع عن الموسيقيين وفي الوصول إلى تشريع يحميهم ويحمي حقوقهم، وقد حقق عن طريقها كثيراً من الانتصارات وكان آخر تلك الانتصارات، فصل نقابة الفنانين عن نقابات العمال، واعتبارها نقابة مستقلة تقوم على الإبداع الفني.

وعلى الرغم من اتصاله الوثيق برجال الصحافة ومحرريها، فإنه كان يتجنب الحديث عن نفسه، ويخص الحركة الفنية ونقابة الفنانين جل أحاديثه، ومع ذلك تمكنت مجلة "الدنيا" من انتزاع حديث مطول، أدلى فيه بآراء شخصية عن الموسيقا الشرقية وعن محمد عبد الوهاب نورد منها مايلي[1]:

سؤال: يقال أن الأوزان الغربية التي أدخلها محمد عبد الوهاب طورت الموسيقا الشرقية، ويقول آخرون أنه السبب في فقدانها لهويتها، ما رأيك في ذلك؟

جواب: عبد الوهاب فنان كبير... فنان بكل ما في هذه الكلمة من معنى، ولكنه أصبح تجارياً، أو مرتزقاً، يميل إلى الإقطاعية المرتزقة إن صح التعبير، وهذا هو السبب الذي دعاه للتخلي عن مواهبه القيمة وعن الطريق الفني الذي سار به عشرين عاماً، ليسير في طريق التجارة المادية والمعنوية.. وهو ملام على كل حال في هذه الناحية.. ثم إن هذه أكبر جريمة يمكن أن تلصق بعبد الوهاب لأنه فنان قادر، ولكنه تجاهل مؤخراً مقدرته ليساير أهواه المراهقين عامة في الوطن العربي، فابتعد بذلك عن أصالته التي عودنا عليها في أعماله الموسيقية والغنائية الخارقة.

سؤال: ما رأيك بالتجديد الذي تلمسه في ألحان الفنانين الشباب؟

جواب: أنا أؤكد أن اللون الفني الخاص (الغريب) ينتشر بسرعة بين الناس، لأن الشعب يتذوق التجديد ويهوى الإبداع غير المألوف، ودليلي على ذلك، ما نلمسه في أعمال الأخوين رحباني..

آخر أعمال تيسير عقيل النشيد الرسمي لدولة قطر، وهو أول نشيد يسجل بعيداً عن الفرق المصرية التي اعتادت أن تطبع كل عمل عربي غير مصري بطابعها.

---

(١) راجع مجلة "الدنيا" العدد ٥٤٢ - تاريخ ١ تشرين الثاني عام ١٩٥٧.

محمد محسن

دمشق ١٩٢٢ - دمشق ٢٠٠٧

يعتبر الفنان "محمد الناشف" الشهير "بمحمد محسن" أحد الذين صنعوا فن الأغنية العربية السورية في الأربعينيات، والأغنية العربية عموماً في الخمسينيات.

ومحمد محسن الذي ولد في حي شعبي من أحياء دمشق (قصر حجاج) عام ١٩٢٢ بدأ حياته الفنية هاوياً مذ كان طالباً في مدرسة الحي الابتدائية، وظل هاجس الموسيقا مرافقاً له حتى أنهى دراسته الثانوية، وفي أثناء دراسته هذه أخذ يتعلم العزف على العود سراً على يدي الأستاذ صبحي سعيد، خوفاً من أسرته المحافظة.

و"محمد محسن" ليس الوحيد في الأسرة الذي تعب وراء الفن فأخوه الفنان التشكيلي الراحل "صلاح الناشف"، كان أحد رواد الفن التشكيلي الذي نهله من منابعه عندما استبدل دراسته العلمية في إيطاليا بدراسة الفن التشكيلي، ليحل عليه غضب الأسرة بعد عودته.

ظل "محمد محسن" هاوياً للموسيقا وعازفاً على العود، يتردد على أندية دمشق الموسيقية ليزيد معارفه وعلومه عدة سنوات، إلى أن قرر في أواخر الثلاثينيات احتراف العمل الفني بصورة رسمية.

تأثر "محمد محسن" في بداية عمله كغيره من الفنانين بمحمد عبد الوهاب، ولكنه لم يقلده، بل أخذ عنه ما وصل إليه فن الأغنية العربية الحديثة من تطوير في مصر. وعمل على أن يطبق ذلك على الأغنية السورية، مبتعداً غاية البعد عن التقليد، ليعطى الأغنية السورية من وراء فن المونولوغ

المصري والطقطوقة سمات فن الغناء العربي السوري، فنجح في بعض ما غنى، وأخفق في بعضه الآخر لأنه جاء صورة عن فن الأغنية المصرية.

ومحمد محسن الذي يعيب عليه بعض المشتغلين بفن الغناء، هذا الخروج على فن الأغنية السورية، وجد في تجديد قوالب الغناء العربي الكلاسيكي على أيدي شيوخ التلحين في مصر، الهدف الذي يتطلع إليه من أجل مستقبل الأغنية السورية، فعمل على الاستفادة من ذلك مستغلاً البيئة السورية، وطريقة الإلقاء الغنائي الخاصة بالمطربين السوريين ليضفي على قالب الأغنية العربية المصرية طابعاً سورياً خاصاً. وعلى الرغم من هذا، فإن محمد محسن لم ينج من بعض المزالق التي نلمسها في بعض أغانيه الأولى التي قام بأدائها بنفسه قبل أن يعتزل الغناء في إذاعة دمشق الضعيفة قبل الجلاء ومن إذاعة الشرق الأدنى التي تعاقد معها في العام ١٩٥١ وظل يعمل فيها كمراقب للموسيقا والغناء مدة عامين.

أدرك محمد محسن، بأن صوته الصغير رغم النواحي الجمالية التي يتميز بها، غير قادر على مجابهة المطربين الأقوياء الذين يتفوقون عليه بمساحاتهم الصوتية وأصواتهم القادرة "كسري طمبورجي"، و"صابر الصفح"، فآثر أن يترك الساحة الغنائية إلى التلحين، لأنه لن يتمكن من أن يكون شيئاً أمام أئمة الطرب في الوطن العربي. ولما كان يتمتع بموهبة موسيقية قوية، فإنه عمل على تثقيف نفسه فنياً قبل أن يحترف التلحين، ويحيا في أجوائه بصورة نهائية، واستغل دعوة جاءته من إذاعة القدس لتسجيل بعض أغنياته، فاتصل خلال وجوده فيها بالموسيقار "حنا الخل" ودرس على يديه علم التدوين الموسيقي، ثم قفل عائداً إلى دمشق، ليبدأ رحلته في سماء التلحين وليحقق طموحه الفني في إثراء الغناء العربي بألحانه في كل المنطقة العربية.

دفع "محمد محسن" بألحانه أصواتاً مغمورة إلى الأضواء والشهرة، ووطد عن طريقها أقدام مطربين ومطربات بلغوا مستوى القمة، وأول مطربة غنت له وكانت تعمل في أحد ملاهي دمشق - الكروان اليوم - هي "سعاد محمد" التي اعتادت في بداية حياتها الفنية ترديد أغنيات أم كلثوم، فغنت من

ألحانه رائعته الشهيرة "دمعة على خد الزمن" التي كتب كلماتها الشاعر الغنائي "محمد علي فتوح" الذي تزوج منها فيما بعد.

ذاع صيت "سعاد محمد" بعد هذا المونولوغ العاطفي، واشتهر أمرها، فعمدت وقد أدركت بحسها السليم بأن موهبة "محمد محسن" هي مفتاح طريقها إلى الشهرة في عالم الطرب، إلى احتكار كل ألحانه. ولم يبخل عليها محمد محسن فزودها بمونولوغ "ليه يا زمان الوفا" وبأغنية "مظلومة يا ناس" لتكرسها نهائياً بين المطربات الأوائل في منطقة ديار الشام العربية.

بعد هذه الأغنيات، والأغاني الأخرى التي رفدها بها، أخذ يوطد مكانته الفنية مستفيداً من تطور الحركة الفنية في مصر، وليعمل من جانبه على تطويرها في سورية، ولما كان قالب القصيدة قد اكتمل تقريباً في مصر آنذاك بفضل "رياض السنباطي" وبخاصة بالنسبة للقصيدة الوطنية والقومية فقد انصرف إلى معالجة هذا القالب من خلال قصيدة "جلونا الفاتحين" للشاعر الكبير "بدوي الجبل". وفي هذه القصيدة التي غنتها "سعاد محمد" في ذكرى الجلاء، صاغ محمد محسن ألحانها على الطريقة السنباطية في التلحين، واستخدم أسلوبي المد والترجيع في الإلقاء الغنائي بنجاح كبير، لتغدو القصيدة أسلوباً وتلحيناً وأداء متكاملة، وهي تعتبر اليوم من أقوى ما لحن في ضرب القصيدة الوطنية والقومية.

غنت "سعاد محمد" "جلونا الفاتحين" بشموخ فأبدعت، وكانت أكثر من رائعة، واستطاعت أن تحلق إلى الأجواء اللحنية التي أرادها "محمد محسن" بإبداع قلما وصلت إليه مطربة باستثناء "أم كلثوم".

غادر "محمد محسن" القطر العربي السوري كما أسلفنا في العام ١٩٥١ ليعمل في إذاعة الشرق الأدنى، ومنذ ذلك التاريخ، وهو يتجول في وطنه العربي الكبير ليتحف مختلف الإذاعات العربية بألحانه التي كان يهدف من ورائها إلى الأغنية الأفضل.

الموسيقار الراحل "محمد حسن الشجاعي" المشرف العام على الدائرة الموسيقية في إذاعة القاهرة، تعاقد معه عام ١٩٥٩ ملحناً رئيسياً للمطربين الذين

تعتمدهم الإذاعة، وظل يمارس عمله هذا ويلحن للنخبة من المطربين المصريين لغاية عام ١٩٦٣، ومن ثم آثر العمل الحر، فانتقل إلى بيروت، وانصرف كملحن محترف إلى عمله الذي يحب "التلحين". وبعد أحداث لبنان في العام ١٩٧٥ عاد إلى الوطن ليستأنف نشاطه الفني في دمشق بحيوية الشباب.

يمكن القول من خلال الشواهد السمعية الكثيرة، إن ألحان محمد محسن اتسمت بشخصيته على الرغم من تأثره في بدايات عهده بمحمد عبد الوهاب ثم برياض السنباطي، حتى أنه انصرف إلى تقليد محمد عبد الوهاب في اختيار العناوين، مثال ذلك نجده في أغنية "الحبيب المجهول" لمحمد عبد الوهاب، التي أعطى على غرارها "الحبيب الجديد"، وعندما لحن محمد عبد الوهاب أغاني الفيلم الذي أنتجه بعنوان "الحب الأول" وشاركه في تلحينه المطرب "جلال حرب" نجد محمد محسن قد وضع أغنية بعنوان "الحب الأول" والفرق بين مضمون العملين يكمن في أن عمل محمد عبد الوهاب موسيقي بحت، بينما عمل محمد محسن غنائي.

وتأثر "محمد محسن" بمحمد عبد الوهاب لم يستمر طويلاً، إذا استأثر باهتمامه منذ احترف التلحين كما ذكرنا الملحن الكبير "رياض السنباطي" فاقتدى به، ولولا شخصية "محمد محسن" الواضحة في كل ما قدم لحسبنا أعماله التي لحنها لغيره، ومنهم سعاد محمد من ألحان رياض السنباطي.

أعماله:

مرت أعمال "محمد محسن" الغنائية بمرحلتين، المرحلة الأولى وتضم كل أعماله التي لحنها وغناها بنفسه إبان احترافه الغناء في سني الأربعينيات. أما المرحلة الثانية - وهي مرحلة اعتزاله الغناء والتلحين لغيره - فتمتد من أوائل الخمسينيات وحتى وفاته عام ٢٠٠٧.

وفي هذه المرحلة التي تزيد عن الثلاثين عاماً، لا نلمس تطوراً ملحوظاً عنده، اللهم إلا من طفرات كانت تتبدى هنا وهناك.

ألحان المرحلة الأولى لا تزيد عن خمس عشرة أغنية، منها أربع قصائد هي "نشوة، لقاء، وهي من نظم رامي. أين كأسي، ومن هي..." وأغنيتان شعبيتان "يا أم العيون الكحيلة، والليلة الليلة سهرتنا حلوة الليلة" وهذه الأخيرة نالت شعبية كبيرة حتى أضحت شعارا لبرامج سهرات إذاعة صوت العرب الأسبوعية، وقد غنتها فيما بعد المطربة المعروفة "نجاح سلام"، وأربع أغنيات في قالب المونولوغ هي: "يا طير، الحب الأول، على باب الحبيب، والحبيب الجديد" وخمس أغنيات خفيفة من النوع الدارج آنذاك هي: "مين أنت، مالك يا أحلى من القمر، عيني لما القمر، عدد نجوم السما، وغنينا يا شادي، ورقصة الفن".

في المرحلة الثانية، وهي مرحلة التلحين لغيره، نجد أن ألحان هذه المرحلة اتسمت بالغزارة، وأنه لحن لعدد كبير من المطربات والمطربين. أشهر المطربات اللائي لحن لهن: سعاد محمد، نجاح سلام، وردة، نجاة الصغيرة، فايزة أحمد، نازك، نور الهدى، فيروز، سميرة توفيق، صباح، وداد، حنان، فدوى عبيد، ماري جبران، شريفة فاضل، مها الجابري" وغيرهن.

وأشهر المطربين الذين لحن لهم واشتهروا بألحانه هم: "وديع الصافي، نصري شمس الدين، عادل مأمون، محرم فؤاد، محمد قنديل، طلال المداح، محمد عبده، صباح فخري، محمد رشدي، فهد بلان".

أجمل القصائد التي لحنها هي: "جلونا الفاتحين" لسعاد محمد، "حاضرنا وماضينا المجد يتغزل فينا" لنازك، "ابنة الأحزان" و"حبي الكبير" من شعر "عبد الله الفيصل" وغناء "نور الهدى"، "أبحث عن سمراء" لمحرم فؤاد "زهر الرياض انثنى" لماري جبران.

أما الموشحات التي أبدعها بأسلوبه الحديث فأعذبها: "يا غزالاً" لحنان، "سيد الهوى قمري" من نظم عاصي الرحباني وغناء فيروز، "أنحلتني بالهجر ما أظلمك" لنور الهدى، "رماه" لمها الجابري، وموشح ديني "يا رب صلي على النبي" الذي غنته فايزة أحمد.

احتل المونولوغ جانباً كبيراً من اهتمام "محمد محسن" فلحن فيه عدداً كبيراً منذ أعطى سعاد محمد لحنه الشهير لأغنية "دمعة على خد الزمن" في مستهل الخمسينيات، ومن أبدع ما أعطى في هذا الضرب من الغناء "يا مسافر" لطلال المداح و"خاصمتني" عيني" لمحمد عبده، و"أداري وأنت مش داري" لنجاة الصغيرة، و"النجمات صاروا يسألوا" لوديع الصافي، و"حبايبي نسيوني" لماري جبران. أما في باب الأغنية الدارجة والخفيفة، فلحن لكل المطربين والمطربات العشرات من الأغاني، منها على سبيل المثال: "يا أغلى الحبايب" و"على باب حارتنا" لوردة الجزائرية، و"سلم عالحبايب"، وطق ودوب، وحبيتك لا لا لا" لصباح، و"يا وابور الساعة اثنا عشر" لمحمد رشدي و"سيبوه لوحده" لعادل مأمون، و"طل الحليوه وآه يا زين" لشريفة فاضل، و"عهد الله" لمحمد قنديل و"انسيت كيف انسيت" لنجاة الصغيرة، وأغنية متفردة بألحانها لنصري شمس الدين هي "ما أصعب عا القلب يوم السفر"، وأغنية "يا حلوة تحت التوته" لنازك.

وإلى جانب هذا الإنتاج الثر، نجد محمد محسن يشارك ويلحن العديد من المسلسلات فلحن بالاشتراك مع بليغ حمدي مسلسلاً تلفزيونياً لوردة الجزائرية، وانفرد بتلحين مسلسل "الوادي" لصباح فخري، ومسلسل آخر لوديع الصافي لحساب تلفزيون الكويت.

ولمحمد محسن بعد هذا عدد من الأغنيات التي غناها إبان نشأة الإذاعة السورية بعد الجلاء، وقد عثرنا على أغنيتين من أغانيه المفقودة وهي أغنية "يا بوسطجي" من تأليف "صلاح نقشبندي" وأذيعت من إذاعة دمشق في الخامس من كانون الأول ١٩٤٧، والثانية "الأبيض والأسمر" من تأليف "عمر حلبي" وأذيعت في الثاني عشر من كانون الأول عام ١٩٤٧. وأغنية ثالثة لحنها لمطربة قديرة تعرف باسم "نجاح فتحي" التي اعتزلت بعد زواجها، واسم الأغنية "أنا وأنت في الدنيا" وهي من نظم أنور الكاوردي، وأذيعت من الإذاعة السورية بتاريخ الأول من كانون الأول عام ١٩٤٧.

* * *

نجيب السراج

حماة ١٩٢٣ – دمشق ٢٠٠٣

ربما كان الفنان "نجيب السراج" الفنان الوحيد في فئته الذي ظل يعمل في الغناء والتلحين حتى وفاته، دون رفاق الطريق الذين هدفوا مثله إلى التجديد في الأغنية السورية، ولكنهم لأسباب غير معروفة توقفوا منذ الستينيات عن العطاء الذي لم يقدموا فيه شيئاً هاماً.

ولد "نجيب السراج" في حماه عام ١٩٢٣، ويقول عن أصل أسرته، أنها قدمت من تركيا منذ ثلاثمائة عام، واستوطنت مدينة حماه، وماتزال فيها حتى اليوم.

درس في بداية أمره العزف بالعود، على موسيقي كفيف في حماه، وعندما نزح إلى دمشق تتلمذ على يدي الشهيد "طارق مدحة" فأخذ عنه أصول التدوين الموسيقي الذي أجاده واستخدمه في تنويط أعماله الغنائية والموسيقية.

عمل نجيب السراج منذ الأربعينيات في الغناء والتلحين، واشتهر على المستوى الشعبي من وراء الأغاني الشعبية الخاصة بمنطقة حماه التي ولد وترعرع وشب فيها، قبل اختياره دمشق مركزاً لإقامته وهو في أوج شبابه.

دخل نجيب السراج معترك الحياة الفنية في دمشق بخطوات واثقة، وعندما أدرك بأن العمل الفني يتطلب أن يقدم شيئاً غير الغناء الشعبي،

انصرف إلى معالجة مختلف أنواع الغناء، آخذاً بأسباب التقدم الذي أحرزته الأغنية العربية على أيدي سادة التلحين في القطر المصري، ولعل إعجابه الشديد بمحمد عبد الوهاب، هو الذي دفعه لأن يسير في طريق التجديد الذي جاء به محمد عبد الوهاب منذ منتصف الثلاثينيات، وكانت أول تجاربه في هذا المجال قصيدة "بسم الفجر" للشاعر والأديب المعروف "مدحة عكاش".

أيقن نجيب السراج بأن عليه إن أراد النجاح في مواكبة التجديد، أن يعود إلى تراث أمته الموسيقي والغنائي، ومن هنا تجده في سني الأربعينيات التي سبقت الجلاء، وبخاصة بعد تقديمه لعدد من أغنياته الشعبية من إذاعة دمشق عام ١٩٤٥، ينصرف للأعمال التراثية الغنائية، فيحفظ منها عشرات الموشحات قبل أن يجرب حظه في التلحين فيها، ويمكن القول أنه استطاع إضفاء ثوب جديد عليها، ولكن تجربته ظلت قاصرة وعقيمة لأنه لم يرفدها بتلحين موشحات أخرى تدعم ما ذهب إليه في موشحيه اليتيمين "خبريها" و"النائي القريب".

كذلك عالج "المواليا" - الموال- التي تعتبر ضرباً من ضروب فن الغناء التراثي، وفي هذا النوع من الغناء لم يستطع الخروج عن دائرة محمد عبد الوهاب وتأثيره وسيطرته عليه، لأنه في "المواليا" التي أعطى، كان صورة طبق الأصل عن مواويل محمد عبد الوهاب قلباً وقالباً، وإن حملت "المواليا" صوت "نجيب السراج"، ويعتبر موال "يا ريت فؤادك" أفضل ما أعطى في هذا الفن، وهو يذكرنا بمحمد عبد الوهاب وطريقته في الأداء.

اهتم نجيب السراج بالأغنية الحديثة الدارجة (مونولوغ) والقصيدة، وحاول أن يكسب هذه الأغاني طابع الحداثة، وأن يغنيها بالتوزيع الموسيقي، وأن يعطيها مسحة رومانسية حالمة، فنجح في ذلك نجاحاً طيباً. ولما كان يرى في محمد عبد الوهاب المعلم الذي لا يجارى، فإنه عمل من جانبه على

أن يتبع خطاه، وأن يسير على هديه، ولكن بطريقة "سراجية"، فاعتمد كمحمد عبد الوهاب على الموزع الموسيقي الشهير الراحل "اندريا رايدر" ليوزع له ألحانه، وكانت قصيدة "ليالي الشتاء" للشاعر كمال فوزي واحدة من تلك الأغاني التي قام بتوزيعها "رايدر" ليرتفع عن طريقها درجات في مضمار الغناء والتلحين، ولتوجه إليه الأنظار في القطر العربي السوري كأبرع ملحن للقصيدة الرومانسية الحديثة.

تتالت أغاني نجيب السراج بعد نجاحه المطلق في "ليالي الشتاء" ليغدو الملحن والمطرب الوحيد في القطر العربي السوري. وقد أغراه هذا النجاح في تجريب حظه في السينما فتعاقد مع شركة "جرلق" على إنتاج الفيلم الوحيد الذي مثله "عابر سبيل" والذي لم يحقق النجاح الذي كان يرجوه، كما أغراه التلحين على تجريب التأليف الموسيقي، وكانت أول مقطوعة موسيقية تعبيرية له تحمل عنوان "شفه". وقد تحولت هذه المقطوعة بعد وقت قصير إلى أغنية تحمل نفس الاسم، ويعتبر عمله هذا سقطة فنية، فالتأليف الموسيقي غير التلحين الغنائي، وما يكتبه المؤلف كفكر موسيقي يختلف عن التلحين الذي يتعايش فيه الملحن مع النص الشعري أو الزجلي المراد تلحينه، لأن التعبير في التأليف الموسيقي مغاير تماماً عن تلحين كلمات تحمل معان وأفكار لا تتفق مع خيال المؤلف الموسيقي، لأن الموسيقا كموسيقا أولاً وآخراً هي تجريد بخلاف الموسيقا الموضوعة لأغنية ما لأنها في هذه الحالة تكون موصوفة ومرتبطة بالنص.

لحن نجيب السراج لعدد من المطربين والمطربات من أبرزهم: ماري جبران، مها الجابري، ياسين محمود، مصطفى فؤاد وغيرهم. ويمكن اعتبار لحنه لأغنية "فينا ننسى" الذي غنته مها الجابري من أجمل ما أعطى من ألحان فيه نكتشف نجيب السراج الذي سعى وراء التطريب الجاد البعيد عن التزلف، وفيه نكتشف أيضاً البون الشاسع بينه وبين سائر الملحنين في القطر

الذين دأبوا في السنوات العشر الأخيرة على إعطاء ألحان مستجدية يغلب عليها الطابع التجاري. و"نجيب السراج" بعد هذا يستطيع وهو في هذه المرحلة من النضوج الفني أن يملأ الساحة من جديد بألحانه، بعد أن برهن من خلال كل ما أعطى عن إخلاصه لفن الأغنية العربية الذي وهب له حياته، ولكنه توقف عن العطاء، وانسحب وكأنه اعتزل الحياة الفنية أمام الذين أعطوا لفن الغناء وجهاً مزيفاً غريب اللحن واللسان.

دعته إذاعة الشرق الأدنى - لندن اليوم - في أواخر الأربعينيات لتسجيل بعض أعماله الغنائية فسجل لها بعض أغنياته الشعبية المرغوبة جماهيرياً.

كذلك ساهم بدعوة من الحكومة الأردنية في إحياء حفلات تتويج الملك حسين على عرش المملكة الأردنية الهاشمية عام ١٩٥٣.

سافر إلى مصر أكثر من مرة بعد ثورة ٢٣ تموز - يوليو - ١٩٥٢، وإبان الوحدة، وسجل لإذاعة صوت العرب عدداً من أغانيه، وتعرف أثناء وجوده محمد عبد الوهاب والسنباطي والقصبجي وزكريا أحمد، وارتبط معهم بصداقات منينة. كذلك تعرف الموسيقار "اندريا رايدر" الذي أعجب بأعماله وعرض عليه توزيعها وكانت من بينها "ليالي الشتاء".

أعماله:

كتب "نجيب السراج" عشرات الأغاني وأولى القصيدة بنوع خاص اهتماماته، وأبرز أعماله التي غناها قصيدة "بلقيس" وقصيدة "البردة للبوصيري"[١] وقصيدة "المساء" لعارف تامر، وقصيدة "طلعت ليلى مع الفجر

---

(١) قصيدة البوصيري "أمن تذكر جيران بذي سلم" لحنها رياض السنباطي بعد نجيب السراج وغنتها المطربة ياسمين الخيام في العام ١٩٧٥ –أي بعد ربع قرن على تلحين السراج لها، واللحنان قويان ومتميزان.

صباحاً" للشاعر يوسف الخطيب. وغنت المطربة الكبيرة الراحلة "ماري جبران" من ألحانه أغنيتين: "يا زمان" وقصيدة "الغريب".

كذلك سارت أغنيته الشعبية "فوق النخل يا سليمى" ذات الجذور الفولكلورية بعيداً، وظلت ومازالت من الأغنيات الشعبية ذات الخصوصية.

أما أغانيه الشعبية الأخرى التي حاول عن طريقها الوصول إلى مزيد من الجماهيرية فلم تلق ما لقيته أغنيته "فوق النخل" كأغنية "كرمال عيونك" وأغنية "يا بيضا يا ست الكل" التي رد كما يبدو من خلالها على الأغاني التي تتغزل بالسمراوات.

وأثناء التنقيب على أعماله التي أعطى في سني الأربعينيات عثرنا له على هذه الأغاني:

الأغنية	المؤلف	الملحن - المغني	تاريخ إذاعتها
سر عينيها	عبد السلام عجيلي	نجيب السراج	١٧شباط ١٩٤٥
إن كنت تنساني	وجيه البارودي	نجيب السراج	٢٢شباط ١٩٤٥
اهديني صورة	صلاح نقشبندي	نجيب السراج	٢كانون الأول ١٩٤٧
الربيع	عزت الحصري	نجيب السراج	٩كانون الأول ١٩٤٧

ونجيب السراج، عاش قبل وفاته، على هامش الحياة الفنية، فاعتكف أو اعتزل، وقلما شوهد يتردد على الأوساط التي تعايش معها، وهو على الرغم من هذا الاعتكاف كان مازال قادراً على العطاء لأنه رغم السنوات الثمانين التي حملها على كتفيه كان يبدو غاضباً من المصير الذي آلت إليه الأغنية هذه الأيام.

* * *

عدنان قريش

دمشق ١٩١١ - دمشق٢٠٠٤

يقترن اسم الفنان "عدنان قريش" بالأغنية الشعبية الدارجة اقتراناً وثيقاً، وربما كان مع زميله الفنان المرحوم "عبد الغني الشيخ" والفنان "عبد الفتاح سكر" من أكثر الفنانين الذين اكتسبوا شعبية كبيرة من وراء الأغاني الشعبية الدارجة التي لحنها لعدد من المطربين والمطربات.

ولد "عدنان قريش" في حي المهاجرين في دمشق عام ١٩١١، ومال إلى الموسيقا منذ يفاعته، غير أن أسرته المحافظة حالت بينه وبين الفن الموسيقي، ومع ذلك استطاع وهو بعد مازال تلميذاً في مدرسة الحي الابتدائية، من ممارسة هوايته سراً، فتعلم مبادئ العزف بالعود مع عدد من زملائه، غير أنه لم يستطع أن يشبع هوايته تماماً فقد تقاذفته الأهواء بعد نيله للشهادة الابتدائية بين متابعة الدراسة في مدرسة "عنبر" النائية جداً عن بيته في حي المهاجرين، وبين هوايته الموسيقية، وظن رغم إلحاح أسرته في متابعة دراسته، أنه إذا عثر على عمل ما، سيتمكن من خلال الراتب الذي سيتقاضاه من تأمين حاجاته وإشباع ميوله الموسيقية. وهكذا التحق في العام ١٩٢٩ كعامل "خراطة" في معمل "القدم" للقطارات التابع لمؤسسة الخط الحجازي.

أدرك عدنان قريش بعد عامين من العمل الشاق في هذا المعمل، بأنه لن يتمكن من دراسة الموسيقا طالما أن هذا المعمل يستنفذ طاقته أكثر من

أربعة عشر ساعة في اليوم، وأدرك أيضاً أن أسرته كانت على حق. وعندما عرض عليه من جديد أن يتابع دراسته في معهد "اللاييك" - الحرية اليوم - لم يتوان على الإطلاق، وأصبح في عداد طلابه منذ العام ١٩٣٢، ولكنه لم يستمر فيه سوى عام واحد، فقد عادت روحه القلقة تلح عليه من جديد بالبحث عن عمل يتفق وهوايته الموسيقية، فتقدم إلى وظيفة "كاتب ضبط" في محكمة الصلح الأولى، فنجح وأصبح موظفاً في القصر العدلي بدءً من العام ١٩٣٣، وانتسب في الوقت نفسه إلى نادي دار الألحان والتمثيل غير أن هذا النادي لم يعمر طويلاً، إذ سرعان ما أغلق أبوابه بعد عام واحد على انتسابه، واضطر أن يبحث عن ناد آخر، فلم يجد أمامه سوى "نادي الفنون الجميلة" الذي كان كتلة من النشاط والعمل، ليصبح عضواً فيه، وليلعب هذا النادي دوراً هاماً في حياته الفنية.

في العام ١٩٣٥ استقال من القصر العدلي، بعد أن أغراه سلك الشرطة، الذي كان لا يختار موظفيه، وبنوع خاص رجال شرطته إلا من أبناء الأسر المعروفة باستقامتها.

ويبدو أنه ارتاح لعمله الجديد، لأنه مكث فيه عدة سنوات، ولم يتركه إلا عندما اشتد أوار الاضطرابات ضد الفرنسيين، و وجد أن العمل في ظل الظروف السائدة آنذاك فيه امتهان لكرامته ووطنيته تجاه الناس.

غدا "عدنان قريش" الموزع بين الوظيفة وبين الموسيقا، عازفاً بارعاً وملحناً موهوباً باعتراف "نادي الفارابي" الذي انتسب إليه لاكتساب معارف موسيقية جديدة على يدي الأخوين نصوح ومطيع الكيلاني. وعندما وجد نفسه حراً طليقاً من أعباء الوظائف، انصرف إلى فنه واتصل بأعلام الموسيقا من الرواد الذين رحبوا به فتتلمذ على أيدي الأساتذة: فؤاد محفوظ، سعيد فرحات، مجدي العقيلي، والتركي عازف الكمان المعروف "شوقي بك

زوربا". وبذلك اكتملت ثقافته الفنية، فتعمق بالتراث والتأليف في ضروبه المختلفة من غنائية وموسيقية.

في العام ١٩٤٠ ساهم في تأسيس معهد أصدقاء الفنون، وبعد عامين على ذلك دعي للعمل في إذاعة راديو الشرق من بيروت وإذاعة دمشق الفرنسيتين واشترك مع النوادي الموسيقية المختلفة في أداء برامجها في الإذاعتين المذكورتين، ولحن لأول مرة لمطرب نادي الآداب والفنون "بشير الشويكي" أغنية "تعالي يا منى قلبي" التي أذيعت من إذاعة دمشق في تشرين الأول من عام ١٩٤٣.

وفي العام ١٩٤٧ وبعد تأسيس الإذاعة السورية في العهد الوطني بعد الجلاء، كان في عداد الموسيقيين الذين وقع عليهم الاختيار ليساهم في العزف والتلحين. ومنذ ذلك التاريخ غدا موظفاً رسمياً تابعاً للهيئة العامة للإذاعة.

وفي العام ١٩٦٦ كون فرقة موسيقية، عرفت باسم الفرقة الشعبية، وكانت هذه الفرقة بمثابة إحياء للتخت الشرقي، وعملت في كل حفلاتها على تقديم الألحان التراثية، من "سماعيات وبشارف ولونغا".

ونتيجة لجهوده الفنية التي قدمها على مختلف الصعد الموسيقية في الإذاعة، أسندت إليه رئاسة الدائرة الموسيقية، التي ظل يعمل فيها منذ العام ١٩٦٧ ولغاية إحالته على التقاعد في العام ١٩٧٥.

أعماله:

تنقسم أعماله على قلتها إلى أقسام، منها التأليف الموسيقي الذي لم يعط فيه سوى مقطوعتين في قالب اللونغا التراثي هما: "لونغاراست" و"لونغا عجم كرد". كذلك شارك في وضع موسيقا المسلسل الإذاعي "سندباد" الذي كتبه "حكمة محسن" مع كل من الموسيقيين "عبد الفتاح سكر" و"مطيع المصري"

أما في مجال الغناء، فلحن لكل من المطربين والمطربات: كروان، ياسين محمود، أديب طويلة، والثلاثي الفني، وأشهر الأغنيات الشعبية الدراجة التي صاغها بأسلوب الأغنية التراثية وحققت شهرة قوية على صعيد القطر العربي السوري والأقطار العربية المجاورة، تلك التي غنتها المطربة "كروان" "زين يابا، الهودج، ويا حسين".

كذلك وضع مجموعة من الأغاني الوطنية والقومية من أجودها تلك التي لحنها عن الوحدة في أعقاب قيام الوحدة بين مصر وسورية في العام ١٩٥٨.

اهتم عدنان قريش بكتابة الأغنية الضاحكة، وأبرز من غنى من أعماله في هذا الضرب من الغناء الفنان الراحل "فهد كعيكاتي" الشهير فنياً باسم "أبو فهمي" و"أنور البابا"، المعروف فنياً باسم "أم كامل"، والمرحوم "حكمت محسن" والمرحوم "أبو شاكر النشواتي" والفنان الكبير "رفيق سبيعي" المعروف باسم "أبو صياح" وفنان الكوميديا الأصيل "دريد لحام".

وعدنان قريش ظل وهو في الثمانين من عمره تقريباً، يعمل بنشاط في البرنامج الإذاعي الذي يعده بالاشتراك مع الأستاذ "حسن المير حسن" تحت عنوان "ألحان زمان".

توفي عدنان قريش عام ٢٠٠٤ بعد وعكة صحية.

* * *

عبد الفتاح سكر

دمشق ١٩٢٧ – دمشق ٢٠٠٩

يصح تسمية الفنان "عبد الفتاح سكر" بفنان الأغنية الشعبية الدارجة، إذ استطاع من وراء أغانيه التي أعطاها لمطربين سوريين لم يكونوا معروفين قبلاً أن يجعل منهم نجوماً مرموقين على مستوى الوطن العربي، ولكن هؤلاء - كما يبدو - لم يقدروا ما فعلت ألحانه لهم، فلووا أعناقهم عنه ليرتعوا بعض الوقت في أضواء الشهرة التي أتاحتها لهم تلك الألحان، حتى إذا تبددت الأضواء، وزال مفعول الإبهار لدى الناس، ومادت الأرض الفنية الهشة تحت أقدامهم، وجدوا أنفسهم يجترون الماضي، ويرغبون بعودة حقيقية إلى صانع الألحان الذي رفعهم، بعد أن أعياهم البحث عن بديل يعرف كيف يتعامل مع قدراتهم البسيطة التي يملكون.

وعبد الفتاح سكر الذي اعتاد الألم مذ كان يختلس عود أبيه ليجرب عليه موهبته التي تفتحت على أغاني سيد درويش، تعامل مع ناكري الجميل الذين خذلوه كفنان أصيل، إذ لم يحاول مرة واحدة العودة إلى الماضي، لأنه يعرف تماماً بأن الماضي أصبح تاريخاً، وإن التاريخ مهما حاول أن يكذب، فلا يمكنه أن ينسب ألحانه الشائعة من أمثال: "لأركب حدك يا الموتور" و"جس الطبيب" و"بنات المكلا" إلى غيره.

ولد عبد الفتاح سكر عام ١٩٢٧، في أسرة كلفة بالفن في حي الميدان الدمشقي العريق. وكان عليه، وعلى أخيه عازف الكمان "وهيب سكر" أن يقاوما تقاليد "آل سكر" الصارمة تجاه الفن، فلم يتمكنا من ذلك، إلا عندما صلب عودهما، وقررا أن يرسما مستقبلهما بعيداً عن سيطرة الأسرة وسطوتها.

يمكن اعتبار عام ١٩٤٦ عام التحول في حياة عبد الفتاح سكر الفنية، ففي تلك السنة يمم وجهه شطر الأردن في عمل تجاري، وهنالك استمع إليه مصادفة مطرب الإذاعة الفلسطينية "مصطفى المحتسب" وهو يغني لحن "محمد القصبجي" الصعب "يا طيور" المعروف بصوت "اسمهان" فأعجب به وسأله فيما إذا كان على استعداد لاحتراف الغناء، وكان هذا أقصى ما يتمناه الفنان الشاب، فأجابه بالإيجاب، وبعد أيام على ذلك، تلقى دعوة رسمية من إذاعة القدس للمثول أمام اللجنة الفاحصة التي يرجع إليها اختيار المطربين من الهواة.

وهكذا، سافر إلى القدس، ومثل أمام اللجنة الفاحصة المكونة من عازف الكمان المعروف "فاضل الشوا" شقيق العازف الكبير الملقب بأمير الكمان "سامي الشوا" والموسيقي الشهير "روحي الخماش" والموسيقي القدير "يحيى السعودي" وغنى أمامها أغنية محمد عبد الوهاب الشهيرة "يا ورد من يشتريك" التي تتطلب براعة خاصة في الأداء، فنجح بتفوق، ليغدو بين ليلة وضحاها مطرباً في إذاعة القدس براتب شهري لا يزيد عن اثني عشر جنيهاً.

لم يكن "عبد الفتاح سكر" يقدر، وهو الذي توجه إلى الأردن ليبدأ حياته فيها كتاجر صغير أن يصبح مطرباً، ولم يكد يرتاح لأحلامه وآماله التي بناها على عمله كمطرب محترف، حتى وجد نفسه في صبيحة أحد أيام شهر أيار من عام ١٩٤٨ محمولاً مع بضعة عشر رجلاً في عربة بريطانية مصفحة، توجهت بهم إلى جسر "اللنبي" فألقت بهم هناك بعد أن أفهمهم الضابط البريطاني المسؤول بأن عليهم العودة من حيث أتوا.

كانت المسألة الفلسطينية في أوج احتدامها، وقرار التقسيم الذي صدر عن هيئة الأمم المتحدة بتكوين دولتين في فلسطين، وتحديد موعد لانسحاب القوات البريطانية من فلسطين، هو السبب الذي دفع السلطة البريطانية إلى طرد كل العرب من غير الفلسطينيين إلى أقرب نقطة للحدود، وكان عبد الفتاح سكر واحداً من هؤلاء.

هكذا عاد أدراجه إلى عمان ومنها انتقل إلى دمشق ليبدأ حياته الفنية في إذاعة دمشق من نقطة الصفر، ليصافح صوته من وراء ميكروفونها

المستمعين من خلال عدد من الأغاني التي سبق له وغناها من إذاعة القدس، كأغنية "إن كنت ناسي" وأغنية "شدو البلابل على الغصون".

الموسيقار الراحل "شفيق شبيب" الذي كان يشغل منصب رئيس الدائرة الموسيقية بالإضافة إلى عمله كمشرف عام، أعجب بألحانه، فاستدعاه ذات يوم وعرض عليه أن يلحن نصاً بعنوان "غنيلي يا بلبل" من نظم الشاعر "عمر حلبي" للمطربة "كروان" وحاول "عبد الفتاح سكر" الاعتراض، لأنه لم يسبق أن لحن لغيره، ولكن "شفيق شبيب" أصر على ذلك بما يشبه الأمر.

وغنت "كروان" اللحن، ونجحت الأغنية، ليصنف "عبد الفتاح سكر" بعدها في عداد الملحنين.

وانثالت الفرص أمامه، إذ شارك في العام ١٩٥١ المطربة فيروز ببعض الاسكتشات وكان أبرز تلك الاسكتشات التي شارك فيها هو "أغنية الحصاد".

الفنان الشعبي "حكمت محسن" الذي كتب مسلسلاً شعبياً للأذاعة من ثلاثين حلقة احتاج إلى موسيقي يترجم المشاهد موسيقياً، ويقوم بتلحين بعض الأغاني التي تضمنها المسلسل الذي اضطلع ببطولته كل من "حكمت محسن" "أبو رشدو" وفهد كعيكاتي "أبو فهمي" وأنور البابا "أم كامل" وغيرهم، فلم يجد أمامه سوى "عبد الفتاح سكر" الذي كان متعمقاً بالحياة الشعبية الدمشقية القديمة، وكان المسلسل بعنوان "السندباد البحري".

أذيع المسلسل في شهر رمضان من عام ١٩٥٢ ونال شعبية كبيرة، وبخاصة الأغاني والموسيقا التي لفتت الأنظار إلى الفنان الذي كان يتقدم من وراء ألحانه بخطوات واثقة.

في العام ١٩٥٤ ولأسباب غير معروفة نقل عبد الفتاح سكر إلى إذاعة حلب، وهناك مارس نشاطه الفني دون أن يتذمر أو أن يعرف أسباب هذا النقل المجحف بحقه، وفي تلك الأثناء تقرر الاحتفال رسمياً بجر مياه الفرات إلى حلب. فطُلب منه التحضير لحفل غنائي كبير، ليقدم بهذه المناسبة أمام رئيس الجمهورية المرحوم شكري القوتلي الذي سيدشن رسمياً "جر مياه الفرات إلى

حلب" وكان يرافق رئيس الجمهورية بالإضافة إلى الشخصيات الرسمية، راعي الفنانين والزعيم الوطني الراحل "فخري البارودي" الذي نظم خصيصاً لهذه المناسبة بعض الأغنيات الزجلية منها أغنية "يا أهل الحي اجتنا المي".

ونجح المهرجان الغنائي نجاحاً متميزاً جعل رئيس الجمهورية يطلب "عبد الفتاح سكر" ليهنئه على جهوده، وخلال هذا اللقاء، وبمبادرة من فخري البارودي اطلع الرئيس على تظلم عبد الفتاح سكر، فاستاء وطلب منه مرافقة الوفد الذي يصحبه إلى دمشق، ثم أمر بعودته للعمل في إذاعة دمشق إذا لم يكن قد نقل منها لأسباب تخل بواجبات الوظيفة التي يشغلها.

الأغنية الشعبية الدارجة:

اكتشف عبد الفتاح سكر بعد هذا الفيض من الألحان، بأنه خلق للأغنية الشعبية دون سواها، ومن هنا انصرف إلى معالجتها ليضعها في المكانة اللائقة بها، واكتشافه هذا لم يأت عفواً، وإنما نتيجة لمعايشته منذ طفولته لألحان سيد درويش من جهة، وللألحان الشعبية السورية التي أحياها الفنان الراحل "مصطفى هلال" من جهة ثانية، ولمراقبته الفعالة وبإحساس قوي للألحان الشعبية الدارجة التي كان يضعها بعفوية صادقة بين الحين والآخر الفنان الراحل "عبد الغني الشيخ".

ورغم اكتشافه لكل هذا، كان يتوق لأن يضع أغنية شعبية جديدة تهز المشاعر من الأعماق.. وواتته الفرصة عند قيام الوحدة بين القطرين العربيين مصر وسورية في شباط /فبراير/ عام ١٩٥٨، فأعطى لحنه الشهير الجميل للأغنية التي نظمها "أنور البابا" بعنوان "زغرودة الوحدة" أو "أوها تمت الوحدة".

صاغ عبد الفتاح سكر هذه الأغنية في لوحة غنائية تعبر عن الفرح الكبير لقيام ذلك الحدث العظيم في تاريخ العرب الحديث.

كانت الوحدة حافزاً له للإنتاج، إذ بعد "زغرودة الوحدة" لحن للمطرب الشعبي، "معن دندشي" أغنية "بالضيعة صحينا بكير" وللمطربة المصرية "هيام عبد العزيز" أغنية "هذا اليوم المشهود".

أدى نجاح هذه الأغنيات التي حققت شعبية في الإقليمين إلى استضافة عبد الفتاح سكر في حفلات أضواء المدينة التي كان يعدها المذيع المصري المشهور "جلال معوض" فقدم من خلال تلك الحفلات التي أقيمت تباعاً في القاهرة ودمشق وحلب لوحة "أوها تمت الوحدة" التي تجاوب الناس معها، وكانت حافزاً له لإعطاء المزيد، ففي العام ١٩٦٠ وبعد دراسة مستفيضة مع المطرب الناشئ آنذاك "فهد بلان" لأغاني جبل العرب الشعبية، ولد لحنه الشعبي الشهير "لاركب حدك يا الموتور" الذي غناه "فهد بلان" وحقق من ورائه جماهيرية واسعة، ثم أعقبها بألحان لا تقل قوة منها قصيدة "يزيد بن معاوية" "جس الطبيب لي يدي" التي قام بتعديل أبياتها "شاكر بريخان" لتغدو "جس الطبيب لي نبضي" فأضاءت على الحياة الموسيقية كأغنية متفردة نظماً ولحناً، وأغنية "يا بنات المكلا" ذات الخصوصية اليمنية، وأغنية "شفتا أنا شفتا" - أي شفتها -، وهاتان الأغنيتان لم تبلغا ما بلغته أغنية "جس الطبيب"، وكل هذه الأغاني سجلت كمجموعة واحدة على اسطوانات شركة بيضا فون.

بعد هذا النجاح الكبير للألحان التي أعطى للمطرب "فهد بلان" الذي وصل إلى قمة الشهرة بفضلها، استقال عبد الفتاح سكر من عمله في الإذاعة السورية عام ١٩٦٢، ليشكل مع "فهد بلان" ثنائياً فنياً أخذ يجوب أقطار الوطن العربي، ويحصد النجاح تلو النجاح في لبنان والعراق وتونس والجزائر وليبيا والمغرب وإمارات الخليج العربي، وإبان هذه الرحلات ولد العديد من الأغنيات الشعبية الجميلة، "تحت التفاحة، يا عيني لا تدمعي، هالأكحل العينين، يا سالمة، يا ساحر العينين، واشرح لها" وتعتبر أغنية "يا ساحر العينين" من أجمل الأغنيات الشعبية العاطفية الدارجة، إلى جانب أغنية "واشرح لها" ذات الإيقاع الديناميكي الحار. وبعد هذا النشاط الحافل، عاد الثنائي إلى دمشق من جديد ليرتاح من عناء ووعثاء السفر الطويل.

في العام ١٩٦٥ اتصل به الفنان الناشئ آنذاك "موفق بهجت" وكنيته "بعيرة"، طالباً العمل معه، وهكذا ولدت ألحان "بابوري رايح" "يا صبحة"

و"تعاجاي" وكل هذه الألحان لم ترتق إلى ألحانه لفهد بلان، ورغم هذا تمكن من الانطلاق بالفنان الناشئ "موفق بهجت" واستطاع تقديمه في العام ١٩٦٦ في حفلات أضواء المدينة التي احتل فيها مع المطرب فهد بلان الذي أصبح شهيراً جداً الساحة الفنية، إلى حين.

عاد عبد الفتاح سكر ثانية إلى دمشق في نهاية العام ١٩٦٦، وعكف على تلحين مجموعة جديدة من الأغاني التي اتسمت بشخصيته، وعندما اندلعت حرب حزيران عام ١٩٦٧ لم يقف تجاه الحدث الفاجع مكتوف اليدين فلحن أغنيته الوطنية الشهيرة "صح يا رجال" التي غدت على كل لسان.

أخذت العلاقة بين الثنائي "عبد الفتاح سكر" و"فهد بلان" تتفكك عراها مذ قرر هذا الأخير الاستقرار في مصر، والتخلي عن الغناء الشعبي إلى الغناء الذي اشتهرت به المدرسة المصرية.

وأدرك "عبد الفتاح سكر" ماهية المنزلق الذي سينزلق إليه "فهد بلان" فنصحه، وبين له أن قدراته الفنية لا يمكن أن تستقيم إلا في الغناء الشعبي الذي يجيده. ولكن فهد بلان، الذي كان غارقاً حتى أذنبه بحب الممثلة المعروفة "مريم فخر الدين" وينوي الزواج منها، صم أذنيه عن كل نصح، ضارباً بالصداقة عرض الحائط. وهكذا افترق الصديقان في العام ١٩٦٩ بعد أن تركا بصمة واضحة المعالم في الحياة الموسيقية طوال العشر سنوات التي أمضياها معاً والتي حفلت بنشاط فني ثر لا يمكن التغاضي عنه، وصح ما توقعه عبد الفتاح سكر، فالأغاني التي لحنها له مشاهير الملحنين المصريين عجلت بدفن أسلوبه الذي عرف عنه في الغناء، والتجديد الذي حلم به من وراء الفنان "بليغ حمدي" لم تفلح ثماره، ولولا لحن فريد الأطرش اليتيم له "ما أقدرش على كده" لغاب فهد بلان نهائياً عن الساحة الفنية المصرية.

عاد عبد الفتاح سكر إلى دمشق في العام ١٩٧٠ ليتابع نشاطه الفني، وفي تلك الفترة القلقة من حياته التي سببها انفصاله عن فهد بلان، أسند إليه

الفنان الكبير "دريد لحام" تلحين مسلسلاته التلفزيونية موسيقياً وغنائياً، وأبرز تلك المسلسلات "صح النوم" و"وين الغلط" و"وادي المسك" كذلك لحن له مسرحيته الشهيرة "ضيعة تشرين" التي ذهب تأثيرها بعيداً في الحياة الفنية الهادفة.

لم يوقف عبد الفتاح سكر نشاطه على الأعمال التلفزيونية والمسرحية، ففي العام ١٩٧٢ قدم للجمهور مطرباً ناشئاً قدم من شرق القطر العربي السوري هو المطرب الشعبي "نياب مشهور" الذي غنى له أغنيتين شاعتا كثيراً "يا بوردين" و"فوق عيني". وفي العام ١٩٧٣ قدم فناناً آخر هو المطرب "فؤاد غازي" الذي غنى له العديد من ألحانه مثل "لازرعلك بستان ورورد" و"ماودعوني" إلى جانب العديد من الأغاني الوطنية والعمالية كأغنية "يا عمي آذار" و"بعدك يا هوانا" و"يا معاملنا".

في العام ١٩٧٥ تعاقد معه التلفزيون الليبي - دار المختار في جنيف- لوضع موسيقا لمسلسل تلفزيوني يتألف من خمس عشرة حلقة بعنوان "الشعب المسلح"، وقد تم تسجيل موسيقا هذا المسلسل في استديوهات لندن.

وعبد الفتاح سكر الذي شغل وظيفة رئيس الدائرة الموسيقية في إذاعة دمشق عكف من خلال عمله على تشجيع المواهب الناشئة في البرنامج الإذاعي المعروف "نجوم الغد" والبرنامج الآخر "نادي الهواة" والنجوم التي قدمها واشتهرت "كنياب مشهور" و"فؤاد غازي" لم تستطع الوصول على الرغم من الجهود التي بذلها "عبد الفتاح سكر" إلى قمة "فهد بلان" التواق إلى عودة حقيقية للعمل مع عبد الفتاح، ومن يدري فقد يجمع الله الشتيتين بعد أن ظنا ألا تلاقيا. ولكن إرادة الله اختارت فهد بلان إلى جوارها أولاً ومن ثم بعد سنوات قليلة عبد الفتاح سكر.

* * *

عدنان أيلوش

دمشق ١٩٢٩ – دمشق ١٩٩٠

ولد الفنان عدنان أيلوش في دمشق عام ١٩٢٩ في أسرة شعبية محافظة، أبوه مصطفى أيلوش الذي امتهن التجارة والأعمال الحرة، من الشخصيات الاجتماعية المعروفة، أما أسرته الكبيرة التي عمل جلّ أفرادها في تجارة الخضار والفواكه، فلم يعرف عنهم أي ميل فني، باستثناء عدنان أيلوش الذي عانى الأمرين من موقف الأسرة لإصراره على دراسة الموسيقا، قبل أن ترضخ على مضض.

تعلم العزف بالعود في سن مبكرة دون معلم يساعده أو يأخذ بيده، وفي العام ١٩٤٧، وهو العام الذي افتتحت فيه وزارة المعارف –التربية اليوم- المعهد الموسيقي الشرقي، انتسب للمعهد المذكور، ليتخرج منه في العام ١٩٥٥، لتعينه وزارة المعارف نظراً لمؤهلاته مدرساً للموسيقا في مدارس دمشق الثانوية.

ظل عدنان أيلوش يدرس الموسيقا في ثانويات دمشق، والمعاهد المتوسطة، والمعهد العربي للموسيقا، والمعهد العالي للفنون المسرحية إلى أن أحيل على التقاعد في العام ١٩٨٩.

وإبان فترة نشاطه التي امتدت من عام ١٩٥٥ ولغاية عام ١٩٨٩، أسهم إسهاماً كبيراً في تأليف العديد من الفرق الموسيقية، وبخاصة فرقة

الموسيقا العربية التابعة للمعهد العربي للموسيقا التي كانت تقدم حفلاتها السنوية بقيادته على مسرح الحمراء بإشراف وزارة الثقافة.

وعدنان أيلوش يجيد العزف على آلتي العود والقانون، وقد أولى آلة العود اهتمامه فعمل على تطويرها لتستطيع مواكبة إنجازات العصر الموسيقية، والإصلاحات التي قام بها تنحصر بمايلي:

- زاد عدد أوتار العود من خمسة أوتار مزدوجة، إلى ستة أوتار مثلثة - كل وتر يتألف من ثلاثة أوتار - وبذلك أصبح العود قادراً على أداء أقصى الجوابات بطريقة سهلة.

- أدخل على العود الأوتار المعدنية، ويرى بعض الدارسين أن هذا جاء منافياً لطبيعة الأوتار الأخرى، لأن الوتر المعدني الذي دخل على الوتر المزدوج جاء منفراً للتناغم مع الوتر المزدوج، بينما يرى بعضهم الآخر بأن إدخال هذا الوتر على أوتار العود المزدوجة ساعد على تقوية صوته، وأضفى على صوت العود حساسية ورقة وجمالاً زادت في تناغمه مع أوتار العود الأخرى.

- غَيّر موضع حامل الأوتار المعروف باسم "الفرس" فأصبح في قاعدة العود عوضاً عن صدره، بما يجعله قادراً على تحمل مزيد من الضغط والشد، ثم أضاف حاملاً آخر متحركاً للأوتار ليسهل وضع الأوتار بشكل أكثر ملاءمة من قبل، وأخفى الحاملين بطريقة أضفت كثيراً من الجمال على العود.

- استعاض عن المفاتيح الخشبية القديمة بمفاتيح معدنية لولبية على غرار مفاتيح الكيتار والماندولين والبانجو، وهذه المفاتيح ذات رؤوس مسننة، واستخدامها يجعل الأوتار تحافظ على ضبط أصواتها (دوزان) زمناً طويلاً بخلاف المفاتيح الخشبية التي تتعرض للاسترخاء.

- يستطيع عود عدنان أيلوش بالإضافات التي استحدثها بالنسبة للأوتار، أن تؤدي أربعة دواوين (او كتاف) بينما في العود الحالي التقليدي لا يمكن الحصول على أكثر من ديوانين ونصف الديوان (او كتاف).

- زود العود بمكبر للصوت بغية استعماله عند الحاجة، وزوده أيضاً بحامل للكتف ليسهل للعازف عملية العزف عليه وقوفاً.

أول ردود فعل ظهرت حول هذا التطوير جاء من تونس في أعقاب مهرجان المألوف في "تستور" بتونس عام ١٩٨٠، فقد جاء في كتاب المهرجان الدولي الرابع عشر للمألوف مايلي: كان ابتكار الأستاذ عدنان أيلوش العجيب لتطوير آلة العود من عشرة أوتار إلى ثمانية عشر وتراً مفاجأة موسم عام ١٩٨٠، فكانت التجربة رائدة ولاقت التشجيع الكبير (تجاوب الجمهور معها بالتصفيق والهتاف) ونحن من جهتنا ندعو إلى تعميم هذا الاقتحام الموسيقي العملاق في ربوع وطننا العربي.

أما مدير القسم الشرقي للموسيقا في جامعة "هومبولت" في برلين البروفسور "السنر" فقد قال:

"إن هذه الآلة هي ليست تصليحاً للآلة الموجودة، وإنما ستفتح آفاقاً جديدة في عالم الموسيقى".

وعلى الرغم من نجاح آلة العود الحديث، فقد تضاربت الآراء حولها في وطنها الأم ولم يقبل على استخدامها سوى قلة، وإن تهافت على شرائها في الأقطار العربية عدد كبير من العازفين سعياً وراء اكتشاف الجديد التي جاءت بها.

مؤلفاته النظرية:

وضع عدنان أيلوش أثناء تدريسه الموسيقا في المدارس الثانوية الكتب التالية:

- الموجز في دراسة آلة العود، ويضم تمارين موسيقية ومقطوعات في المقامات الشرقية وفروعها تضم أربعين مقاماً في الموسيقا العربية.

- النظريات الموسيقية العالمية، ويضم جميع قواعد الموسيقا الغربية.

-كتاب بعنوان "مقتطفات موسيقية" ويضم: المقامات العربية مع شرح تفصيلي لها. الصولفيج الغنائي - القراءة الإيقاعية (بونا)- الأدب الموسيقي - التاريخ الموسيقي - علم التجويد - العود - العود الحديث - الأناشيد.

وهذا الكتاب دُرِّس في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق.

مؤلفاته الموسيقية:

أحد عشر سماعي من مختلف المقامات من أهمها غابات الفرلق من مقام سوزدلارا. وسماعي من مقام اللامي، وسماعي من مقام زنجران، ومقطوعة موسيقية "السماح" وتضم عشرة أوزان، وأخرى بعنوان "تحية" وثالثة بعنوان "لقاء" وهي من مقام العجم عشيران الذي يقابل مقام (سي بيمول ماجور) في الموسيقا الغربية، بالإضافة إلى مقطوعات "أفراح، وخيال، وذكرى في أوسلو، وقصتي مع ملاك، وليالي الريف".

مؤلفاته الغنائية:

أوبريت "شهداء العروبة، وأربعون نشيداً، وأغنية "لا تلومي الوردات" الشعبية، وأغنيتا "ماكان يخطر على بالي" و"يا محيرني بجمالك".

الرحلات الغنائية:

شارك مع فرقته في مهرجانات تونس والجزائر ومؤتمراتها الموسيقية بدعوة رسمية من الحكومتين التونسية والجزائرية، ونال ميداليات الشرف فيها من عام ١٩٨٠ ولغاية العام ١٩٨٦، وفي مهرجان سمرقند في الاتحاد السوفييتي عام ١٩٨٧.

نشاطات مختلفة

- قام عدنان أيلوش بتدريس عدد من الشباب اليابانيين العزف على مختلف الآلات الموسيقية العربية، ثم كوّن من المتفوقين الأربعة، رباعياً أطلق عليه اسم "رباعي طوكيو" للموسيقا العربية، وقد قدّم هذا الرباعي على مسارح دمشق ومسارح طوكيو العديد من الحفلات التي قوبلت من الجماهير بالاستحسان.
- وضع موسيقا تصويرية بتكليف من بعثة التلفزيون الألماني لفيلم عن الآثار السورية.
- ابتكر مقاماً جديداً في الموسيقا أطلق عليه اسم مقام "الكرديشان".
- سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وقدم فيها عزفاً على آلات العود والعود الحديث والقانون بحضور جمهور كبير من الجاليات العربية.
- سجل لتلفزيون وإذاعة لوس أنجلوس ارتجالات موسيقية على القانون والعود حظيت بالإعجاب التام.

والفنان عدنان أيلوش عندما تجاوز الستين من عمره، حول بيته المتواضع الصغير إلى معهد كبير يقوم فيه بتدريس الموسيقا والعزف لعشرات الطلاب الذين يؤمون بيته كل يوم. وظل يمارس عمله هذا إلى أن وافته المنية عام ١٩٩٠.

* * *

القسم السادس

- التوزيع الموسيقي الغربي
- يوسف بتروني
- عدنان الركابي
- محمد كامل القدسي
- خضر جنيد
- الموسيقا الغربية الراقصة
- الفوكس تروت
- التانغو
- الرومبا
- السامبا
- التشاتشا تشا
- هابانيرا
- بوليرو
- الفالز
- موسيقا الجاز
- شكري شوقي
- حسن دركزنللي/حياته وأعماله
- هشام الشمعة/حياته/ مقالاته الموسيقية /آراؤه/ إنجازاته الفنية/ مؤلفاته /اعتزاله
- حسني الحريري دراسته في إيطاليا/ نشاطه الفني/ مؤلفاته الموسيقية/.

* * *

التوزيع الموسيقي

اقتصر التوزيع الموسيقي في التخت الشرقي، على انفراد آلة موسيقية من آلات التخت الشرقي بعزف مقطع ما بمرافقة الإيقاع أو بدونه، وقد يتكرر هذا بالنسبة لجميع آلات التخت واحدة بعد أخرى، حسب مقتضيات المقطوعة الموسيقية أو الأغنية الملحنة. وقد أدرك العرب العاملون في صناعة الطرب، بأن أداء أي عمل موسيقي أو غنائي لا يحتاج إلى فرقة كبيرة لأن جميع العازفين سيقومون بأداء واحد لا يميز عازفاً عن عازف إلا في مجال البراعة، ومن هنا اقتصر التخت الشرقي على الآلات المحدودة التي عرف بها قبل أن تقحم عليه آلة الكمان الغربية في أوائل القرن الماضي.

بدأ التوزيع الموسيقي يغزو الفرق الموسيقية ويأخذ أشكالاً مبسطة منذ الثلاثينيات، ومنذ أضحى لهذه الفرق قادة موسيقيون على غرار ما هو متبع في الغرب - مع الفارق طبعاً- وأول من لجأ إلى ذلك تقليداً للغرب "محمد عبد الوهاب" الذي أسند قيادة فرقته الموسيقية - التخت الشرقي- للمعلم القدير "جميل عويس". وعلى الرغم من بساطة التوزيع الذي قدمه "جميل عويس في أغاني فيلم الوردة البيضاء وبعض الأغاني الأخرى المتفرقة مثل "أعجبت بي" و"مريت على بيت الحبايب" فقد اعتبر عمله وخاصة بعد استخدامه لأول مرة لآلتي الكمان الجهير - فيولونسيل - والكونترباص - الكمان الأجهر- فتحاً كبيراً.

موزع ثان للموسيقا غير سوري هو الموسيقي "ابراهيم حجاج" الذي درس الموسيقا في الغرب والذي أسند إليه محمد القصبجي مهمة توزيع وهرمنة أغاني فيلم "نشيد الأمل" لأم كلثوم بهدف تحقيق سبق على محمد عبد

الوهاب أكثر من تحقيق نصر موسيقي، فكان أن حقق نقلة موسيقية هامة اعتبرت منعطفاً في تاريخ الموسيقا، إذ لأول مرة عرف تاريخ الموسيقا والغناء العربيين توزيعاً للعبء الموسيقي على جميع آلات الفرقة، ولم تعد آلات الكمان مثلاً تعزف كلها لحناً واحداً كما جرت العادة، وإنما قسمت إلى فئتين: كمان أول وكمان ثاني، وما تؤديه الكمان الأولى غير ما تؤديه الكمان الثانية. كذلك الأمر بالنسبة لآلات الفرقة التي شاركت في أداء أغاني فيلم "نشيد الأمل" واعتبرت آنذاك في العام ١٩٣٦، أكبر فرقة موسيقية، ومنذ ذلك التاريخ أخذ المطربون يهتمون بتوسيع التخت الشرقي وجعله فرقة كبيرة، دون الاهتمام بالتوزيع الذي يجب أن تقوم عليه هذه الفرق، وما تزال هذه الفرق حتى اليوم تعتمد توزيع الآلة الإفرادية الواحدة كما هو الأمر في التخت الشرقي القديم. دون الأخذ بالأسباب التي دعت إلى توسيع الفرقة بأعداد متجانسة من الآلات الموسيقية.

كان جميل عويس وإبراهيم حجاج الذي أسند قيادة فرقة أم كلثوم إلى عزيز صادق أول قائدين موسيقيين فهما التوزيع الموسيقي والأعباء الملقاة على كل آلة موسيقية، والتوزان المطلوب لتحقيق الانسجام الموسيقي في الأداء.

يمكن القول على ضوء هذا، إن عدوى هذا العمل انتقلت من مصر إلى سائر الأقطار العربية. ففي القطر العربي السوري، حقق المربي الكبير مصطفى الصواف التوزيع الموسيقي البسيط على صوتين في الأناشيد التي لحنها في الثلاثينيات لطلاب المدارس التجهيزية، كما أن الموسيقي الروسي الكبير "البارون بللينغ" في حفلاته الموسيقية مع الفنانة الراحلة "نجلاء عبسي" للبيانو، والتي قدم فيها من مؤلفاته ومؤلفات الأعلام لأربع أيدي أو على بيانونين عرَّف المستمعين على نوع من التوزيع للبيانو لا يقتصر على نغمات رتيبة وإنما على أصوات وتآلفات توافقية تحقق للمستمعين إليها متعة

حقيقية لم يعرفوها قبلاً. غير أن هذه المحاولات التي وجدت صدى طيباً آنذاك، لم يتح لها أن تأخذ أبعادها إلا في سني الأربعينيات على يدي نخبة من الفنانين الشباب من أمثال: هشام الشمعة، حسني الحريري، عدنان الركابي، عصمت طلعت، حسن دركزنللي، خضر جنيد، ومحمد كامل قدسي، ومن ثم يوسف بتروني.

وجد هؤلاء الموسيقيون الشباب بأن خير ما يقدمونه للمستمع العربي الذي لم تألف أذنه التوزيع الموسيقي، هو الأغنية الخفيفة الموزعة، والأغنية المصاغة على الإيقاعات الغربية الراقصة، كالتانغو والفالز والسلو، والفوكس تروت، والرومبا، والمقطوعات الموسيقية التي لا تخرج عن هذه الإيقاعات، والتراثية التي تفتقر إلى التوزيع والتي كتبت أصلاً غير موزعة. ولكن ما هو موقف هؤلاء الموسيقيين من قوالب التراث والقوالب الغربية؟

المؤلفون والملحنون والموسيقيون: يوسف بتروني، حسني الحريري، هشام الشمعة، عدنان الركابي، خضر جنيد، حسن دركزللي، وغيرهم قلة، هم الذين حملوا لواء التجديد في الموسيقا والأغنية العربية، وعملوا - كل بطريقته - على تكريس الإيقاعات الغربية الراقصة، وعلوم الموسيقا الغربية لخدمة الأغنية العربية والموسيقا.

بعض هؤلاء المؤلفين، رفضوا القوالب التراثية في التأليف رغم إقبالهم عليها في بداياتهم، وبعضهم أراد تطويرها وإغناءها بالعلوم، وبعضهم الآخر استخدمها كما هي ثم طوعها لتنطق بلغة العصر.

يمكن تصنيف هؤلاء الموسيقيين في فئتين: الأولى وتضم "يوسف بتروني، عدنان الركابي، محمد كامل قدسي وحسني الحريري". والثانية وتضم "هشام الشمعة وحسن دركزنللي وخضر جنيد".

* * *

اهتم يوسف بتروني، بإغناء القوالب التراثية بعلوم الموسيقا الغربية، وسخر روائع المؤلفات التركية والعربية للمعالجة الموسيقية الغربية، وأعطى منذ نزوحه من فلسطين في أواخر الأربعينيات وحتى وفاته في أواخر الخمسينيات أجمل الأعمال التراثية الموزعة مثل فالز "نازلي" وفوكس تروت "سداد بك" إلى جانب عدد لابأس به من مؤلفاته. ويرجع النقاد أسباب انصراف يوسف بتروني عن التأليف إلى مشاغله الكثيرة وأعباء أسرته الكبيرة، وإلى اهتماماته في تكوين الفرق الموسيقية المختلفة التي اضطلع بأعبائها وشارك في قيادتها. وأشهر مؤلفاته التي تطفح بالبيئة العربية الشرقية والمعالجة الغربية هي: "البدوية الحسناء" و"رومبا الليل" و"سريناد ليالي بغداد.

* * *

المرحوم الفنان عدنان الركابي الذي كان رئيساً لمعهد أصدقاء الفنون ترك عدداً من المؤلفات المشهود لها والتي صاغها بالأساليب الغربية، وأولى المؤلفات التراثية اهتمامه في جعلها قوالب تتحمل كثيراً من الضغط، كي تغدو قوالب كبيرة على غررا السيمفوني وما إليها. وقد طبق ذلك في الحدود الدنيا على عمل تراثي كبير هو "سماعي سوزدل" الذي قدمه مع فرقة معهد أصدقاء الفنون في أواخر الأربعينيات بعد أن أخضعه للعلوم الموسيقية الغربية "الهارموني" التي يتقن، ويعتبر هذا العمل "سماعي سوزدل" من أضخم الأعمال التراثية الذي أضحى بفضل معالجة "عدنان الركابي" له من الأعمال الكلاسيكية الرائدة.

الفنان القدير "محمد كامل قدسي" الذي غرق بوضع وتأليف أناشيد الأطفال المدرسية، ونقل أفضل الطرق والأساليب الغربية لتعليم الموسيقا للأطفال، وضع عدداً من المؤلفات التي لا يعرف عنها شيئاً. منها: فينوس وعدد من الافتتاحيات. و"كامل القدسي" الذي درس الموسيقا الشرقية منذ

طفولته على يدي الفنان التركي "شوقي بك زوربا" لمدة خمس سنوات، والموسيقا الغربية على يدي البارون بللينغ لمدة سبع سنوات، واختزل بفضل العلوم التي يملك مدة بعثته الدراسية لمصر إلى ثلاث سنوات، عمل موجهاً للتربية الموسيقية في وزارة التربية أكثر من ثلاثين عاماً، ومن ثم عمل خبيراً في الجزائر.

جل مؤلفاته التي بين أيدينا - وأغلبها للأطفال - صيغت بأسلوب الكانون.

أما مؤلفاته النظرية فكلها مؤلفات وضعها لوزارة التربية للمراحل الابتدائية والإعدادية ودور المعلمين.

* * *

الفنان - حسني الحريري -، أعطى في مستهل حياته الفنية وقبل سفره إلى إيطاليا كثيراً من الأعمال اليافعة، ولكنه في مقطوعته "روح الشرق" دلل بأسلوب الفانتازيا - Fantasia الذي صاغها فيه، وبالهارموني والتوزيع الموسيقيين عن موهبة مبكرة. وبعد عودته، اتخذت مؤلفاته طابعاً خاصاً، عزف فيه نهائياً عن الأسلوب الشرقي الذي فضل عليه الأسلوب الغربي، وأعطى من خلاله باليه "حلم عجوز" وباليه "جيهان" وعددا من المقطوعات الراقصة والأغاني وما إليها، تتسم كلها وتخضع لأساليب وفنون الموسيقا الغربية.

* * *

أما الفئة الثانية التي استخدمت القوالب التراثية والغربية في أعمالها، فقد برز منها بصورة خاصة الفنان هشام الشمعة الذي كتب في قوالب التراث مؤلفات قوية لم يجاره فيها أحد، لأنه خلصها من الرتابة المعروفة عنها وجعلها تنطق بلغة عصره، كما في "سماعي غفران" مقام فرحفزا، و"سماعي

هزام"، و"لونغا نهاوند". كذلك سخر إيقاعات الموسيقا الغربية الراقصة ذات المنشأ الفولكلوري والتي سادت في الأربعينيات والخمسينيات واحتلت مكانة بارزة في الحياة الموسيقية، لخدمة الأغنية العربية بالذات، ومن أبرز الإيقاعات التي عالجها التانغو والرومبا والفالز والفوكس تروت والباسودوبله، ومن أبرز أغانيه التي لحنها على إيقاعات الرومبا قصيدة "كانت لنا أيام".

* * *

الفنان خضر جنيد، عمل هو الآخر في الموسيقتين الشرقية والغربية، ومنذ بداياته الفنية أسهم في نشاطات عدد من الأندية الموسيقية كان آخرها معهد أصدقاء الفنون، ووضع في فترة الأربعينيات وأوائل الخمسينيات عدداً من المقطوعات الموسيقية الشرقية، من أبرزها "أوراق الخريف".

أوفدته وزارة التربية والتعليم إلى فرنسا للتخصص، وبعد عودته طرأ على أعماله تحول جذري، إذ انتقل من التأليف في القوالب الشرقية مرة واحدة إلى القوالب الغربية، ومن أعماله المتميزة في هذا المضمار، مجموعة من الألحان الشعبية ذات الأصول الفولكلورية السورية مثل "أوف مشعل" وقد عالجها بأسلوب ضمن معه وصول هذه الألحان إلى مختلف شعوب العالم، وإلى جانب هذه الألحان كتب مقطوعات أخرى تخضع لقالب السوناتا Sonata من أهمها رباعية للأوتار. ومن المفيد أن نتحدث بشيء من التفصيل عن حياة وأعمال بعض هؤلاء الفنانين لنفيهم حقهم لقاء ما قدموا وبخاصة الفنانين هشام الشمعة وحسني الحريري.

* * *

الإيقاعات الموسيقية الراقصة

"الفوكس تروت"

كتب أغلب الموسيقيين السوريين في كل الإيقاعات الغربية الراقصة تقريباً، وأغلب هذه الإيقاعات ذات منشأ فولكلوري، وقد ذاعت وانتشرت وانتقلت إلى كل أنحاء العالم من أمريكا اللاتينية عدا إيقاعات البولكا والفالز والبوليرو[1] التي انتقلت من بوهيميا في تشيكوسلوفاكيا والنمسا وإسبانيا إلى سائر بقاع الأرض.

أول إيقاعات أمريكا اللاتينية التي اجتاحت أمريكا الشمالية بادئ ذي بدء هي إيقاعات "الفوكس تروت Fox Troat" عرف هذا الإيقاع لأول مرة عام ١٩١٥، وبلغ أوج تطوره عام ١٩٢٠، وزها وازدهر وتصاعد باضطراد بفضل الموسيقيين الذين ألفوا أجمل ألحانهم على إيقاعاته حتى العام ١٩٣٠، ليتراجع بعض الوقت بسبب انتشار إيقاعات "التانغو - Tango" و"الرومبا Rumba" ليعود فينتعش من جديد في الأربعينيات من خلال الأفلام الموسيقية الاستعراضية، كما في فيلمي "ليلة في الريو" و"عطلة نهاية الأسبوع في هافانا" لتطغى عليه من جديد الإيقاعات الموسيقية الراقصة الأخرى، على الرغم من زخم تلك الإيقاعات وسيطرتها على حمى الرقص عند الشباب في أمريكا وأوروبا.

---

(١) يذهب بعض الباحثين إلى أن هذا الإيقاع قد انتقل من إفريقيا ثم إلى أمريكا الجنوبية قبل انتقاله إلى إسبانيا، بينما يقول بعضهم الآخر أنه انتقل من إفريقيا إلى إسبانيا ومنها إلى أمريكا الجنوبية.

ظل الفوكس تروت متربعاً على عرشه كإيقاع أصيل، أغنى الحياة الموسيقية بإيقاعات أخرى انبثقت عنه وتزخر بالعذوبة والديناميكية.

يقوم تدوين إيقاع "الفوكس تروت" على المقياس الرباعي المقسوم ٤/٤. وكل زمنين في هذا المقياس يشكلان معاً نوعاً من الوحدة الزمنية كما هو الحال في المقياس الثنائي.

أما اصطلاح السرعة فيه، فهو معتدل، ويعتمد إيقاعين قويين في كل مقياس، والتوافق الموسيقي - الهارموني- يأتي دائماً على الزمن الثاني. وإيقاع الفوكس تروت المرن، ولّد إيقاعات أخرى شاعت في الخمسينيات والستينيات أشهرها "التشاتشا تشا" والسوينج والبيجوين، والروك اندرول" وكان فوكس تروت "فكرة" وبيجوين "حائرة" لحسن الدركزللي من الأعمال المتكاملة في هذا الضرب من التأليف.

"التانغو"

الإيقاع الثاني الذي ظهر في عام ١٨٩٠ قبل ظهور الفوكس تروت تقريباً هو إيقاع التانغو الشاعري الحالم.

وإيقاع التانغو يعود في جذوره إلى الشعب الأصلي الذي يقطن في الأرجنتين، وقد أخذه فيما بعد الفاتح الإسباني واستخدمه بشيء من التطوير في حفلاته حتى غدا على الصورة المعروفة عنه اليوم، وانتقل منها إلى أمريكا الشمالية ثم إلى أوروبا، ويمكن اعتبار "تانغو Tango" "كومبارسيتا" الذي ظهر في مستهل العشرينيات خير نموذج للتانغو، وهذا التانغو الذي مازال يعزف في الحفلات الراقصة، غدا اليوم عملاً كلاسيكياً خارقاً قياساً على أعمال التانغو الأخرى، وهو مازال يحتفظ بدفء وشاعرية الأجواء الرومانسية التي ظهر إبانها.

الموسيقيون الأوروبيون وجدوا في إيقاعات التانغو، مجالاً رحباً لخيالهم الشاعري، فصاغوا فيه روائع ماتزال تشهد بروعة ما كتبوا، وأشهر أعمال التانغو التي مازال الراقصون يتحركون على إيقاعاتها الحالمة تانغو بوليرو - وهو تانغو على إيقاع البوليرو - وتانغو "جالوزي - الغيرة" وتانغو السماوات الزرق، وتانغو "اليزيون" وتانغو "لابالوما" وغيرها.

الفنان الراحل "أحمد الأوبري" هو أول من صاغ أغنية كاملة في مستهل الثلاثينيات في القطر العربي السوري على إيقاع التانغو، وتبعه في ذلك الفنان الكبير محمد عبد الكريم عندما أعطى على إيقاعات هذه الرقصة من شعر جلال زريق قصيدة "جارتي ليلى" وتانغو "الحنان"، ثم تتالت فيما بعد أعمال الملحنين في هذا الضرب من الإيقاع الشاعري الجميل، وكان أكثرهم نجاحاً وتفوقاً هشام الشمعة وحسني الحريري وحسن دركزللي. ويقوم تدوين إيقاع التانغو على غرار إيقاع الفوكس تروت، إذ يعتمد هو الآخر على المقياس الرباعي المقسوم.

"الرومبا"

ثالث إيقاعات الموسيقا الراقصة الذي طغى على الحياة الموسيقية منذ العام ١٩٣٠ هو إيقاع الرومبا. وهذا الإيقاع ذو منشأ فولكلوري إفريقي، يعرف باسم "الرومبا الزنجية"، وقد جلبه معهم زنوج إفريقيا الذين جيء بهم إلى كوبا أثناء تجارة العبيد الوحشية التي لم يشهد التاريخ مثيلاً لها في قسوتها وبشاعتها.

وإيقاع الرومبا الذي تقوم عليه الرقصة الشهيرة بهذا الاسم، تعتمد على تركيب إيقاعي خاص جداً يمثل فولكلوريا مزيجاً كوبياً إفريقياً. انتشرت الرومبا جماهيرياً في كل أنحاء العالم منذ العام ١٩٣٠، بفضل الموسيقيين

البارعين الذين عرفوا كيف يوظفوا ألحانهم على إيقاعاتها. وتعتبر "رومبا تامبا، ورومبا نيغرو، ورومبا ماما انيز" من أشهر ألحان الرومبا ذيوعاً وانتشاراً حتى اليوم.

أول من عالج الرومبا من الموسيقيين العرب في بداية انتشارها في الوطن العربي في مستهل الثلاثينيات هو الفنان محمد عبد الوهاب الذي صاغ على إيقاعاتها الراقصة قصيدة الأخطل الصغير المعروفة "جفنه علم الغزل" وأول من عالجها بنجاح في القطر العربي السوري الفنان هشام الشمعة الذي وضع على إيقاعاتها لحنه المعروف لقصيدة كمال فوزي الشرابي "كانت لنا أيام"، كما وضع الموسيقار الراحل يوسف بتروني مقطوعته المعروفة "رومبا الليل".

يصاغ إيقاع الرومبا على مقياس الرباعي المقسوم، وهو يحمل في طياته تأثيرات إيقاع الفوكس تروت، ويتميز عنه في أن "الجامحة – سينكوب" تأتي على الزمن الثاني في كل مقياس، وينقسم الإيقاع بسبب المقياس الرباعي المقسوم إلى إيقاعين أساسيين يتقدم فيهما الإيقاع الثاني عن موضعه الطبيعي بمقدار ذات السن. ويتيح الفراغ الزمني في هذا الإيقاع لملئه من قبل المؤلف بتوافقات (هارمونية) وبخاصة في منطقة الأصوات المتوسطة.

انبثقت عن إيقاعات الرومبا العديد من الإيقاعات الراقصة مثل "الكونغا Conga" التي شاعت في سني الأربعينيات والخمسينات بقوة بفضل الموسيقي "كزافيه كوجات" الذي وضع على إيقاعاتها كثيراً من مؤلفاته الديناميكية الحارة والجميلة، وتنتمي "الكونغا" في إيقاعاتها إلى المكسيك كذلك انبثق إيقاع آخر جميل هو إيقاع "المامبو"، وقد كتب فيه حسن دركزنللي عدداً من الألحان الجميلة منها مقطوعة "عودي".

"السامبا"

رابع الإيقاعات الموسيقية الراقصة التي غزت العالم منذ أواخر الأربعينيات وفدت من البرازيل، وتعرف باسم "السامبا Samba" وهذا الإيقاع تطور عن مزيج من الإيقاعات التي حملها معهم زنوج إفريقيا، وإيقاعات سكان البرازيل الأصليين، وإيقاعات البرتغاليين الشعبية التي جاء بها معه المستعمر البرتغالي الذي استوطن البرازيل وغلب بعاداته وتقاليده ولغته البلاد وطبعها بطابعه. وفي الوقت نفسه فإن المستعمر البرتغالي تأثر بدوره بفنون الإفريقيين والسكان الأصليين، ليتكون من كل ذلك مزيجاً خاصاً من الفن الذي يصح معه القول أنه فن برازيلي خالص، وكانت الموسيقا الشعبية واحدة من هذه الفنون، ومنها ولدت ألحان وإيقاعات السامبا.

يشتمل إيقاع السامبا في كل مقياس على إيقاعين قويين، ويتميز هذا الإيقاع عموماً بتأخير تسببه "الجامحة - Syncope" التي تأتي عادة في نهاية كل مقياسين لتعطي نوعاً من التتابع الإيقاعي الذي ينشأ عن الجامحة التي تربط أصوات المقياس الأول بأصوات المقياس الثاني وأصوات المقياس الثالث بأصوات المقياس الرابع وهكذا دواليك، الأمر الذي يميز إيقاع السامبا عن غيره من الإيقاعات الراقصة، وإيقاع السامبا بعد هذا يصاغ على غرار الإيقاعات الراقصة التي سبق ذكرها على مقياس الرباعي المقسوم ٤/٤.

تصاغ ألحان السامبا في المقامات الكبيرة "ماجور - Majeur" بخلاف الألحان الراقصة كالتانغو وما إليها التي تصاغ في المقامات الصغيرة "مينور - Mineur"، وتضفي المقامات الكبيرة طبيعتها المتألقة المتفائلة وحيويتها وإشراقها على ألحان السامبا وإيقاعاتها.

أغلب الموسيقيين العرب وضعوا ألحاناً وأغان على إيقاعات السامبا، واشتهرت منها بنوع خاص مقطوعة "حبيبي الأسمر" لمحمد عبد الوهاب، ومقطوعة "حبيبي أنا" لحسن دركزنللي.

"هابانيرا"

آخر الإيقاعات الأساسية الهامة التي جاءت أيضاً من أمريكا اللاتينية وبالتحديد من كوبا، هي إيقاعات رقصة "الهابانيرا Habanera". عرفت هذه الرقصة أول ما عرفت في إفريقيا، وكما حدث مع الإيقاعات الإفريقية الأخرى، نقلها زنوج إفريقيا معهم إلى كوبا إبان تجارة العبيد، وهي تقوم على إيقاع ثنائي ذي سرعة محددة وثابتة، انتقلت هذه الرقصة إلى إسبانيا، ووجدت هوى لدى الشعب الإسباني الذي رقص على إيقاعاتها مضفياً عليها بواسطة آلات الكاستانييت التي يستخدمها الراقصون عند رقصهم لها نوعاً من التطريز الجميل الموشى بتنويعات إيقاعية جميلة رائعة. والموسيقي العربي السوري حسن دركزنللي الوحيد من الموسيقيين العرب الذي عالج هذا النوع من الإيقاع الراقص في مقطوعاته الموسيقية.

تلك هي الإيقاعات الأساسية تقريباً للرقصات الشهيرة ذات المنشأ الفولكلوري التي غزت العالم الموسيقي انطلاقاً من إفريقيا وأمريكا اللاتينية، والتي انبثق منها العديد من الإيقاعات الراقصة الأخرى "كالجيرك" والتي كان آخرها بعد الخامسة After Fi، أي بعد الدرجة الموسيقية الخامسة، وهو من الإيقاعات العرجاء.

أما الإيقاعات الأخرى التي وفدت من أوروبا واستخدمها الموسيقيون العرب فهي البوليرو، والبولكا، والفالز.

"بوليرو"

و"البوليرو Boléro" رقصة إسبانية ذات إيقاع ثلاثي مميز، وهذا الشكل الإيقاعي طرأت عليه تغيرات على مر السنين إلى أن غدا على الشكل الذي صار عليه اليوم، وقد بنى عليها الموسيقي الفرنسي الشهير "موريس رافل M. Ravel" مقطوعته الشهيرة "بوليرو" التي كتبها خصيصاً للأوركسترا السيمفونية كتجريب على التوزيع الموسيقي وتنويعاته التي يلعب فيها هذا الإيقاع الدور الرئيسي.

يستخدم الراقصون عند رقصهم لرقصة البوليرو آلات الكاستانييت الإيقاعية الإسبانية، من أجل تشكيل إيقاعي يزيد في تنويعات وزخارف هذه الرقصة لتمييزها عن غيرها.

استخدم إيقاعات البوليرو عدد من الموسيقيين العرب، من أبرزهم "محمد حسن الشجاعي" في مقطوعته "الراعي"، و"محمد عبد الوهاب" إلى حد ما في مقطوعته "إليها" والسنباطي في قصيدة "يا لعينيك" لأسمهان، وأغنية "العيون" لعبد الغني السيد. أما الموسيقار حسن دركزنللي فقد استخدمها بنجاح كبير وعلى نطاق واسع في عدد من مقطوعاته، كما في بوليرو "سر" وبوليرو "غائبة"، ولعله الوحيد الذي استخدم هذا الإيقاع استخداماً سليماً لا شائبة عليه ودون تحريف.

"بولكا"

"البولكا Polka" رقصة دائرية جماعية على شكل حلقة مغلقة، وهي من الرقصات الشعبية التشيكوسلوفاكية، موطنها الأصلي بوهيميا، ومنها انتقلت منذ عام ١٨٤٠ إلى سائر أنحاء العالم، إيقاع هذه الرقصة ثنائي سريع، كل مقياس من مقاييسها يتضمن إيقاعين أولهما قوي والثاني أقل قوة، وقد كتب فيها إبان الحكم العثماني للوطن العربي عدد كبير من

الموسيقيين الأتراك، وقلة من الموسيقيين العرب. وتعتبر مقطوعات البولكا التي كتبها كل من "ماتيلدا عبد المسيح، و"اسكندر شلفون" و"محمد عبد الكريم" و"كميل شامبير" من أفضل ما كتبه الموسيقيون العرب ولا أعرف موسيقياً عربياً آخر كتب في هذا الضرب من الإيقاع الراقص منذ ثلاثينيات هذا القرن وحتى اليوم.

"فالز"

"الفالز – Waltz" رقصة شاعت وانتشرت في القرن التاسع عشر ويعتقد أنها ألمانية الأصل لأن اسمها يتضمن معنى الدوران، ولأن فعل "يدور" في الألمانية هو Waltzen".

مؤلفات الفالز التي ظهرت في القرن التاسع عشر منها ما يصلح للرقص ومنها ما يصلح للاستماع فقط، ويعود الفضل في اكتساب الفالز لتلك الشعبية الكبيرة والميل إلى الرقص على إيقاعاته المرحة الراقصة للموسيقي النمساوي "جوهان شتراوس Strauss" الذي كتب فيه ما يزيد عن /١٥٠٠/ مقطوعة. ومنذ العام ١٨٧٠ أخذ الفالز ينتشر انتشاراً واسعاً في ألمانيا والنمسا وتشيكوسلوفاكيا ليعم انتشاره فيما بعد أوروبا كلها والعالم.

تقوم إيقاعات الفالز على المقياس الثلاثي وعلى المقياس المركب ٩/٨ وبعض المقاييس الأخرى، وأكثر هذه المقاييس شيوعاً وانتشاراً لدى الموسيقيين هو الثلاثي البسيط.

كتب في إيقاعات الفالز عدد كبير من الموسيقيين العرب، منهم على سبيل المثال، محمد عبد الوهاب، في مقطوعته المعروفة "لغة الكيتار" إلى جانب مقاطع غنائية ظهرت له في المقطع الغنائي الأخير من قصيدة "الجندول" والمقطع الأخير من قصيدة "كليوبترا" والمقطع الأخير من أغنية "دارت الأيام" التي غنتها أم كلثوم.

كذلك استخدم السنباطي هذا الإيقاع في أغنيتين معروفتين لليلى مراد ظهرتا في السينما هما "احنا الاثنين" ويا "حبيب الروح" ومحمد القصبجي في عدد من الأغاني اشتهرت منها بنوع خاص أغنية "قلبي دليلي" لليلى مراد، التي تعتبر نموذجاً فريداً في الغناء العربي لألحان الفالز.

فريد الأطرش استخدم هو الآخر هذا الإيقاع في مذهب أغنية "ليالي الأنس" لأسمهان، وأغنية الربيع التي غناها بنفسه.

الموسيقي العربي السوري عصمت طلعت - وهو من الهواة - وضع فالز "كيوبيد" وقد أذيع هذا الفالز من إذاعة دمشق الضعيفة عام ١٩٤٤ ومن إذاعة الشرق الأدنى عام ١٩٤٥، وقد سجلته للإذاعة المذكورة فرقة معهد أصدقاء الفنون الدمشقية.

الفنان الفلسطيني الراحل "يوسف بتروني" أحيا فالز "نازلي" التراثي بتوزيعه الجميل. أما الفنان محمد عبد الكريم فقد كتب في هذا الإيقاع عدداً كبيراً لآلته المفضلة البزق، وسجلها كلها لإذاعة دمشق.

آخر الفنانين السوريين الذين كتبوا مقطوعات عديدة على إيقاع الفالز، هو الفنان حسن دركزنللي الذي أعطى فالز "الهيام".

موسيقا الجاز

يعود الفضل في انتشار موسيقا الجاز إلى زنوج أمريكا الذين حافظوا على إيقاعاتها الأصلية وراثة مذ جيء بأجدادهم قسراً من أوطانهم في أفريقيا إبان تجارة الرقيق، اشتق اسمها أو أخذته من اسمي أشهر عازفين زنجيين لهذا النوع من الموسيقا وهما: "جيمس James" وتشارلز - Charles" ولما كان زنوج أمريكا ولاسيما المقيمون في نيوأورليانز يحرفون بسبب لهجاتهم الخاصة الأسماء عند نطقها، فإن اسم "جيمسJeams" صار "جاز" واسم تشارلز Charles أصبح "Chas".

ويمكن تعريف موسيقا الجاز بصورة عامة، بأنها شكل أو أسلوب موسيقي أمريكي في العزف، التحم بعمق بأسلوب زنوج أمريكا، فاكتسب صفاته وخصائصه، وموسيقا الجاز تعتمد على الارتجال وعلى الإيقاع المثير، وهما - أي الارتجال والإيقاع - العنصر الأساسي في هذا النوع من الموسيقا، وهو يختلف عن الموسيقا الأخرى ذات الإيقاعات الراقصة المختلفة، في أن مقطوعاته ترتجل على ألحان بسيطة، أو على أشكال إيقاعية مختلفة، وأيضا على تراكيب توافقية "هارموني"، أو على مزج بين كل هذه العناصر، ويتوقف نجاح هذه الموسيقا على براعة العازف، فإذا كان العازف خارقاً، حصل المستمع على ارتجالات رائعة، وإذا كان العازف وسطاً فإنه لن يكون مبدعاً وبالتالي لن تكون ارتجالاته ذات تأثير قوي، أما إذا كان العازف عادياً فتكون ارتجالاته في الغالب فاشلة في هذا النوع من الموسيقا الذي يقوم أولاً وآخراً على ألحان أو إيقاعات تطفح بارتجالات لا نهاية لها وتزخر بزخارف إبداعية تزيدها غنى..

الفنان الراحل "حسن دركزنللي" كعازف "ساكسفون" بارع. لا نقول عنه، إنه كان بمستوى عازف الترومبيت الشهير "هاري جيمس" أو بمستوى عازف الساكسفون المعروف "تومي دورسي" أو عازف "الترومبون آكوليس" "جيمي دورسي"، ولكنه كان عازفاً قوياً متمكناً بالنسبة لأجواء الوطن العربي الموسيقية، وكان يقدم ارتجالات متفوقة على ألحان كان يضعها بنفسه، أو على إيقاعات كان يختارها بدقة. غير أن الزمن الذي وجد فيه لم يكن زمن الجاز في القطر العربي السوري. لذا نجده يعكف على تأليف الموسيقا الراقصة التي كانت تجد هوى لدى الجمهور.

* * *

شكري شوقي

دمشق ١٩٢٢ – دمشق ١٩٨٩

يعتبر الفنان "شكري شوقي" واحداً من أعلام الموسيقيين العرب السوريين، اكتسب شهرته من وراء عزفه المبهر على آلة الكلارنيت، وهو الوحيد من بين العازفين على الكلارنيت في الوطن العربي الذي تعدت شهرته الحدود المحلية العربية.

نشأ شكري شوقي نشأة متواضعة، ومال إلى الموسيقا وأحبها منذ طفولته، اشترى له والده الآلة الموسيقية الكشفية المعروفة باسم "فريفره" ليعزف عليها مع أقرانه من الكشافة في المدرسة الابتدائية، فأتقن العزف عليها في فترة وجيزة حتى غدا العازف الأساسي في فرقته الكشفية. أحب آلة "الهارمونيكا" فاقتنى واحدة كانت تملأ أوقات فراغه، وتجمع حوله أهل الحي كلما عزف عليها. دفعته مصاعب الحياة ومتاعبها وهو مازال فتى للانخراط في صفوف فرقة الدرك - الشرطة اليوم- الموسيقية، وفيها تعلم العزف على آلة الكلارنيت التي برع في العزف عليها لدرجة الإعجاز، طموحه الموسيقي جعله يرفض أن يوقف عزفه على الأناشيد الحماسية والمارشات العسكرية، فاندفع يدرس معزوفات الأعلام من الكلاسيكيين الخاصة بآلة الكلارنيت والبيانو، ثم تجاوزها إلى تحويل بعض المؤلفات الشهيرة المكتوبة لآلة الكمان والبيانو، إلى آلة الكلارنيت والبيانو، ورغم هذا فإنه عندما وجد أن ما حصل عليه من العلوم الموسيقية، الغربية من خلال تلك المؤلفات لا يروي غليله، انصرف إلى دراسة "الهارموني - Harmonie التوافق" و"الفوج Fugue الترجيع" والتقابل - Contre point الكونتربوان" من الكتب الموسيقية المتوفرة آنذاك لوحده. ثم ما لبث أن زاد من معارفه وأغنى علومه الموسيقية عندما احتك بالبارون الروسي "اراست بللينغ" عن طريق معهد أصدقاء الفنون الذي

انتسب إليه فترة من الزمن. وقد استفاد من إرشادات البارون بللينغ وإشرافه المباشر على دراسته استفادة كبيرة جعلت البارون بللينغ يقول:

".. لم أسمع عازفاً بمثل مهارته، ولم أر عازفاً يجيد فن الارتجال مثله.. إنه عازف كبير، وكبير جداً..".

اضطرته الحاجة للعمل في الملاهي الليلية، فانتقل دفعة واحدة من عزف الأعمال الكلاسيكية إلى الموسيقا الغربية الراقصة ومن ثم إلى موسيقا "الجاز" التي برع فيها براعة مذهلة.

يقول عنه عارفوه، إنه في ارتجالاته الموسيقية على الكلارنيت صنو الفنان الكبير محمد عبد الكريم في عزفه على البزق.

في سني الأربعينيات والخمسينيات، تسابقت الفرق والمعاهد الموسيقية لضمه إلى صفوفها، ورغم الإغراءات فإنه فضل العمل في فرقة معهد أصدقاء الفنون وفي فرقة المعزوفات الحديثة تحت قيادة هشام الشمعة. وفي سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهي الفترة التي عمل فيها في فرقة هشام الشمعة، وبالتحديد في العام ١٩٤٧، قدم إلى دمشق ثلاثة من الموسيقيين الألمان الذين كانوا قد تعاقدوا بسبب اختصاصاتهم غير الموسيقية للعمل في مؤسسات الدولة المختلفة، وكان من بينهم عازف على البيانو يدعى "تشيشيل" وعازف على الكمان يدعى "البرت فيتزنر" وثالث كان قد درس فن قيادة الأوركسترا قبل الحرب ولم يتابع دراسته بسببها ويدعى "جاك دورلي". هذا الثلاثي وجد غايته في معهد أصدقاء الفنون، فانضموا إلى صفوفه ليتابعوا هوايتهم الموسيقية، وأخذوا يعملون في العزف والتدريب دون مقابل وكان إعجابهم لا حدود له بشكري شوقي، فكونوا بعد أن ضموا إلى صفوفهم عازف "الكمان الجهير" فيولونسيل عضو المعهد يحيى النحاس[١] رباعياً رائعاً، أخذ يقيم حفلات دورية في قاعة المعهد الرئيسية لهواة الموسيقا الكلاسيكية.

---

(١) يحيى النحاس من أمهر عازفي "الكمان الجهير" ظل يعمل بعد زواجه من المطربة فايزة ابراهيم في فرقة "أحمد فؤاد حسن" لغاية وفاته عام ٢٠٠٠.

"جاك دورلي" أراد أن يحقق معجزة من العازفين في فرقة المعهد، وقد استطاع بعد جهد كبير من تكوين فرقة سيمفونية صغيرة، جلب إليها جل عازفي آلات النفخ النحاسية فيها من فرقتي الجيش والدرك، وكان أبرز هؤلاء العازفين "غالب ماملي" على الترومبون أكوليس وعازف الترومبيت "عبد الفتاح محمد" وعازف الكلارنيت "عارف ملص" وعازف الأوبوا "مطيع المصري"، وكل هؤلاء استهواهم العمل فانضموا إلى المعهد ليشاركوا بفرقته الصغيرة التي قدمت في أولى حفلاتها في فندق "اوريان بالاس –الشرق" - مقطوعات "اجمونت" لبتهوفن و"خليفة بغداد" لبوالديو و"الفالز الامبراطوري" لشتراوس، و"دعوة إلى رقص الفالز" لفيبر.

عاشت الفرقة عدة أعوام، ولم ينفرط عقدها، إلا بعد سبع سنوات، عندما انتهت عقود أولئك الموسيقيين الألمان.

تلقى "شكري شوقي" عقوداً من مختلف الأقطار العربية للعمل في معاهدها الموسيقية، فاستقال من فرقة الدرك، وحزم متاعه وسافر في رحلة طويلة إلى السعودية لم يعد منها إلا في مستهل الثمانينيات، بعد غياب دام أكثر من عشرين عاماً.

اتصل بعد استقراره في دمشق، بالمعهد الموسيقي العربي التابع لوزارة الثقافة والإرشاد القومي الذي رحب بالتعاون معه، وهكذا انطلق من جديد في مهنته التي يحب - تدريس الكلارنيت - فاختار عدداً من التلاميذ الذين وجد فيهم وعياً فنياً وفهماً لقدرات هذه الآلة، وقد قدم أحد هؤلاء التلاميذ "جابر العظمة" في حفلة المعهد السنوية عام ١٩٨٧ فبهر المستمعين على صغر سنه.

وبعد فإن شكري شوقي الذي عانى الشيء الكثير من مرض السكري توفي بعد أن ترك وراءه عدداً لابأس به من المؤلفات الأوركسترالية.. غير أن هذه المؤلفات لن ترى النور، لأن القطر كان يفتقر إلى الفرق الموسيقية التي تستطيع أداءها.

* * *

حسن دركزنللي

دمشق ١٩٢١ – دمشق ١٩٦٨

الفنان الراحل "حسن دركزنللي" هو الوحيد بين زملائه الذي ظل يتابع رسالته الفنية في النهج الذي اختطه لنفسه إلى أن فاجأته الذبحة الصدرية، واختطفته وهو في أوج شبابه وعطائه.

نشأ في بيت محب للموسيقا والغناء، وكان والده "محمدعلي دركزنللي" يريد لأولاده مستقبلاً بعيداً عن العمل التجاري الذي يزاوله، فأرسله إلى مدرسة الأخوة "فرير ماريست" الفرنسية، فدرس فيها المرحلتين الابتدائية والمتوسطة (الإعدادية اليوم).

كان دخل العائلة المادي جيداً، وكان الأب يميل إلى الغناء والطرب ويفهم في المقامات الموسيقية في حدود الاستماع، وكان يقيم شهرياً سهرة كبيرة يدعو إليها الأصدقاء وصفوة من سكان حي سوق ساروجة الذي يقيم فيه، وكانت هذه السهرة الحافلة بالغناء والموسيقا والطرب التي تستمر حتى الفجر تستهوي "حسن" وتجعله ينتظرها ليحتك بالعازفين ليستفيد منهم. وكان "الحاكي فونوغراف" ملجأه الوحيد بعد المدرسة، وهذا الحاكي يدين له بالشيء الكثير، فهو الذي عرفه على المطربين والمطربات العرب، وهو الذي جعله ينفق نقوده بشراء اسطوانات الموسيقا الغربية الكلاسيكية والراقصة، دون أن يدري بأنها المفتاح الذي سيحدد مستقبله كمؤلف موسيقي.

عندما لمس الأب ميل ابنه الشديد للموسيقا اشترى له "آلة العود" ليمضي أوقات فراغه بالتعلم عليها، وهكذا غدت هذه الآلة سميراً له، وأخذ يمضي أغلب أوقاته في التعلم عليها لوحده أو مع أصدقائه.

لم يتابع "حسن دركزنللي" دراسته بعد نيله شهادة الدراسة المتوسطة التي أتقن خلالها قراءة وكتابة اللغتين الفرنسية والإنكليزية بطلاقة مدهشة،

وانصرف بكليته إلى الموسيقا فانتقى آلة "الساكسفون تينور" التي أحبها، واستطاع في برهة وجيزة الإلمام بها.

في أواخر الثلاثينيات أعلنت فرقة موسيقا الجيش الفرنسي عن حاجتها إلى عازفين، فتقدم إلى المسابقة ونجح بتفوق. ويعود سر نجاحه إلى إتقانه العزف على آلة "الساكسفون تينور"، وفي فرقة الجيش الموسيقية وجد نفسه أمام عدد كبير من الآلات الموسيقية، وأمام مدرسين يتقنون عملهم، وخلال سنوات أتقن العزف على آلات "الساكفون آلتو والكلارنيت، والترومبيت والترومبون" وغيرها من الآلات التي أهلتها كلها في المستقبل لأن يغدو موزعاً موسيقياً متميزاً. غير أن آلته المفضلة التي كان يمضي معها يومياً أكثر من ست ساعات هي آلة "الساكسفون تينور" التي جعلته يحترف العزف عليها في المرابع الليلية.

يمكن القول بعد هذا، إن انتساب حسن دركزنللي لفرقة الجيش الموسيقية ساعده على إكمال علومه الموسيقية، وعندما أنهى عقده مع فرقة الجيش، كان يتقن التدوين الموسيقي قراءة وغناء و- "الهارموني - التوافق" و"الكونتراوان - التقابل" و"الفوج - الترجيع"، وقد استغرقت منه هذه الدراسات أكثر من خمس سنوات.

وعندما قامت الدولة بتأسيس المعهد الموسيقي الشرقي في عهد رئاسة الشيخ تاج الدين الحسيني عهد إليه بتدريس مادة "القراءة الصولفائية" وظل يدرس فيه إلى أن أغلقته الدولة.

بعد الجلاء، وفي العام ١٩٤٧ أسس أول فرقة موسيقية للجاز، وعن طريق هذه الفرقة علَّم المنتسبين إلى الفرقة على مختلف الآلات الغربية والشرقية.

عمد قبل أن يخرج بمؤلفاته إلى الناس، إلى تقديم الافتتاحيات الشهيرة في حفلات عامة، وأشهر الافتتاحيات التي قدمها في الأربعينيات: "أسواق فارس - لكتلبي" "خليفة بغداد لبوالديو" و"الخيالة الخفيفة - لفون سوبه" و"غابات فيينا - لجوهان شتراوس".

في العام ١٩٥٤ وزع للأستاذ محمد عبد الوهاب عدداً من مقطوعاته الموسيقية التي نالت قبولاً عند مؤلفها وعند المستمعين، وإبان الوحدة بين مصر وسورية دعي لتدريب الفرقة الموسيقية لجامعة دمشق ونال على أثرها تقديراً لجهوده الميدالية الذهبية وشهادة تقدير.. وعندما وزع المقطوعة الشهيرة "آه يا زين" أضحت هذه المقطوعة الأكثر شعبية بين الفواصل الموسيقية الهامة التي كانت تذاع في إذاعتي صوت أمريكا وصوت فرنسا.

تزوج حسن دركزنللي مرتين، ورزق من زوجته الأولى بستة أولاد، ومن الثانية بولد واحد، وهذه الأعباء على ضخامتها لم تصرفه عن متابعة هدفه الموسيقي.

إنتاجه الموسيقي الغزير سار في اتجاهين، الأول التأليف في الإيقاعات الموسيقية الغربية الراقصة التي أولاها عنايته الخاصة حتى طبعت شخصيته بها. والثاني التأليف في القوالب الشرقية التراثية التي أراد من وراء التأليف فيها أن تنطق بلغة الزمن الذي يعيش فيه، وهو في هذا كان صنو الفنان هشام الشمعة الذي سبقه إلى ذلك.

وحسن دركزنللي كعازف متمكن على آلة "الساكسفون" الغربية، وهي آلة نحاسية نفخية، فرَّق كالفنان هشام الشمعة بين الآلات الموسيقية التي تستقيم وأنواع التأليف، فالموسيقا ذات الإيقاعات الموسيقية الراقصة لا تتفق بسبب منشئها الغربي مع آلات التخت الشرقي التقليدية، ومن هنا عمل كالفنان هشام الشمعة في أوج فورة نشاطه على استخدام فرق مختلفة، ميزت تلك الفترة من حياة القطر الموسيقية والتي امتدت منذ أواخر الخمسينيات وحتى وفاته في الستينيات والتي لم تعش بعده. أو يفكر أحد من الموسيقيين بمتابعة الطريق التي وصل إليها.

ويمكن القول على ضوء محاولات حسن دركزنللي في تكوين الفرق الموسيقية حسب أنواع التأليف، وهو الموسيقي الذي اعتمد على السلم الموسيقي الغربي أنه لاحظ كمعاصر لهشام الشمعة دراسات هذا الأخير التجريبية منذ الأربعينيات، فتتبع كل ما قام به هشام الشمعة في الفرقة الموسيقية من إصلاحات نأى بها عما جاء به محمد عبد الوهاب من حشر

للآلات الموسيقية في التخت الشرقي دون دراسة موضوعية أو إيجاد حل تجريبي تتماشى معه، ومن هنا كانت الفرقة الموسيقية الخاصة بالموسيقا الغربية الراقصة التي جاء بها في سني الأربعينيات تعتمد على آلات أسرة الكمان والكيتار والماندولين والبانجو والكلارنيت والإيقاع الغربي دون أن يحشر فيها كما فعل محمد عبد الوهاب وأضرابه في مصر آلات القانون والعود والناي وما إليها.

وكانت الوتريات هي السمة الغالبة في هذه الفرقة، بخلاف فرقة حسن دركزنللي الذي اعتمد على آلات النفخ الخشبية والنحاسية بحكم عشقه لها واستخدامها من قبل الفرق الغربية على نطاق واسع في الموسيقا الراقصة ولعل عمله كقائد لفرقة موسيقا الشرطة من الأسباب التي دفعته إلى استخدام الآلات النحاسية أكثر من الآلات الوترية التي أتينا على ذكرها.

هشام الشمعة، التزم بالنسبة للمؤلفات التراثية بالفرقة الشرقية وأغنى المؤلفات التي قدمها بالعلوم الموسيقية دون شطط، واعتمد التوزيع الشرقي في انفراد آلة أو التين في التوزيع الموسيقي، وهو الأمر الذي التزم به أيضاً فيما بعد الفنان الراحل حسن دركزنللي.

نصل من وراء كل هذا إلى أن كلا من هشام الشمعة وحسن دركزنللي لجآ إلى تقسيم صحيح للفرقة الموسيقية في حدود المؤلفات التي عالجوا من شرقية وغربية، وإن تجاوز هشام الشمعة كل هذا إلى إبداع في استخدام الآلات الشرقية في الأعمال الكلاسيكية كما في ثنائيات العود والكمان والأكورديون وما إليها وتطبيق ما وصل إليه العلم الموسيقي الغربي في الحدود التي تسمح بها المقامات الشرقية.

(موسيقا الجاز)

وإذا كان هشام الشمعة قد اقتصر على التأليف في قوالب الإيقاعات الغربية الراقصة التي شاعت حتى الأربعينيات، فإن حسن دركزنللي ألف في كل

الإيقاعات الراقصة التي انتشرت في العالم حتى الستينيات، وسبق في هذا المضمار جميع أقرانه من المؤلفين الموسيقيين حتى في مصر، وأظهرت تمرسه في كتابة الألحان الراقصة بدءً من الفوكس تروت والسلوفوكس وانتهاء بالروك، وأبرز مؤلفاته في هذا المضمار مقطوعات "حائرة" على إيقاع "بيجوين" و"عودي" على إيقاع "المامبو" و"آه يا زين" على إيقاع "التشاتشاتشا" و"سر" و"غائبة" على إيقاع "البوليرو" وفكرة على إيقاع "السلو" و"همسة راقصة" على إيقاع "السامبا" وغيرها كثير مما يصعب حصره وتعداده، وقد اشتهرت كلها وبنوع خاص مقطوعة "حسن أبو علي" على إيقاع "البوجي بوجي".

يمكن القول بعد هذا، إن اهتمامه بالإيقاعات الراقصة وتأليف الألحان على إيقاعاتها لا يعود فقط إلى افتتائه بآلات النفخ النحاسية والخشبية فحسب، وإنما إلى حبه وتعمقه بموسيقا الجاز Jas عموماً.

إلى جانب اهتمامات حسن دركزنللي بالموسيقا الغربية الراقصة وبموسيقا الجاز، اهتم أيضاً بالموسيقا التراثية، فكتب في قوالبها بعض المؤلفات الموزعة، كما في مقطوعاته المعروفة "بشرف فرحفزا" و"من وحي الأندلس" و"من وحي الموشح" و"من وحي رمضان" و"من وحي الذكر".

كذلك كتب كثيراً من الموسيقا التعبيرية من أبرزها "ابتهال، شروق الفجر، من وحي السماء، ذكريات، وهمسات شرقية" وعدداً من الرقصات" كرقصة الصبايا ورقصة الزنبقة".

تأثر حسن دركزنللي كغيره من الموسيقيين بالوحدة التي قامت بين مصر وسورية في العام ١٩٥٨، فكتب عدداً من المؤلفات من أهمها "صوت سورية، الفارس العربي" كذلك تأثر بالنضال الفلسطيني فوضع عدداً من المارشات الحماسية منها "مارش الثأر" و"مارش المقاوم".

لحن حسن دركزنللي لعدد من المطربين والمطربات على أنغام الإيقاعات الموسيقية الراقصة وغير الراقصة، فلحن للمطربة "بسمة" واسمها الحقيقي "يولاند أسمر" أغنيات "سؤال، يا ليت سلمى، شو صار، عيناك

ضعفي، لن يعود، واللقاء" وللمطربة "أحلام" أغنيات "أشواق، الليل، صار لي سنة، خمس كلمات، عندي قلب، رسالة، يا من يحبني" وللمطربة المعروفة "كروان" أغنيتي "عم دوب حنيه، وأنسى حبي". وقد تحولت بعض هذه الأغنيات بفضل إيقاعها الراقص وموسيقاها الشاعرية، إلى مقطوعات موسيقية، من مثل: "سؤال، رسالة، يا من يحبني".

والفنان "حسن دركزنللي" الذي انصرف إلى فنه كلية، كانت له آراء شخصية في الموسيقا الشرقية، وعندما سألته السيدة "وصال شاكر الحمصي" المحررة في مجلة الدنيا[1] عن رأيه في الموسيقا الشرقية أجاب:

- الموسيقا الشرقية ذل.. وخنوع واستعمار.. كفانا دفاعاً عن أشياء معدومة ومحدودة.. أنا لا أنكر فضل الموسيقا الشرقية. ولكنني أجهل كيف يتبناها أناس لا يفقهون ضروبها وأوزانها ومعانيها التي شوهها معظم الذين أحدثوا أغنيات فيها طابع شرقي وروح غربية صحيحة. وأجاب حول التجديد في الموسيقا بمايلي:

- كثيرون الذين يحملون المواهب الفنية القيمة، وكثيرون الذين بإمكانهم أن يخلقوا عدة ألوان فنية غربية لها لونها الخاص وروحها الخاصة، ولكن الإذاعة السورية هي التي تقف في وجوههم ولست أعلم السبب في ذلك.

لقد ظل "حسن دركزنللي" طوال حياته مخلصاً للاتجاه الغربي في الموسيقا، وهو في هذا صنو "القصبجي" في تكريس العلوم الغربية لخدمة الموسيقا العربية، وإن اختلف عنه في التطبيق من حيث الاستخدام العريض للآلات الموسيقية وبخاصة آلات النفخ النحاسية.

لقد رحل "حسن دركزنللي" وبقي على المسؤولين عن الثقافة والفن أن يجمعوا تراثه وأن يقدموه للناس في كل الوطن العربي، وفي هذا خير تكريم لفنان أصيل عمل بصمت طوال حياته.

* * *

(١) راجع مجلة الدنيا - العدد ٥٤٢ تاريخ ١تشرين الثاني ١٩٥٧.

هشام الشمعة

دمشق ١٩٢٣ -٢٠٠١

يمكن اعتبار الفنان هشام الشمعة مؤلفاً وملحناً وعالماً موسيقياً حقيقياً، وكان يمكن لهذا الفنان القدير أن يصنع شيئاً في حياة القطر الفنية لولا تمسكه بمثاليات عفا عليها الزمان.

ولد هشام الشمعة في أسرة وطنية عريقة عام ١٩٢٣، أخوه الأديب والصحفي الكبير ولاعب كرة القدم الشهير المرحوم سامي الشمعة صاحب جريدة "آخر دقيقة" التي ملأت الدنيا وشغلت الناس طوال سني الأربعينيات.

وجد هشام الشمعة نفسه وسط أسرة كلفة بالثقافة والفن، فأتاح له هذا أن يختار هوايته بنفسه، فأولى عنايته لآلة العود التي استحوذت على مشاعره وحواسه، فاستطاع بمساعدة الأصدقاء والأقرباء، من إتقان العزف عليها خلال فترة وجيزة.

جمعته صفوف المدرسة الابتدائية ثم الثانوية بأصدقاء يهوون مثله الموسيقا فكانوا يتنافسون فيما بينهم للتفوق في مضمار العزف والاستفادة من بعضهم بعضاً، والتهام ما يعثرون عليه من كتب الموسيقا الأجنبية والعربية المتوفرة، ليزيدوا من معرفتهم وخبرتهم ثم تنادوا للعمل كفرقة موسيقية هاوية بعيداً عن كل ما يمت للاحتراف بصلة، وأبرز هؤلاء الأصدقاء الأستاذ محمد كامل القدسي والمرحوم خالد مردم بك والفنان رياض العسلي ونديم زاهد باشا وعصام الشمعة. ثم توسعت حلقتهم فضمت فيما ضمت المرحوم عدنان الركابي والأخوين نجدت وعصمت طلعت، وعدنان راضي، والدكتور شمس

الدين الجندي والأستاذ ممدوح السمان والأخوين محمد ويحيى النحاس، ليصبح هؤلاء جميعاً المؤسسين لمعهد أصدقاء الفنون الذي اتخذ له مقراً في حي السبكي - حديقة السبكي اليوم- في أواخر الثلاثينيات. وقد أتيح لهذا المعهد أن يلعب دوراً كبيراً في حياة دمشق الموسيقية من وراء الحفلات التي كان يحييها في قاعة المعهد الصغيرة، وفي بهو مطعم الجامعة في الصالحية لصاحبه المرحوم الأستاذ فؤاد الصواف الذي أراد كأحد مؤسسي حزب البعث العربي، أن يكون هذا المطعم مقراً ثانياً للحزب ولبعض اجتماعاته الخاصة، ولنشاطاته الثقافية التي كان منها دعم معهد أصدقاء الفنون، وحث الشباب والأسر الدمشقية على الاستماع إلى برامج المعهد الموسيقية كل يوم ثلاثاء، وهو اليوم الذي يمتنع فيه المطعم عن تقديم الطعام واستقبال الزبائن احتراماً لفن الموسيقا، وينصرف فقط لاستقبال وخدمة الذين يؤمون المطعم للاستماع لحفلات المعهد لقاء بدل رمزي كان يعود كله للمعهد.

غير أن مطعم الجامعة، اضطر بعد إغلاق أبوابه بعد عامين بسبب الإفلاس الذي مني به صاحبه، إلى نقل حفلات المعهد إلى فندقي أمية - الخيام اليوم- والشرق. وكان نجما الحفلات البارون بللينغ والفنانة الراحلة "نجلاء عبسي".

لم يكتف هشام الشمعة بالعزف على آلة العود، وتأليف المقطوعات الموسيقية، والتلحين لمطرب المعهد آنذاك المرحوم "عدنان راضي" الشهير بالمتكتم، بل انصرف إلى دراسة آلات موسيقية أخرى، فأتقن العزف في فترة قصيرة على آلة الأكورديون ثم انتقل منها إلى آلة "الكمان الجهير - فيولونسيل". وفي تلك الأثناء ولأسباب غير معروفة، انسحب مع أصدقائه من المعهد، ليؤسس نادياً جديداً تحت اسم "دار الألحان" اتخذ له مقراً في شارع الروضة، وعندما احتاجت وزارة الدعاية والشباب التي أنشئت في عهد رئاسة الشيخ تاج الدين الحسني إلى دعم الفرقة القومية بعازف على "الكمان الجهير" لم تجد أمامها سوى هشام الشمعة. غير أن وزارة الدعاية والشباب لم تعمر طويلاً، فقد تعاقبت

الأحداث بعد وفاة رئيس الجمهورية، وسقوط وزارة جميل الألشي، ورضوخ الفرنسيين أمام المد الجماهيري فجرت أول انتخابات عام ١٩٤٣ بعد تعطيل الدستور، فنجح مرشحو الكتلة الوطنية البرجوازية، ورفعوا شكري القوتلي رئيساً للجمهورية، وتم تأليف وزارة جديدة لم تكن من ضمنها وزارة الشباب وبذلك تم الاستغناء عن الفرقة القومية، ورغم هذا فإن هشام الشمعة لم يتوقف عن العمل الموسيقي، إذ اتصل بالموسيقار البارون بللينغ الذي كان صديقاً له، وأخذ عنه علوم الموسيقا الغربية، كذلك عمل على الاستفادة من عازف الكمان التركي "شوقي بك زوربا" الذي استوطن سورية بعد خروج العثمانيين منها، وأخذ عنه كل ما يعرف في الموسيقا الشرقية.

بعد الجلاء، وكانت الإذاعة السورية الوطنية، قد اتخذت لها مقراً في شارع بغداد قرب السبع بحرات، عمل في فرقة الإذاعة عازفاً على عدد من الآلات الموسيقية التي يتقن[١]، وأثناء عمله هذا ألف "فرقة المعزوفات الحديثة "من خيرة العازفين في دمشق، وكانت هذه الفرقة - وهي فرقة خاصة تحت قيادته- تقدم حفلة أسبوعية واحدة، وكانت كل المعزوفات التي تقدمها من تأليفه، وكان وارد الفرقة لا يسد نفقاتها، ومن هنا تولى هشام الشمعة سد العجز من جيبه الخاص، إلى أن اضطر تحت وطأة الإنفاق إلى إيقاف الفرقة عن العمل بعد عامين من العمل الأسبوعي المتواصل.

كان هشام الشمعة، يحمل فكراً موسيقياً تقدمياً، فعندما شاع في أوائل الأربعينيات استعمال "الكيتار الهاوايين" - نسبة إلى هاواي - قدمه للمستمعين بطريقة تختلف عما هو متعارف عليه، وكان الشكل الثنائي، هو الشكل الفني الذي اختاره، وهذا الشكل يضم آلتي كيتار، الأولى "كيتار هاوايين" والثانية

---

(١) نص العقد الموقع بين الإذاعة والفنان هشام الشمعة بالعزف على الجمبش والكيتار والبانجو والماندولين مع فرقة الإذاعة أو منفرداً ويتعهد بكل عمل يعرض عليه خلال أوقات الدوام الرسمي، وأن يقوم بإخراج أربع حفلات غنائية أو صامتة من وضعه بصحبة فرقة الإذاعة أو مع فرقة المعزوفات الحديثة لقاء اجر شهري قدره مئتا ليرة سورية.

"كيتار إسباني". كذلك قدم شكلاً ثنائياً آخر لآلتي العود والكونترباص، وثالثاً لآلتي العود والأكورديون. وكل هذه الأعمال التي صافحت مستمعي الأربعينيات، كانت نقاطاً في حقل تجارب هذا الفنان، ولم تكن المؤلفات التي قدمها في تلك التجارب الثنائية من وضعه أو تأليفه، وإنما أعمال مشهورة نقلها وحولها من تدوين البيانو "ترانسكريبسيون" بالتعاون مع الفنان الراحل "عبد الغني شعبان" ليؤدياها معاً كثنائي للعود في الإذاعة.

عكف هشام الشمعة في أوقات فراغه على تصميم آلة موسيقية جديدة أطلق عليها اسم "كيتاريرا" وتتألف هذه الآلة التي كان يعزف عليها في الإذاعة لمدة ربع ساعة دورياً مرة في الأسبوع، من ستة أوتار معدنية مثلثة كل وتر يتألف من ثلاثة أوتار - بخلاف العود والماندولين والبانجو وغيرها من الآلات المؤلفة أوتارها من وترين متماثلين في كل وتر -. كل وترين في آلة "الكيتاريرا" متماثلين أما الوتر الثالث الذي يتوسطهما فيشد على الجواب، وفي الأوتار الحادة، يشد الوتر المذكور على القرار، ولهذه الآلة دساتين ثابتة، تقسم الزند إلى مسافات محددة رياضياً وسمعياً وفق سلم فيثاغورث، وذلك لأداء الدرجات الصحيحة المضبوطة، وليس المعدلة كالبعد الطنيني "بعد كبير" والمجنب الكبير (ليمتان) - أي ما يقرب جداً من البعد الصغير الزارليني "نسبة إلى زارلينو" - والمجنب الصغير "آبوتوم" والبقية "ليما" واحدة. والفضلة "كوما" فيثاغورثية، بعض دساتين هذه الآلة متحرك لأداء الدرجات الضرورية كمسافة "سيكاه" ثانية بنسبة ١٠/١١ لمقامات "العشاق والصبا والمحير" وما إليها.

في العام ١٩٤٨ أوفدته وزارة المعارف –التربية اليوم- إلى القاهرة في بعثة دراسية مدتها خمس سنوات، تخصص خلالها في دراسة العزف على الكمان والعلوم الموسيقية الأخرى. وعمل أثناء تواجده في القاهرة في مجموعة الكمان الأول في فرقة القاهرة السيمفونية تحت قيادة المايسترو والمؤلف "أحمد عبيد".

عمل بعد عودته في مستهل العام ١٩٥٣ مدرساً في المعهد الموسيقي الشرقي التابع لوزارة التربية والتعليم، ثم كلف بإدارته في نهاية العام نفسه،

ولما وجد أن الإدارة تتضارب في عملها الإداري مع عمله كموسيقي استقال لينصرف إلى التدريس والتأليف.

أمضى هشام الشمعة قرابة خمسة وثلاثين عاماً في تدريس المواد الموسيقية النظرية والعملية في دور المعلمين والشعبة الموسيقية ومعهد إعداد المدرسين والصف الخاص التابعة لوزارة التربية، والمعهد الموسيقي العربي التابع لوزارة الثقافة.

اختير إبان الوحدة ليمثل الإقليم الشمالي في جلسات المجلس الأعلى للإذاعة في القاهرة. كما اختير ليكون عضواً دائماً في المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون في القطر العربي السوري.

أعماله:

وضع هشام الشمعة كتباً مدرسية للمرحلة الابتدائية ودور المعلمين العامة والشعب الموسيقية فيها، وكانت هذه الكتب، من الكتب الرائدة في الوطن العربي وماتزال. وساهم بقلمه بكتابة مقالات موسيقية في مختلف المجلات السورية واللبنانية والمصرية، وقدم في الإذاعة السورية برامج التحليل الموسيقي في البرنامج الثاني عام ١٩٦٣.

المقالات:

تنقسم المقالات التي كتبها إلى قسمين: الأول في الموسيقا والنقد الموسيقي والرد على بعض كتابات الموسيقيين المعروفين، والثاني، اختص بالنقد السينمائي الذي برع فيه بسبب تتبعه للحياة السينمائية العالمية والعربية.

أولى المقالات الموسيقية كانت رداً على مقالات كتبها الموسيقي اللبناني "سليم الحلو" فقد جاء في المقال الذي حمل عنوان "ألحان لا تخضع لأصول توافق الأصوات" ونشر في مجلة "الإذاعة اللبنانية"[١] مايلي:

---

(١) راجع ملجة "الإذاعة اللبنانية" العدد ١٩-٧٢ السنة الثانية تاريخ ١ كانون الأول ١٩٤٦ الصفحة ٢٦.

ذكر الأستاذ "سليم الحلو" في عدة مقالات له في مجلتكم، أنه ليس في الموسيقا الغربية سوى نغمتي "الماجور" - أي الديوان الكبير - و"المينور" - أي الديوان الصغير" وأنا لا أنكر ما يقول، ولكن الغربيين يعتبرون هاتين النغمتين كفصيلتين تضمان أنغاماً أخرى لا تعين بأسماء خاصة، كما هو الحال في موسيقانا، كالحجاز كار، والحجاز كار كردي، والنكريز، والنهاوند الكبير وهي من فصيلة الديوان الصغير الذي يقابل مقام النهاوند في موسيقانا الشرقية، وهذه الأنغام تمر مروراً في اللحن دون أن يتركب منها لحن قائم بذاته، وأكبر دليل على هذا، الموسيقا الإسبانية وأنغامها التي يتركب معظمها من مقامي الحجاز كار والحجاز كار كردي، وهناك في موسيقا الإسبان ألحان لا تختلف عن تركيب مقام عجم كردي في شي، والشواهد كثيرة في الموسيقا الغربية من كلاسيكية وراقصة.

والنغمتان الأساسيتان تصوران على جميع العلامات في الديوان الكروماتيكي دون أن يبدل من اسميهما، في حين أن النغمة الواحدة في الموسيقا الشرقية تسمى بأسماء مختلفة في حال تصويرها على أية علامة غير الأصلية، وأنا لا أنكر أن بينها اختلافاً قد يكون ذا بال في بعضها، ولكن هذا هو الذي خلق الفوضى في موسيقانا.

وأقول: إنه كان في موسيقا الغرب في الربع الأخير من القرن الرابع عشر جزء من ستة عشر جزء من الصوت "تون"، في حين أن الصوت اليوم يتركب من نصفين اثنين فقط، وما جنح علماء الموسيقا الغربيون إلى هذا، إلا رغبة في وضع دساتير ثابتة، وأصول صحيحة لموسيقاهم، ثم صنفوا الضروب الإيقاعية بعد طرح العقيم منها.

ولا أشك في أن موسيقانا ستظل على شكلها الشائن هذا، إن لم نحاول تهذيبها واقتباس الكثير من الأصول الغربية وإلا فكيف نوفق بين ضرب واحد قد يستغرق دقيقة أو بعضها وبين الموسيقا الحديثة؟ وهل في وسعنا وضع أصول للمقامات الشرقية كما هي، ونحن ترى أن بين علامتين أو

درجتين، ولأقل بين "الدوكاه" و"البوسه لك" تسعة أجزاء يحمل كل منها طابعاً خاصاً في حين أن البعد نفسه في الموسيقا الغربية لا يعدو نصفين؟ وهل غرب من بال الأستاذ الحلو، أن في الموسيقا الغربية ألحاناً "ميلودي" غير خاضعة لأصول توافق الأصوات وتعد من أروع ما كتبه الموسيقيون؟

إن في سطونا الفاضح على موسيقاهم دليل كبير، فهل نسرق نحن إلا الألحان "الميلودي"؟

إن المساجلات التي دارت بين الأستاذ الشمعة وبين الأستاذ الحلو، وأساتذة آخرين على صفحات مجلة "الإذاعة اللبنانية"، استمرت زمناً، وهي تبين للضالعين في هذا النوع من الأبحاث والمساجلات الموضوعية التي اتخذها الأستاذ الشمعة في ردوده شعاراً بعيداً عن التهجم الذي لجأ إليه غيره محاوراً ومداوراً من خلال تلك المساجلات العلمية[١].

وكتب رداً ثانياً على الموسيقي توفيق سكر في مجلة الإذاعة السورية[٢] جاء فيه حول الموسيقا الشرقية مايلي: ".. أود أولاً أن أنفي الفكرة الشائعة بأن في الموسيقا الشرقية فواصل مبنية على "ربع الصوت" فالصحيح أن هذه الفواصل مؤسسة على الصوت الجزئي microtone، إذ لو صح الادعاء بأن ربع الصوت هو الفاصلة التي ترتكز عليها الموسيقا الشرقية، لكان الديوان الشرقي بالتالي مؤلفاً من أربعة وعشرين جزء متساوياً، وليس هذا هو الواقع بل الحقيقة أنه لم يتفق حتى الآن على تقسيم الديوان، وإن كانت الموسيقا الشرقية الحالية تجري اعتباطاً على أساس يقرب كثيراً مما يصح أن ندعوه "بالديوان الشرقي المعدل" ومن هنا نلحظ أن أنغامنا فقدت ميزتها الكبرى وضاع طابعها الأصيل.

---

(١) لمزيد من الاطلاع على تلك المساجلات، راجع مجلة الإذاعة اللبنانية العدد٥٠ تاريخ ٤تموز ١٩٤٨ العدد٥١ تاريخ ١١تموز ١٩٤٨ - العدد ٥٢ تاريخ ١٨تموز ١٩٤٨ - العدد ٢ السنة العاشرة - الأول من آب ١٩٤٨ - العدد٢ السنة العاشرة ٨آب عام ١٩٤٨.

(٢) راجع مجلة الإذاعة السورية - العدد١٦ - تاريخ ١٦نيسان ١٩٥٤.

ولست أغالي إذا قلت آن الآلات المحددة الأصوات كالبيانو مثلاً، عاجزة تماماً عن أداء سلم شرقي واحد على شكله الصحيح، وإن ما نسميه الآن بالمقامات الشرقية التي يمكن إجراؤها على الآلات التي ذكرت. ما هو إلا مقامات فقدت خصائصها الأصلية خلال السنين القريبة الماضية بفعل إدخال الآلات الغربية على الموسيقا الشرقية، فأضحى مقام النهاوند مثلاً، يقابل صيغة المينور - Mode Mineur- في الموسيقا الغربية، مع أن بينهما فروقاً ملحوظة في درجاتهما الصوتية، لاسيما ونحن نقارن الآن مقاماتنا الشرقية بالمقامات الغربية المؤسسة على الديوان المعدل بالتساوي، والمستعمل حالياً في معظم بلدان العالم.

أما المقامات الأخرى التي نسميها "شرقية" فقد أصبحت بعد أن اعتورها العبث لا تفرق في شيء عن المينور الخماسي - أي مينور على المسيطرة - الدرجة الخامسة - Mineur Dominant, - كالحجاز والحجاز كار، والحجاز كار كردي، وغيرها، وأما المقامات الأخرى كالنكريز والنوا أثر وغيرها فتنطبق تماماً على صيغة المينور، وما نقوله عن "المينور" يسري على المقامات الشرقية التي تعود إلى صيغة "الماجور" كمقام "الجهار كاه" الذي فقد شخصيته، ومن هذا يتضح أننا إذا قلنا باستخدام "الهارموني - التوافق" على المقامات الشرقية المبنية على نصف الصوت المعدل، لم نأت بشيء جديد.

لم يبق لنا سوى المقامات التي تدخلها فواصل تقل أو تزيد عن نصف الصوت والتي نطلق عليها أرباعاً تجاوزاً، وهي في وضعها الحالي لا يلائمها الهارموني لسبب بسيط، وهو أن درجاتها سمعية، أي تحدد وفق الذوق الشخصي، فلنحدد أولاً أبعاد درجات الديوان الشرقي ولنجعلها عامة ثم نتطرق إلى المواضيع الأخرى. وأحب هنا أن أردد بأني أتكلم عن مقاماتنا الشرقية التي نعمل بها حالياً.

ولنأت على ناحية أخرى من حديث الأستاذ سكر. إنه يقول بإيجاد آلة خاصة لإجراء وضع الهارموني للموسيقا الشرقية، فإذا كان يعني إيجاد آلة تقسم الديوان فيها إلى أربعة وعشرين جزء متساوياً، فهذا أيضاً ليس جديداً، فقد سبق

للكثير من الشرقيين والغربيين أن وضعوا آلات تؤدي ربع الصوت وفق عملية حسابية ومنهم "ستوهر Stoeher" الذي أوجد مدرجين "للبيانو - Claviers" الأول عادي، والثاني يعلو في جميع درجاته عن الأول ربع الصوت، هذا إلى جانب المحاولات العديدة في هذا السبيل والتي قام بها "بارث Barth" وغيره، ولكني لا أجد مجالاً لذكرها هنا مفصلاً، أما وضع الألحان المؤسسة على الربع والسدس وغيرهما من أجزاء الصوت مع هارموني كامل، وحتى خلق آلات سيمفونية، ومن هذا الأسلوب فتعود إلى التشيكي "الويس هابا Haba" صاحب كرسي ربع الصوت في جامعة براغ، وإلى المكسيكي "كاريللو - Carillo" ومن ألحانه التي تستخدم فيها ربع الصوت وثمنه وغيرهما افتتاحية "كريستوفر كولمبس" وهي مسجلة على اسطوانات كولومبيا.

ولابأس من ذكر محاولة أحد المصريين، وهو الدكتور الحفني، الذي أوصى مصنعاً ألمانياً بصنع آلة "كورنيت" خاصة بغماز رابع لتأدية ربع الصوت على جميع الدرجات، ثم أدخلت هذه الآلة على فرقة موسيقية شرقية. ولكن اتضح أنها عاجزة عن مسايرة المقامات الشرقية للسبب الذي سبق وذكرته، ذلك أن ما يميز الموسيقا الشرقية ليس ربع الصوت، بل الأجزاء الصغيرة التي تقل أو تزيد عن نصف الصوت.

أما ما ذكره الأستاذ "سكر" عن محاولات الأساتذة محمد عبد الوهاب والأخوين رحباني، في وضع الهارموني للموسيقا الشرقية، فأعلق عليه بقوله: إن جميع مؤلفات محمد عبد الوهاب التي أدخل عليها تعدد الأصوات تنطبق على السلالم الغربية، وواضع التوزيع بالمناسبة هو "بيبي المانزا" ما عدا بعضها.

أما محاولات الأخوين رحباني في وضع مساوقة للأنغام الشرقية، فلا تعدو كونها تطبيقاً لبعض أصول "الكونتربوان - التطابق Contre point" البسيط.

فالمعروف أن سير اللحن الهارموني عمودي، أما "التطابق - الكونتربوان" فسيره أفقي، ومن هذا يبدو الفرق جلياً بين الهارموني و"الكونتربوان - التطابق" المجرد.

وأنا أقر الأستاذ "سكر" على أن الضروب الإيقاعية في الموسيقا الشرقية عديدة جداً، ولكني أعتقد أن العبرة ليست بالكثرة. بدليل أن الضروب المستعملة حالياً في موسيقانا محدودة جداً، وقد كان الغرض من تعدد الضروب في الماضي مطابقتها مع تفاعيل الشعر المغنى.

وفي الموسيقا الغربية ضروب من هذا النوع، فإذا كان الأستاذ سكر يعتقد أنها متكلف فيها، فليرجع إلى الحركة الثانية من السيمفوني السادسة (الأسيسانه - باتيتيك) لتشايكوفسكي، وليعد الاستماع إلى الفالز الخماسي، ليجد معي أن اللحن يتهادى بسهولة ويسر رائعين، وإن شاء فليرجع أيضاً إلى "المتتابعة اليوغسلافية - Suite yougoslave" لسلانينسكي - "Slanenski تطالعه فيها ضروب عجيبة ورائعة، ولا أنسى ذكر الضروب المتعددة في موسيقا البالية مما يضيق المجال عن الإسهاب فيه.

ملاحظة أخيرة: إذا كانت الميلودي في الموسيقا الشرقية، أغنى منها في الموسيقا الغربية، فبماذا نفسر تصرف الذين يعملون في الآثار الموسيقية الخالدة سلباً ونهباً؟

الموضوع أخطر وأكبر من أن يعالج بمثل هذه العجالة وأنا أشكر الأستاذ سكر الذي نتوسم فيه كل الخير لموسيقانا التي تقف الآن في مفترق الطرق.. أشكره، لإتاحته لي الفرصة للخوض في هذا الموضوع الحيوي.

ورأيي العام أعبر عنه بكلمات قليلة: إنه ليس علينا الآن، أن نعيد لموسيقانا الشرقية شخصيتها التي فقدتها، ونرجع بها إلى طابعها الأصيل وأسلوبها وآلاتها. فنحترم موسيقانا الوطنية ونعمل على تصنيفها وتهذيبها، ثم ننهج نهج الغرب في موسيقاه، فالموسيقا الجميلة لها العالم، ولها الفضاء، حيث لا تخوم ولا أقاليم ولا حواجز...".

نتبين من هذين الردين على الأستاذين "سليم الحلو وتوفيق سكر" على الموضوعية والعلم الموسيقي الذي حرص الأستاذ الشمعة أن يرد من خلالهما على الآراء التي جاءا بها بالنسبة للموسيقا الشرقية وللموسيقا الغربية.

وحول الموسيقا العربية المعاصرة، وفيما إذا كانت تعبر عن روحنا المتوثبة أم لا، استفتت مجلة "الآداب"[1] اللبنانية عدداً من الموسيقيين والمثقفين والأدباء العرب منهم: المرحوم نسيب الاختيار والمرحوم عاصي رحباني والمرحوم حليم الرومي والمرحوم محمد حسن الشجاعي والمرحوم يحيى السعودي والأستاذ صبري الشريف والأستاذ محمود الشريف والأستاذ سلمان شكر والأستاذ كمال الطويل والأستاذ أحمد عسه والأستاذ محمد القباني والأستاذ هشام الشمعة.

وقد طرحت المجلة على هؤلاء جميعاً سؤالاً واحداً هو:

سؤال: أتعتقدون أن الموسيقا العربية المعاصرة، تعبر تعبيراً صحيحاً عن الروح المتوثبة؟ وما هي اقتراحاتكم حول هذا الموضوع؟

وقد أجاب الأستاذ الشمعة بمايلي:

لا نكران أن الموسيقا مرآة أمينة تتجلى فيها مدنيات الشعوب وحضاراتها فالشعوب الفطرية كان حظها من الموسيقا آلات أولية، ونغمات بسيطة ضيقة، وكلما تدرجت الشعوب في معارج الحضارة، سمت الموسيقا عندها تبعاً لدرجة تلك الحضارة، وهذه لاشك حقيقة واقعة نأبى إلا أن نتجاهلها.

وغير خاف كذلك أن الموسيقا تولد في النفس رقة الشعور، وجمال العواطف وسلامة الذوق ودقة الإحساس، فالأمم الغربية التي بلغت شأواً بعيداً في مضمار العلوم والفنون، لم تكن عنايتها بالموسيقا عبثاً، فهي أشد ما تكون حاجة إلى توفير ما تعرفه في شؤون الموسيقا لصرفه في الشؤون الحيوية الأخرى، فلولا يقينها إذن بما للموسيقا من مقام رفيع لما أولتها اهتمامها الملحوظ.

موسيقانا الآن في مفترق الطرق، فإما أن نتركها تتخبط في أصول عقيمة، وأساليب سقيمة يرعاها نفر ما يجهل كل شيء عن الموسيقا، فيقودها برعونته وجهله إلى شفا الهاوية، أو نأخذ بأسباب جديدة وهو ما أنادي به للسير في ركاب الأمم الراقية.

---

(١) راجع مجلة "الآداب" اللبنانية - العدد الثالث - السنة الثانية تاريخ آذار/مارس/ ١٩٥٤.

والنهضة الموسيقية في بلاد الغرب مدينة لموسيقييها العباقرة المبدعين، فقد دأبوا على الإنتاج الخصب، ولم يتكلوا على تلك الكنوز الفنية التي خلفها لهم من سبقهم من رجالات الموسيقا وقد قال الموسيقي فاغنر:

".. ليس فن المستقبل إلا يقظة من حلم الحاضر، فمن يخشى هذا الحلم، ولا يؤمن بأن قوته كفيلة بإحالته إلى حقيقة راهنة، يظل دائماً في حلم".

إن موسيقا كل بلد، مقياس صادق يدل على ما بلغه ذلك البلد من المدنية والحضارة. فالدول ذات الزعامة في الفنون وخاصة الموسيقا، هي الدول ذات الزعامة في سائر أسباب الحياة، وسبق أن قال شكسبير كلمته الخالدة: "الموسيقا مقياس رقي الأمم".

والآن لنلق نظرة على واقعنا، فبلادنا أولاً بليت بالاستعمار وما يصحبه من الظلم والاستبداد والحد من حريات الأفراد، مما كان له كبير أثر في موسيقانا وغنائنا اللذين شاعت فيهما معاني الذل والضعف والانحطاط الخلقي، فنرى اليوم مغنياً يغني والمستمعين يتأوهون ويصرخون ثم سرعان ما يستخف بهم الطرب، في معناه الضيق، فيأخذون بتحريك الأطراف الأربعة في حركات إيقاعية، فيضربون على الأرض ويصفقون، وهذه حركات تعرفها الأقوام البدائية، ونعرفها نحن بكل أسف.

ومن هنا نرى سبب ولعنا الشديد بالألحان التافهة التي لا تحمل فكرة، ولا تعبر عن معنى، بل نصل إلى درجة فهم الموسيقا على أنها أحد عناصر الطرب، لا الطرب كله، ذلك الطرب الذي نعرفه في "رهجة" لحن و"هزة" بطن، و"شفة" كاس.

أخلص من هذا كله إلى القول، إن موسيقانا المعاصرة لاشك تعبر تعبيراً صادقاً عن الروح العربية، المتوثبة إذا شئتم، إذ أني أعتبر سكوت الناس عنها، دليلاً أكيداً على أنها تصادف عندهم رضى وقبولاً، فلأقل إذن، إن هذا التوثب في الروح العربية، إذا كان هناك توثب حقاً، يقابله توثب في الموسيقا العربية، إذا كان هناك توثب حقاً..

ولابد لي من الإشارة إلى أننا نتكلم عن موسيقانا، ونصفها بالعربية تجاوزاً، أما الواقع فإن موسيقانا مجرد خليط من الموسيقا العربية والفارسية والتركية والبيزنطية وأخيراً الغربية. فسنوات الاستعمار الطويلة التي عانتها بلادنا كفيلة بإضاعة كل صلة لنا بموسيقانا الأصيلة، إلى جانب انقطاع الصلة الوثيقة التي كان لها كل الفضل فيما بلغته الموسيقا الغربية من الرقي والازدهار.

ومع يقيني بأن الفنون لا تكتسبها الشعوب بالتلقين، وإنما تخلقها خلقاً، إلا أني لا أستطيع، في وضعنا الحاضر، أن أقلل من شأن الحكومات وإمكانياتها فيما إذا صحت عندها العزيمة. فبالإمكان أولاً أن نولي الموسيقا عناية كبيرة في المدارس وخاصة الأولية، فيشب جيل جديد يتذوق الموسيقا الصحيحة، ويعي رسالة الموسيقا الخطيرة في الأمة.

والإذاعات كذلك تستطيع أن تؤدي بعض واجبها في هذا السبيل، فتحاول رفع الشعب إلى مستوى ذوقي أرفع، لا أن تقصر مهمتهما على إرضائه وتملق غرائزه، وبتشجيع الحكومات ورعايتها تنشأ معاهد ونواد موسيقية يقوم عليها مختصون، لا أن تكون وسيلة أخرى في سبيل إشاعة الفوضى، وعندها فقط أستطيع أن أقول بأننا قد بدأنا.

آخر آراء هشام الشمعة الفنية وردت في مجلة "المصباح"[1] اللبنانية، وقد أجاب على عدد من الأسئلة الفنية منها:

سؤال: ماذا عن السلم الموسيقي العربي؟

جواب: الموسيقا العربية ليست موسيقا ربع - تون- صوت أو بعد، الموسيقا العربية الصحيحة ليس بها ربع تون إنها "ميكورنية" وتعتمد على الأجزاء الصغيرة من الأبعاد الصوتية، أما كيف جاء ربع "التون" "فقصته قصة". دعني أرجع إلى الوراء قليلاً.. لتاريخ الموسيقا الغربية.. فالموسيقا الغربية، كانت أيضاً سلالم طبيعية صحيحة فيزيائياً ورياضياً، وظهرت بعض الآراء في كتب قديمة،

---

(١) مجلة "المصباح" - العدد ٢٩٠ - السنة الأولى تاريخ ١٩٨١/٣/١٢.

مثل "مارسين" في كتابه "الهارمونيا العالمية" حيث فكر بتعديل السلم الموسيقي، لغايات أهمها، تسهيل الانتقالات المقامية في الألحان، وأيضاً لاختراع الآلات الموسيقية وتبسيط الدراسة، ولتوسيع نطاق استعمال الهارموني في صياغة الألحان باعتباره عنصراً أساسياً في الموسيقا الغربية حتى جاء "فيرك مايستر" في أواخر القرن السابع عشر، فهو الذي ركز الدراسة في هذا الموضوع، وخرج بالسلم الموسيقي الغربي المعدل. ولقد راق هذا السلم المعدل "لباخ" الذي يعتبر أبو المؤلفين، فعمل أثناء حياته على الدعوة لهذا السلم، بينما كان مكان رفض الكثيرين، وأكمل ابنه تلك الدعوة، ومن يومها شاع استعمال هذا السلم المعدل، الذي لا يمثل في حقيقته، في أي درجة من درجاته صوتاً موسيقياً صحيحاً.

لقد وازن الغربيون بين خسارة صفاء الأصوات وصحتها، وبين كسب سهولة صنع الآلات والانتقالات بين السلالم المختلفة والتطبيق الهارموني، ففضلوا ذلك على الخسارة.

أما الموسيقا العربية فإنها تعتمد على العنصرين الأوليين: اللحن والإيقاع. وبالتالي فالسلم المعدل ليس له من داع قوي في الموسيقا العربية، وذلك لأن العنصر الثالث وهو الخاص بتعدد الأصوات، ليس موضع اهتمام العرب.

الغرب لديهم أرغن وبيانو، وهي آلات محددة الأصوات، بينما نستخدم نحن الآلات الحرة، فتخرج الأصوات التي نريد وترضى عنها آذاننا وأذواقنا، وبالتالي يمكننا أن نطبق الهارموني الصحيح، وهذا دليل غني، ولسنا في ذلك غربيين، "فهاندل" مثلاً - وهو معاصر لباخ - عاش حياته كلها رافضاً السلم المعدل، ومات وهو يرفضه، بل إن المغنين والعازفين الجيدين لا يزالون حتى يومنا هذا يستعملون الأصوات الطبيعية بقدر المستطاع، وحتى الموسيقي المشهور تشايكوفسكي حين انتابته حالة مرضية وذهب للريف، قال إن درجات السلم المعدل ليست كافية موسيقياً، وكأنه ينزع إلى استخدام الأصوات الموسيقية الصحيحة التي حرفها السلم المعدل. وظل الوضع عربياً على حاله حتى جاء الدكتور "خليل مشاقة" اللبناني في رسالته المعروفة باسم "الرسالة الشهابية في

قواعد الموسيقا العربية" والتي نشرها الأب "رونزفال" اليسوعي عام ١٨٩٩، ففكر بالاقتداء بالغرب في تعديل السلم، واقترح تعديل السلم العربي بحيث يكون أرباعاً متساوية باعتبار أن السلم الغربي أنصافاً، وترك السلم العربي في مهب الريح. وهو يشبه في ذلك "الويس أهابا" الداعي إلى استعمال الأجزاء الصوتيةالصغيرة (ربع - سدس - ثمن) ولكن من وجهة نظر غربية بحتة ليست لها أية علاقة بموسيقانا العربية، فهل نعمل مثله؟ ولتوضيح ما أقصد آتي بمثل من اللغة العربية نفسها، فحروف الطاء والتاء والثاء والسين متشابهة، فماذا لو اقترح علينا أحد الغربيين مثلاً إلغاء حرفين ودغمهما في الثالث، تصور ماذا يحدث في اللغة العربية حينها. وهذا ما يحدث حالياً تماماً في الموسيقا العربية.

سؤال: ما دور المؤتمرات الموسيقية العربية؟

جواب: المشكلة أن من يحضر هذه المؤتمرات، ومن يشرف على إيجاد الحلول، قد تعلم في الغرب، وهم بمعظمهم كانوا ميالين ومتشبعين بالموسيقا الغربية. وهل تصدق إذا قلت أن الموسيقا العربية الصحيحة لا تزال باقية بشكلها الصحيح في دولة واحدة فقط، وهي للأسف ليست عربية، هذه الدولة هي تركيا. هناك نجد الموسيقا كما كتب عنها الأقدمون مثل الكندي، وصفي الدين والفارابي ولو أحضرنا آلة كهربائية لقياس أداء الموسيقا العربية بين الأربعينيات والآن كمثال، لوجدنا أن التغيير واضح.. لقد ابتعد العرب قليلاً قليلاً، حتى طغت موجة الأورغ والكيتار الكهربائي، فخربت موسيقانا..".

وتحدث صراحة عن رأيه في محمد عبد الوهاب والأخوين رحباني وعن الأغنية السورية وعن أسباب تردي الموسيقا متهماً الوطني المعروف فخري البارودي في ذلك من خلال الحديث الذي دار بينه وبين أحد المحررين في مجلة الدنيا[١] الدمشقية، نجتزئ منه ما يلي:

---

(١) راجع مجلة "الدنيا" الدمشقية - صاحبها "عبد الغني العطري" - العدد ٥٤٢ - تاريخ ١تشرين الأول ١٩٥٧.

سؤال: من الذي كان السبب في تطور الموسيقا الشرقية من الفنانين في الشرق؟

جواب: لقد غير محمد عبد الوهاب كل شيء في الموسيقا الشرقية حتى أن السلم الفني تنحى عنه وأصبح يلحن على السلم الموسيقي الغربي.. ذاك السلم الذي يفقد لون الموسيقا الشرقية حتى ولو كان طابعها شرقياً واضحاً.. ثم إدخاله الآلات الغربية على ألحانه، أضفى عليها طابعاً يمكنك أن تطلق عليه اسم "الخليط الفني".

سؤال: هل الأغنية السورية موجودة أم لا؟

جواب: لو أردنا أن نحصي عدد الألحان السورية وأغنياتها الساذجة الرقيقة لجمعنا كنزاً فنياً كبيراً..

سؤال: ولماذا لا تجمع هذا الكنز يا أستاذ؟

جواب: أعطني لجنة فنية، وآلات للتسجيل، عند ذاك سأجوب بقاع سورية من أولها لآخرها وأريك النتيجة.

سؤال: ألا تعتقد أن فخري البارودي عمل المستحيل من أجل ذلك؟

جواب: فخري البارودي عطل علينا كل شيء.. هذا رجل سياسي، ومن الواجب أن يهتم بسياسة بلاده قبل أن يهتم بشؤون فنها، لأن مسؤولية الفن لا يمكن لأحد أن يتولى الدفاع عنها إن لم يكن ملماً بالثقافة الفنية، وفناناً صحيحاً، وإذا أراد مساعدتنا فليمهد لنا الطرق عند المسؤولين.. كما ليس له أن يعمل ويشرع في شؤون الفنانين، ولولا فخري البارودي لما تأخرنا في فننا هذا التأخر المريع.

سؤال: ما رأيك بفن الأخوين رحباني؟

جواب: أنا شخصياً أؤمن بفن الأخوين رحباني إلى درجة كبيرة، بل وإني أفضلهما على محمد عبد الوهاب نفسه لأنهما فرضا شخصيتهما خلال فترة قصيرة، وهذا يعود للون الجديد الذي استهوى الشعب بسرعة عجيبة.

هشام الشمعة والصحافة

استطاع هشام الشمعة بعلمه وأدبه ونشاطه أن يحتل مكانة خاصة عند المستمعين منذ صافح بعزفه ومقطوعاته الموسيقية وألحانه الغنائية آذانهم. وقد كتبت عنه الصحافة مبشرة بولادة فنان جاد ملتزم، وبالرجوع إلى ما نشرته الصحافة اللبنانية والسورية آنذاك، نجد أن ما نشر عنه يتراوح بين النقد المنزه عن الغرض، والإعجاب إجمالاً بجهوده الفنية. فقد كتبت مجلة الإذاعة اللبنانية[١] تحت عنوان أخبار سريعة مايلي:

"هشام الشمعة".. قدم بطريقته الخاصة، وعلى عوده بعض المقطوعات الموسيقية، وقد وفق في تأليفها وعزفها، ونرجو أن يثابر على تقديم هذا اللون الجديد.

وكتب الناقد الفني في مجلة "الكاتب العربي"[٢] الدمشقية مايلي:

وفرقة السيد "هشام الشمعة" مما تعتز به الإذاعة خاصة والبلاد السورية عامة، فقوة التوزيع وانسجام الآلات مما يطبع هذه الفرقة بطابعها العلمي، لولا أن السيد الشمعة ذو سياسة خاصة في المقطوعات التي يعزفها، وهي حتى الآن لم تخرج عن مؤلفاته الشخصية ولعله في ذلك، صاحب فلسفة خاصة، يستطيع أن يطلعنا عليها أنى شاء".

وكتبت مجلة "الفن والراديو"[٣] السورية تحت عنوان "معزوفات هشام الشمعة" مقالاً طويلاً نجتزئ منه ما يلي:

".. شاب في ربيع عمره، همه العمل الدائم، والجهد المتواصل، كانت الموسيقا تستحوذ على فكره منذ صغره.. وكثيراً ما لحن قصائد وأغان وهو لايزال على مقعد الدرس في دور التعليم الثانوي، يسمعه الجمهور السوري كل

---

(١) راجع مجلة "الإذاعة اللبنانية" العدد ٣٥ السنة الثامنة ١٩٤٧/٣/٢٣.

(٢) راجع مجلة "الكاتب العربي" السنة الأولى ١٩٤٨/٤/١٢ العدد الثاني.

(٣) راجع مجلة "الفن والراديو" العدد ٥٤ السنة الثانية ١٩٤٨/٤/٢٥.

أسبوع من محطة دمشق للإذاعة اللاسلكية فيستشم من مقطوعاته الموسيقية روح التجديد، ويشعر لمجرد سماعه بأنامل الإبداع وعبقرية التليحن..".

وفي ٢٧ آذار عام ١٩٤٨ تلقى رسالة من الأستاذ "هشام الشبيب" الموظف في القنصلية السورية في "حيفا في فلسطين جاء فيها:

".. بودي أن أتقدم لك بأخلص تهاني القلبية للإبداع الذي وصلت إليه بتلحينك قطعتي "الحرية" و"الثورة". تلك القطعتان اللتان يحق لهما أن تدرجا في سجل الخلود وأنه لما يثلج القلب، ويبعث للفخار، أن نرى في أبناء العروبة من يتوصل إلى هذه الدرجة من السمو في الإجادة الفنية.

لقد وجدت في قطعتيك تصويراً صادق الأثر لسورية وفلسطين في أجلى معاني الحرية العزيزة التي نالتها أولاهما، والثورة الحمراء التي تقوم بها هذه الأخيرة. وجدير بي أن أشير إلى مبلغ تأثير ألحانك العصرية في نفوس شعب هذه البلاد مما يجعلني أتقدم طالباً المزيد من تلك الروح الساحرة التي تتجلى في مقطوعاتك.

وتفضل يا سيدي بقبول أصدق التمنيات

التوقيع

هشام الشبيب

القنصلية السورية في حيفا

يتبين من هذه الرسالة التي تلقاها الفنان "هشام الشمعة" عن طريق الإذاعة السورية، مدى تأثير المؤلفات الموسيقية التي كان يقدمها مع فرقته عبر الأثير، ويتبين لنا أيضاً قوة هذا التأثير إذا عرفنا بأن هشام الشمعة لا يعرف ولم يتعرف في حياته على الإطلاق على الأستاذ "هشام الشبيب" القائم بأعمال القنصلية السورية في حيفا آنذاك، الذي لم يتأثر وحده بمقطوعتي "الحرية" و"الثورة"، وإنما الشعب العربي في حيفا وفلسطين عامة، الذي كانت تعصف فيه آنذاك مؤامرات التقسيم ولهيب الثورة الموشكة على الاندلاع ضد

الصهاينة والاستعمار البريطاني.. وهذا يعني أن هشام الشمعة كان في تلك الفترة من حياته في أوج انفعاله القومي تجاه الأحداث التي كانت تجتاح المنطقة، وأنه استطاع التعبير عما يختلج في نفوس الشعب العربي عامة والشعب العربي الفلسطيني خاصة من وراء ألحانه التي اتسمت بالعزة والكبرياء والفخار والدعوة إلى "الثورة" من أجل "الحرية".

وكتب الأستاذ "رفيق الاختيار"[١] مقالاً مطولاً في جريدة "الكفاح" الدمشقية[٢] بعنوان "أثر الإذاعة بالفن والدعاية" نقتطف منه ما جاء فيه تحت عنوان "الإذاعة والفن":

".. شعرت الحكومة بضرورة إنهاض الفن، فرصدت مبلغاً في البرنامج العمراني لإنشاء محطة سورية للإذاعة كخطوة أولى في خدمة الفن، وتأسست المحطة، ولم يمض بعض الوقت حتى شعرنا بانقلاب فني رائع في جميع نواحي الفن والغناء والموسيقي والتمثيليات، ونقلت إلينا أمواج الأثير، أشياء جديدة لم نكن نحلم بها، ولاسيما تلك المقطوعات من الموسيقا التصويرية والغناء لم يكن يخلو بعضها من التقليد، ولكنها كانت خطوة جريئة، لم تلبث أن أعقبتها خطوات أخرى رأينا أول معالمها بعد "حفلة الصحافة" في مقطوعات السيد هشام الشمعة.

إن تحليل مقطوعات السيد "الشمعة" تحليلاً مستفيضاً، قد يؤدي إلى البحث في الموسيقا عامة، ومقارنة موسيقانا بالموسيقا الغربية، ولا يتسع المجال لهذا، ولذلك نكتفي بالقول، إن القطع الراقصة الثلاث التي قدمها وهي: تانغو "دموع الحبيب" ورومبا "الإغراء" وتانغو "غاب عني أمسه"،

---

(١) الأستاذ رفيق الاختيار شقيق الأديب الراحل "نسيب الاختيار" وهو ناقد معروف، اشتهر بمقالاته النقدية في الفن، وبخاصة في السينما والموسيقا والمسرح، يعيش حالياً في أوروبا.

(٢) راجع جريدة "الكفاح" صاحبها "أمين سعيد" - العدد ١٩٧٠ السنة الثالثة - تاريخ ٢حزيران ١٩٤٨..

كانت الأولى في نوعها، فهي أول معزوفات الموسيقي المحضة التي يتوفر فيها الهارموني وتوزيع الآلات، ولتقريب ذلك للقارئ - أقول: إن كل آلة موسيقية تعزف وفاقاً لتنويط خاص غير التنويط الذي تعزف عليه الآلات الأخرى. وهذا النوع من التوزيع يعطي القطعة الموسيقية ما يسمونه "الهارموني" وهو عنوان نصر الموسيقا الغربية على العربية، ونرجو أن يستمر السيد "الشمعة" فيتحفنا أسبوعاً بعد أسبوع بمعزوفاته التي خصتها الإذاعة في الساعة الثامنة والساعة العاشرة من يوم السبت كل أسبوع".

وروت مجلة "الفن والراديو"[١] هذه الحادثة الطريفة التي حدثت للفنان "الشمعة" أثناء تسجيله لإحدى مقطوعاته الموسيقية:

".. السيد هشام الشمعة من الأشخاص الذين أولعوا بالتوزيع الغربي في الموسيقا الشرقية، وهو يضع من هذا النوع مقطوعات موسيقية ناجحة جداً. وقد جاء مرة ليعزف إحدى هذه المقطوعات في محطة إذاعة دمشق، ولما كانت القطعة وحدها لا تملأ الوقت المخصص لإذاعتها، فقد جاءه أحد كبار الفنانين في المحطة، وهو من الأشخاص الذين يشغلون مركزاً فنياً كبيراً وقال له:

- ما رأيك يا أستاذ في أن تملئ الوقت الباقي ببعض التقاسيم؟

ولا حاجة للقول أن السيد "الشمعة" كاد يولي الأدبار، لولا تدخل العقلاء، لأنه لم يستطع أن يتصور أن تتخلل التقاسيم أو تلي قطعة موسيقية، فيها من أوزان الرومبا ما فيها.

تلك هي بعض ما نشرته الصحافة اللبنانية والسورية عن الفنان هشام الشمعة، ولعل خير ما نختم به التعليقات العديدة التي ظهرت عنه وعن فنه طوال سني الأربعينيات والخمسينيات هو ذلك الوصف الذي انفردت به جريدة الأخبار"[٢] الدمشقية والذي ينطبق عليه تماماً:

---

(١) راجع مجلة "الفن والراديو" العدد ١٤ - السنة الأولى ٦تموز ١٩٤٨.

(٢) راجع جريدة "الأخبار" - العدد ٤٥٠٥، تاريخ ٢٨آب ١٩٥٧.

"فنان..
بكل ما لهذه الكلمة من معنى..
خلوق..
إن لم نقل من أحسن الناس خلقاً..
ألحانه..
سرعان ما تدخل إلى القلوب وتجعل الإنسان في نشوة حالمة.
إنسان بروحه وقلبه وذاته.
من أنجح ملحني الإذاعة السورية..
أجمل ما فيه تواضعه مع الناس..
أجمل لحن قدمه للإذاعة "الشادروان".
أجمل أغنية لحنها "قلبي عليك"
اسمه الأستاذ هشام الشمعة.
ولكنه شمعة لن تحترق ولن تذوب، لأنها تحمل بين طياتها معاني الفن".

ومع ذلك فإن الفنان هشام الشمعة اعتزل فجأة الحياة الفنية وترك نفسه يذوب في صومعته بين مكتبته الموسيقية الضخمة ومكتبته الثقافية في العلوم الإنسانية التي لا تقل ضخامة.. فهل يا ترى سبب ذلك يرجع إلى الإحباط الذي واجهه نتيجة تردي الحياة الفنية والفن، أم أسباب أخرى لا يعرفها سواه؟

الإنجازات الفنية:

بالإضافة إلى آلة "الكيتاريرا" التي اخترعها وشارك في العزف فيها مع اتحاد الفنانين ابتدع أسلوباً خاصاً في العزف على العود. وهذا الأسلوب الذي استوحاه من أسلوب العزف على آلتي "الكيتار" و"الفيولونسيل" - الكمان الجهير- ثم استخدامه في تعليم العود، وفي هذا

الأسلوب تعتمد أوضاع تغيير أصابع العزف على زند العود فيما يعرف "بالبوزيسيون Position" أي أوضاع أصابع اليد على الزند أثناء العزف من أجل الحصول على عزف متنام وخلاق، وقد وضع من أجل تسهيل العزف عدداً لا يستهان به من "البوزيسيونات - Positions" على أساس نصف البعد، مع ترقيم للأصابع، وأداء بعض التوافقات و"الأربيجات" وإشارات التعبير، وإشارات التحلية والتزيين.

اطلع هشام الشمعة بدقة علمية. وصبر دؤوب، على معظم ما كتب في الموسيقا العربية قديماً وحديثاً باللغات الثلاث العربية والفرنسية والإنكليزية، وله عليها جميعاً خاصة العربية منها والموضوعة منذ أواخر القرن التاسع عشر، مآخذ شتى فالقسم الأعظم منها إن لم تكن كلها، مليئة بالأخطاء الناشئة عن قلة التعمق أو عدمه في النواحي العلمية من رياضية وفيزيائية و"اكوستيكية" وحتى تاريخية، هذا إلى جانب معلوماتهم المتواضعة بفن الموسيقا المتعارف عليه في الموسيقا الشرقية من عربية وعبرية وفارسية وهندية وصينية وتركية ويونانية وغجرية وأرمنية، وأيضاً في الموسيقا الغربية ومراحل تطورها.

مؤلفاته:

وضع هشام الشمعة عشرات المقطوعات الموسيقية في القوالب التراثية وغير التراثية منها سماعي "غفران"، لونغا نهاوند، الشادروان، رقصة مصرية، سماعي هزام، صور شرقية، رقصة يونانية، وعدداً كبيراً من ألحان الرومبا والفوكس تروت والفالز والباسودوبل وما إليها. ولحن لعدد من المطربين والمطربات منهم: عدنان راضي الشهير "بالمتكتم" والمطرب عصام والمطرب عزيز شيحا والمطربة أحلام. ومن تلاحينه التي غناها المطرب "عصام" والتي صاغها بالأسلوب الغربي الراقص قصيدتان من شعر الشاعر "كمال فوزي" هما "كانت لنا أيام" و"يا مطلبي"

وأغنية من كلمات "أسعد سابا" بعنوان "بكره". كذلك لحن للمطرب "عزيز شيحا" أغنيتين من نظم "أسعد السبعلي" على الإيقاعات الغربية الراقصة هما "شلال نور" و"يا الله يا الله". ولحن للمطرب عصام، بالأسلوب الشرقي عدة أغاني منها: "غالي الحلو" من نظم "أسعد سابا" وأغنية "بتقول ما عندك" من كلمات "مسلم البرازي"، كذلك لحن للمطرب عدنان راضي "المتكتم" عدداً لا يستهان به من القصائد والأغاني أشهرها على الإطلاق "النظرة الحائرة" من شعر "كمال فوزي"، وغنت له المطربة أحلام أغنية خفيفة من نظم "أسعد السبعلي" بعنوان "عصفورة".

وإلى جانب الألحان العاطفية، وضع العديد من الأغاني والأناشيد الوطنية، وأبرز هذه الألحان أغنية "ابعثوا التاريخ"، من شعر "محمود السيد شعبان" وغناء المطرب "عصام" و"نشيد الأسود" الذي غناه المطرب الراحل "رفيق شكري"، ونشيد "يوم الجندية" الذي غنته المطربة "كروان"، والنشيدان من نظم "محمد الحناوي".

أجمل مقطوعاته الموسيقية سماعي "غفران" وهو من مقام "الفرحفرا" وأشهرها "الشادروان" وأبدع أعماله الغنائية "كانت لنا أيام" و"النظرة الحائرة".

اعتزل هشام الشمعة العمل الموسيقي العلني في منتصف الستينيات مكتفياً بالتدريس وفي إشباع هوايته الموسيقية بالاستماع والاطلاع والتأليف والترجمة وصياغة الألحان، وتعتبر مكتبته الموسيقية من المكتبات الشخصية الفريدة والغنية جداً. وهشام الشمعة الذي اعتزل الحياة الفنية، توفاه الله عام ٢٠٠١ عن عمر ناهز الثامنة والسبعين.

* * *

حسني الحريري

دمشق ١٩٢٧ - دمشق٢٠٠٧

ولد حسني الحريري عام ١٩٢٧ في بيت موسيقي، أبوه المرحوم أحمد الحريري، كان هاوياً للموسيقا، يجيد العزف على مختلف الآلات الموسيقية المعروفة في التخت الشرقي. وقد دفعته هوايته إلى صناعة بعض تلك الآلات التي لم يسبقه أحد في إتقان صنعتها بنفسه، حتى غدا أكثر هذه الآلات بزخرفتها وصدفها المنزل من التحف الفنية النادرة مثل آلات القانون والعود والدف والدربكة التي اقتناها جميعاً متحف دمشق للفنون الشعبية.

في هذا الجو الموسيقي، ومن وراء تربية صحيحة وتوجيه سليم تنامت موهبة حسني الحريري فتعلقت روحه بالموسيقا، وأخذ يجرب موهبته في الآلات الموسيقية المختلفة بإرشاد من أبيه، إلى أن مال إلى آلة العود التي آثرها بحبه، فانصرف إليها إلى جانب دراسته الابتدائية حتى أتقن العزف عليها.

في العام ١٩٤٠، وبعد أن أظهر تفوقاً في مدرسته وفي العزف بالعود، بهرته آلة البيانو التي كان يعزف عليها في دروس الموسيقا الأستاذ المربي المرحوم مصطفى الصواف، فقرر تعلم العزف عليها، ودفعه قراره هذا إلى الاتصال بالموسيقي الروسي الكبير البارون "اراست بلينغ Baron Belling"، فدرس على يديه العزف على "البيانو والهارموني

-التوافق الموسيقي"- ولم يكتف بذلك فتابع دراسة الهارموني بالمراسلة مع المدرسة الموسيقية Ecole Normalede Music في باريس ونال شهادتها بعد ثلاث سنوات متواصلة من الدراسة وذلك في العام ١٩٤٩. بعد نيله شهادة أهلية التعليم الابتدائي عين مدرساً للموسيقا في دار المعلمين بحلب، وظل في عمله هذا مدة عامين، عاد بعدها إلى دمشق ليعمل منذ العام ١٩٥١ ولغاية نهاية العام ١٩٥٢ مدرساً في المعهد الموسيقي التابع لوزارة المعارف آنذاك.

في شهر أيلول من العام ١٩٥٢ أوفد ببعثة دراسية إلى إيطاليا للتخصص ولنيل شهادة عليا في الموسيقا، وقد حصل على هذه الشهادة بعد سبع سنوات من الدراسة المتواصلة، أمضى منها أربع سنوات في الحصول على الإجازة - ليسانس- وثلاث سنوات للاختصاص، منح على أثرها عدة إجازات أهمها التأليف والتوزيع الموسيقي وشهادة أخرى في علم الأصوات، وتخرج من كونسرفاتوار "سانتا تشيشيليا Santa cecilia" في دورة حزيران عام ١٩٥٩.

تابع حسني الحريري بعد عودته من إيطاليا نشاطه الموسيقي، فدرس الموسيقا في دور المعلميين، ثم شغل وظيفة موجه للتربية الموسيقية في وزارة التربية منذ العام ١٩٦٢ ولغاية تعاقده مع جامعة اليرموك في المملكة الأردنية عام ١٩٨٤ لتدريس الموسيقا في دائرة الفنون الجميلة التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية.

ظل حسني الحريري يدرس في جامعة اليرموك التأليف الموسيقي والتاريخ الموسيقي، وآلة البيانو والقواعد والنظريات الموسيقية لغاية شباط ١٩٨٧.

في العام ١٩٧٩ حضر دورة تدريبية لتعليم الموسيقا للأطفال على طريقة الموسيقي المعروف "كارل أورف Karl orff" في ألمانيا ليغني تجربته في تعليم الأطفال بأكثر الأساليب العلمية السهلة التناول.

نشاطه الفني:

قدم حسني الحريري العديد من الحفلات الموسيقية مع معهد أصدقاء الفنون في مطعم الجامعة وغيره من الأماكن العامة وفي الإذاعة السورية في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٥ -١٩٥٢، وقام بتأسيس جمعية الهارموني للموسيقا الهادفة في عام ١٩٥٠ وبتأسيس وقيادة الفرقة الموسيقية والكورال التابعتين لهيئة الإذاعة والتلفزيون في عام ١٩٦٠. وساهم في إعداد وتقديم برامج موسيقية وفنية في الإذاعة والتلفزيون منها برامج خاصة للأطفال، كما قدم العديد من المحاضرات الموسيقية في المراكز الثقافية في مختلف مدن القطر.

استعانت به وزارة الثقافة في العام ١٩٦٥ لقيادة وتدريب فرقة أمية الموسيقية وتقديم عروضها تحت قيادته في محافظات القطر كافة، وقد وضع خصيصاً لهذه الفرقة باليه "حلم عجوز" التي قدمت على مسرح مدينة معرض دمشق الدولي عام ١٩٦٥ بنجاح.

اشترك حسني الحريري في العديد من المؤتمرات الموسيقية الدولية والعربية والمهرجانات الموسيقية المختلفة كممثل لسورية.

مؤلفاته:

وضع حسني الحريري طريقة حديثة في تعليم الموسيقا تحت عنوان "دفتر الموسيقا" نشر ووزع في العام ١٩٨٢، كما راجع وعلق بتكليف رسمي من وزارة الثقافة في عام ١٩٧٦ كتاب "المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغان شعبية سورية لمؤلفته الدكتورة الصينية "نيفين بله نو" وساهم في الحياة الصحفية بنشره العديد من المقالات في الصحف والمجلات المختلفة. ووضع دراسة خاصة على هرمنة ربع الصوت الشرقي.

في الموسيقا:

يعتبر حسني الحريري من أغزر المؤلفين إنتاجاً، ففي العام ١٩٤٧ وضع مقطوعته الشهيرة "فانتازيا روح الشرق" التي عزفتها فرقة معهد أصدقاء الفنون، وكان أول تقديم لها في مطعم الجامعة. وتعتبر هذه المقطوعة من أهم مؤلفاته. ثم تتابعت مؤلفاته وأغلبها بالقوالب الغربية كمقطوعة "أحلام Reverie" للبيانو وباليه حلم عجوز التي صمم لوحاتها الفنان "جورجي باتاريا" للكورال والأوركسترا،و"باليه جيهان" ورباعيات للأوتار، واسكتشات غنائية، ولوحات قومية راقصة ورباعيات شرقية، ولوحة راقصة على موشحات أندلسية للكورال والأوركسترا، وأغاني منفردة بمشاركة البيانو من نوع "الليرت"، ومقطوعات مختلفة للبيانو المنفرد وموسيقا مهرجان الشباب العربي الخامس في دمشق عام ١٩٨١، وقطع موسيقية مختلفة للأوركسترا، قام بتسجيلها للإذاعة والتلفزيون إلى جانب مجموعة من الأناشيد القومية والأغاني الاجتماعية والعاطفية، وتوزيع قطع غنائية غربية للغناء العربي، وتوزيع موسيقا وأغاني لبعض الملحنين والمطربين، وأعمال أخرى خفيفة مثل تانغو "رام رام" ومقطوعتي "ريم" و"سحر" ومارش "الفيحاء".

ولحسني الحريري بعد هذا، اهتمامات فنية أخرى منها التصوير الضوئي، وقد برزت أعماله في هذا الضرب من الفن في المعارض الدولية والعربية التي شارك فيها، وفي المعرض الخاص الذي أقيم للوحاته في غاليري "عاليه" في المملكة الأردنية الهامشية.

وحسني الحريري ظل يعمل بنشاطه المعهود عنه في الموسوعة العربية - القسم الموسيقي - لغاية وفاته عام ٢٠٠٧.

* * *

خضر جنيد

دمشق ١٩٢٢ – دمشق ٢٠٠٣

الذي يتأمل في حياة الموسيقي "خضر جنيد" والصعوبات التي اعترضت طريقه لا يستطيع سوى الإعجاب بهذا الفنان الذي استطاع الانتصار بدأبه وجهده وعمله على قسوة الحياة التي جابهته، والتي لم تزده إلا إصراراً على تحقيق هدفه في أن يغدو ذات يوم واحداً من الموسيقيين الذين يخدمون فنهم بإخلاص.

ولد "محمد خضر جنيد" في حي سوق ساروجة في دمشق في التاسع والعشرين من نيسان عام ١٩٢٢، أبوه محمد حسنين جنيد، ويعود نسبه إلى "الجنيد الدمشقي" الكبير. مال إلى الموسيقا والاستماع إلى الموشحات والأدوار القديمة مذ كان طفلاً يحبو. وفي السادسة من عمره، بدأت ميوله تتفتح، وأنامله تعابث العود الوحيد في البيت وكان يجد صعوبة في الوصول إلى "الحاكي" "جرامافون" ليستمع إلى الاسطوانات التي كان يقتنيها الأب المولع بدوره في الموسيقا، فيستعين بوالدته التي ما كانت تمنع عنه شيئاً ما تقدر عليه. وعن طريق "الحاكي" استمع وحفظ جل البشارف والسماعيات واللونغا والأدوار التي كانت شائعة آنذاك..

دفعته قسوة الحياة إلى العمل مبكراً، ولكن حبه للموسيقا والغناء ظل مسيطراً على حواسه ومشاعره، فانتسب في العام ١٩٣٨ إلى معهد الآداب والفنون الذي كان قد اتخذ له مقراً في "جادة التكريتي" قرب "الجسر

الأبيض"، ولكن المعهد رفض قبوله بادئ ذي بدء لأنه لم يبلغ الثامنة عشرة من عمره، ولكن الفنان الراحل مصطفى هلال، والفنان فريد صبري قررا قبوله عندما استمعا إلى عزفه بالعود، وضماه فوراً إلى فرقة المعهد.

و"خضر جنيد" كأغلب الفنانين السوريين تعلم العزف لوحده بالعود دون معلم حتى برع فيه، ولعل براعته وحدها هي التي دفعت فرقة المعهد إلى اصطحابه معها لتقديم الحفلات الموسيقية والغنائية بمرافقة المطرب مصطفى هلال من راديو الشرق في بيروت.

في العام ١٩٤١ انسحب مع الفنان فريد صبري من معهد الآداب والفنون ليؤسسا مع الأخوين نصوح ومطيع الكيلاني وعازف القانون المعروف عثمان قطرية واسماعيل حقي معهد الفارابي. وبعد ثلاث سنوات انضم إلى معهد أصدقاء الفنون ليصبح خلال فترة قصيرة مديراً للقسم الفني فيه، وظل يعمل في هذا المعهد إلى أن توقف نشاطه تماماً في العام ١٩٥٤.

يقول الفنان خضر جنيد، إنه توجه بعد أن درس تماماً فنون الموسيقا الشرقية إلى دراسة آلتي البيانو والكمان الغربيتين منذ العام ١٩٤٠، وأنه استعان بالمناهج الخاصة المتوفرة آنذاك في دراسته، وأنه طبق ما درسه على المؤلفات الغربية المتوفرة بكثرة ليتمكن من تحقيق اطلاعه على إمكانات تينك الآلتين، وكان البارون "بللينغ" مرشده ومعلمه في ذلك. وإبان فترة نشاط "معهد أصدقاء الفنون" وبخاصة الفترة التي كان يقدم فيها حفلاته في مطعم "الجامعة" في الصالحية وفي إذاعة دمشق الفرنسية الضعيفة، قدمت فرقة المعهد من مؤلفاته الموسيقية مقطوعات "أوراق الخريف" الجميلة، و"غادة" و"انتصار دمشق" ولحن للمطرب "عدنان راضي" المعروف باسم "المتكتم" قصائد لمحمود حسن اسماعيل، وعلي محمود طه وأحمد شوقي، من بينها قصيدة "مضناك جفاه مرقده" التي لحنها قبل أن يلحنها ويغنيها محمد عبد الوهاب، وقصيدة "الفن" للشاعر "سليم الزركلي".

تقدم في العام ١٩٤٨ إلى مسابقة انتقاء المدرسين التي أجرتها وزارة المعارف - التربية اليوم - لاختيار مدرسين لمادة التربية الموسيقية، فنجح بتفوق، وعين مدرساً في ثانويات حلب، ومن ثم ثانويات ودور المعلمين والمعلمات في دمشق. كذلك اختاره المعهد الموسيقي الشرقي التابع لوزارة المعارف للتدريس فيه، وظل يعمل فيه إلى أن صدر مرسوم بإلغائه بعد افتتاح المعهد الموسيقي العربي التابع لوزارة الثقافة.

قدم خلال عمله في دار المعلمين والمعلمات عدداً من الأعمال الموسيقية من أهمها مسرحية شعرية للأستاذ سليم الزركلي بعنوان "إله الشعر آلة موسيقية" وهي مستوحاة من الأدب الإغريقي.

شغل في العام ١٩٤٩ بالإضافة إلى عمله في التدريس منصب مساعد لرئيس القسم الموسيقي في إذاعة دمشق مع الأستاذ يوسف بتروني الذي كان يتولى رئاسة هذا القسم، ومكث في عمله هذا لغاية العام ١٩٥٠.

أوفدته وزارة المعارف في العام ١٩٥٤ إلى فرنسا للاختصاص في المعهد العالي للمعلمين لمدة سبع سنوات عاد بعدها إلى دمشق يحمل إجازة في الموسيقا.

ظل خضر جنيد يمارس التدريس في مختلف ثانويات دمشق ودور المعلمين ومعهد إعداد المدرسين والصف الخاص لغاية عام ١٩٧٤، وهو العام الذي أحيل فيه على التقاعد.

والفنان خضر جنيد الذي سمي عضواً في لجنة المعهد العربي للموسيقا كممثل لوزارة التربية منذ العام ١٩٦١، درَّس في هذا المعهد، مادة الغناء الصولفائي والتاريخ الموسيقي والنظريات، وقد ساعد إدارة المعهد بتدريس آلة الكمان مدة سبع سنوات عندما طلبت منه ذلك.

كذلك سمي عضواً ممثلاً للقطر العربي السوري في المجمع العربي للموسيقا التابع لجامعة الدول العربية، وشارك في المؤتمر الموسيقي الذي عقد في "بيانغ يونغ" في كوريا الديمقراطية وبعد ثلاث سنوات على هذا المؤتمر شارك في مؤتمر موسيقا حوض البحر الأبيض المتوسط الذي عقد

في مدينة "أنطاليا" في تركيا عام ١٩٨٦، ثم شارك بدعوة خاصة، في مؤتمر للموسيقا الشرقية عقد في تشرين الأول عام ١٩٨٨ في مدينة "أثينا" في اليونان، وفي كل هذه المؤتمرات قدم أبحاثاً ودراسات عن المقامات في الموسيقا الشرقية نشرت كلها في كتب صدرت عن تلك المؤتمرات. آخر المؤتمرات الموسيقية التي حضرها والخاصة بالموسيقا العربية كانت في باريس في شباط في عام ١٩٨٩.

أعماله الموسيقية والغنائية:

وضع خضر جنيد عدداً كبيراً من الأناشيد والأوبريت لإذاعة دمشق، منها أناشيد "المطر، الطيران، الوطن، الأم" وأوبريت "الأجراس" من نظم عيسى أيوب، وأوبريت "الصديقتان" وأوبريت "جبلة بن الأيهم" وهما من نظم الشاعر الكبير سليمان العيسى.

كذلك وضع أعمالاً موسيقية لجأ في كتابتها إلى الأسلوب الغربي من أهمها "رباعية للأوتار" ورباعية بعنوان "بلادي". وأهدى لجمهورية كوريا الديمقراطية متتالية للأوركسترا الكبيرة كتبها من وحي إقامته في ربوع تلك البلاد، إضافة إلى أعمال أخرى وقد قامت فرقة كوريا السيمفونية الرسمية بتسجيلها.

والفنان خضر جنيد ظل على الرغم من تجاوزه السادسة والستين من عمره، يعمل في المعهد العربي للموسيقا، ويقوم بإعطاء دروس خاصة على البيانو وللراغبين، ويكتب المقالات المختلفة للعديد من الصحف والمجلات، ويضع كراسات خاصة للمسرح المدرسي، والدورات التعليمية لوزارة التربية ومنظمة الاتحاد النسائي، وافته المنية عام ٢٠٠٣ وهو في أوج عطائه. وهو متزوج وعنده ثلاثة أولاد يعتبرون من النوابغ في الموسيقا هم رنا وماهر ومازن. ورنا هي اليوم مدرسة للبيانو في المعهد العربي للموسيقا في دمشق.

* * *

الخاتمة

لابد أخيراً من الوقوف وقفة متأنية، أمام فن الأعلام السوريين لاستشفاف آفاق المستقبل، ومعرفة موقف الجيل الموسيقي الحالي الذي ورث تركتهم الضخمة، ولكي لا نظلم الجيل الجديد الحائر أمام الاتجاهات الموسيقية ومدارسها المختلفة الوافدة من الغرب ومن بعض الأقطار العربية، أو نلوم المواقف التي اتخذوها، يقتضي الأمر أن نلقي بعض الضوء على فن الأعلام.

اهتم الرواد بالتراث وقوالب التراث وكتبوا فيه أجمل الأغاني والألحان. وحصروا عطاءهم بالدرجة الأولى بالموشح والدور دون أن يقدموا جديداً أو يطوروا القوالب التراثية كقوالب عصرية تتحدث بلغته، فهم حافظوا على التراث وحققوا فيه، واستفادوا منه بالقدر الذي يغني عطاءهم دون تجديد أو تطوير.

ورثة الرواد بحثوا الجديد في المدرسة المصرية التي حافظت بدورها على التراث، واستحدثت أنواعاً جديدة، وقبست من الغرب بعض فنونه مثل "الأوبريت" و"الأوبرا" وهذبت الأغنية الخفيفة "الطقطوقة" والأغنية الخفيفة الدارجة لتتمكن من مواكبة العصر الذي تعيش فيه.

لقد أخذ ورثة الرواد منذ منتصف الثلاثينات كل هذا من خلال شخصياتهم الفنية، دون أن يستطيعوا الخلاص من تأثيرات المدرسة المصرية، أو التفكير حتى في إيجاد ملامح أولية تبنى عليها مدرسة موسيقية غنائية ذات ملامح أو شخصية سورية، وابتعدوا تماماً عن القوالب التراثية "الموشح والدور" وإن وجد "الموشح" اهتماماً بتحديثه وتطويره في بعض أعمال "محمد محسن" القليلة.

إن الرواد والورثة على غنى ما أعطوا، لم يهتموا بتكوين مدرسة موسيقية غنائية سورية.

وما تزال "الموشحات الحلبية" كتراث كلاسيكي، والأغاني الشعبية التراثية، كتراث فولكلوري هي وحدها التي يصح معها القول، إنها مدرسة الغناء الوحيدة التي تحمل الشخصية العربية ذات البيئة السورية لديار الشام.

ورثة الرواد أخذوا من الغرب في فورة من الحماس. ومنذ العشرينيات فن "الأوبرا والأوبريت" الذي لم يعالجه من الرواد سوى الفنان "كميل شامبير" ومن ورثتهم الفنان "مصطفى هلال"، كذلك فإن الإيقاعات الغربية الراقصة ذات المنشأ الفولكلوري وجدت هي الأخرى هوى لدى "أحمد الأوبري" و"محمد عبد الكريم" من الرواد، ولدى عدد وفير من الفنانين الورثة الذين صاغوا فيها أجمل أغانيهم منذ سني الأربعينيات لتغيب تماماً في أواخر الستينيات، وبخاصة بعد اعتزال ورحيل أغلب هؤلاء الفنانين. كما أن الأعمال الغنائية التي قدموا ركزت على الإيقاع الغربي ومحاكاته ومجاراته والتفوق عليه في بعض الأحيان، أكثر من إبراز شخصية وخصائص البيئة السورية، اللهم إلا في بعض أعمال "حسن دركزنللي وهشام الشمعة" على الرغم من استخدامهما لعدد من آلات النفخ الخشبية والنحاسية التي كان العازفون لا يجيدون استخدامها تماماً.

قوالب الغناء الأخرى: المونولوغ، القصيدة، الطقطوقة – ظلت تائهة، تارة تنهل من أساليب المدرسة المصرية، وأخرى من شخصية الملحن بالذات، ولا تكون في مجموعها دليل على الشخصية العربية السورية، والأعمال القليلة "لرفيق شكري وسري طمبورجي" لا يمكن الأخذ بها كمدرسة ذات خصوصية، لأن تأثيرها لم يمتد للفنانين الآخرين، واقتصرت عليهما وحدهما. أما في "الأغنية الشعبية الدارجة" التي استمدت أسلوبها وقالبها من الأغنية الشعبية السورية التراثية، فهي الوحيدة التي تحمل الهوية

العربية السورية، وعلى الرغم من وضوحها وانتشارها شعبياً، فإن الأعمال المشهود لها، ظلت قليلة ولم تخدم الأغراض التي قامت عليها إلا في الحدود الدنيا.

هذا عن الغناء، أما عن التأليف الموسيقي فإن الرواد، وبخاصة الرباعي الكبير "توفيق الصباغ، جميل عويس، شفيق شبيب، وكميل شامبير" كانوا دون شك على وعي كبير في معالجة التأليف الموسيقي البحت من خلال القوالب الموروثة "السماعي، البشرف، اللونغا، التحميلة، الدولاب" وفهموا الموسيقا على أنها تجريد لا تحمل معان حتمية، وأدركوا أن القوالب ليست سوى وسيلة للصياغة، للتعبير من خلالها عن الفكر الموسيقي الذي يريدون طرحه، ومن هنا كانت مؤلفاتهم قوية ومتماسكة.

ورثة الرواد من الذين عملوا في التأليف الموسيقي، كتبوا في قوالب التراث، وفي الأسلوب الذي استحدثه "محمد عبد الوهاب" وفي بعض القوالب الغربية، ولكنهم باستثناء "هشام الشمعة" في قوالب التراث و"حسن دركزنللي" و"هشام الشمعة" في الموسيقا ذات الإيقاعات الراقصة و"حسني الحريري" في موسيقا الباليه، لم يصلوا إلى مستوى الرواد.

المؤلفون الرواد الذين تعاملوا مع قوالب التراث تحدثوا في موسيقاهم عن البيئة السورية بصدق تجلى في افتتاحية "الصباح" و"ليلة العرس" "لشفيق شبيب" وفي بشارف وسماعيات ولونغا "الصباغ وعويس ومحمد عبد الكريم" وفي افتتاحيات "كميل شامبير" لمعظم الأوبريتات التي كتب، وفي المقطوعات الراقصة التي وضعها محمد عبد الكريم على الإيقاعات الغربية الراقصة. كذلك تمكن هشام الشمعة. كوريث للرواد في جميع مؤلفاته الشرقية من التعبير عن البيئة العربية السورية، وإن جانبه الحظ مع "حسن دركزنللي في مؤلفاتهما ذات الإيقاعات الغربية التي حاكوا فيها الأسلوب الغربي.

أما "حسني الحريري" فإنه بدء من فانتازي "روح الشرق" ومروراً ببالليه "حلم عجوز" وانتهاء ببالليه "جيهان"، نجده ينهج نهجاً غربياً أسلوباً وتأليفاً.

نخلص من هذا كله، إلى أن أعمال المؤلفين والملحنين السوريين الذين تعرض لهم هذا الكتاب لم يعنوا بإيجاد مدرسة موسيقية ذات خصائص سورية، على غرار المدرسة المصرية، والمدرسة الرحبانية التي ولدت في الخمسينيات وكان هدفهم الإخلاص لعملهم الفني أكثر من التفكير بإيجاد مدرسة موسيقية تشع بنورها على الأقطار العربية الأخرى، والسبب في هذا يرجع إلى قومية المؤلف والملحن السوري الذي لم يعترف بهوية غير الهوية العربية، ومن هنا كان الموسيقيون السوريون يتأثرون بغيرهم من العرب ويؤثرون أيضاً بغيرهم من خلال المنظور القومي النقي الذي يحملونه، ويمكن اكتشاف ذلك من نزوح بعضهم لتأدية رسالتهم الفنية في الأقطار العربية، وفي أبسط أعمالهم التي تجلت أكثر ما تجلت في الأهاريج والأناشيد القومية التي وضعوا في العشرينيات والثلاثينيات والتي لم يخصوا بها سورية إلا فيما ندر، وخصوا بها الوطن العربي من محيطه إلى خليجه، بخلاف الأناشيد المصرية واللبنانية وغير المصرية واللبنانية التي كانت تتغنى دائماً وأبداً بأقطارهم إلا فيما ندر.

وبعد، فإن قصر المؤلفون والملحنون في تكوين مدرسة موسيقية سورية تكون قبلة الوطن العربي، بسبب اختلاف وجهات نظرهم واتجاهاتهم الفنية، وتوزع ميولهم بين الغرب والشرق، فإن الأمل معقود على المعاهد الموسيقية التي أنشأتها وزارة الثقافة والإرشاد القومي. والتي يشرف عليها، ويعمل فيها أساتذة وخبراء مشهود لهم، في قيام مدرسة موسيقية سورية تكون منارة للموسيقا القومية التي تتوخى في أبعادها، إنسانية بعيدة المدى، والجيل الجديد التائه في غمار الاتجاهات الموسيقية ليس أمامه كوريث لتلك التركة

الموسيقية الضخمة سوى الانضواء تحت راية المعاهد الموسيقية الرسمية لأنها الوحيدة القادرة على توجيهه وتصويب مساره نحو الاتجاه الصحيح، وإذا كان هذا الجيل عاجزاً عن ذلك، فإنه دون شك غير عاجز عن نصح الجيل الذي يصافح نور الموسيقا لأول مرة، والأخذ بيده نحو تلك المعاهد التي لا يمكن لغيرها أن تصنع موسيقيين جادين وبالتالي موسيقا جادة تنشر نورها الوضاء على العالم.

كذلك فإن من المهام الصعبة التي تنتظر الجيل الجديد وتنتظر المسؤولين في وزارة الثقافة أيضاً، هي التركة الضخمة التي خلفها وراءهم الموسيقيون الذين تعرض لهم هذا الكتاب، والتي تحتاج إلى دراسة وتصنيف بالإضافة إلى مؤلفات الموسيقيين الآخرين الذين لم يتعرض لهم هذا الكتاب، إذ قد تكشف الدراسة الجادة وعملية السبر لأعمال كل أولئك الموسيقيين والملحنين الملامح والخصائص التي لم تتضح لي تماماً أثناء الدراسة والتي قد تنبثق عنها مدرسة موسيقية عربية سورية.

ومهما يكن الأمر، فإن من واجب الجيل الجديد من الموسيقيين وواجب المسؤولين في وزارة الثقافة جمع هذا التراث والاحتفاظ والعناية به ووضعه أمام الباحثين من أجل الوصول عن طريقه إلى اكتشاف منابع الموسيقا السورية المعاصرة إذا كانت فعلاً موجودة، وإذا كانت أصيلة أو تقليداً لغيرها من الموسيقات.

* * *

الجزء الثاني

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

مقدمة

لمحة تاريخية عن الموسيقا في سورية

عثر في المكان المعروف اليوم باسم "تل حريري" على نتف من أناشيد وقصائد غنائية هي من أقدم ماهو معروف في التراث الثقافي الإنساني، وتتطابق مع أقدم لوحة موسيقية آكادية وجدت في القرن الثالث عشر قبل الميلاد، وعلى جوقات من الموسيقين منحوتة على القدور وعلى آثار تدل على مدرسة لتعليم الموسيقا يبرهن على عمق اهتمام الإنسان السوري بالغناء والموسيقا من عهد السومريين، وحتى اليوم، أي منذ أكثر من أربعة آلاف سنة، كذلك الأمر بالنسبة للكنعانيين في أوغاريت، إذ كشفت الدراسات للآثار والمدونات الموسيقية، في الرقم التي تكشفت عن تلك الحضارات من قبل المهتمين في العالم توصلت إلى أن السلم الموسيقي والنغمات التي ظهرت في أوغاريت مدونة حسب سلم فيثاغورث بالذات ولكنه مدون قبل فيثاغورث بـــ١٢٠٠ سنة، ونتيجة لدراسة أنشودة العبادة الحورية التي عثر عليها، وشغلت باحثي الآثار والموسيقا، انتهت إلى القول بمنطق الأوغاريتين، إلى أن العلاقة بين الدين والموسيقا مختلف تماما عن منطق السومريين الذين نحوا نحواً أكثر سموا، فالأوغاريتيون انتهوا إلى أن الآلهة شبيهة بالإنسان، فهي تأكل وتمرح وتتزوج، ولكنها لا تموت.

والإنسان الأوغاريتي إذا أراد شيئا من الآلهة، كان يلجأ إلى الموسيقا باعتبارها محبوبة الآلهة، الأمر الذي يعني بأن دخول الموسيقا إلى الدين كان

شيئا نفعيا من أجل الحصول على ما يريده من الألهة. وكانت الكنارة أكثر الآلات الموسيقية المستعملة، وهي آلة شبيهة بالقيثارة، وكان يصنع بعضها من الذهب والفضة، ومحفور عليها تماثيل رائعة، ويطلقون عليها أسماء، ويصفونها على أنها محبوبة الآلهة..

و"الكنارة " عبارة عن مستطيل خشبي فيه علبة رنين في الأسفل، وتشتمل على سبعة أوتار، وهناك أنواع منها بعضها بأحد عشر وترا وأخرى بخمسة عشر وترا. وقد استعمل الأوغاريتون الكنعانيون إضافة إلى الكنارة، الناي، والعود، والصنوج.

كانت " الحيرة " أول مدينة عربية في الجاهلية يظهر فيها من الآلات الموسيقية غير العود: الجنك والطنبور، وكانت بلاد الشام قد استوطنها العرب الأنباط الذين امتد نفوذهم حتى "تدمر" إلى ان قضى "تراجان" عام ١٠٦ ميلادية على دولتهم، فانتقلت الزعامة إلى تدمر التي قضى عليها الرومان عام ٢٧٢ م، وبعد سقوط تدمر، بسط الغساسنة القادمون من الجنوب، نفوذهم على الدولة النبطية بمباركة أباطرة بيزنطة، وكان الغساسنة يستقدمون إلى بلاطهم الموسيقيين والمغنيين والمغنيات من مكة والحيرة وبيزنطة، وقد وصف الشاعر حسان بن ثابت الذي حضر ليلة طرب من ليالي بلاط الملك الغساني جبلة بن الأيهم الذي حكم مابين عام ٦٢٣ م وعام ٦٣٧ م ما شاهده:

" لقد رأيت عشر قيان، خمس روميات يغنين بالرومية بالبرابط، وخمس يغنين غناء أهل الحيرة، أهداهن إليه " أياس بن قبيصة ".

هذا الأمر يؤكد أن العرب في ديار الشام عرفوا الموسيقا والغناء والآلات الموسيقية في جاهليتهم، وأنهم تأثروا بموسيقا الحضارات التي سبقتهم كالحضارة المصرية والآشورية، واليونانية والفارسية، وأنهم أخذوا من الموسيقا الفارسية واليونانية والبيزنطية ما يلائم موسيقاهم وغناؤهم النابع

من بيئتهم وأسلوب حياتهم، واستخدموا من الآلات الموسيقية: العود، المزهر، المزمار، الناي، والطنبور، والقضيب، - وهو آلة من آلات النقر والايقاع وضبط الوزن - والصنوج الصغيرة، والمربع - القيثارة - آلة وترية ذات صدر مسطح مربع الشكل - والدف والطبل اللذين كانا من آلات الأسرة المفضلة.

تراجعت صناعة الموسيقا تراجعاً ملموساً في صدر الإسلام والعهد الراشدي (٦٢٢ - ٦٦١ م) وإن ظل بعض أعلام الغناء والعزف من مثل: الميلاء، وسائب خاثر، وطويس، الذي يعدّ أول مغن في الاسلام يمارسون الغناء والعزف، كذلك مارسه عدد آخر من المغنين الذين عاشوا في عهد الخلفاء الراشدين والدولة الأموية.

شهدت صناعة الموسيقا والغناء - في العصر الأموي (٦٦١ - ٧٥٠ م) ازدهاراً كبيراً منذ تولى الوليد بن عبد الملك الخلافة ولغاية سقوط الدولة الأموية في عهد مروان بن محمد (٧٤٤ - ٧٥٠ م) وفي العهد الأموي مال عرب الحجاز للألحان الفارسية التي كان يتغنى بها الأسرى الفرس الذين جيء بهم من العراق لتشييد الأبنية في مكة، وأول موسيقي استفاد من هذه الألحان ونسخها أو نقلها وغناها بالعربية / ابن مسجح / الذي لم يكتف بذلك، فرحل إلى بلاد الشام فأخذ من موسيقييها أنواع الغناء وأساليب الضرب، وطرح منها ما استهجنه بذوقه العربي، وأبقى منها ما يلائم الموسيقا والغناء العربيان، وكذلك فعل بعده تلميذه (ابن محرز). وعندما تولى "بشر بن مروان" - أخو الخليفة عبد الملك بن مروان - ولاية الكوفة خلفا " لخالد بن عبد الله القسري " الذي كان قد أصدر أمراً بتحريم الغناء والموسيقا، ألغى هذا الأمر واستدعى (حنين الحيري) - من بني الحارث - وكان من أشهر المغنيين فأكرمه ورفع من شأنه، وكان الخلفاء الأمويون يغدقون الهبات على كبار الموسيقيين حتى أن / سليمان بن عبد الملك / قدم جوائز تبلغ عشرين ألف

قطعة من الفضة لمباراة بين الموسيقيين في مكة، وجعل الوليد الثاني الجائزة الأولى في مباريات الغناء ثلاثمائة ألف قطعة من الفضة، وقصارى القول إن الموسيقا في العصر الأموي لقيت التأييد غير العلني، إذ كان الولاة يخشون أن ينسب إليهم عدم التدين، ولم ينس المسلمون المتشددون أن يضعوا الموسيقا بين آثام الأمويين. التقدم الذي تحقق للموسيقا، إنما تحقق بسبب احتكاك الثقافة الإغريقية بالثقافة العربية الذي نجم عنه تشكيل صياغة جديدة للموسيقا زاده ألقا تأثير الآلات الموسيقية المستعملة في بلاد فارس، ومن المحتمل استخدامهم للسلم الفيثاغورثي الذي سبق لعرب الحيرة وغسان استخدامه قبل الإسلام، حيث ظل عرب الحجاز محتفظين بالسلم القديم "الطنبور الميزاني"، حتى عهد يزيد الأول عندما بدأت الموسيقا بعد غياب طويل في صدر الإسلام والعهد الراشدي تظهر ظهوراً واضحاً في المدينة، ويتألف السلم الفيثاغورثي من خمسة أبعاد، كل بعد من هذه ألأبعاد درجة صوتية كاملة، وبعدين آخرين كل منهما "ليما" والليما أربع كومات - والكوما - La comme - هي الوحدة الصوتية، وكل تسع كومات تساوي لدرجة صوتية كاملة وعلى هذا الأساس فإن السلم الفيثاغورثي يتألف من ٥ درجات × ٩ كوما + ٢ ليما × ٤ كوما = ٥٣ كوما (كوما - وحدة صوتية). أشهر الموسيقيين في العهد الأموي عدا "ابن مسجح" و"ابن محرز"، ابن سريج، ومعبد، وابن عائشة ويونس الكاتب ومالك الطائي وحكم الوادي الذي احتفظ بمكانته لدى العباسيين أيضاً. وكانت جميلة وسلامة القس، وحبابة وسلامة الزرقاء من ابرز مغنيات العصر الأموي. وفي هذا العصر وضع أول كتاب للموسيقا العربية وعنوانه "كتاب النغم" ليونس الكاتب. وكان هذا الكتاب مرجعا هاما "للأصفهاني" في كتابه "الأغاني".

إبان ضعف الدولة العباسية، واستقلال الولاة في ولاياتهم عن الدولة العباسية، استولى بنو حمدان بين عامي ٩٢٩م و ٩٤٤م على شمالي الجزيرة

والشام، ورفعوا من شأن حكمهم بأن جعلوا الموصل وحلب مركزين عظيمين من مراكز الحياة الثقافية، وكان سيف الدولة الحمداني ٩٤٤م - ٩٦٧م شاعرا بليغا، اجتمع في بلاطه في حلب الشاعر العظيم أبو الطيب المتنبي، والموسيقار الفيلسوف أبو نصر محمد بن محمد طرخان الشهير بالفارابي (٨٧٤م - ٩٥٠م) الذي كان على دراية كبيرة بعلوم اليونان، وموسيقيا ضليعاً يجيد العزف بالعود. ألف الفارابي كتباً عدة منها: "الموسيقي الكبير" "كلام في الموسيقا"، "في إحصاء العلوم" عرض فيه أيضا للموسيقا. تضمنت هذه الكتب دراسات مستفيضة عن طبيعة الأصوات وتوافقها، وأنواع الأنغام والأوزان والإيقاعات والآلات الموسيقية والسلم الموسيقي والدساتين وما إليها، وفكر مثل الكندي الذي سبقه بإضافة الوتر الخامس للعود وسماه نظريا " الحاد " تمييزاً له عن " الزير " ولكنه لم يطبقه بسبب المعتقدات السائدة، وإليه ينسب ابتكار آلة قانون.

دخلت الموسيقا العربية التي عرفت أوج ازدهارها في العصر العباسي على امتداد رقعة الامبراطورية، دور الانحطاط والاضمحلال في زمن السلاجقة والدولة الأيوبية والمماليك (١٠٥٨ - ١٢٥٠) ولا يخفى ما كان للاحتلال العثماني لبلاد الشام (١٥١٦) والبلاد العربية الأخرى من أثر بالغ في صبغ الموسيقا العربية بالطابع التركي، الأمر الذي ضاعت معه معالم الموسيقا العربية الأصيلة، وقد اهتم سلاطين آل عثمان بالموسيقا فكانوا يحتفظون في قصورهم بموسيقيين ومغنيين ممتازين جلهم من الفرس واليونان والأتراك والبيزنطيين، وقد ازدهرت موسيقاهم حتى أثرت تأثيرا قويا في موسيقات شعوب البلقان والبلاد العربية التي كانت خاضعة لهم ومنها بلاد الشام، وكانت النظريات والعلوم الموسيقية المطبقة هي النظريات نفسها المطبقة في البلاد العربية وفارس، وقد تأثرت بلاد الشام بالفتلة المولوية التي جاء بها المتصوف جلال الرومي (١٢٠١ - ١٢٧٣) الذي

عاش في قونية، وقام أتباعه بنشر مذهبه الذي يقوم على الموسيقا والغناء في جميع البلاد العربية، وفي كتابه (المثنوي، المأنوي) عرض ضاف لهذا النوع من التصوف الذي ازدهر في حلب ودمشق، حتى صار جميع المشتغلين بالموسيقا من أصحاب الطريقة المولوية، إلى أن جاء السلطان سليم الثالث، وكان موسيقيا موهوبا، فشجع الموسيقيين وأخرجهم من تكايا المولوية إلى قصره قبل أن ينطلقوا في مجال الموسيقا والغناء الدنيوي، ولتخبو فتلة المولوية في البلاد العربية شيئاً فشيئاً حتى غدت في أيامنا هذه واحدة من الفنون الفولكلورية الأخاذة.

الموسيقيون الذين نبغوا وعزفت مؤلفاتهم في بلاد الشام وغيرها السلطان سليم الثالث، يوسف باشا، عثمان الطنبوري، حاجي عرفي بيك، طاتيوس، أما المنشدون من المتصوفة فقد اشتهر منهم محمد بن السيد عبد القادر الشريف (١٦٨٨ - ١٧٥٦) من الحلقة القادرية، ومحمد بن كوجك علي الحلبي (١٦٩٤ - ١٧٧٣) الذي كان بواباً بالباب السلطاني وعلى معرفة واسعة بالموسيقا، نظم ولحن موشحات عدة، ومحمد أبو الوفا (١٦٨٩ - ١٧٧٣) الذي تلقى علوم الموسيقا عن أبيه مصطفى أبي الوفا، ومصطفى بن أبي بكر الحريري الرفاعي (١٧٦٥ - ١٨٥٣)، أخذ علوم الموسيقا عن الشيخ عبد القادر بن اسكندر المصري وترأس إنشاد الذكر في جامع العاشورية في حلب، ثم عين رئيسا للإنشاد في الزاوية الهلالية، ومن ألحانه الشهيرة موشح من مقام السيكاه.

ما زال يرشف من خمر الطلا قمر

حتى غــدا ثملاً ما فيــه من رمق

هذا ما وصلنا عن بعض أعلام المنشدين السوريين في القرن الثامن عشر، أما في القرن التاسع عشر، فقد قامت الحياة الموسيقية في بلاد الشام على فن الموشح العريق الذي بلغ الأوج على أيدي الفنانين الحلبيين، وعلى

فن الأغنية الشعبية الذي كان يستقي مادته من الحياة اليومية، حتى أضحى بعد أن جمع وهذب من تراث الشعب الفولكلوري، وتبوأ فن الدور المصري المكانة اللائقة به إلى جانب فنون الغناء الأخرى، أما بالنسبة للموسيقا الآلية فقد سادت صيغ الموسيقا الشرقية، (الفارسية - التركية) في التأليف. وإلى جانب الحياة الموسيقية الدنيوية، اذدهرت حياة أخرى فنية دينية، قوامها الفرق المتصوفة، التي يرجع إليها الفضل في الحفاظ على الموسيقا الشرقية من الضياع، وهذه الفرق وقفت حلقات ازدكارها على التغني بالذات الالهية والمدائح النبوية وفنانو وشيوخ هذه الفرق من المنشدين الذين كانوا في غالبيتهم من أتباع الشاذلية والمولوية والقادرية والرفاعية والنقشبندية وغيرها، من مثل الموسيقي أحمد عقيل (١٨١٣ - ١٩٠٣) الذي تلقى الموسيقا على يدي أبيه حتى صار مشهوراً ليغدو المنشد البارز في حلقات الذكر. سافر إلى الأستانة، وتعرف فناني الأتراك الكبار وأخذ عنهم، ومزج ما أخذ بالموسيقا العربية. التقى في حلب بالحامولي والمنيلاوي وسلامة الحجازي. لحن العقيل عدداً لا يستهان به من الموشحات، وإليه يرجع الفضل في ضبط ضروب وأوزان رقص السماح الذي ابتكره (عقيل المنبجي)، والشيخ محمد الوراق (١٨٢٨ -١٩١٠) ومحمد أبو الهدى الصيادي الرفاعي (١٨٤٧ - ١٩٠٨) ومحمد سلمو الشاذلي (١٨٥٦ - ١٩١٠) وصالح الجذبة (١٨٥٨ - ١٩٢٢) وغيرهم.

وكما حافظت المذاهب الصوفية على التراث الموسيقا العربي الشرقي، حافظت الكنائس الشرقية بطقوسها وترانيمها على الموسيقا السريانية والبيزنطية، وتقدمت الكنيسة الكاثوليكية عليها عندما أباحت استعمال بعض الآلات الموسيقية مثل البيانو والأورغ في طقوسها وترانيمها، فكان لهذه الكنائس دورها الفاعل هي الأخرى في حماية موروثها الموسيقي، فظهر انطوان الشوا الكبير الذي عزف على آلة (الفيولا -Viola) أمام ابراهيم باشا

الذي حرر بلاد الشام من العثمانيين، والياس الشوا عازفا قديرا بالقانون، وابنه عبود بالعود ثم حفيد انطوان الشوا الكبير، انطون الشوا وولديه سامي وفاضل بالكمان الذين يعود اليهم الفضل في ادخال آلة الكمان الغربية على التخت الشرقي في بلاد الشام ومصر وصولا إلى المغرب العربي، وفي زمن ابراهيم باشا ولدت الموشحات والقدود التي تنسب لحلب على يدي الشاعر الحمصي أمين الجندي (١٧٦٤ - ١٨٣٧)، وجذبت دمشق إليها خيرة المبدعين العرب والسوريين فاتخذوها مقرا لإقامتهم لأنها كانت المنبر الثقافي والفني الأول في بلاد الشام، وكان العلامة ميخائيل مشاقة (١٨٠٠ - ١٨٨٨) الشهير بالدمشقي الذي ولد في بلدة "رشميا" اللبنانية من أوائل الوافدين إليها، وأوائل المشتغلين في الموسيقا، فإلى جانب براعته عزفاً بالعود وضع كتابه القيم " الرسالة الشهابية في الألحان الموسيقية العربية " الذي يعدّ مرجعاً هاماً للباحثين.

أول مطرب عرفته الأوساط الدمشقية هو، احمد عبد الله السفرجلاني (١٨١٨ - ١٩١٠) الملقب بالدرويش، وكان من المتصوفة يقيم الاذكار والأدوار في الجامع الأموي، فيما يعرف بالمشهد السفرجلاني ويجيد قرض الشعر والعزف بالعود والتلحين والغناء، غنى التوشيحات والموشحات، وابدع ما نظم ولحن وغنى، هذا الموشح:

غصن بان قد تبدى ... في علاه البدر بان
أخجل الأغصان تيهاً ... وسبا الحور الحسان
قلت يا محبوب واصل ... واعطف فالصبر فان
ذاب قلبي من جفاه ... هكذا قدر فكان

وكان يعقد في بيته أسبوعياً جلسات سمر موسيقية يؤمها بعض الهواة، منهم أحد أبو خليل القباني (١٨٣٣ - ١٩٠٣) الذي ظهر بمسرحه ثم

بمسرحه الغنائي كظاهرة فريدة في التمثيل والموسيقا والغناء، في زمن كان المجتمع الدمشقي ينظر فيه نظرة استهجان وازدراء لأهل الفن عامة من موسيقيين ومطربين وممثلين ومصورين، بسبب المعتقد الديني واجتهادات رجل الدين.

في هذا الجو المتزمت بزغ نجم القباني ممثلاً ومطرباً وراقصاً للسماح ومخرجاً مسرحياً، وقد شجعه الولاة العثمانيون الذين تعاقبوا على ولاية دمشق، ولا سيما الوالي المتنور مدحت باشا في عمله، فباع بعض أملاكه وأراضيه وابتنى مسرحاً خاصاً به في خان الجمرك، وبدأ التمثيل فيه عام ١٨٧٨ ولكن هذه المسرح لم يعش سوى سنة واحدة وأحد عشر شهراً. إذ استطاع الشيخ سعيد الغبرا ومن والاه من رجال الدين أثناء زيارتهم للباب العالي في اسطنبول، استصدار أمر بإغلاق المسرح ومنع القباني من التمثيل، ولم يكتفوا بذلك. إذ ألبوا عليه الغوغاء وضعاف النفوس في خطبهم في الجوامع، فهاجم هؤلاء المسرح ونهبوه قبل أن يدمروه.

أدرك القباني أن مجتمع دمشق المحافظ والتردي الثقافي والفكري آنذاك هو وراء ما حدث فرحل إلى مصر ليضع فنه منذ عام ١٨٨٤، في خدمة المسرح، واشتغل مع فرقته فور وصوله إلى الاسكندرية في مسرحي قهوة الدانوب وزيزينيا، فقدم أربعين عرضاً مسرحياً، شارك في بعضها غناء، المطرب عبدو الحامولي، وكما افتتحت الفرقة نشاطها في الاسكندرية برواية " انس الجليس " افتتحت بها أيضاً موسمها المسرحي عام ١٨٨٥ في دار الاوبرا المصرية في القاهرة. وتشمل عروض مسرح القباني عادة إضافة للمسرحية، فصلاً ضاحكاً ورقص السماح ووصلة غنائية.

سافر القباني الذي حقق نجاحات مذهلة في الاسكندرية والقاهرة وبعض الأقاليم، مع فرقته إلى شيكاغو عام ١٨٩٢، ليشارك في عروض معرض شيكاغو الفنية، ليعود منها ظافراً ليتابع نشاطه في المسرح الذي بناه

على الأرض التي منحه إياها الخديوي توفيق في العتبة الخضراء، ولكنه لم يهنأ به، إذ بينما كان في إحدى جولاته المسرحية في المنيا، بلغه نبأ احتراق مسرحه بفعل فاعل، وكان غارقاً في الديون، فباع كل ما يملك وقفل راجعاً إلى دمشق حزيناً مهموماً دون أن ييأس، وقرر أن يلبي دعوة احمد عزت باشا العابد في اسطنبول فشد رحاله إليها، وتمكن خلال السنة التي أمضاها فيها، الحصول على إذن يسمح له بممارسة التمثيل، فعاد إلى دمشق التي تفشى فيها الطاعون، وكله أمل في أن ينهض بمسرحه من جديد، ولكن الوباء كان أسرع من آماله فقضى نحبه فيه.

بلغ عدد المسرحيات الغنائية التي حوت ألحانه وألحان غيره ثماني مسرحيات، وبلغ عدد الموشحات التي أنشدت فيها مائة موشح وموشح من أشهرها للقباني: ما احتيالي، برزت شمس الكمال، يا من لعبت به شموله، وبالذي اسكر من عرف اللمى. كذلك اشتهرت من الأغاني التي لحنها أو نسبت اليه: يا طيرة طيري يا حمامة، يا مال الشام، وصيد العصاري.

كانت فرقة القباني تضم بين صفوفها النخبة الدمشقية من المنشدين والمغنين والعازفين وراقصي السماح والممثلين. منهم من سار مع القباني في دمشق ومصر، ومنهم من فضل البقاء في دمشق بعد الدمار الذي لحق بمسرحه.

من هؤلاء: عبد الله أبو حرب (١٨٣٦ - ١٩٠٨)، من أبرز تلامذة القباني، أخذ عن والده المقامات والإيقاعات وأتقن الانشاد في حلقات الاذكار حتى صار رئيس المنشدين، واشتهر ضارباً للإيقاع، ومنشداً للقصائد الصوفية والموشحات. التحق بفرقة القباني وتولى فيها رئاسة فرقة المنشدين، ثم فرقة السماح. وعندما نكب القباني بمسرحه وعزم على السفر إلى مصر، فضل البقاء في دمشق لأسباب خاصة به، توفى عبد الله أبو حرب دون أن يترك أثراً يرجع إليه في فنه.

حسين الساعاتي (١٨٥٨ - ١٩٣٣) ولد في بلدة الرشيد في مصر، اسمه الحقيقي حسين بن أحمد عثمان الورنلي. زار دمشق سياحة وتجارة عام ١٨٧٥، ومكث فيها أربع سنوات يتعاطى بيع الساعات وتصليحها، فلقب بالساعاتي. تعلم العزف بالقانون على محمود الكحال فبرع فيه، اتصل بالقباني وأخذ عنه علم المقامات والأوزان وضروب الموشحات والتمثيل، وصار خلال زمن قصير من أعمدة الفرقة، مطرباً وعازفاً وممثلاً، سافر مع القباني إلى مصر. وشيكاغو، وعاد معه إلى دمشق حيث توفى فيها.

بديع محسن الجدا (١٨٧٩ -؟) ولد في أسرة موسيقية، أبوه محسن الجدا مغنٍ بارع، عمل في الفرق الموسيقية المختلفة مغنياً وضارب إيقاع، وأخوه شكري الجدا، عازف ماهر بالقانون وهو الذي علمه العزف بالعود، أخذ فن الموشحات عن عبد الله السفرجلاني، اتصل بالقباني أثناء زيارته لدمشق، فاستمع إليه وإلى أبيه قبل أن يضمهما إلى فرقته، وسافرا معه إلى مصر واشتغلا في مسرحه مدة ثلاث سنوات، ثم انفصل بديع الجدا عن القباني، واشتغل زمناً في مسرحي أبي العلاء والشيخ إدريس قبل أن يعود إلى دمشق حيث توفي فيها.

أمين الأصيل (١٨٦٠ - ١٩٣٥) فنان أصيل أوفى الفنانين الذين اشتغلوا مع القباني، أخذ عنه الغناء ورقص السماح والتمثيل، ورافقه إلى مصر وشيكاغو، وظل مخلصاً له، وبعد وفاة القباني، هجر الفن، وعمل مختاراً لحي مأذنة الشحم إلى أن توفاه الله.

الفراغ الفني الذي أحدثه رحيل القباني وفرقته إلى مصر، شغلته حلقة الشيخ العلامة عبد الرزاق البيطار التي أبلت بلاءً طيباً لغاية العقد الثاني من القرن العشرين في الأذكار والإنشاد الديني والموشحات وبعض ألوان الغناء الغزلي المحتشم، ويعدّ حسين شاشيط (١٨٦٠ - ١٩١٧) الذي رباه الشيخ البيطار وعلمه أصول الإنشاد والمقامات والأوزان والضروب من أبرع

المغنين آنذاك، صوته الجميل دفعه للغناء في مجالس الأنس والطرب، مال لفن المطرب المصري يوسف المنيلاوي، فاقتدى به، وسافر إلى مصر للتعرف به، وغنى معه في إحدى حفلاته قصيدة مطلعها:

خذوا فؤادي أسيراً في محبــتكم يا سائرين وفيكم قــوة المقــل

زار مصر ثانية مرافقاً أستاذه البيطار، وغنى بحضوره أمام الخديوي توفيق فحاز الرضى والإعجاب، أصيب بعد عودته إلى دمشق بالحمى التيفية وقضى نحبه فيها.

الشيخ جميل الإدلبي (١٨٧٨ - ١٩١٧) اخذ علوم الدين من الشيخ عارف المنير، وأحكام التجويد على الشيخ محمد سليم الحلواني، وعلوم الموسيقا وطرق الإنشاد على الشيخ البيطار، أراد أن يعمق ثقافته الموسيقية، فاحتك بالفنانين فحفظ عنهم كما وفيرا من الموشحات والأدوار والأغاني الدارجة آنذاك، مال لأسلوب يوسف المنيلاوي في الغناء فأجاده. من أجمل ما غنى قصيدة مطلعها:

تقضى زمان لعبــت بــه بروح الحسان ذوات الحور

فمالت علي وهمــت بــه غراماً يذيب الفؤاد الحجر

سافر إلى مصر ليسجل بعض ألحانه على اسطوانات، فلم يوفق بسبب العراقيل التي افتعلها المطرب عبد الحي حلمي، خال المطرب صالح عبد الحي، فعاد إلى دمشق وأصيب وهو في شرخ الشباب بالحمى التيفية وقضى فيها مثل صديقه حسين شاشيط.

ساهمت إلى جانب هؤلاء وغيرهم، جهود فردية في الموسيقا الآلية، فألف عمر الجراح (١٨٥٣ - ١٩٢١) - عازف قانون وعود - فرقته الموسيقية من إخوته حمزة بالقانون ومحمد بالكمان وإبراهيم بالعود، ومن ضارب الإيقاع بديع محسن الجدا والمطرب عبد الله أبي حرب، وظهر سلوم انجليل (١٨٤٥ - ١٩١٨) أستاذاً ومرجعاً في الموسيقا وعازفاً بارعاً

بالقانون. ومثله جرجي الراهبة (١٨٧٥ - ١٩٢٠) الذي برع عزفاً بالعود والقانون، واشتغل زمناً في فرقة أولاد كزبر. وخالد البرنجكجي (١٨٢٠ - ١٩٠١) وهو عازف قانون الذي تمكن بمهارته في العزف من احتلال مكانة مرموقة في الفرقة السلطانية في اسطنبول الخاصة بالسلطان عبد العزيز. وإضافة إلى هذا فإن الفرق التركية والمصرية التي كانت تزور سورية، نقلت بعض فنونها الموسيقية والغنائية مثل: السماعيات والبشارف واللونغه، وفن الدور المصري، واحتكاك الفنانين السوريين بغيرهم من الأتراك والمصريين والعراقيين ساعد في انتشار ألوان الغناء الأخرى التي زاحمت فن الموشحات على مكانته، فبرز فن الموال البغدادي والآخر المصري والطقطوقة بفضل المطربين العراقيين والمصريين ولا سيما سلامة حجازي ويوسف المنيلاوي اللذين دأبا زيارة سورية وإقامة الحفلات في مدنها المختلفة.

في أواخر القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين، شهدت القاهرة غزوا مركزا قوامه مشاهير الممثلين والموسيقيين ومن هؤلاء الموسيقار كميل شامبير (١٨٩٢ - ١٩٣٤) الذي فشل في فرض آلة البيانو في بلاد الشام وتمكن من ذلك في مصر، وتوفيق الصباغ (١٨٩٢ - ١٩٦٦) الذي لم يستطع التعايش مع الوسط الفني الذي وجد نفسه فيه، فعاد عام ١٩٢٣ إلى مسقط رأسه حلب، وجميل عويس (١٨٩٠ - ١٩٤٨) الذي دون مؤلفات سيد درويش وترأس فرقة محمد عبد الوهاب مدة عشر سنوات.

هكذا كانت باختصار أحوال الموسيقا والغناء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهي التي مهدت لانطلاقة النهضة الموسيقية في سورية عامة ودمشق وحلب خاصة، وكان الموسيقيون المحترفون والهواة على حد سواء تائهين لا يجمعهم جامع ولا يجدون زادهم الفني إلا في التكايا والزوايا الصوفية، إلى أن بادر شفيق شبيب (١٨٩٧ - ١٩٨٢) مع عدد من رفاقه الموسيقيين في أوائل عام ١٩١٤، بتأسيس أول ناد للموسيقا باسم النادي الموسيقي الشرقي.

واتخذوا مقرا له في زقاق المغسلة في سوق ساروجة، وقد اضطر لأن يغلق أبوابه عام ١٩١٩ بسبب الاضطرابات التي اندلعت في دمشق، وكان هذا النادي باكورة مرحلة الأندية الموسيقية التي افتتحت في سورية وارتقت بالموسيقا والغناء، وهذه الأندية هيمن عليها منذ تأسيسها ظل أحمد أبي خليل القباني، فجمع أكثرها بين الموسيقا والتمثيل، وإليها يرجع الفضل الأكبر في النهضة الموسيقية الحديثة، لأنها رعت المواهب وشجعتها وساعدتها فنياً ومعنوياً ومادياً، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه، وسيأتي الحديث عنها في سياق هذا الكتاب.

أرسى الرواد عربة الموسيقا والغناء طوال النصف الأول من القرن العشرين مما جاء به الأسلاف في فن الموشح والقصيدة والأغنية الشعبية، وما ورثوه من التركة العثمانية في التأليف الموسيقي من سماعيات وبشارف ولونغا وما إليها دون أن يضيفوا جديدا، ورسخوا التقاليد المتبعة في الأداء وأضفوا المزيد من الجمال على أنواع الغناء المتداول، وإتباع القوالب في التأليف الموسيقي البحت بالأسلوب نفسه الذي ورثوه عن الأتراك العثمانيين.

أما ورثة الرواد الذين احتكوا بموسيقا الأقطار العربية وبموسيقا الغرب التي وفدت إلى البلاد مع الاستعمار الفرنسي، فإن أغلبهم تأثر بأساليب المدرسة المصرية في التأليف والتلحين والغناء، عدا قلة سارت على خطى الرواد، وأخرى مزجت - كما فعل المصريون - ما استنبطته من الموسيقا الغربية من الحان وإيقاعات راقصة شاعت وانتشرت منذ سني الثلاثينيات واستمرت في تصاعدها وتفاعلها إلى سني ما بعد الاستقلال.

وعلى الرغم من ضعف وسائل الاتصال السمعية والمرئية (الحاكي والاسطوانات، الإذاعات، السينما) فإن هذه الوسائل استطاعت عن طريق السيطرة المصرية عليها من التأثير من وراء أعلام الموسيقا والغناء على الموسيقيين العرب في سورية سيطرة تكاد تكون تامة، اللهم إلا من بعض الملحنين المطربين الذين كان لنشأتهم وبيئتهم التأثير الكبير عليهم، فكانت ألحانهم وأغانيهم صدى لبيئتهم وبلدهم منهم "رفيق شكري ومحمد عبد الكريم ومصطفى هلال" وغيرهم..

والأغنية السورية في سني الثلاثينيات والأربعينيات كانت تفتقر إلى ناظم أغنية متمرس ومحترف، بخلاف الأغنية الانتقادية (مونولوغ) والنشيد اللذين برع فيهما عدد كبير من الزجالين والشعراء.

والشعر العربي الذي لم ينظم بهدف التلحين والغناء كان محط أنظار الملحنين فاختاروا منه عيونه الصوفية والغزلية فلحنوه وغنوه على الرغم من صعوبة تلحينه بحرا وقافية لعدم التزامه في التلحين بقالب معين، إلى أن ابتدع القصبجي والسنباطي ومحمد عبد الوهاب قوالب فنية غير ملزمة في التلحين، وهي التي أخذ بها أغلب الملحنين منذ الأربعينيات.

الشعر الذي استهوى الملحنين السوريين منذ أواخر القرن الماضي ولغاية الأربعينيات كان للمشاهير من الشعراء الغابرين من مثل: ابن زيدون، الشريف الرضي، البوصيري، الأحوص، وأبو الحسن الحصري الفهري القيرواني صاحب قصيدة " ياليل الصب متى غده" وهو غير صاحب كتاب " زهر الآداب " لأبي الحسن اسحق الحصري.

كذلك استهواهم شعر الشعراء المعاصرين من مثل: أحمد شوقي والأخطل الصغير، وحافظ إبراهيم، وعمر أبي ريشة فلحنوا بعضاً منه.

ومنذ سني الأربعينيات اهتم الملحنون السوريون بشعر الشعراء السوريين فأولوه عنايتهم ولحنوا وغنوا منه ما يصلح للتلحين والغناء، وأيضا ما كان يجود به الشعراء عليهم مما كانوا ينظمونه خصيصاً لهذا الغرض.

أشهر الشعراء السوريين الذين احتلوا مكانة مرموقة في الوطن العربي، ونظموا قصائدهم بهدف غير موسيقي، ومنهم الغزير في إنتاجه القوي في شعره وفكره ومنحاه القومي والإنساني، ومنهم المقل الذي غلبت عليه هواية الشعر فسار به شوطاً وقصر عنه أشواطاً حتى ابتلعته الحياة اليومية بأعبائها.

الشعراء الأعلام الذين وجد شعرهم طريقه إلى الملحنين هم: عمر ابو ريشة، بدوي الجبل، سليم الزركلي، عدنان مردم بك، بدر الدين الحامد، وجيه

البارودي، نزار قباني، د. عبد السلام العجيلي، عارف تامر، حسيب كيالي، نوفل الياس، مدحة عكاش، د. عزت الطباع، عبد الله يوركي حلاق، كمال فوزي الشرابي، عبد الجبار الكيالي، نهاد طرزي، زهير ميرزا وغيرهم.

أما شعراء الأغنية الزجلية، فالتزموا في عطائهم بقوالب الطقطوقة والأغنية الشعبية الدارجة والموشحات التي ابتدعها الأندلسيون والتي ابتدعت أصلاً من أجل الغناء، بالأوزان المتعارف عليها في النظم والأخرى التي جاؤوا بها، وإذا كانت الأغنية السياسية والانتقادية والاجتماعية والوطنية القومية، عرفت أعلاماً من الشعراء الشعبيين الذين نظموها ولحنوها وغنوها من مثل: عبد الغني الشيخ، سلامة الأغواني، علي دياب، عبد الله المدرس، رفقي الأفيوني وحاتم نصري وغيرهم، فإن الأغنية الدارجة عرفت عددا كبيرا من شعراء الأغنية الذين مارسوا النظم في كل قوالب الأغنية عدا المونولوغ الرومانسي الذي لم يكتب فيه سوى قلة. وأشهر ناظمي الأغنية العربية السورية الذين لم يرتقوا في مبناها ومعناها ومضمونها إلى مستوى كتاب الأغنية في العراق ومصرهم: عمر حلبي، مسلم برازي، أحمد مامون، حمدي شاكر، رسلان نوري، أنور البابا، عزت الحصري، صلاح جبخنجي، إبراهيم كريم، محمد فريد راضي، محمد خير السروجي، توفيق فكرت الحبش، توفيق العطري، صلاح النقشبندي، سعيد الحاج وغيرهم.

أكثر هؤلاء الذين أتينا على ذكرهم كانوا من الهواة، ولم يستمروا وأعطوا ما أعطوا في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات، أما الذين استمروا فهم قلة يأتي في مقدمتهم عمر حلبي وصلاح النقشبندي، ومسلم البرازي وهذا الأخير أقلع عن النظم منذ استقر في السعودية في مستهل الستينيات.

أما كتاب الأغنية الذين مارسوا هذا الفن منذ الخمسينيات والذي يزيد عددهم على الخمسين كاتبا، فلم يبدع منهم سوى قلة على الرغم من غزارة إنتاجهم منهم: عيسى أيوب وحسين حمزة وأحمد قنوع وفوزي المغربي وأنطوان مبيض.

الأغنية العربية

يقوم بناء الأغنية العربية في خطوطه العريضة على ثلاثة عناصر هي: النص الشعري أو الزجلي والتلحين والأداء.وكل عنصر من هذه العناصر متمم للعنصرين الآخرين، فإذا اختل واحد من هذه العناصر، اختلت الأغنية كلها، ويجمع النقاد أن الكلمة أو نص الأغنية يأتي أولاً ثم التلحين فالأداء، ويغالي بعضهم فيقول: إن نص الأغنية هو الذي يرتفع بالتلحين والأداء معا أو ينخفض بهما، فإذا كان النص جيدا ارتفع الملحن بألحانه إلى مصاف النص وكذلك الأداء وقد لا يرتفع الملحن في ألحانه إلى مستوى النص إذا كان الملحن ذا مستوى ثقافي ضعيف، فينتشل المؤدي عند ذاك الأغنية ولحنها بأدائه، إذا كان من المؤدين المتميزين. أما إذا كان النص واللحن قويين والمؤدي عاديا، فإن النص واللحن يرتفعان بالأداء، وعلى الرغم من وجاهة هذا الرأي فإن التلحين قد يرفع نصوصا جيدة أو هزيلة إلى مستوى يفوق مستوى النظم على نحو ما فعل " محمود الشريف" في لحنه الشهير لنشيد " الله أكبر " و" محمد القصبجي " في لحنه لأغنية " يا خوفي بابا يشوفني يقوم يضربني" الذي غنته ليلى مراد وقد يتفوق الأداء أحياناً على روعة النص والتلحين على نحو ما فعلت " نور الهدى " في قصيدة احمد شوقي الشهيرة " يا جارة الوادي " التي لحنها وغناها محمد عبد الوهاب قبل أن تغنيها نور الهدى وتبدع في أدائها وتتفوق لا سيما في العرض الصوتي. كذلك فعلت أم كلثوم في مونولوغ احمد رامي الجميل " فين العيون اللي سبتني " الذي لحنه محمد قصبجي وتفوقت في أدائها للمطلوب منها بالاسلوب الذي ابتدعته في أدائها.

والأغنية العربية كفن، تناولت مختلف الأغراض العاطفية والوطنية القومية والاجتماعية والانتقادية والسياسية والإنسانية وما إليها، وإن غلب الغزل بأنواعه وسيطر على مضامين سائر أنواع النظم.

وفن كتابة الأغنية أو نظمها فن قائم بذاته، وهو ليس مجرد نظم من أجل التلحين والغناء والتسلية على نحو ما كان سائداً حتى نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، والذي طغت فيه النصوص الركيكة والماجنة على النصوص الجيدة التي كان حظها قليلا في الانتشار والـــذيوع وإنما – أي فن الأغنية – عند شعراء الأغنية الذين عالجوها في بداية نهضة الغناء على يدي سيد درويش والذين جاؤوا بعده من العمالقة، من مثل بديع خيري وبيرم التونسي وأحمد رامي، عمل أدبي درامي له مقدمة وبداية ووسط ونهاية، شأنه في ذلك شأن أي عمل أدبي آخر قصة كانت أم رواية أم مسرحية، وقد أخذ به عدد كبير من شعراء الأغنية الذين عاصروا هذا الثلاثي الكبير أو جاؤوا بعده من مثل عبد الباسط عبد الرحمن، مأمون الشناوي، حسين السيد، عبد الفتاح مصطفى، عبد المنعم سباعي، مرسي جميل عزيز وعبد الوهاب محمـــد وغيرهم من المصريين، ومسلم البرازي، عمر الحلبي، عبد الغني الشيخ، أحمد مأمون، توفيق العطري، صلاح نقشبندي وغيرهم من السوريين، ومحمد علي فتوح وعبد الجليل وهبي، وأسعد السبعلي وغيرهم من لبنان.

والأغنية العربية بقوالبها الفنية وأغراضها المختلفة لم تعد كما كانت في الماضي وقفاً على الحفلات والاسطوانات وعلى أدائها في المسرح بين فصول المسرحية، لأن التقدم الذي شهدته وسائل الاتصال والتواصل السمعية والمرئية جعلها في متناول الناس جميعا منذ ولجت أبواب الفنون الأخرى وغزت المسرح والسنيما لخدمة موضوعات المسرح والسنيما، وسيطرت قبل السينما على الإذاعة فدخلت في صلب برامجها الغنائية وتمثيلياتها الإذاعية وما إليها من استكشات وأوبريتات ومن ثم غزت التلفزيون وابتكر من أجلها ما يعرف " بالفيديو كليب " الذي راج رواجاً مذهلاً على الرغم من تبديده وتشتيته من خلال عشرات الصور المتلاحقة للذة الاستماع والاستمتاع بفن الغناء والأغنية على حد سواء، بخلاف " الكاسيت " السمعي الذي حقق تميزا وانتقاء للمستمع من بين مئات الألبومات المكدسة عند الباعة لجميع المطربين والمطربات دون استثناء، كذلك غزت الأغنية الإعلان التجاري، التي وظفت

لخدمة البضائع الاستهلاكية لتغدو خير داعية للتاجر وبضاعته، ولتهدد في الوقت نفسه أجيالاً برمتها من الذين يستمعون إليها من وسائل الأعلام المختلفة، ومن الطبيعي جداً أن لا يصنف كاتب هذا النوع من الغناء الإعلاني بين كتاب الأغنية الآخرين، لأن وظيفة الأغنية التجارية هي غير وظيفة الأغنية المفيدة التي يكتبها شاعر غنائي متخصص هدفه الإبداع.

وطالما أن الأغنية أصبحت تملك مثل هذا الحضور في حياة الناس، وتفرض وجودها بفنونها وأغراضها على مختلف الصعد، فقد صار لزاماً على شعراء الأغنية أن يعالجوا الأغنية وفق مواصفاتها الفنية المطلوبة، لأن كتابة الأغنية للإذاعة مثلا تختلف عن كتابتها للسينما، وتختلف أيضاَ عن المسرح والتلفزيون، فهي في الأولى تكرس حاسة السمع فقط للسمع والاستمتاع، بينما في السينما، هي صوت وصورة ومشهد سينمائي وظفت لخدمته، أما في المسرح فإن المسرحيات تتطلب من شعراء الأغنية - حسب النص المسرحي - براعة خاصة، لأن عملهم ليس وضع أغنيات تقليدية لا علاقة لها بالنص المسرحي الذي يكتبون له الأغاني، كما كانت الحال في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في مسارح أبي خليل القباني وسليمان قرداحي ويوسف خياط وسلامة حجازي، وإنما نظم أغنيات تندمج اندماجا كاملا في صلب المسرحية إذا كان النص مسرحية درامية تتطلب بعض الأغنيات لخدمة الموضوع المسرحي، أما إذا كان النص درامياً استعراضياً مادته الأساسية الموسيقا والغناء، فإن مهمة شاعر الأغنية في هذه الحالة - أو شعراء الأغنية - لا تقل شاناً عن مهمة المؤلف الدرامي الاستعراضي، إن لم نقل هو المؤلف الحقيقي لها لأن عمله في هذه الحالة هو كتابة نصوص للمجموعات وأخرى للثنائيات "ديالوغ" وللثلاثيات "تريو" وما إلى ذلك، وهو أمر يختلف تماماً عن نظم أغنية تقليدية من الأغاني المتعارف عليها.

والأغنية التلفزيونية حملت أشكالاً وألواناً، فهي أغنية مسموعة مرئية مسجلة في استديوهات التلفزيون وخارجها من وراء رؤية مخرجها، وهي أغنية

منقولة من إحدى الحفلات، وهي أيضاً وأيضاً أغنية " فيديو كليب " لا ترحم سمعاً ولا بصراً. وفي كل الألوان التي قدمت فيها لم تستطع الشاشة الصغيرة ترجمة موضوع الأغنية وألحانها وأدائها ترجمة سليمة إلى صورة سمعية مرئية مفيدة إلا فيما ندر، والفائدة الوحيدة التي قدمت للمشاهد هي الأغاني التراثية الكلاسيكية من موشحات وأدوار وبعض القصائد، والأغاني التراثية الشعبية ذات الإيقاعات الراقصة " فولكلور " التي رافقتها فرق للرقص الشعبي، والموشحات التي سخرت إيقاعاتها لأداء رقص السماح، والأعمال الأوركسترالية الضخمة من سيمفونيات وكونشرتو وافتتاحيات وأوبرات وباليه وموسيقا الحجرة لأعلام الموسيقا العرب وغير العرب من الخالدين. وإلى جانب هذه الفوائد الممتعة، تولى التلفزيون بإلحاح تقديم الأغنية الإعلانية بهدف تجاري بحت كان من نتائجه على المنظور البعيد والقريب الإساءة لأذواق المشاهدين ولاسيما الأطفال وتخريب ما تقوم به وسائل التربية الموسيقية في المدارس.

والأغنية كما أسلفنا - عمل أدبي درامي له مقدمة وبداية ووسط ونهاية - أبرز ما فيها " المقدمة " التي يهتم بها شعراء الأغنية اهتماما خاصا، ومقدمة الأغنية التي اصطلح عل تسميتها " بالمذهب " هي الركيزة الأساسية في الأغنية، وهي التي تشد انتباه المستمع للوهلة الأولى بكلماتها ولحنها وأدائها، ومن هنا أولى شعراء الأغنية " المذهب " عنايتهم، لأن ضرورات التلحين تقضي بالرجوع إليه في أعقاب كل مقطع من مقاطع الأغنية التي اصطلح على تسميتها بالأغصان أو الأدوار، والغصن الأول الذي يلي المقدمة " المذهب " هو " البداية " الذي يروي جانباً من موضوع الأغنية قبل أن يعود للمذهب ثانية، ثم يتتالى سرد الموضوع على أجزاء، فيستقل كل غصن من أغصان الأغنية التي تلي غصن " البداية " بسرد جزء منه ينتهي في كل غصن من أغصان الأغنية " بالمذهب " مشكلة في مجموعها - وهي عادة لا تزيد عن ثلاثة أغصان - "وسط " الأغنية، إلى أن يأتي الغصن الأخير حاملاً معه " نهاية " موضوع الأغنية، عاطفيا كان أم دينيا أم وطنيا قومياً أم اجتماعياً أم غير ذلك. وطقطوقة كانت أم أغنية شعبية أو أغنية دارجة أو قصيدة أو دوراً.

والمذهب الزامي في الطقطوقة والأغنية الشعبية والأخرى الدارجة والدور. وغير ملزم لشاعر الأغنية والملحن في المونولوغ والقصيدة والديالوغ. وقد يلجأ الملحنون إلى ابتداع المذهب من الأغاني التي تخلو منه لضرورة التلحين كما في المونولوغ والقصيدة الغنائية، والقصيدة التي نظمت أصلاً بهدف لا يمت للغناء والتلحين بصلة، وقد يختزلونه لضرورة التعبير في التلحين باستخدام كلمة واحدة كما في قصيدة إبراهيم عيسى:

لا تقل لي ضاع حبي من يدي " ياحبيبي " أنت أمسي وغدي

التي لحنها السنباطي وغنتها وردة، جاعلاً من كلمة "يا حبيبي" المذهب الذي كان يعود إليه بعد كل غصن شعري، أو من كلمتين كما في طقطوقة "بكره السفر " التي لحنها زكريا أحمد وغنتها أم كلثوم مكرساً كلمتي "بكره السفر" مذهباً مستقلاً وكاملاً لحناً وأداء، أو شطراً من بيت على نحو ما فعل القصبجي في قصيدة الأخطل الصغير "أسقينها بأبي أنت وأمي" التي غنتها "أسمهان" عندما استخدم الشطر الثاني من البيت الأول "مذهباً" يعود إليه بعد كل غصن من أغصان القصيدة وهو: "لا لتجلو الهم عني أنت همي".

وقد تخلو القصائد التي لحنها وعناها المشاهير وغير المشاهير من المذهب لأن أصحابها من الشعراء لم ينظموها أصلاً بهدف التلحين والغناء، مثال ذلك جميع قصائد أحد شوقي وحافظ إبراهيم وعلي أحمد باكثير وعزيز أباظة وعلي الجارم وغيرهم من التي لحنها الرباعي الكبير القصبجي والسنباطي ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد.

هذا بالنسبة للشعر التقليدي، أما الشعر الوصفي والرومانسي الذي ساد منذ منتصف الثلاثينيات ولغاية الخمسينيات بفضل المجددين من الشعراء الذين عرفوا بجماعة أو عصبة " أبولو " من مثل: أحمد فتحي – علي محمود طه، محمود أبو الوفا، عبد الفتاح مصطفى، وغيرهم فإن بعض الملحنين وفي مقدمتهم محمد عبد الوهاب استخدم البيت الأول أو البيت الأول والثاني في القصيدة مذهبا غنائيا، كما في قصيدتي " الجندول والكرنك " بينما استخدم

السنباطي كلمة " يانجمة " مذهبا في قصيدة محمود أبي الوفا " يا نجمة في ثناكي ذهلت عن كل نجم "، واستغنى عن ابتداع المذهب في قصيدتي " فجر " لأحمد فتحي التي غناها بنفسه وقصيدة " أغنية ريفية " " لعلي محمود طه " التي سماها " الصفصافة" والتي غنتها مطربة القطرين فتحية احمد، بينما جعل البيت الأول في قصيدة " حديث عينين " لأحمد فتحي التي غنتها " اسمهان " مذهبا:" يالعينيك ويالي من تسابيح خيال ".

إن الإسهاب في الحديث عن " المذهب" يعود إلى كونه العمود الفقري في الأغنية وقد غدا بعد الموجة الهابطة التي سيطرت على الغناء منذ ثمانينيات القرن الماضي نظماً ولحناً وأداء عادياً في كل شيء، بينما كان في الماضي مبهرا مشرقا يشد المستمع ويحفزه لمتابعة الأغنية من أجل العودة إليه بعد كل غصن، وكانت أغصان الأغنية لا سيما في الأغنية الشعبية والطقطوقة والأغنية الدارجة تستمد منه مادتها اللحنية.

إن الهبوط المريع للأغنية يعود بالدرجة الأولى إلى شعراء الأغنية الذين انحدروا بنظمهم لافتقارهم إلى ما يعنيهم على تقديم موضوعات جديدة وجيدة في اطار شعري خلاب، ونتيجة لذلك كان لابد للملحنين مهما كانوا موهوبين أن ينحدروا بألحانهم إلى مستوى النظم الذي انحصر في أغاني الموجة الهابطة في الطقطوقة والأغنية الدارجة ولا يمكن اعتبار موهبة استثنائية في التلحين كمحمد القصبجي ارتفعت بنصوص ركيكة بألحانها قاعدة يمكن أن تنسحب على سائر الملحنين، لأن الكلمة تلعب الدور الأساسي في تكوين الأغنية ومن ثم يأتي دور الملحن فالمؤدي..

إن دور شاعر الأغنية ينتهي بعد نظمه للأغنية شعراً كان أم زجلاً أو كلمات ومن ثم يأتي دور الملحن الذي يجب أن يكون متعايشا مع كلمات الأغنية ومقتنعا ومتأثرا بمعانيها ليعكس كل ذلك في ألحانه التي أوحتها له، وقد تنشأ صعوبات بين المؤلف والملحن، إذا كان شاعر الأغنية لا يملك حسا موسيقيا فيختلفان حول بعض النقاط التي يطلب الملحن تعديلها، ككلمة

لا تستقيم مع التلحين لفظا وغناء، أو معنى غامضا غير واضح، فيقوم المؤلف بالتعديلات المطلوبة وفق رؤية الملحن ليساعده في عمله.

وكما يجب على المؤلف أن يتمتع بذوق موسيقي يستطيع معه أن يوفق بين ما يؤلف وعملية التلحين، على الموسيقي الملحن أن يمتلك هو الآخر أرضية ثقافية وحسا أدبيا وتذوقا للشعر كي يستطيع بدوره أن يفي العمل الذي بين يديه حقه في عمله التلحيني.

والأغنية لا تكتمل صورتها النهائية إلا بعد أدائها من المغني المؤدي ليحكم المتلقي لها أو عليها. والمغني المؤدي يجب أن يملك صوتا قادراً يستطيع معه أن يتعامل مع الأغنية نصاً ولحناً يؤهله للأداء، والصوت الجميل وحده لا يكفي لنجاح أغنية مهما كان صوت المؤدي قادرا وعذبا، إذا كان لا يستطيع ترجمة معاني وألحان الأغنية بإحساس دافق يعبر به عما يختلج في نفسه من تأثيرات النص واللحن، ومن هنا يقع على عاتق الملحن وخياله الموسيقي انتقاء المؤدي الذي يصلح لأداء العمل الذي أنجزه، وتقدير امكاناته الثقافية والموسيقية، لأن دور المؤدي ليس فقط الأداء، وإنما إعطاء العمل التعبير الجمالي الذي يحمله.

ودور المؤدي ليس دوراً خلاقاً أو إبداعياً، لأن الدور الأساسي في تكوين الأغنية يقع بالدرجة الأولى على عاتق شاعر الأغنية ثم الملحن، فهما المبدعان الحقيقيان للعمل الغنائي، بينما عمل المؤدي ينحصر في إظهار ذلك الإبداع وجمالياته من خلال الأداء. ويستطيع كل مغن أو مطرب أن يؤدي أي عمل إبداعي للشاعر والملحن، وأن ينجح أو يفشل فيه حسب قدراته الثقافية والموسيقية ومدى مقدرته على استيعاب العمل الذي يؤديه، مثال ذلك طقطوقة " شفت حبيبي " التي لحنها وغناها السنباطي فنجح فيها نجاحاً محدوداً، ثم غنتها المطربة "عصمت عبد العليم" فلم توفق ومن ثم غناها محمد عبد المطلب فحققت نجاحاً مذهلاً.

والأغنية المتكاملة تأليفاً وتلحيناً وأداء تتطلب مبدعين في التأليف والتلحين، ومؤثرين في الأداء، وقد تفاوتت نسب المبدعين في الأغنية العربية

السورية ولم تحقق إبداعاتها إلا من خلال الشعراء المبدعين فتميزت في سني الأربعينيات والخمسينيات القصائد التي ارتفعت بموهبة الملحن والمؤدي من مثل قصيدة "جلونا الفاتحين" لبدوي الجبل ومحمد محسن وسعاد محمد وقصيدة " عروس المجد " لعمر أبي ريشة وفيلمون وهبي وسلوى مدحة، وقصيدة " المساء " لعارف التامر ونجيب السراج وقصيدة " زنوبيا " لزهير ميرزا وزكي محمد الحموي وماري جبران وقصيدة " كانت لنا أيام " لكمال فوزي الشرابي وهشام الشمعة وعصام.

أما في مجال الأغنية الزجلية والكلمات، فإن ورثة الرواد من شعراء الأغنية والملحنين والمؤدين، حققوا تفوقاً ملحوظاً لغاية سني الخمسينيات، وهذا التفوق لم يتأتى من الإبداع وإنما من الموهبة التي كان يتمتع بها بعض شعراء الأغنية من مثل عبد الغني الشيخ، وعمر حلبي وتوفيق العطري ومسلم برازي وغيرهم، وبعض الملحنين من مثل عبد الغني الشيخ، ومصطفى هلال ومحمد محسن وسري طمبورجي ورفيق شكري ونجيب السراج وسواهم، وبعض اعلام الغناء من مثل ماري جبران، زكية حمدان، لور حداد، سلوى مدحة، تحسين جبري، عدنان راضي، إضافة إلى عدد من الملحنين الذين أتينا على ذكرهم آنفاً ممن مارسوا التلحين والغناء.

والأغنية العربية السورية لم تحقق الحضور الذي حققته الأغنية العربية المصرية وهذا يعود إلى محاولة تقليد أو محاكاة الفنان السوري شاعراً غنائياً كان أم ملحناً لأساليب مدرسة الغناء المصرية، والتقليد أو المحاكاة لا يمكن أن يكون إبداعاً، ولابد من أجل الوصول إلى مرحلة الإبداع من دراسة واقعية للأغنية العربية ولمبدعي قوالبها الفنية ولمطوري القوالب الأصولية الأخرى في الموشح والقصيدة قبل الخوض في المجالات التي وصلت إليها الأغنية السورية في النصف الثاني من القرن الماضي.

* * *

الأغنية ودور المسرح الغنائي - الرواد -

لا يمكن تحديد بوادر النهضة الموسيقية في الوطن العربي بتأريخ معين ولا يمكن اعتبار فترة ما بين الحربين العالميتين (١٩١٨ - ١٩٣٩) وهي الفترة الأكثر ازدهاراً في حياة الفنون والآداب بداية لعصر النهضة الموسيقية، وقد يكون من الإنصاف اعتماد المحاولات الفردية التي ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر قبل اختراع الحاكي - فونوغراف - من قبل عدد من الفنانين السوريين الذين اهتموا بالمسرح عامة، والمسرح الغنائي خاصة من أمثال: أبو خليل القباني، يوسف خياط، سليمان قرداحي واسكندر فرح، بداية للنهضة الموسيقية التي شهدها الوطن العربي فيما بعد، وقد شدّ هؤلاء رحالهم إلى مصر على فترات، فعرضوا فنونهم في عهد الخديوي إسماعيل، وفي زمن الثورة العرابية، وبعد فشلها، ولم يقتصر نشاطهم على مصر بل امتد بفضل " سليمان قرداحي " إلى تونس التي لم تكن قد عرفت المسرح الغنائي في العام ١٩٠٩.

تأتي أهمية المسرح الغنائي الذي قام على عاتق هؤلاء الفنانين في كونه الملتقى الثقافي الوحيد الذي استقطب أهل الطرب والناس كافة من مثقفين وغير مثقفين، وفي أنه كان نقلة إبداعية من فن واحد إلى جملة من الفنون، إذ إلى ما قبل المسرح الغنائي، كانت الموسيقا تقتصر على الغناء الجماعي في الموشحات، وعلى الغناء المنفرد من قبل ذوي الأصوات القوية والجميلة في الأدوار والقصائد والموالات والطقاطيق، وعلى العزف الآلي الذي كان يدور في مجمله على الارتجال - التقاسيم - في العزف المنفرد،

وعلى المقطوعات المصاغة في قوالب التأليف الفارسي والعثماني من " بشارف وسماعيات ولونغا وتحميلة " من فرق التخت الشرقي الموسيقية، فإذا أضفنا إلى هذا كله الوضع الاجتماعي للفنانين، ومحاربة رجال الدين والدولة - في أغلب الأحيان - للفنون عامة ولمروجيها، وافتقار الأقطار العربية - عدا مصر - للأندية الموسيقية الرسمية (أميرية) والخاصة، وللمسارح ودور اللهو، أدركنا كم عانى الرواد المبدعون في سبيل تقديم فنونهم من جهة والنهوض بالفن من جهة ثانية.

والمسرح الغنائي الذي اقتبس من الأوبريت في الغرب، عرف شكله الأول على يدي رائده " مارون نقاش " عام ١٨٤٨ ورواد المسرح الغنائي والغناء والعزف من الذين علموا أنفسهم بأنفسهم، كانوا يدركون عن وعي بأن هذا المسرح سيكون النقلة الأهم في نهضة الفنون عامة، لأنه جمع بين فنون الأدب والتمثيل والموسيقا والغناء والرقص والديكور والملابس والإضاءة، وكل ما يمت للمسرح فناً بصلة. وهم عندما نزحوا إلى مصر - وبعضهم نزح إلى تركيا - لم ينزحوا حباً في النزوح وإنما لافتقار أقطارهم إلى ما يعينهم على إظهار فنهم، وهؤلاء وجدوا المناخ الملائم لإبداعاتهم في المسارح ودار الأوبرا ودور اللهو، لاسيما في مدينتي القاهرة والإسكندرية، دون أن يتعرضوا لعنت " كالذي عانوا منه في أقطارهم، ودون ازدراء كالذي صادفوه في بلدانهم، ومع ذلك فإن دمشق وحلب شهدتا نشاطاً للمسرح الغنائي ولفنون الموسيقا والغناء على فترات، وكان أبرز الفنانين الذين ظهروا في دمشق " أبو خليل القباني " الذي لقي دعماً مالياً ومعنوياً من والي دمشق "مدحت باشا" جعله يبني مسرحه الذي لم يعمر طويلاً، لان رجال الدين والمحافظين من وجهاء دمشق الذين ناصبوا الوالي العداء بسبب ذلك، شكوه إلى الصدر الأعظم ثم إلى السلطان عبد الحميد الذي أمر بإغلاق المسرح الذي أقامه القباني في خان الجمرك في قلب دمشق.

أما في حلب، فإن الدعم الفني الذي جاء من أصحاب الطرق الصوفية ومن الموسرين والوجهاء والتجار وأهل الطرب جعل حلب تتقدم على دمشق حتى بلغت شأوا بعيداً وصارت كما قال " كلود شابرييه" في مقال نشره في مجلة "عالم الموسيقا" إنها أمدت القاهرة منذ أواخر القرن التاسع عشر بالنخبة المتميزة من فنانيها.

انسحب تأثير المسرح الغنائي الذي عرف نشاطاً كبيراً في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على العقدين الأول والثاني من القرن العشرين على الفنون كافة، وأول من تأثر بالمسرح الغنائي من المطربين الذين يغنون بمصاحبة التخت الشرقي، الفنان "سلامة حجازي" الذي عمل بنصيحة زميله "عبدو الحامولي" فاشتغل في عام ١٨٨٥ في فرقة "يوسف خياط " المسرحية، ولكنه لم يعمل فيها سوى بضعة أشهر، إذ أغراه " سليمان قرداحي " بالعمل معه لقاء عشرين جنيهاً في الشهر. وفي العام ١٨٨٨ دبّ الخلاف بينهما على الأجور فاستبدله القرداحي بالمطرب " يوسف رومانو " الذي كان آنذاك من مشاهير المطربين. بينما بادر الشيخ " سلامة حجازي " إلى تأسيس فرقته المسرحية الخاصة - وهي أول فرقة مصرية - ليقدم من خلالها عروضه المسرحية الغنائية في مدينته الإسكندرية، وبعد أربع سنوات على ذلك، أعلن حل فرقته بسبب الأعباء المالية التي لم يعد يستطيع تحملها، وانضم فوراً لفرقة " اسكندر فرح "لقاء ثلاثين جنيهاً شهرياً، وكان ذلك في أوائل عام ١٨٩١.

يتبين لنا من هذا كله بأن بداية النهضة الحقيقية للموسيقا والغناء بدأت على أيدي رواد المسرح الغنائي من السوريين الذين مهدوا للفنون كافة سبيل الانتشار لتأخذ مكانتها المتواضعة قبل أن تزدهر ازدهارها الحقيقي في فترة ما بين الحربين العالميتين.

وكان الحاكي - الفونوغراف - قد تم اختراعه، وعم انتشاره، ووصل إلى الأقطار العربية، وكان الشيخ سلامة حجازي من أوائل الذين سجلوا

أعمالهم الموسيقية والغنائية المنتقاة من مسرحياته الغنائية على اسطوانات (قصائد، مارشات) وغيرها، والتي تعطي على الرغم من تقنية التسجيل البدائية آنذاك، فكرة عامة عن أنواع الغناء والموسيقا التي كانت رائجـــة، وتعتبر هذه الاسطوانات مع مثيلاتها للمطرب " يوسف المنيلاوي " والتي سجلت في العام ١٩١٠ من المراجع الهامة في التوثيق لتلك المرحلة الهامة في حياة المسرح الغنائي والموسيقا والغناء بصورة عامة.

اختلف " سلامة حجازي " مع السوري " اسكندر فرح " بعد خمسة عشر عاماً من العمل المتواصل تمثيلاً وغناءً، وإثر هذا الخلاف، قرر سلامة حجازي تأسيس فرقة مسرحية خاصة به، وفي العام ١٩٠٩، خرج بفرقته إلى الناس، فاستقطب الجماهير لغاية وفاته في عام ١٩١٧، حتى لم يبق في الساحة الفنية سوى فرقته، أما الفرق الأخرى بما فيها فرقة " اسكندر فرح " فقد انصرفت عن المسرح الغنائي إلى المسرح الدرامي.

شهد العقدان الثاني والثالث من القرن العشرين، ولادة العديد من الفرق المســـرحية الغنائية، وشهد أيضا ظهور العديد من كتاب هذا المسرح والموسيقيين والمطربين الذين شدّوا من أزره. ويمكن القول دون مغالاة، إن المسرح الغنائي المصري لم ينهض تماماً إلا بعد أن استكمل الفنانون الرواد السوريون خصائصه، لتقوم على أعمدته صروح المسرحين الغنائي والدرامي معاً. ومن الفرق المسرحية التي دعمها الفنانون السوريون بعد "يوسف خياط " و"أبي خليل القباني " و" سليمان قرداحي " و" اسكندر فرح"، فرقة " جورج ابيض " وفرقة أمين عطا الله " وفرقة " نجيب الريحاني " وقد اهتم الأول بالمسرح الدرامي، وقدم في عروضه أعمالاً في المسرح الغنائي لكل من السوري " كميل شامبير" والمصري " سيد درويش " بينما انصرف أمين عطا الله ونجيب الريحاني في كل أعمالهما تقريباً إلى المسرح الغنائي الكوميدي، والكوميديا، واعتمدوا في كتابة نصوص المسرحيات والأغاني

على "بديع خيري" و"يونس القاضي" وفي التأليف الموسيقي وتلحين الأغاني على كميل شامبير، وسيد درويش اللذين ظلا يرفدان مسرحيهما بأعمالهما الرائعة حتى وفاة سيد درويش في عام ١٩٢٣، وعودة كميل شامبير إلى وطنه سورية في عام ١٩٢٢، وإضافة لهذه الفرق التي توهج بعضها منذ العام ١٩١٥ وبعضها الأخر بعد وفاة سلامة حجازي عام ١٩١٧، أضاءت في سماء القاهرة بدءً من العام ١٩١٨ ولغاية الثلاثينيات فرق أخرى اعتمدت المسرح الغنائي بسبب شهرة أصحابها في عالم الطرب كفرقة المطربة "منيرة المهدية" وفرقة المطرب "صالح عبد الحي" وفرقة المطربة "ملك" التي ابتنت مسرحاً خاصاً بها سمته "مسرح أوبرا ملك" الذي التهمته النيران في حريق القاهرة الشهير عام ١٩٥٢. كذلك قامت فرق أخرى اعتمدت المسرح الغنائي لرواجه جماهيرياً ومن هذه الفرق فرق "أولاد عكاشة" وفرقة " علي الكسار " وفرقة " زكي عكاشة " وفرقة " عزيز عيد " وفرقة " أمين صدقي " وفرقة " يوسف عز الدين " وفرقة " فوزي منيب " وفرقة " يوسف وهبي "التي قدمت عملاً مسرحياً غنائياً واحداً من تأليف " عبد الله عفيفي " وألحان " زكريا أحمد " بعنوان " النادي " قبل أن ينصرف نهائياً إلى الدراما والتراجيديا من خلال مسرحه الجديد " رمسيس ".

أغلب أعمال هذه الفرق كتبها مبدعو المسرح الغنائي الكوميدي، ويأتي في طليعة هؤلاء الكتاب " بديع خيري " الذي كتب فيضاً منها، ثم " يونس القاضي "، حامد السيد، أمين صدقي، توفيق الحكيم، أحمد زكي السيد، سيد والي، حبيب جاماتي " وغيرهم....

بالرجوع إلى الملحنين وواضعي موسيقا هذه الأعمال، نجد أن سيد درويش قد لحن ثلاثين عملا من أهمها الباروكة " العشرة الطيبة " " فيروز شاه " " شهرزاد " و" كليوباترا" التي لم يلحن منها سوى فصل واحد، إذ وافاه الأجل قبل أن ينهيها في العام ١٩٢٣، وقد أتمها من بعده محمد عبد الوهاب الذي اشترك مع " منيرة المهدية " في تمثيلها وغنائها ".

و"كميل شامبير " السوري الذي لحن حوالي سبعة وعشرين عملاً منها: "عقبال عندكم"، "النونو"، "المجرم"، "الغريب البائس" وأوبرا "توسكا" التي قام بترجمتها عن الايطالية بنفسه ووضع موسيقاها وألحان أغانيها كافة. و "زكريا أحمد " الذي لحن أكثر من خمسة وأربعين عملاً من أشهرها: "الوارث"، "الغول"، لعلي الكسار و"أبو النوم"، "الجوكندا" لمنيرة المهدية و"سالامبو"، و"بدر البدور" لعزيز عيد، و"الأستاذ" و"علي بابا" لأولاد عكاشة، و"ياسمين" و" حلم واللا علم " لنجيب الريحاني و"قاضي الغرام" و"عيد البشاير" لصالح عبد الحي.

وإلى جانب هذا الثلاثي العظيم الذي قامت نهضة المسرح الغنائي على أياديه، شارك عدد من الموسيقيين المشهورين في تلحين عدد من المسرحيات الغنائية، منهم الموسيقار محمد القصبجي الذي لحن مسرحيتي " كيد النساء" و" حياة النفوس " لمنيرة المهدية، واشترك مع كامل الخلعي ومحمد عبد الوهاب في تلحين مسرحية " المظلومة " لمنيرة المهدية أيضاً، ومع الموسيقي إبراهيم فوزي في تلحين مسرحية " نجمة الصباح " لمسرح نجيب الريحاني.

الدكتور صبري التجريدي - طبيب أسنان - الذي اشتهر من وراء ألحانه لأم كلثوم أسهم بدوره في تلحين بعض المسرحيات للمطربة " فاطمة سري " ومن أعماله في هذا الصدد مسرحية " الصياد " بالاشتراك مع " كامل الخلعي " و" الكونت زقزوق " و" ليلة في العمر " بالاشتراك مع الموسيقي "إبراهيم فوزي " و" مراتي في الجهادية " و" قنصل الوز "

والموسيقي حسن كامل لا يذكره المؤرخون سوى لماماً، وهو الذي وضع الحان مسرحيتي الكاتب سيد والي: " الزمردة " و" عصفور وجرادة " لمسرح " فوزي منيب " كما ألّف ولحن مسرحية " عين أبوها " ومسرحية "لص بغداد" لمسرح أمين صدقي، وأعاد تلحينها ثانيةً من وراء نص جديد لفرقة يوسف عز الدين.

مطربة العواطف "ملك" التي اشتهرت بمسرحها وحفلاتها الشهيرة، وضعت مسرحيتين من تلحينها وتلحين الشيخ سيد زكريا أحمد هما "بنت الحطاب" و" المايسة " وترجمت أوبرا " مدام بترفلاي" لبوتشيني ولحنتها وقدمتها تمثيلاً وغناءً على مسرحها.

شهد المسرح الغنائي تراجعاً كبيراً منذ منتصف الثلاثينيات لا سيما بعد انتشار الحاكي الكهربائي - فونوغراف - والإذاعة والمذياع والسينما، وتقدم صناعة الاسطوانات - هندسة الصوت - وما كادت سحب الحرب العالمية الثانية تنذر بالهبوب حتى حلّ فن الطرب للمطرب المنفرد بمصاحبة، التخت الشرقي، وعروض الملاهي المتنوعة في مختلف الصالات ودور اللهو محل المسرح الغنائي، ولم يشهد انتعاشاً إلاّ من خلال الفرقة القومية والمعهد العالي للموسيقا التابعين للدولة، وكان بطل مسرحيات القطاع العام الحقيقي الموسيقار الراحل "زكريا أحـــمد" والملحن الراحل " أحمد صدقي " وقد بدأ نشاط هذا القطاع عام ١٩٤٠ في محاولة منه لإنقاذ المسرح الغنائي من الغياب.

المسرح الغنائي السوري شهد طفرات من خلال الأندية الاجتماعية والموسيقية في دمشق وحلب، ففي عام ١٩٢٤ قدم كميل شامبير مع فرقة النادي الكاثوليكي في حلب عمله المسرحي الغنائي الضخم " حلب على المسرح " ومسرحيات أخرى لقيت رواجاً كبيراً.

وفي دمشق لعب نادي الفنون الجميلة من وراء أعلامه " توفيق العطري، عبد الوهاب أبو السعود وصفي المالح، ممتاز الركابي، مصطفى هلال " وغيرهم، دوراً بارزاً في المسرح الغنائي، ولا سيما مصطفى هلال الذي جمع في شخصه خصائص الفنان المسرحي والموسيقي والمطرب والملحن، فكان يمثل ويلحن بالاشتراك مع الموسيقي اللبناني " نقولا المني " ويغني مع المطربة الشهيرة "لور دكاش" الأغاني التي تتضمنها المسرحيات،

وأبرز الأعمال التي قدمها النادي حتى العام ١٩٤١ " مسرحية " قيس وليلى جديدان " و" لحن الخلود " وكما حدث للمسرح الغنائي في مصر - مع الفارق - حدث للمسرح السوري على ضآلة إنتاجه، إذ التهمه إقبال الجماهير على الأفلام السينمائية العربية والأجنبية المستوردة قبل الإذاعة منذ انتشارها الواسع بعد الحاكي الكهربائي في أواخر الثلاثينيات.

يمكن القول بعد هذا إن المسرح الغنائي الذي برز في سورية، وازدهر في مصر لم تعرفه أقطار الوطن العربي في المشرق والمغرب إلا من خلال زيارات الفرق المسرحية لتلك الأقطار، كفرقة "أبي خليل القباني"، وفرقة "دار التمثيل العربي" " لسلامة حجازي" وفرقة " سليمان قرداحي " التي يعزى إليها الفضل في تأسيس أول فرقة مسرحية في تونس وبصورة عامة فان الأقطار العربية عدا ديار الشام ومصر، لم تعرف شيئاً عن المسرح الغنائي إلا منذ ستينيات هذا القرن. وقد ورد في كتاب " أضواء على الموسيقا المغربية " ما يفيد بذلك بالنسبة للمغرب، إذ ذكر الأتي:

"إن التعاون بين القطاعين المسرحي والموسيقي لم يتم بعد... " وذكر أيضاً " والموسيقا المغربية لا يكاد يجمعها بالمسرح المغربي عامل رئيسي، رغم قوة الارتباط الموجودة أصلاً بين القطاعين المسرحي والغنائي... " .

وإذا علمنا أن الكتاب صدر في العام ١٩٧٧، فهذا يعني أن المسرح الغنائي في المغرب لم ير النور حتى ذلك التاريخ.

وإلى جانب المسرح الغنائي الذي يعتبر رائد النهضة الموسيقية في ديار الشام ومصر، قامت جهود فردية في التمهيد للنهضة الموسيقية والمساهمة في وضع خطوطها العريضة، وبالرجوع إلى تاريخ الموسيقا في سورية غير المدون، نجد مصداقاً لما ذهب إليه " شابرييه " في مقاله الذي أشرنا إليه سابقاً عن هجرة الموسيقيين الحلبيين المرموقين إلى القاهرة. وأول موسيقي نزح إلى القاهرة في العام ١٨٦٠ هو الشيخ " شاكر الحلبي " الذي

لقن للموسيقيين المصريين وبخاصة " إبراهيم القباني " وزميله " الشيخ علي القصبجي " والد " محمد القصبجي " أصول الموشحات الأندلسية والحلبية ووصلاتها، فعملا من جانبهما على نشرها بين أهل الطرب.

و" شابرييه" لم يقصد " شاكر الحلبي " في مقاله، وإنما ذلك الرعيل من الموسيقيين الذي يأتي في مقدمتهم " أنطوان يوسف الشوا " وولديه " سامي وفاضل" الذين عملوا جميعاً على إدخال آلة الكمان الغربية على التخت الشرقي بعد ضبط أوتارها بما يتفق وثلاثة أرباع البعد المقامي، فحققوا نجاحاً جزئياً في ديار الشام، ونجاحاً كاملاً في مصر ويبدو أن " سامي الشوا " لم يقصر نشاطه على مصر، إذ تدل أغلب المصادر على أنه زار مختلف الأقطار العربية، وأثر فيها تأثراً مباشراً، محققاً لآلة الكمان الغربية مزيداً من الانتصارات في مجال استعمالاتها في الموسيقا الشرقية امتد لتونس والمغرب، ويذكر " صالح الشرقي " بأن سامي الشوا نزل في المغرب ضيفاً على المرحوم "الفقيه البريهي" أحد رواد الطرب الأندلسي وأنه أثر في الفنانين المغاربة، وتأثر بالحضارة المغربية، وأنه أول عازف دخل المغرب على آلة الكمان، كما أن آلة الكمان الأخرى المعروفة باسم "زايد نقط" المستخدمة في الفرقة الموسيقية المغربية والتي كادت تندثر، استخدمت في المغرب للمرة الأولى في العام ١٩١٥ قبل قدوم سامي الشوا بكمانه الغربية للمغرب بثلاثة عشر عاماً فقط.

يدين ازدهار الحياة الموسيقية، للفنانين السوريين والمصريين، فسورية ومصر هما قطبا هذا الازدهار الذي قام على المواهب والعبقريات الفردية من الدارسين الذين رفدوا الحياة الموسيقية في مصر التي قامت على الحرية الفنية بعيداً عن التزمت وسيطرة الدولة العثمانية على الفكـــر والفن وحرية التعبير في ديار الشام، ومن هنا شهد العقد الأول وبداية العقد الثاني من القرن العشرين، هجرة المزيد من الفنانين السوريين إلى مصر بعد أن هاجر

إليها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر عدد كبير من الفنانين الذين استقروا نهائياً في مصر بعد أن وجدوا فيها متنفسهم الحقيقي، وتعاونوا تعاوناً وثيقاً مع الفنانين المصريين الذين كان من أشهرهم " عبدو الحامولي " و" محمد عثمان " و" سلامة حجازي " و" يوسف المينيلاوي " وغيرهم.

استقطب معهد فؤاد الأول الموسيقي خيرة الموسيقيين السوريين للتدريس فيه، والدكتور "محمود أحمد الحفني " الذي ترأس عمادة المعهد، هو أول موسيقي مصري يدرس الموسيقا في برلين، وينال منها شهادة الدكتوراه، وكان يروم عندما تسلم هذا المنصب أن يخدم الموسيقتين الغربية والشرقية وأن يكرس ما تحتاجه الثانية من علوم الأولى بما لا يتنافى وطبيعتها وخصائصها، ولما كان الموسيقيون الدارسون قلّة، والذين يجيدون التدوين الموسيقي نادرين، فقد عمد إلى تزويد المعهد بالخبرات الموسيقية واستقدام هذه الخبرات من العرب السوريين وغير السوريين وكان أول المتعاقدين للتدريس في المعهد " جميل عويس وسامي الشوا " وانضم إليهما فيما بعد الشيخ " علي الدرويش " وهذا الثلاثي انصرف إلى تدريس الموسيقا الشرقية والتدوين الموسيقي، ليتخرج على أياديه عدد كبير من العازفين والملحنين الذي اشتهروا فيها فيما بعد شهرة كبيرة. بالإضافة إلى المسرح الغنائي الذي لعب دوراً بارزاً في الحياة الموسيقية المصرية ودور المعهد الموسيقي الشرقي اليافع، فان الاحتكاك بالموسيقا الغربية الذي بدأ أول ما بدا من خلال تقديم أوبرا " ريجوليتو " لفردي للمرة الأولى بمناسبة افتتاح دار الأوبرا المصرية في عهد الخديوي إسماعيل، فتح عيون الموسيقيين على آفاق رحبة في مجال تطوير الغناء، واستخدام الآلات الموسيقية النفخية من خشبية ونحاسية، كذلك فإن ما قام به المطرب والملحن عبدو الحامولي " ١٨٤٣-١٩٠١ " من نقل عدد من المقامات التركية واستعمالها في الموسيقا العربية، جعل الموسيقيين العاملين في حقل التلحين يدركون أن الموسيقا العربية لا

يمكن لها أن تعيش بمعزل عن موسيقيات الشعوب الأخرى، لا سيما الشرقية المماثلة في خصائصها تقريباً للموسيقا العربية.

لقد أسهم الاحتكاك بالموسيقا الغربية والموسيقا الفارسية والموسيقا التركية التي هيمنت عن طريق الدولة العثمانية، في النقلة الموسيقية الهامة للموسيقا العربية من التخلف الذي رسفت فيه قروناً طويلة إلى مرحلة متقدمة، تجلت أول ما تجلت في المسرح الغنائي الذي استخدم الآلات الموسيقية الغربية وخاصة النفخية النحاسية في نطاق محدود جداً، في أواخر العقد الثاني وأوائل العقد الثالث من القرن العشرين في أعمال سيد درويش وكميل شامبير اللذين طبقا بالإضافة إلى ذلك علم التوافق الموسيقي "الهارموني" بأشكاله البسيطة في العديد من الجمل الموسيقية، وذلك كي لا تنفر الأذن التي لم تعتد ذلك فيما إذا طبقاه على نطاق واسع.

يمكن القول باختصار، إن المسرح الغنائي ساهم مساهمة فعالة في تطور التخت الموسيقي، وفي رقي العديد من الألوان الغنائية مثل " الموشح والأغنية الخفيفة (الطقطوقة) وأغاني المجموعات والحواريات " ديالوغ " وفي القصيدة إلى حد ما، والثلاثي " تريو " الذي لم يعش طويلاً. وقد ظلّ المسرح الغنائي يقدم هذه الألوان بين فصول المسرحية، وأحياناً بين بعض مشاهدها، كفواصل استراحة بين الفصول والمشاهد، إلى أن حقق المبدعان "سيد درويش" المصري و" كميل شامبير" السوري، الهدف من وراء المسرح الغنائي، عندما دمجا الأغاني في صلب العمل المسرحي، لتغدو للأغنية وظيفة أساسية ودرامية في العمل المسرحي الغنائي.

والأغنية بألوانها وأنواعها تدين للمسرح الغنائي بتطورها وتقدمها وانتقالها من طور إلى طور وانتشارها بين الناس، كذلك لعب الحاكي - فونوغراف - من وراء هدفه التجاري دوراً مماثلاً في انتشار الأغنية، إذ عمد أصحاب شركات الاسطوانات إلى تسجيل ما تجود به المسارح من

أغنيات على اسطوانات، وكان من نتائج هذا العمل خدمة الأغنية والمطرب على حد سواء والترويج لهما، دون اهتمام كبير بالمستوى الفني، ثم عمدت بعد الأرباح التي جنتها والمنافسة الشديدة فيما بينها للانتقاء بتفضيل أغنية على أخرى، ومطرباً على مطرب، دون أن تدري إنها بعملها هذا تتيح للمبدعين منهم أن يبرزوا على حساب غير المبدعين، وتفسح المجال في الوقت نفسه لشعراء الأغنية والملحنين والمؤدين الانصراف عن المسرح إلى الأغنية المنفردة التي أخذت تحقق رواجاً أكثر من رواج الأغنية المسرحية ولاسيما في الألوان التي يفتقدها المسرح الغنائي مثل الدور. ومع ذلك فإن المسرح الغنائي سار في العقد الثالث من القرن الماضي جنباً إلى جنب مع الأغنية المنفردة والمطرب المنفرد، حتى غدا لكل مطرب ومطربة مسرحه الخاص وحفلاته الغنائية الخاصة، وهذا الأمر دفع بالملحنين والمطربين إلى التنافس الذي أدى إلى ازدهارا لموسيقا والغناء في سني العشرينيات، وإلى ظهور المبدعين الذين أضاءوا سماء الأغنية، وارتقوا بها في سني الثلاثينيات والأربعينيات إلى مستوى لم يكن أحد يحلم به. وقد ساعدت وسائل الاتصال التي ابتدعت آنذاك وخاصةً السينما الناطقة والإذاعات المختلفة التي انتشرت، والاحتكاك بالفرق الموسيقية الأجنبية الجوالة وعروضها الفنية لاسيما في سني الحرب العالمية الثانية على تفتح آفاق جديدة أمام الأغنية المنفردة التي كانت تشق طريقها بسهولة ويسر على حساب المسرح الغنائي الذي شهد بواراً لم يعرفه منذ أضاء على يدي أبي خليل القباني في سورية ومصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وبلغ مداه على أيدي سيد درويش وكميل شامبير وزكريا أحمد في عشرينيات وثلاثينيات القرن المنصرم، والذي لم يعد إلى ازدهاره ونضوجه إلا في منتصف الستينيات على أيدي الأخوين رحباني في لبنان.

الإبداع والأغنية العربية

بدأ عهد الإبداع في الغناء إبان الحرب العالمية الأولى، وظل يتصاعد حتى بلغ الأوج في نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم أخذ يتأرجح بين صعود وهبوط إلى أن توقف عند منجزاته في سني الستينيات قبل أن يشهد ذلك الهبوط المريع الذي وصل إليه بعد رحيل العمالقة.

والإبداع الموسيقي الغنائي، شمل الآلات الموسيقية والتأليف الآلي والأغنية بأنواعها وأساليب الغناء، وطرق الإلقاء الغنائي، والتأثر بإيقاعات وموسيقا الشرق والغرب والاختراعات الفنية التي لعبت دورا فاعلا ومؤثرا فيه مثل " الحاكي - فونوغراف - " والإذاعة والسينما الناطقة، ومضخم الصوت " مايكروفون "، وترافق كل هذا بظهور عدد من شعراء الأغنية والموسيقيين الملهمين الذين قلما تواجدوا في عصر واحد، ونزوح عدد كبير منهم من ديار الشام ومختلف الأقطار العربية إلى مصر، باعتبارها القطر الوحيد الذي انفتح على الفنون كافة، لاسيما الموسيقا منذ زمن الخديوي اسماعيل، وكان نزوح أغلب هؤلاء قبل الحرب العالمية الأولى وأثناءها، هربا من الاضطهاد العثماني لحرية الفكر والفنون عامة.

وعصر النهضة الموسيقية بدأ في مصر، ومنها انتقل تدريجيا إلى بعض الأقطار العربية، وفي البدايات، انصب اهتمام الموسيقيين على العناية بالتراث، فاحتلت الموشحات بأنواعها الدور والقصيدة والمواليا والغناء بكلمة " ياليل " جل اهتمام الملحنين وكتاب الأغاني، وساعد المسرح الغنائي على

ولادة " الديالوغ " و" المونولوغ " وأغاني المجاميع من خلال الأوبريت، غير أن المونولوغ ظل بعيدا في معالجته كأغنية عاطفية وجدانية ذات رؤى خاصة حتى العام ١٩٢٨، وأسهمت دور اللهو وشركات الاسطوانات والأذاعات الخاصة وكتاب الأغاني والملحنون في الانحطاط بالأغنية الخفيفة نظما ولحنا وأداء، إلى أن قاد سيد درويش حملته الموسيقية التي رفع لواءها على مراحل، وبدأت تثمر منذ العام ١٩١٧ بعد وفاة سلامة حجازي تحديداً، وتحول الموسيقا والغناء إلى مسارهما الصحيح، وتخلصهما من ترسبات الماضي والانحطاط الفني الذي سادهما.

يجمع النقاد والمتتبعون والمؤرخون لعصر النهضة الموسيقية، على أن سيد درويش هو الذي حقق أول نقلة إبداعية في الموسيقا عندما طور اللحن وجعله يتنقل من صورة لأخرى بشكل مدروس، بعد أن ظل زمنا يلازم التقليد المتوارث. ويمكن القول إن الشيخ المعلم الذي فهم البعد الإنساني للأغنية، عمل على أن تصل هذه الأغنية لكل الجماهير، فقد اكتشف خلال عمله الفني الجاد القصير بان الحب ليس وحده الجدير بالغناء له، فالمواضيع الأخرى التي تتناول الحياة اليومية من اجتماعية واقتصادية وسياسية والقضايا الأخرى المصيرية يجب أن يكون لها دورها في حياة الأغنية، ومن هنا بدأ يفكر في تطوير الأغنية تطويرا يتفق وحياة الناس ويرتفع بأذواقهم فنيا، ولما كان في انتمائه ينتمي إلى طبقة شعبية رقيقة الحال، فقد استطاع الوصول بالأغنية التي أبدع إلى ضمير الشعب، فغنى لطوائف الناس جميعا.. غنى للصنايعية والعمال والأجراء والسقايين والصيادين والفلاحين والغلبانين، ورفع صوته عاليا في ألحانه ضد المستثمرين وضد الاستعمار، ولم يكتف بذلك، إذ خص أهل الطرب والنخبة من المثقفين بروائع اعماله إن في "الموشح" أو في " الدور " الذي قام بتطويره وتخليصه من الصورة المعروفة عنه مذ كتب فيه الشيخ " محمد عبد الرحيم المسلوب " ومن جاء بعده مئات

الأدوار، كذلك عرفت الأوبريت على يديه شكلها الهادف المثير، وانتقلت الطقطوقة من وراء ألحانه من أغنية داعرة تافهة لا تعرف لها قالباً محددا، إلى أغنية ذات قالب فني متكامل، تحفل باللحن الجميل والمضمون الخصب، وكان في اعتماده على ناظم أغانيه المفضل " بديع خيري " ومن ثم "بيرم التونسي " واشتراكه معهما في صياغة أفكار الأغنية ومضامينها أثر في الإبداع الذي أثراه في إنتاجه ولاسيما في السنوات الخمس الأخيرة التي سبقت وفاته في العام ١٩٢٣.

بعد رحيل سيد درويش عادت الأغنية تتخبط من جديد وخاصة "الطقطوقة " التي عادت سيرتها الأولى فنهلت من الابتذال مادتها الفنية حيناً، وسارت على خطى سيد درويش أحياناً..

أبو العلا محمد

أول من انتبه إلى أهمية النظم والأداء هو الشيخ أبو العلا محمد الذي حافظ على القالب التقليدي للقصيدة، وألزم المطربين بالتقيد الكامل بشروطه من خلال ألحانه، ولم يسمح بالتصرف فيها إلا في الحدود الضيقة التي يتطلبها أسلوب الارتجال في العرض الصوتي، فأحل الأداء للشعر في مخارج الكلمات وحركة الشكل في المكان الأول، وتخلص مع محمد القصبجي من المطربين والمطربات الذين لم يستطيعوا التخلص من سيطرة اللهجات التركية والفارسية والغجرية في الأداء، ومنعاً ألحانهما عنهم.

مؤلفات أبي العلا محمد لا تخرج في مجموعها عما ذكرناه، وتعتبر حتى اليوم صورة ناطقة عن حرصه وحبه للفصحى، كما تعدّ نموذجاً مثالياً للقصيدة العربية في الغناء الأصولي الكلاسيكي المتأخر لحنا وصياغة وأداء والإبداع الوحيد الذي قام به، هو اهتمامه بفصاحة اللغة وتخليص الغناء من المطربين الدخلاء عليه، الذين لا يجيدون الغناء بالعربية الخالصة.

محمد القصبجي

إذا كان أبو العلا محمد قد توخى إحياء العصر الذهبي للغناء الذي كان سائداً في زمن هارون الرشيد، فإن محمد القصبجي كان يحلم بأن يتكلم من خلال الأغنية بلغة العصر، ومن هنا تباينت طريقتا أبي العلا محمد ومحمد القصبجي في نظرتيهما لمستقبل الأغنية، فالأول يريد العودة بها إلى العهود السحيقة التي ازدهر خلالها فن غناء الشعر العربي، والثاني يرنو إلى المستقبل المشرق الذي يحلم أن تصير إليه في مستقبل أيامها، ومن هنا بدأ القصبجي محاولاته في تطوير الأغنية قصيدة كانت أم مونولوغاً أو طقطوقة وتطوير الإلقاء الغنائي.

أولى محاولات القصبجي الإبداعية تركزت على تخليص الأغنية من الدولاب الموسيقي التقليدي - الاستهلال - الذي دأب الملحنون على استخدامه في الأغنية موسيقيا، وتمكن من ذلك في العام ١٩٢٨، عندما لحن لأم كلثوم منولوغ "إن كنت أسامح وأنسى الأسية" مستبدلاً "الدولاب" بمقدمة موسيقية تعبر عن مضمون المونولوغ الشاعري الذي نظمه "أحمد رامي"، وفي هذا المونولوغ لم يكتف باستبدال " الدولاب " بصورة نهائية في أعماله، وإنما لجأ إلى تحقيق هدفه الإبداعي الثاني في الإلقاء الغنائي الذي أضحى مثلاً يحتذى في التلحين، ففي هذه الأغنية، أعطى القصبجي الصوت الإنساني للمرة الأولى أبعاده الدرامية في التعبير، ولم يعد المطرب مجرد آلة يؤدي ألحاناً لكلمات خالية من المشاعر والأحاسيس، بل أضحى يكرس ما يعرف في علم الغناء لخدمة الغناء نفسه. ونلمس إصرار القصبجي على المضي قدما في إصلاحاته بما أعطاه لاحقاً وبالتحديد في مستهل الثلاثينيات عندما لحن قصيدة "خاصمتني" مؤكداً الاتجاه الجديد الذي جاء به في الإلقاء الغنائي والتخلص من الدولاب نهائيا. وهو الأمر الذي لم يعمل به كل الملحنين بما فيهم محمد عبد الوهاب إلا بعد سنوات من إقدام القصبجي عليه.

المحاولة الإبداعية الثالثة، تجسدت في المونولوغ الزجلي والفصيح، وقد توصل إلى ذلك بعد دراسة معمقة مع احمد رامي للأغنية التي يتطلبها عقد الثلاثينيات ولما كان رامي متأثرا بالرومانسية الفرنسية، فقد عرض أفكاره على القصبجي بالنسبة للنظم، فتجاوب معها مشترطا أن تكون تفعيلات وقوافي الزجلية أو القصيدة متعددة لتساعد التلحين على التنويع والتلوين في الايقاعات والمقامات، وهكذا ولدت الأغنية المونولوغ التي عرفت في مصر منذ العام ١٩١٧ وغناها سلامة حجازي دون أن يتوصل إلى الهدف الرومانسي المقصود من وراء ذلك، وولدت معها بفضل القصبجي ورامي المرحلة الرومانسية في الغناء التي كان من أول ضحاياها فن "الدور " ويقوم تلحين المونولوغ كما وضعه القصبجي على سرد موسيقي غنائي لايتكرر خلافا لأنواع الغناء الأخرى التي تعتمد على إعادة للمذهب أو اللوازم الموسيقية وماإليها. وقد يعود الملحن في المونولوغ إلى المذهب أحيانا للضرورة.

لم يقتصر فن المونولوغ على القصبجي ورامي، إذ سرعان ماانبرى "أحمد شوقي" ليكتب فيه أجمل ما غنى محمد عبد الوهاب، وليسهم رياض السنباطي الذي سحره أسلوب القصبجي في إغناء المونولوغ بدوره، بعد أن تعلما على يدي القصبجي كيف يلحنا المونولوغ.

لقد أعطى القصبجي ورامي فيضاً من المونولوغ الرومانسي الذي سيطر تماماً على كل سني الثلاثينيات والأربعينيات.

الإبداع الرابع الذي جاء به القصبجي وسبق فيه غيره، تجلى في العلوم الموسيقية الغربية التي كرسها لخدمة الأغنية وخاصة المونولوغ فطبق الهارموني - التوافق الآلي - على المقامات الشرقية ونجح في ذلك نجاحاً محدوداً، ثم طبقه على المقامات الشرقية التي لا تتعارض أبعادها مع المقامات الغربية فكان نجاحه كاملاً، واستخدمه في الكورال على صوتين.

والذي يستمع إلى أغاني أم كلثوم التي لحنها في فيلم نشيد الأمل، وإلى أغاني ليلى مراد في العديد من أفلامها التي لحنها يكتشف ذلك البريق الوهاج الذي أضفاه على الغناء العربي.

لم يتوقف القصبجي عن متابعة إبداعاته الفنية، إذ بعد استخدامه للهارموني لجأ إلى استخدام البوليفونية الغربية، فنجح في محاولته، وخير دليل على ما أوردناه أغنيتا "يا مجد" لأم كلثوم و"يا طيور" لأسمهان، والفكر الإبداعي، كان يدفعه إلى قبس العلوم الموسيقية أياً كان مصدرها ليطبقه في الغناء العربي، وكانت محاولته الأخيرة قبل أن يتوقف نهائياً عن العطاء في مونولوغ "يا طيور" في العام ١٩٤٢. وفي هذه الأغنية حلق إلى آفاق وأساليب الغناء الغربي من وراء نكهة شرقية لم تتكرر في تاريخ الغناء العربي، فشدت أسمهان بالآهات التي تضمنتها الأغنية بأسلوب الغناء الغربي، وهي اليوم من الروائع التي لا تنسى.

محمد عبد الوهاب والسنباطي وزكريا

أما محمد عبد الوهاب فعلى الرغم من معايشته زمنا لسيد درويش وفنه، واقتباسه لبعض ألحانه، إلا أنه كان في أعماله كافة على النقيض منه، فارستقراطية الألحان وحداثتها وأناقة الإلقاء الغنائي، والإلحاح على الكمال في العمل الفني، خصائص لم تعرفها الأغنية الدرويشية قبل محمد عبد الوهاب، وهو لم يكتسب هذه الخصائص عفواً، أو من حي باب الشعرية الذي ولد ونشأ فيه، أومن المسارح التي عمل فيها في بداياته، وإنما من بيوت وقصور الأمراء والباشاوات وكبار الأثرياء التي قاده إليها ولي أمره الفني "أحمد شوقي" منذ منتصف العشرينيات، ففي هذه البيوت والقصور تعرف كبار الكتاب والشعراء والوزراء والسياسيين، وفي أجواء هذه البيوت

والقصور وروادها من الأدباء والفنانين تلقى التأثيرات التي صنعت فنه الارستقراطي، إذ فيها صافحت عيناه للمرة الأولى روائع فن التصوير الزيتي في لوحات مشاهير الفنانين، ولمس جماليات الزجاج والخزف، وتعرف مختلف أنواع الفنون اليدوية في الطنافس والمنمنات، واحتك بالثقافات المختلفة، وتذوق الموسيقا الغربية من أربابها والأناقة المترفة التي لم يكن له عهد بها، وكان شوقي يمده بالمعارف التي يحتاج إليها ليستطيع التعايش والتكيف مع تلك الأجواء التي أضحى جزء منها ولا يستطيع الفكاك من سحرها.

إن التعايش اليومي في وسط يختلف في كل شيء عن الوسط الذي نشأ فيه، جعله يغرف من هذا الوسط مادته اللحنية التي انعكست على أعماله الفنية شيئاً فشيئاً منذ أواخر العشرينيات لاسيما في القصيدة والمونولوغ والدور.. لقد أراد لعمله الفني التطابق في حده الأدنى مع تلك الأجواء الارستقراطية التي عششت في ذاته، وخلقت عنده روح الثورة الهادئة على الوضع الفني الذي يسود الشارع الموسيقي، ومن هنا أراد أن يتجاوز بما تلقاه من تأثيرات عشقها، إلى غيرها أبعد غوراً. أملاً في أن يجد من خلالها طريقه إلى هدفه الأمثل الذي يستطيع من ورائه أن يقود الشارع ويرتفع به إلى المستوى الفني الذي يرجو، وإذا نحن قارنا في هذه العجالة بينه وبين سيد درويش في موضوع واحد تطرقاً إليه في عملهما الموسيقي، لوجدنا البون شاسعا، فطقطوقة " طلعت يا محلا نورها " لسيد درويش، وطقطوقة "محلاها عيشة الفلاح" على الرغم من إيجابيات المضمون في أغنية سيد درويش، وسلبياته في أغنية محمد عبد الوهاب، نلمس الفرق الكبير على الرغم من جمال اللحنين، في الإلقاء الغنائي الذي أجادته أسمهان والترف الموسيقي الذي تميز به محمد عبد الوهاب، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على طقطوقة " يا ورد مين يشتريك " لمحمد عبد الوهاب وطقطوقة "مين يشتري

الورد مني" للسنباطي وليلى مراد. فاللحنان رائعان، والأداء في الغناء يكاد يكون واحداً في روعته، ولكن الارستقراطية التي أضفاها محمد عبد الوهاب على موسيقاه وأدائه، أحلتها منزلة خاصة.

السنباطي الذي شوهد مع زكريا أحمد والشيخ أمين حسنين في ملهى كوكب الشرق في بيروت عام ١٩٢٧ يستمعون إلى المطربة الشابة "ماري جبران" أراد أن يغزو الحياة الموسيقية في أعقاب عودته للقاهرة، ولكنه وجد كل شيء قد غدا في يمين محمد عبد الوهاب الذي يلهث الشعب وراء صوته وموسيقاه، وفي أحضان أم كلثوم وألحان الشيخ أبي العلا محمد والنجريدي وداود حسني والقصبجي، بعد أن تراجعت مكانة منيرة المهدية وفتحية أحمد ونادرة الشامية بعض الشيء..

كان فقيراً مثله مثل الشيخ سيد درويش، وكان يحمل في رأسه أحلاماً كبيرة، وكان يحتك بالوسط الفني على مضض، فطبيعته الانعزالية فرضت عليه الاقتصار على بعض المعارف.

وكان في عرف الثقافة المدرسية أمياً، فهو لم ينل حتى الشهادة الابتدائية، ولكن حافظته تنوء بعشرات القصائد للشريف الرضي والبوصيري وشوقي وإسماعيل صبري، وبمئات الأدوار والمدائح النبوية التي ساعدت كلها على تكوين فكره الديني الصوفي، وكنموذج على هذا التوجه المبكر نجده في عمليه الدينين الرائعين "قيام الحجاج" و"عودة الحجاج" اللذين غناهما المطرب أحمد عبد القادر في مستهل الثلاثينيات، ومع ذلك فإنه عندما وجد ألاّ مناص من أجل الوصول إلى أحلامه من الاحتكاك بهذا الوسط، جازف بعض الشيء واتخذ من المطرب "محمد صادق" صديقاً ومن المعلم "مدحت عاصم" رفيقاً يجود عليه بعلمه ومعرفته. غير أنه عندما فاز بمنحة معهد فؤاد الأول الموسيقي طالباً ومدرساً في آن واحد، مال إلى طبيعته الانعزالية، وقصر عمله الفني على من يحتك به، وإن آثر بفنه بعض الأصوات الجميلة

القادرة كعبده السروجي وأحمد عبد القادر وعبد الغني السيد، وهؤلاء استطاعوا جره شيئا فشيئا إلى وسط أرقى قليلاً من وسط شارع محمد علي، بعد أن اقتنع بأن على الموسيقي المحترف، ألا يقبع في بيته منتظراً من يسعى إليه، بل أن يسعى هو إلى من يريد التعرف على موسيقاه.

وهكذا أخذت دائرة أصدقائه تتسع، فتتجاوز الموسيقيين والعازفين والزجالين وأن يتحرر نوعاً ما من طبيعته الانعزالية التي فرضتها عليه تقاليد أسرته الدينية الريفية، ليجد نفسه شهيراً بعد ذيوع وانتشار لحنه الشعبي المعروف "على بلدي المحبوب وديني" عام ١٩٣٥.

إن بذور العزلة وترسباتها المغروسة في فكره ووجدانه، نامت إلى حين في ذاته، ولم تستيقظ إلا على فترات، ولم تنعكس على أخلاقه وعلاقاته إلا في سني الأربعينيات من وراء الشوقيات الدينية ورباعيات الخيام الصوفية، وحملات الصحافة المأجورة التي دأبت على مهاجمته والنيل منه بعد كل لحن جديد يظهر له، وهي لم تدفعه للالتزام بها، والانصراف إلى فنه من خلالها ضمن أربعة جدران إلا في نهاية الخمسينيات، ليظل منذ ذلك التاريخ أسير هذه العزلة لغاية وفاته في أيلول - سبتمبر عام ١٩٨١.

تأثيرات هذه العزلة تدلنا عليها آثاره الدينية والصوفية، وحتى بعض غزلياته في المونولوغات المبكرة التي لحنها في الثلاثينات من مثل " غاب بدري عن عيوني " لعبد الغني السيد، " النوم يداعب عيون حبيبي " وقضيت حياتي " لأم كلثوم.

هذه الخصوصية المتفردة، هي مثل خصوصيتي سيد درويش ومحمد عبد الوهاب المتفردتين، إذ لكل واحدة منها، خصائص وميزات وسليبات وايجابيات، ميزة بعض الحان سـيد درويش (الطقطوقة) تكمن في قدرتها في الحفاظ بمعانيها وألحانها على المعاصرة، فأغنية "زوروني كل سنة مرة" مثلاً، التي لحنها عام ١٩١٧ عن قصة شاب يطلب من أصدقائه وهو في

النزع الأخير زيارة قبره ولو مرة واحدة في السنة، أسقطتها الأجيال المتعاقبة جيلاً بعد جيل من خلال مضامينها، بعد أن أسقطت القصة التي كانت سبباً في تلحينها على معاناتهم العاطفية، لأنها وجدت فيها تعبيراً عن تلك المعاناة.

وميزة محمد عبد الوهاب تكمن في تحويل ما هو غير ارستقراطي وفوقي، إلى ارستقراطي نبيل، وتسخير أي لحن يراه خليقاً بالصفة الفنية الارستقراطية، إلى عطاء جديد يتسم بها، فهو عندما أخذ لحن "العربجية " من سيد درويش ووضعه في ديالوغ "يادي النعيم" إنما وضعه في إطار فني بعيد عن جوه الشعبي الذي رتع فيه طويلاً، وحفظه الناس في صورته الأنيقة التي قدمه فيها كمضمون فني يرتفع بأذواق الناس إليه، اعترافاً منه بعبقرية الفنان الذي أخذ عنه. كذلك الأمر بالنسبة للحن السنباطي الشعبي الشهير "على بلدي المحبوب وديني" الذي أخذه محمد عبد الوهاب وغناه بأناقة شعبية مفرطة في أغنيته "هليت يا ربيع هل هلالك" التي غناها في فيلم ممنوع الحب عام ١٩٤٠، ويستطيع أي قارئ أو أي مستمع يحفظ لحن الأغنيتين أن يردد لوحده الشطرالأول - أي المذهب - من " على بلدي المحبوب " والشطر الأول من " هليت يا ربيع " ليجد أن لحني الأغنيتين واحد، وإن محمد عبد الوهاب رفع لحن السنباطي بأدائه الراقي إلى مستوى التأثيرات التي نهل منها، والتي يجب أن يكون عليها اللحن الشعبي.

غير أن الجماهير ظلت تفضل لحن السنباطي في شعبيته الشبيهة بالشعبية الدرويشية على أناقة أداء محمد عبد الوهاب، ولا أدري إذا كان السنباطي قد استقى مادة لحنه من مصدر شعبي أم لا وفيما إذا كان محمد عبد الوهاب قد لجأ إلى المصدر نفسه، وأغلب الظن أنه استقاه من السنباطي.

ميزة محمد عبد الوهاب في تسخير ألحان غيره من غربية وشرقية إلى عبقريته باتت معروفة، والألحان على الرغم من اختلاف آراء النقاد حولها

تحسب له، وهي تقدم لنا صورة مشرقة عن روح تلك التأثيرات التي دفعت بالموسيقا وفن الغناء خطوات إلى الأمام، فتوجت محمد عبد الوهاب أميراً وسيداً للتحديث قبل أن تتوجه ملكاً للحداثة.

ارستقراطية محمد عبد الوهاب ليست تطبعاً يمكن الرجوع عنه، بل اكتسابا، لأن الاندماج الكلي في تلك القصور والبيوتات من فنون ومقتنيات، وارستقراطية ألحانه لم تنبع من تلك القصور والبيوتات، وإنما من روادها من محبي الفن مثله، فإذا علمنا بأن أول من غنى "الجندول" هو "مكرم عبيد باشا" الذي كان يجيد العزف بالعود، أدركنا مدى قوة التلقي عند المتلقي، صاحب المقتنيات الفنية التي يضج بها قصره. وعندما غنى "مكرم عبيد باشا" الجندول "لمصطفى النحاس باشا"، وجد فيها هذا، خروجاً على المألوف والتقليد المتبع في الغناء، فلم يتوان عن تأنيب محمد عبد الوهاب دون أن يدري بأن محمد عبد الوهاب يثور على واقع فني طال أمده، ويجب أن يخرج عليه بجديد ينسف فيه ترسبات الموروث، رضي الشارع عنه أم لم يرض. وعندما أدرك "النحاس باشا" هذه الحقيقة سارع إلى الاعتذار من محمد عبد الوهاب، والى تهنئته أسوة بالدكتور طه حسين الذي زها إعجاباً بالجندول، واعتبرها حدثاً يطمح إليه فن الغناء.

الارستقراطية المصرية - ارستقراطية البشاوات والأمراء والبكوات - التي احتضنت محمد عبد الوهاب حولت المسار الشعبي الذي اعتنقه إبان معايشته لسيد درويش، لتجعل منه صوتها الفني المدوي، وكانت في تكريمها الظاهري الدائم له، تكرم نفسها وتدافع عن ذاتها ضد كل ما هو شعبي وثائر، فجعلته يسهم مع السلطة دون أن يدري، بالتعتيم على تراث سيد درويش ليحل تراثه الغزلي المعاصر الحديث محل التراث الدرويشي الوطني والاجتماعي والسياسي، ليغدو تراثه هو التراث الأمثل لكل طامح إلى المجد، وما نقوله عن تراث محمد عبد لوهاب ينسحب على تراث محمد القصبجي،

وإلى حد بعيد على تراث السنباطي، فجميعهم وحتى زكريا أحمد، أسهموا بطريقة ما، بإقصاء تراث سيد درويش عن الساحة الفنية، دون أن يستطيعوا حجبه وإقصاءه عن الشعب الذي ظل يحفظه ويردده في مجالسه ويورثه للأجيال الجديدة.

يقولون، من شعبية سيد درويش وارستقراطية محمد عبد الوهاب وعزلة وصوفية السنباطي قامت الحياة الموسيقية العربية المعاصرة، فأين موضع زكريا أحمد الذي يقولون عنه، إنه تابع طريق سيد درويش الجماهيري. ولكن سيد درويش كان مجددا ومبدعا لفن لطقطوقة، ومخلصاً للموسيقا والغناء من التبعية العثمانية والفارسية والغجرية بينما لا نلمح في تراث زكريا أحمد بارقة تدل على ذلك إذ ظل طوال حياته ملحنا كبيرا يدور في إطار تجديدات سيد درويش ويخلص للتطريب والإبداع فيه، دون أن يهتم بالزمن الذي سبقه والاختراعات التي غيرت مجرى حياة الناس لاسيما في وسائل الاتصال وطبعتها بطابعها الجديد، فهو بألحانه يستطيع أن ينتزع أي مستمع عن مقعده بالتطريب الذي يجيده دون أن يقدم له جديدا، بخلاف القصبجي ومحمد عبد الوهاب والسنباطي الذين فهموا الرسالة الدرويشية، وانطلقوا منها وتجاوزوها بالعطاءات التي متحت منها الأجيال مسرتها.

أما محمد القصبجي - وللانصاف - فلم يكن في يوم من الأيام درويشيا، مع أنه ولد في العام نفسه الذي ولد فيه سيد درويش.. كان في كل أعماله على النقيض من ذلك الفنان الثائر.. كان فنانا ملتزما ومؤمنا برسالة الفن للفن، لا نعرف له في كل مسيرته الفنية سوى ثلاثة ألحان وطنية، والقصبجي استاذ محمد عبد الوهاب وزكريا احمد، وهو أستاذ فن المنولوغ الذي سار على هديه جميع الملحنين بما فيهم محمد عبد الوهاب وزكريا والسنباطي، وهو أستاذ المجددين على الإطلاق وتراثه الذي أعطاه لغاية توقفه عن التلحين عام ١٩٥٤ هو مدرسة فنية قائمة بذاتها لم يتطاول إليها أحد.

من هذا كله يتبين لنا بأن صانعي الحياة الموسيقية العربية المعاصرة هم: سيد دروش والقصبجي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب والسنباطي، وذلك الرتل الطويل من المبدعين الذين عاصروهم.

وسيد درويش عرف بدايات السينما الصامتة، ولكن الموت لم يمهله ليتعرف عليها ناطقة.

كانت أعماله تنصب بالدرجة الأولى على المسرح، بينما لم يسهم محمد عبد الوهاب والسنباطي سوى إسهامات ضئيلة لا تعد شيئاً في المسرح الغنائي ولا تحسب لهما. وكما كان اهتمام سيد درويش بالمسرح كبيرا وعاصفا، كان اهتمام محمد عبد الوهاب والسنباطي جاداً في مواكبة الوسيلة الحضارية الجديدة - السينما الناطقة - وفاعلاً وقوياً، فالسينما التي دخلت الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية دون استئذان، قضت شيئاً فشيئاً على المسرح الغنائي الذي لم يوله اهتماماً خاصاً بعد وفاة الشيخ سيد سوى زكريا أحمد.وإذا كان الشيخ سيد قد لحن ثلاثين مسرحية، فإن محمد عبد الوهاب مثل ولحن وغنى في سبعة أفلام، وثامن قام بتلحينه وشارك فيه بالغناء بأغنية واحدة، وخمسة أخرى لحن فيها عددا لا بأس به من الأغنيات لعدد من المطربات والمطربين المفضلين عنده. بينما لم يلحن السنباطي ويمثل ويغني إلا في فيلم واحد، وهو الذي ساهم قبل ذلك بتلحين ما يزيد عن مئتي أغنية لمشاهير المطربين والمطربات في حوالي خمسين فيلماً.

سيد درويش عرف كيف يحرك الجماهير في مسرحياته نحو أهدافها، بخلاف محمد عبد الوهاب الذي تقرب في مواضيع أفلامه وأغنياته من الطبقة الارستقراطية التي تدعمه، وقد استطاع من وراء ألحانه التي بلغت حد الكمال في مادتها اللحنية الجديدة في كل شيء، ومن وراء صوته الرائع وأدائه الأنيق المتفوق، أن يسيطر على الجماهير على الرغم من ابتعاد أغانية في مضامينها عن أهداف تلك الجماهير، وتجاوبها مع أهداف الطبقة المتسلطة في إلهاء الناس عن مطالبها الأساسية.

السنباطي لم يخرج هو الآخر في الخمسين فيلماً التي شارك أو انفرد في تلحينها عما فعله محمد عبد الوهاب، ولكنه لم يكن مثل محمد عبد الوهاب صاحب الرأي في موضوعات تلك الأفلام، وإنما مجرد ملحن لأغان تتطلبها مشاهد سينمائية معينة. وفي كل الأغاني التي لحنها في هذه الأفلام، لا نجد أثراً لعزلته وصوفيته اللهم إلا في بعض القصائد المتناثرة هنا وهناك.. كان مجرد ملحن محترف يعيش أجواء الألحان المطلوبة منه، وإذا استثنيا من هذه الأفلام فيلم " حبيب قلبي " الذي مثله ولحنه وغناه، فإننا نلمس روح تلك العزلة في مونولوغ " على عودي " على الأقل وومضات من تلك العزلة في القصيدة السينمائية التي أبدعها، كما في قصائد " أنا وحدي" لسعاد محمد، و" وقالوا أحب القس سلامة " و" أصون كرامتي " لأم كلثوم و" أيها النائم " لأسمهان، التي يروي " أحمد رامي " بأن أسمهان التي كانت تحفظ القصيدة من السنباطي ظلت تغنيها طوال الليل وهي تبكي دون أن تدري لماذا حتى مطلع الفجر.

وبعيداً عن السينما، فإن روح التصوف تفجرت عنده إبان المرحلة السينمائية في الأعمال الكلثومية الكبيرة، ويتبدى هذا في الشوقيات الدينية "سلوا قلبي"، "نهج البردة"، "ولد الهدى، إلى عرفات" وغير الدينية في "سلوا كؤوس الطلا " و"النيل"، الشامخة التي ظهرت كلها ما بين عام ١٩٤٥ وعام ١٩٤٩ ومن ثم في "رباعيات الخيام" عام ١٩٥٢. وفي كل هذه الأعمال خاطب السنباطي الجماهير من وراء صوت أم كلثوم بلغة جديدة، وهي اللغة التي تقرب فيها من الله، ففجرت في نفوسهم ما كان يفجره سيد درويش في طقاطيقه الشعبية الخفيفة.

كانت شخصية محمد عبد الوهاب الفنية قد استقرت بإبداعاتها منذ الأربعينيات بألحانها المتجددة المتطرفة بالحداثة، فحددت لها مساراً واضحاً خاطبت به كل الأجيال، وهذا المسار انبثق من تأثيرات الطبقة العليا

والأخرى المثقفة، وانصهرت فيها طبقات الشعب كافة، وبذلك حقق هدفاً سامياً، وهو الارتفاع بمستوى الجماهير إلى مستواه الفني، وهذا الأمر لم يقتصر على الشعب في مصر، وإنما على الشعب العربي في أرجاء الوطن العربي، كذلك الأمر بالنسبة لشخصية السنباطي الفنية التي تبلورت في خطوطها الرئيسية بفلسفة خاصة عمادها عزلته وتصوفه وفنه الكلاسيكي الإبداعي.. كان يريد من وراء عزلته الاندماج الكامل بذاته الموسيقية، إن لم نقل بالذات الإلهية، التي أمدته بالإعجاز الذي صنع، وكان يريد للجماهير التي التفت حول ألحانه من وراء صوت أم كلثوم، أن تندمج بدورها اندماجا كاملا بفكره الموسيقي الذي يحمل إليها النقاء والصفاء. وعندما تحقق له ذلك بدءً من منتصف الأربعينيات، التقى مع محمد عبد الوهاب على اختلاف مساريهما في الهدف، فارتقى بالجماهير إلى مستواه الفني، وإلى مستوى آخر يرقى إلى فكره الصوفي التأملي، ومن ثم تابعا الطريق، كل واحد في المسار الذي اختطه لنفسه، إلى أن توقف إبداعهما في نهاية الستينيات، ليكررا نفسيهما بعد ذلك في كل ما أعطياه، على روعة ما أعطياه...

وعلى الرغم من هذا كله، ظلت شخصية الدرويشي هي المهيمنة داخل القطر المصري، لأنها ذات خصوصية مصرية بحتة، تفوقت في حدود معارفها الموسيقية، وفي تأثيرها على الجماهير، على شخصية الارستقراطي والآخر المتصوف اللذين تفوقا بدورهما بقوة انتشارهما في الساحة العربية، وفي تطويرهما لأشكال الأغنية، وفي الصياغة اللحنية وفي فكرهما الموسيقي الإبداعي الخلاق، ومهما تحمس المتحمسون، وغالوا في تحمسهم، فإن قراءة بسيطة في أعمال هذا الثلاثي الكبير على مستويات الأغنية كافة، تكشف البون الشاسع بين عطاء السنباطي ومحمد عبد الوهاب المتميزين في كل شيء وعطاء سيد درويش، والتفوق الوحيد للشيخ سيد يكمن في صياغته لفن

الطقطوقة وفي مضامينها، وفي ترجمته لحياة الشعب في عصره بلغة جديدة على ذلك العصر. ومع ذلك فهناك اعتراف أخلاقي للسنباطي كله تواضع يقول فيه:" كلنا خرجنا من جبة الشيخ سيد.... أنا وزكريا ومحمد عبد الوهاب... ".

لقد قال كلنا خرجنا ولم يقل "وتفوقنا" إنه اعتراف بفضل معلم كبير على معلمين كبار صنعوا الحياة الموسيقية العربية المعاصرة بأناة وصبر..

إن إبداع هؤلاء يقودنا إلى مسألة شائكة نعاني منها في سورية، فالفنان السوري وبالتحديد الملحن السوري ولاسيما الذي يتقن عمله تائه بين موهبته والإبداع، فالموهبة في اعتقاده تقود إلى الإبداع، دون أن يعرف ماهية الموهبة وماهية الإبداع....

الموهبة والإبداع

الفنان الموهوب كاتباً كان أم شاعراً أم موسيقياً أم مصوراً، أم غير ذلك هو غير الفنان المبدع، فالأول يتدفق بالعطاء منقاداً لموهبته، تضمن هذا العطاء إبداعاً أم لم يتضمن، بينما الثاني المبدع، يبحث دائماً عن مجالات لإبداعه، وهو يتصف إلى جانب موهبته وقدراته الفنية بالخيال، فيحلل ما يحيط به، وتفسير ما يعجز الإنسان العادي عن تفسيره وينظر إلى الحياة نظرة شمولية تتيح له أن يوضح الفكرة أو الأفكار المهيمنة على أحاسيسه ومشاعره، ويعبر عن كل ذلك بالوسيلة التي يملك في عمله الإبداعي الذي يهدف إليه.

والفنان المبدع لا ينتظر الوحي أو الإلهام ليفجر إبداعه، لأن الإبداع إذا اعتبرناه تجاوزاً عملية خلق، يدفعه شاء أم أبى إلى إنجاز عمله الإبداعي.

والإبداع لا يأتي من فراغ، وإنما من موهبة متسلحة بالعلم، ومن محصلة ثقافية وفنية ومن تعايش حقيقي مع الحياة والناس، ومن تأثيرات العصر والأحداث، ومن دراسة التاريخ وتتبع أعمال المبدعين في العلوم الإنسانية، والاختراعات التي تحدث شرخا وتحولاً حضارياً، ومن الرؤى المستقبلية للفن والحياة، فهل نجد بين شعراء الأغنية والملحنين السوريين مبدعين تحلوا بالخصائص التي يحب أن يتصف بها المبدعون؟

إن التراث... تراث الأغنية العربية السورية الذي بين أيدينا لا سيما في الخمسين سنة الأخيرة يقول غير ذلك، ولا يمكن اعتبار قصائد وأغنيات حققت نجاحاً جماهيرياً من مثل "من قاسيون أطل يا وطني" لخليل خوري وسهيل عرفة ودلال الشمالي، وأغنية "لأركب حدك يا الموتور" لعمر الحلبي وعبد الفتاح سكر وفهد بلان، أو طقطوقة "كتير علينا لو حبينا" لفوزي المغربي وزهير عيساوي ومها الجابري أعمالاً إبداعية، لأن التفاوت الكبير لشعراء الأغنية والملحنين بين ما أعطوا قبلها وبعدها يبرهن على أن التدفق في العطاء، لا تكمن وراءه حتى الموهبة التي تجلت في أغنيات وقصرت في عشرات الأغنيات ناهيك عن الإبداع الذي لم بفكر فيه المحترفون من شعراء الأغنية والملحنين، لأنهم ينطلقون من فراغ ثقافي باعد بينهم وبين الإبداع. بخلاف أقرانهم في لبنان ومصر والعراق وأقطار المغرب العربي الذين كرسوا الموهبة للفكر الإبداعي ولعملة الإبداع، مثال ذلك أعمال الأخوين رحباني في لبنان، وعبد السلام عامر في المغرب، وحليم الرومي الفلسطيني وناظم الغزالي العراقي والسنباطي ومحمد عبد الوهاب وكمال الطويل ومحمد فوزي وبليغ حمدي ومحمد الموجي وسلطان والمكاوي في مصر، ومن سار على خطا هؤلاء جميعاً في سائر الأقطار العربية، والذين كلما أعطوا عملاً رائعا اتبعوه بعمل أروع لأن هدفهم الإبداع وليس التدفق في العطاء.

ويكفي أن نعرف أن جل هؤلاء، ولا سيما الأخوين رحباني كانوا يعيشون في قلق وتوتر وإرهاص فكري في انتظار ردود فعل الجماهير لأعمالهم لندرك الفرق بين المبدعين وبين الذين يملكون الموهبة ولا يفكرون في الإبداع.

الرحبانية كانت تغوص في أعماق التاريخ لتختار مواضيع أعمالها في المسرح الغنائي لتسقط عليها الأحداث المعاشة في وهج حار ولاهب من الألحان والغناء، وكان السنباطي يجلس مترقباً خائفاً من ألا تؤدي أم كلثوم أعماله وفق رؤيته للكلمة التي حملت لحنه المعبر عنها، وكان يقول: " ليس المهم استعمال آلات موسيقية جديدة في الفرقة، لأن هذا يدخل في عملية إبهار أكثر منها إبداع، والمهم أن تخلق لحناً.. أن تعطي لحناً يستطيع أن يعيش أبداً. وعندما يقول الراسخون في العلم من موسيقيين ونقاد، إن أعمال القصبجي سبقت زمنها بمائة عام على الأقل، فهذا يعني أن القصبجي في سبيل إبداعه اللامتناهي عاش صراعاً نفسياً مع الزمن ومع رؤيته لواقع الغناء والأغنية، وعندما وجد نفسه لا يستطيع تقديم الجديد الذي يريد، توقف عن التلحين واكتفى بالعزف.

وفي سورية بعيداً عن الرواد الذين أبدعوا في قوالب التراث، وعن ورثة الرواد الذين أعطوا واستطاعوا الوقوف عند المستوى الذي وصلت إليه الأغنية العربية في منتصف الستينيات، فإن جيل الموسيقيين الذي جاء بعدهم قصر في عطائه، ولم يستطع أن يحاكي جهود الموسيقيين الآخرين الذين تابعوا الطريق الذي شقته العمالقة فانكفؤوا على أنفسهم عدا قلة بسبب الضحالة الثقافية التي يملكون فرفعوا شعاراً غريباً ينادي بالأغنية السورية، أسوة بالشعارات المماثلة التي رفعت في عدد من الأقطار العربية.

الأغنية العربية والإقليمية

هذا الشعار الإقليمي الذي ينافي أبسط المبادئ القومية، وجد له أنصاراً من ذوي الثقافة المحدودة من ناظمي وملحني ومؤدي الأغنية في سورية والأردن ولبنان والدول الخليجية وغيرها وكما يعرف الدارسون لفن الغناء العربي بصورة عامة، لا يوجد أغنية سورية وأخرى عراقية وثالثة أردنية ورابعة تونسية.. الخ، وإنما هناك لون غنائي سوري وآخر مغربي وثالث ليبي الخ.. فرضته اللغة المحكية في تلك الأقطار من خلال زجل استخدم تلك اللغة، وانبثق من ينبوع واحد هو الأغنية العربية، ولو سلمنا جدلا بما يقوله الذين ينادون بإقليمية الأغنية، لوجب أن نقول في الشعر العربي: هذا شعر سوري وهذا شعر فلسطيني وذاك شعر تونسي، وذياك شعر مصري.. الخ، مع أن الشعر عرف منذ العصر الجاهلي وحتى اليوم باسم الشعر العربي، لأنه نظم بالعربية ولأن مبدعيه وناظميه ومنشديه كانوا عرباً، ولأنه عالج على المدى قضايا اجتماعية وعاطفية ووطنية قومية تخص الأمة العربية بعيداً عن كل إقليمية تمس شعورهم في وحدتهم كأمة لها تاريخها وحضارتها، كذلك الأمر بالنسبة لواقع الأجناس الأدبية كافة، فالكتاب العرب منذ أقدم العصور لم يخاطبوا القارئ العربي في قطر عربي محدد، وإنما جميع القراء في الوطن العربي، وما أقوله عن الأجناس الأدبية ينسحب على الفن التشكيلي أيضاً الذي يرتبط ارتباطاً وثيقًا بالموسيقا، والفنان العربي التشكيلي انطباعياً كان أم واقعياً أو سريالياً أو طبيعياً، ينقل خياله الفني بالألوان للموضوع العربي الذي يعالجه بأسلوبه الخاص وباتجاهه الفني ليترجم واقعًا أو بيئة أو رمزاً

عربياً ينقله للعرب جميعاً في كل مكان بلغة إنسانية تنبع من واقعه العربي، وليس من انتمائه الإقليمي سورياً كان أو مصرياً أو جزائرياً، وحتى لو أن هذا الفنان يعالج موضوعاً بعيداً عن بيئته العربية، فإنه يعالجه بالروح والرؤية العربية التي تفجر إبداعه عربياً، والشواهد على ذلك أكثر من أن تحصى.

من هذا الذي سردته أصل إلى موضوع الأغنية العربية التي هي في واقع الحال أغنية عربية لا تخرج في نظمها وتلحينها وأدائها عن أساليب النظم والتلحين والأداء المعروفة في الوطن العربي وقد تكون للأغنية السورية الشعبية خصائص صبغتها بلون بيئي فأعطتها صفتها الإقليمية وهذه الخصائص نجد لها مثيلاً في الغناء الشعبي في الأقطار العربية كافة، ولا تخرج من حيث صياغتها "نظماً وتلحيناً وأداءً" عن فن صياغة الأغنية الشعبية في المذهب والأغصان واللازمة الموسيقية الوحيدة، وهي اليوم من تراثية وحديثة، من ألوان الغناء الشعبي الذي لم يعد بحكم وسائل الاتصال الحديثة في الأعلام وقفا على تلك الاقطار، وانما ملكا للشعب العربي كله، وإذا أضفنا إلى هذا عمليات العرض والتبادل التي تتم في المهرجانات الموسيقية الشعبية في الأقطار العربية للأغنية الشعبية التراثية والأخرى الدارجة، أمكن القول إن هذه الألوان في الغناء الشعبي للأقطار العربية لا يمكن نعتها إقليميا بالسوري أو التونسي أو المصري وما إلى ذلك، لأنه في واقع الحال تراث الشعب العربي وميراثه الأكثر ألقاً وحباً عند الجماهير. وخير مثال أسوقه من تلك المهرجانات الأغنيات التي قدمتها تلك الأقطار على أنها من تراثها الشعبي كأغنية "طالعة من بيت أبوها" التي يقول عنها السوريون إنها سورية، والعراقيون عراقية، والفلسطينيون فلسطينية، كذلك الأمر بالنسبة لأغنية "يا سمك بني" التي يقول عنها المصريون إنها أغنية مصرية، والسوريون سورية، واللبنانيون لبنانية، والفلسطينيون فلسطينية،

والأمثلة بعد هذا كثيرة في تراثنا الغنائي الشعبي، وتبرهن بأن هذا النوع من الغناء هو ملك للشعب العربي، لأن مبدعيه نظماً ولحناً وأداءً كانوا عرباً.

أما أنواع الغناء العربي الأخرى موشحاً كان أو قصيدة أو دوراً أو طقطوقة وموالياً والغناء بكلمة "يا ليل" فهي واحدة في قوالبها الفنية وإن طرأت على بعضها بعض التغييرات في أسلوبها التلحيني بفضل المبدعين، مثل الموشح الذي انتقل عبر القرون الخالية من الأندلس إلى الوطن العربي كله وصار يعرف بعد نزوح العرب من الأندلس بالفن الغرناطي نسبة إلى غرناطة في المغرب، والآلة في الجزائر، والمألوف في تونس، نسبة لعبارة "تعالو نغني ما ألفنا غناءه في الأندلس" التي كان يرددها النازحون الأجداد، والموشحات الحلبية في سورية، والموشحات المصرية في مصر، والعراقية في العراق.

والموشح كما هو معروف - أغنية للمجموعة - وعندما تناوله المبدعون بالمعالجة الفنية لتخليصه من الرتابة اللحنية التي لازمته منذ ولادته، اتصف بصفات جديدة ميزته عن الأصل ليوائم عصر المبدع. كما في الموشحات الحلبية وشقيقتها المصرية والأخرى الحديثة التي نمت وترعرعت على أيدي محمد محسن وحليم الرومي والأخوين رحباني. ومحمد الموجي. ورغم كل هذه الإبداعات فإن الموشح هو نفسه الذي تغنى به المغرب والمشرق العربيين وإن تطور واختلفت معالجته من قطر عربي لآخر.

أما الدور، كفن غنائي فهو عربي مصري نظما ولحنا وأداء، ولكن هل ظل " الدور " حبيس الحدود الإقليمية المصرية.! الشواهد تدل على أن كبار الرواد من الموسيقيين المصريين وغير المصريين عالجوه معالجة لا تقل من ناحية القيمة الفنية عن معالجة المصريين له مثل التونسي "هادي الجويني" والفلسطيني "يحيى السعودي" والسوري "بكري الكردي" وغيرهم من الملحنين في سائر الأقطار العربية، فهل نقول عن فن الدور إنه مصري، وإنه لا يجب

أن ينظمه ويلحنه ويؤديه سوى مصريين؟! طبعاً لا، وإلا لوجب علينا أن نقول في الشعر العربي إن شعر الجواهري عراقي، وشعر بدوي الجبل سوري وشعر حافظ إبراهيم مصري، وشعر أبي القاسم الشابي تونسي وشعر إبراهيم وفدوى طوقان فلسطيني، وشعر بشارة الخوري "الأخطل الصغير" لبناني... الخ وإن جميع الشعراء العرب لا علاقة لهم بالعرب والعروبة إلا باللغة التي نظموا بها شعرهم، على نحو ما يقول به الإسبان اليوم من أن "ابن زيدون" إسباني نظم شعره بلغة غير الاسبانية.

مرة أخرى نصل إلى حقيقة ملموسة هي أن هناك ألواناً أو أنواعاً من الغناء العربي يغنيها الشعب العربي وإن عرف بعضها في أول الأمر في قطر عربي ما، قبل أن تعم وتنتشر كما هو الأمر في الموشح الأندلسي والدور المصري، والمونولوغ المستورد من الغرب، وكان العرب منذ أقدم العصور لا يعرفون سوى إنشاد الشعر الذي انبثق من قلب الجزيرة العربية، وعندما أبدع الأندلسيون الموشحات ومن بعد الزجل ليتخلصوا من الرتابة اللحنية في إنشاد القصيدة، فإن هذين النوعين من النظم اللذين ابتكرا أصلاً من أجل الغناء، أصبحا من أعمدة النظم الغنائي، كذلك الأمر بالنسبة للدور الذي لا يزيد تاريخ نظمه وإنشاده عن مئتي سنة.

إذا تقرينا أعمال الملحنين الذين لحنوا القصيدة العمودية من كلاسيكية ورومانسية ووصفية ووطنية قومية ودينية والتي نظمت أصلاً بعيداً عن هدف التلحين والغناء، لوجدنا أن الملحنين الذين لحنوا منها عشرات القصائد قد اختاروها لشعراء عرب من مختلف الأقطار العربية حتى تعدوا شعراء الوطن العربي إلى شعراء المهجر، ولوجدنا أنهم اتبعوا في البداية أساليب مختلفة وتائهة انصبت كلها على تنغيم الكلمة لافتقار القصيدة إلى قالب فني يعين الملحن على التلحين إلى أن توصلوا إلى الأسلوب الأفضل والأقوى عبر عشرات السنين، وبعد أن توصلت فئة من شعراء الأغنية التي اهتمت

بالقالب الفني إلى صيغة سهلت عمل الملحنين وعملية التلحين، فاستقام قالب تلحين القصيدة على الصورة التي يتبعها الملحنون العرب كافة. فهل نرفض هذا الأسلوب المجمع عليه، ونخلق أسلوبا جديداً خاصاً بسورية يرضى عنه ذوي الثقافة المحدودة من الموسيقيين السوريين.

إن جيل ورثة الرواد من الملحنين السوريين، كانوا على وعي كبير أكثر من الأجيال اللاحقة فدعموا بأعمالهم الأساليب التي توحد أنواع الأغنية العربية ولا سيما القصيدة، ولم يقتصر الأمر على الملحنين من ورثة الرواد بل تعدى ذلك إلى سائر الملحنين العرب الذين عملوا بدورهم على الارتقاء بأساليب الغناء المعروفة وبفن تلحين القصيدة بالأسلوب الذي جاء به الملحنون المصريون لتشع أعمال غنائية شامخة، ما كان لها أن تعيش في وجدان الإنسان العربي، لو أن الأسلوب القديم، أسلوب تنغيم الكلمة ظل سائداً عوضاً عن الأسلوب الجديد الذي لولاه ما هزتنا قصيدة "إذا الشعب يوماً أراد الحياة " لأبي القاسم الشابي التونسي، وحليم الرومي الفلسطيني وسعاد محمد اللبنانية وقصيدة "عروس المجد" لعمر أبي ريشة السوري، وفيلمون وهبي اللبناني، وسلوى مدحت السورية وقصيدة "جبهة المجد" للجواهري العراقي وصفوان بهلوان السوري، وقصيدة "لست أدري" للمهجري إيليا أبو ماضي، ومحمد عبد الوهاب المصري وقصيدة "إلى الحبيبة" للأخطل الصغير اللبناني والسنباطي المصري ونور الهدى اللبنانية وغير هذه القصائد الكثير الكثير الذي يصعب تعداده وحصره.

وإذا تجاوزنا فن القصيدة إلى فن الغناء بكلمة "يا ليل" فهل نستطيع تحديد هوية هذا الفن وإلى أي قطر عربي ينتمي؟! طبعاً لا، لأن هذا الفن تمتد جذوره عميقاً في تاريخنا، ويتصل اتصالاً وثيقاً بالديانات القديمة التي سبقت الديانات السماوية، ولأن هذا الفن الذي يغنيه الشعب العربي من المحيط إلى الخليج يعشق فن الغناء بكلمة "يا ليل" ويحب استهلال كل أنواع

الغناء به، ولا يقف هذا الأمر عند الشعب العربي فحسب لأن الأسبان في الأندلس وبعض الأقاليم الأخرى مازالت تغني حتى اليوم "يا ليل " متأثرة بالحضارة الموسيقية التي تركها العرب فيها قبل نزوحهم عنها.

وفن الغناء بكلمة "يا ليل" يقترن دوما بفن غناء "المواليا" على الرغم من عدم التزام فن مواليا بفن غناء كلمة "يا ليل"، والمواليا التي تعتمد الارتجال نظماً ولحناً وأداءً ولدت في العراق ويغنيها الشعب العربي أيضاً من المحيط إلى الخليج، والذين ينظمونها بالفصحى أو العامية ما زالوا حتى اليوم يلتزمون في نظمها ببحر البسيط الذي نظمت فيه أول ما نظمت، وبعدد الشطرات وبالجناس المطلوب.وأنواع المواليا كثيرة، والمتداول منها المصرية والزهيرية والبغدادية والسورية المعروفة باسم "الشروقي" أو البدوي، ويلحق بها الميجانا والعتابا، وجميعها يؤديها المطربون والمطربات في مجالس الأنس والحفلات العامة والخاصة، فهل نقول بعد كل هذا الذي سردناه عن كل أنواع الأغنية العربية بوجود أغنية سورية وأخرى عراقية وثالثة مصرية الخ.... ذات خصائص معينة غير الخصائص التي ذكرناها والتي جمعت الأمة العربية حولها.

إن الشيء الوحيد المؤكد، والذي يعرفه القاصي والداني، هو ارتباط الشعر بالغناء منذ أقدم العصور لدرجة أن الشاعر كان عندما يدخل على الخليفة أو سيد القوم ليمتدحه كان يقال:انشده قصيدة مطلعها كذا وكذا، أي غناه قصيدة.

وطالما كان الشعر عربياً والزجل عربياً والشاعر والزجال عربيين والملحن والمؤدي عربيين فالأغنية التي نسمع وتهز هي عربية، وليست وقفا على قطر دون آخر، وإن كان مبدعوها ينتمون إلى أقطار تميزت أكثر من غيرها بمبدعيها.

وإذا كان بعض ذوي الثقافة المحدودة من ناظمي وملحني الأغنية في سورية وغيرها من الأقطار العربية من الذين يفتقرون إلى الإبداع يقولون

بوجود أغنية سورية وأخرى مصرية وثالثة تونسية...الخ ذات خصائص معينة بخلاف الأغنية الشعبية التراثية التي أشرنا إليها، والأغنية الدارجة التي ينسجونها على غرار التراثية، فليبرزوا لنا تلك الأغنية وليعددوا خصائصها كي نفيد ونستفيد، وأغلب الظن أن هؤلاء من المنتشرين في شتى الأقطار العربية، وهم قلة، تحاول أن تكرس عن طريق الأغنية كيانات وهمية مستقلة عن الوطن العربي الأم، لتدعم وترسخ بقصد أو دون قصد، كل قطر من أقطارنا العربية بتلك الحدود الوهمية التي خلقها الاستعمار، منذ معاهدة "سايكس بيكو" ونفذها بقوة السلاح والنار، ليفرض تلك الحدود على الوطن الواحد والأمة الواحدة، دون أن تلقى آذانا صاغية.

واقع الأغنية العربية في سورية يفتقر حالياً إلى شعراء للأغنية وإلى ملحنين لها، والدليل على ذلك هي الأعمال التي أعطوا دون أن تترك أثراً، كما أن الاستعانة بشعراء للأغنية وملحنين من خارج القطر، ولجوء عدد من المطربين والمطربات من مثل ميادة حناوي وأصالة نصري وأركان فؤاد وعصمت رشيد إلى ملحنين عرب مرموقين لم يكن للتباهي وإنما كي يحققوا النجاح الذي عجز الملحنون السوريون عن تحقيقه لهم، اللهم عدا "صفوان بهلوان" الذي حلق بعيداً مع ميادة حناوي في جبهة المجد، ومع ربى الجمال في "لنا الأرض " ومع سونيا مبارك التونسية في "رجعنا يا أحبتنا".

إن سورية التي أنجبت كثيراً من العبقريات الموسيقية الفاعلة التي أسهمت إسهاماً بعيد المدى في نهضة العرب الموسيقية لم تعمل في حياتها من منطق إقليمي..كانوا كالأدباء والشعراء العرب يعملون من أجل الارتقاء بالفن الذي أتقنوا صناعته ليرتفعوا بمستوى أمتهم الحضاري. ويكفي أن نعرف بأن أبا خليل القباني وسليمان قرداحي ويوسف خياط، وضعوا منذ أواخر القرن التاسع عشر اللبنة الأساسية للمسرح الغنائي في ديار الشام ومصر والمغرب، وإن الشيخ علي الدرويش وزميله عمر البطش مع مجموعة منتقاة من الموسيقيين هم الذين وضعوا منذ أوائل القرن العشرين

حجر الأساس للموسيقا العربية في المحمرة والعراق، وإن كميل شامبير كتب للمسرح الغنائي العربي مايزيد عن سبعة وعشرين أوبريت في سني العشرينيات، وتوفيق الصباغ بث في السودان علوم الموسيقا العربية والشرقية.وجميل عويس دوَّن تراث سيد درويش، وترأس فرقة محمد عبد الوهاب الموسيقية، ودرّس العزف على الكمان في معهد فؤاد الأول، وترك ثروة من المؤلفات الموسيقية له ولغيره، حفظ من خلالها ذلك الجمال الذي أبدعه المبدعون، وصار اليوم من التراث الذي نعتز به، وسامي الشوا حط رحاله ذات يوم في مراكش ليشجي الناس بكمانه التي أضحت بفضله إحدى الآلات الموسيقية في التخت الشرقي التي لم تكن معروفة أو مستعملة قبله في المغرب، وعلي الدرويش حقق في تونس النوبات الأندلسية والتونسية، وعاد إلى وطنه كما عاد الآخرون وهم سعداء بما حققوه من انجازات على مستوى الوطن العربي....

إن قطراً أنجب مثل هذه العبقريات، لابد له أن ينجب مثلها، وأن تكون منطلقاته كمنطلقاتهم لا تقترن بفن إقليمي مزعوم، وإنما بفن عربي واحد يواكب الحضارة الأنسانية بمفهومها الشامل. وإذا كانت هذه المرحلة في تاريخ امتنا الموسيقي تتسم بالفقر الإبداعي، فإن هذا يعود إلى فنانينا في كل الأقطار العربية الذين انصرفوا إلى الفن التجاري الذي لا يتطلب كالإبداع المعاناة واستلهام التراث، وتكريس العلوم الموسيقية من أجل العطاء الأفضل والأميز، وإذا كنت أنفي وجود أغنية سورية بالمعنى الإقليمي، فلا أنفي وجود فنان سوري يتكلم من خلال فنه بلغة عربية مشرقة وضاءة، شأنه في ذلك، شأن كل الموسيقيين العرب في الوطن العربي.وعن هؤلاء الموسيقيين العرب السوريين من عازفين وملحنين ومؤلفين ومطربات ومطربين الذين ورثوا الرواد وجيل ورثة الرواد، والذين ولدوا في عام ١٩٣١ وما بعد، وبدؤوا مسيرتهم الفنية بعد الجلاء عام ١٩٤٦، سنلقي الضوء على حياتهم وأعمالهم، وعلى حياة وأعمال بعض الرواد وورثة الرواد في سياق هذا الكتاب.

الموسيقيون والأغنية

يمكن القول إن الأغنية، هي التي سادت أعمال الفنانين السوريين، وازدهار الغناء جعل التأليف الموسيقي يتراجع شيئاً فشيئاً حتى غدا نادرا في أعمال الموسيقيين لغلبة الغناء على الموسيقا، اللهم عدا قلة، اختارت بإصرار التأليف الموسيقي بالقوالب الغربية نتيجة لدراستهم الموسيقية في المعاهد الموسيقية الغربية والأخرى الوطنية. أما مؤلفو الموسيقا الشرقية الذين استخدموا القوالب التراثية (البشرف والسماعي واللونغا والتحميلة) أو القوالب الأخرى التي جاءت بها المدرسة المصرية فظلوا زمنا أوفياء لعملهم الفني، إلى أن جرفتهم ظروف الحياة الاجتماعية فتحولوا عن التأليف إلى تلحين الأغاني، وطالما أن الأغنية أضحت تملك كل هذا الحضور عند الموسيقيين وفي حياة الناس فلماذا لم تعط حقها إلا في مراحل معينة، وقصرت عن اللحاق فيما بعد إلى ما وصلت إليه من ازدهار في المغرب ولبنان ومصر؟!

يقول الدكتور "علي وطفة"[١] في دراسته الميدانية حول الأغنية العربية السورية: "إن الأغنية هي شكل من أشكال الوعي الاجتماعي وصورة حية عن صوره وهي تعكس في كل مستوى من مستويات تطورها، مستوى مرحلة تاريخية من التطور الاجتماعي." فهل تمكن الملحنون والمطربون الذين أعطوا ما أعطوه بعد الجلاء - العهد الوطني الأول - ، وفي زمن الوحدة بين مصر وسورية، وبعد ثورة الثامن من آذار ثم في مرحلة الحركة

(١) الدكتور علي وطفة - أستاذ في كلية التربية في جامعة دمشق ويعمل حالياً في جامعة الدوحة - قطر .

التصحيحية، وهي أهم مرحلة في تاريخ سورية الحديث، صورة واضحة ومعبرة عن تلك المراحل، وعن التطور الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي نجم عنها؟! وهل ظهرت شخصيات فنية مؤثرة. تأثرت بتلك المراحل واستطاعت التأثير قومياً واجتماعياً بالجماهير؟!

إن الشخصيات الفنية، لا سيما المغنيات والمغنين، تلعب دوراً هاماً وبارزاً في حياة الشعوب، وبالنسبة للشعب العربي، حظيت شخصيات فنية من مثل محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وأسمهان وفريد الأطرش وفيروز وعبد الحليم حافظ، بإعجاب وتقدير المستمعين العرب كافة، لأنها لم تكن مجرد شخصيات فنية وإنما رموزاً ثقافية قومية، استطاعت تحريك مشاعر الجماهير، وتفجير الطاقات، وشاركت بفعالية كبيرة في بناء الثقافة الفنية، وتعزيز مشاعر الانتماء القومي والاجتماعي، فهل نجد بين المطربات والمطربين العرب السوريين من الذين أضحوا رموزاً، شخصيات فنية وصلت إلى ما وصلت إليه الشخصيات التي أتينا على ذكرها، أم اكتفت بالوصول إلى مكانتها رمزاً للطرب والتطريب.

في الواقع إن تلك الرموز غير قادرة ثقافياً على تحريك الجماهير إلاّ في إطار الطرب والتطريب لأنها لا تملك المقومات الثقافية التي تؤهلها لاستيعاب المراحل التي أتينا على ذكرها، وجمال الصوت والمقدرة الفنية وحدهما لا يكفيان، والتعايش مع الأحداث ومراحلها التاريخية وما أفرزته من تحولات على الصعد كافة ضرورة وطنية قومية واجتماعية لتلك الرموز لتستطيع أن تؤدي دورها على المستويين القومي والاجتماعي.

في زمن الانتداب الفرنسي على سورية استطاع الفنان الشعبي سلامة الأغواني من وراء معايشته لأحداث زمنه، بحضوره وذكائه وأزجاله وغنائه الشعبي أن يكون شخصية فنية متفردة، التزمت بأهداف الشعب العربي

السوري التي تجسدت وقتذاك بالحرية وجلاء المستعمر والاستقلال، والتزامه هذا في حدود ثقافته التي قبسها من الشعب ومعاناته، جعلته رمزاً شعبياً وثقافياً قومياً في سورية فقط على الرغم من معايشته في العهد الوطني وثورة الثامن من اذار والحركة التصحيحية من وراء أغانيه الاجتماعية والانتقادية السياسية لأحداث الأمة العربية في أقطارها كافة.

وإذا كان العهد الوطني لم يقدره حق قدره، فإن ثورة الثامن من آذار عام ١٩٦٣ كرمته رمزاً ومناضلاً لعب دوراً هاماً في حياة الجماهير الوطنية، فاختارته عضواً في مجلس الشعب تقديراً لفنه وعطائه الوطني القومي والاجتماعي.

لقد عرفت سورية عدداً لا بأس به من الشخصيات الفنية المؤثرة، ولكنها لم تكن فاعلة، لافتقارها إلى ما يعينها على أن تكون رمزاً لها، وسلامة الأغواني عندما توصل لأن بكون هذا الرمز لم يكن وحده في الساحة الفنية، والفنانون عبد الله المدرس، وعلي دياب، ورفقي الأفيوني، وعبد الغني الشيخ، وسامي الكسم الشهير بأبي نادر الذين نحوا جميعاً منحاه، ساهموا في إغناء الحركة النضالية الشعبية بفنهم دون أن يكون لبصماتهم ذلك التأثير العميق البعيد الذي أحلّ سلامة الأغواني في تلك المكانة.

وإذا كان العهد الوطني بعد الجلاء، قد اهتم ببناء الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فإن الفنانين الذين عاشوا فرحة الجلاء عام ١٩٤٦ قدموا على مدى سنوات أعمالا غنائية وموسيقية تمجد تلك المناسبة فقط، دون أن يتعرضوا للتطور الذي طرأ على حياة الناس وحتى الألحان والأغنيات التي أعطوها تخليدا لتلك المناسبة، لم تكن على مستوى الحدث التاريخي العظيم الذي جاء بالحرية والاستقلال، باستثناء عملين رائعين، سبقت الإشارة إليهما هما "جلونا الفاتحين" لبدوي الجبل ومحمد محسن

وسعاد محمد و"عروس المجد " لعمر أبي ريشة وفيلمون وهبة وسلوى مدحت. وقد يكون إغراق الوطن من قبل مجلس الأمن الذي تهيمن عليه الدول الاستعمارية الكبرى والاتحاد السوفيتي بعدد من الكوارث المصيرية ومنها كارثة تقسيم فلسطين عام ١٩٤٨، من الأسباب التي دفعت سورية والأقطار العربية لأن تقف بجيوشها على الرغم من مشاكلها الخاصة التي تعاني منها ضد قرار التقسيم وقتذاك، ومن ثم في قبول الأمر الواقع الذي دفع الفنانين العرب والسوريين إلى تكريس أعمالهم الفنية من أجل فلسطين، كما أن اهتمام الدول العربية وفي مقدمتها سورية لجأت إلى تطوير جيوشها وأسلحتها لتجابه الخطر الصهيوني، على حساب مشاريع البناء الحيوية، كل هذا وغير هذا كانت من الأسباب التي ساهمت إلى حد بعيد في تأخر الحركة الفنية على الصعد كافة، وهو أمر نلمس آثاره في إغلاق المعهد الموسيقي الرسمي الوحيد في دمشق الذي كان معتمداً لرفد الحياة الموسيقية بالعازفين والملحنين والموهوبين، ومع ذلك فإن المخضرمين من الفنانين الذين عايشوا مرحلة ما قبل الجلاء وما بعد الجلاء، ظلوا وحدهم يمدون الحركة الموسيقية بالأعمال الهادفة وغير الهادفة من مثل الفنانين الراحلين مصطفى هلال وعبد الغني الشيخ ورفيق شكري وتحسين جبري ونجيب السراج وغيرهم بعد توقف الشيوخ من الرواد عن العطاء والذين أضحوا مع غيرهم رموزا موسيقية لا يمكن إغفال دورهم في حدود إمكاناتهم بالعطاء الذي نفخر به اليوم كتراث عبّر عن المراحل التاريخية التي مرت بها سورية.

الأندية الموسيقية

في العشرينات وما بعد

يعد الموسيقي الراحل شفيق شبيب[1] (١٨٩٧-١٩٨٢) وهو من أوائل الرواد، أول من أسس نادٍ للموسيقا في سورية في أوائل عام ١٩١٤ باسم النادي الموسيقي الشرقي قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى ببضعة أشهر، وعاش هذا النادي الذي اتخذه مقراً له في زقاق "المغسلة" في حي "سوق ساروجة" في دمشق لغاية عام ١٩١٩ وكان من بين أعضائه الوطني المعروف "فخري البارودي".

في عام ١٩٢٧ أسس الموسيقار الحلبي "توفيق فتح الله الصباغ" الملقب بملك الكمان لبراعته في العزف بها، والذي اختار دمشق مقراً لإقامته "نادي الرابطة الموسيقية" وكان هدفه من تأسيس هذا النادي. جمع صفوف الموسيقيين وتوحيد كلمتهم، والدفاع عن حقوقهم بالإضافة إلى النشاط الموسيقي المتعدد الجوانب الذي كان من أبرزه تعليم العزف لراغبيه من المنتسبين الهواة...

نادي" الرابطة الموسيقية" هذا كان يشبه في نظامه الداخلي " النقابة الموسيقية " وهو بحق، النادي الأول الذي حاول منذ عام ١٩٢٧ الدفاع عن حقوق الموسيقيين قبل تأسيس أول نقابة رسمية لهم.

---

(١) راجع الجزء الأول من هذا الكتاب ص ٧٠ الموسيقا في سورية - تاريخ وأعلام .

وفي عام ١٩٢٧ أيضا تأسس "نادي الكشافة" الذي عني بالتمثيل أكثر من الموسيقا، ولكن هذا النادي الذي كان من بين أعضائه الموسيقار الراحل "مصطفى هلال " لم يعش سوى عامين وأغلق أبوابه عام ١٩٢٩.

ومن هذا النادي انبثق عدد من الأندية من أبرزها نادي "الآداب والفنون" و" نادي الفنون الجميلة" في عام ١٩٣٠. وقد ضم الناديان عدداً كبيراً من الموسيقيين والممثلين منهم: وصفي المالح، أديب محيش، ومصطفى هلال، وإبراهيم السيوفي، ورفيق جبري، توفيق العطري، عبد الوهاب أبو السعود، رجب خلقي، رشاد أبو السعود ممتاز الركابي، عفيفة أمين، وفريد صبري.

أبرز الأعمال التي قدمتها الأندية الثلاث (الكشاف، والفنون والآداب، والفنون الجميلة) هي روايات "بولين"، "البرج الهائل" لاسكندر دوماس الأب "أوديب الملك"، "فران البندقية"، "حمدان الأندلسي"، "صلاح الدين الأيوبي"، "هملت بطل غالياً"، "الطبيب والمحامي"، "الضحايا"، "فرانسوا الأول"..

ظلت هذه الروايات وغيرها تقدم على المسرح من قبل نادي "الفنون والآداب" ونادي "الفنون الجميلة" حتى عام ١٩٣٧.

في عام ١٩٣٠ ظهر عدد من الأندية الموسيقية، إذ قام توفيق الصباغ بعد حل نادي "الرابطة الموسيقية" الذي لم يعش هو الآخر سوى عامين، مع الوطني "فخري البارودي" بتأسيس "النادي الموسيقي الشرقي السوري" على أنقاض النادي الذي أسسه "شفيق شبيب" وكان من أعضاء هذا النادي (شفيق شبيب ونصوح الكيلاني وسليم الحنفي، وتوفيق المنجد، ومصطفى الصواف) الذي انضم إلى النادي بعد عودته من فرنسا وألمانيا اللتين أتم فيهما دراسته الموسيقية بناء على طلب من فخري البارودي ليصلح من شأن الموسيقا.

هذا النادي اهتم بالموسيقا فقط من دون سائر الفنون، وقد حاول مصطفى الصواف صادقاً تطوير أسلوب التدريس والعزف، واستبدال التدوين

الموسيقي الموروث عن الأتراك العثمانيين بالتدوين الحديث المعمول به في أوروبا، والانتقال بفن الغناء العربي من رتابة الموشحات التي لازمت أسلوبها المعروف عنها منذ ابتكرت في الأندلس وفي الأدوار المصرية وتطويرهما تطويراً يتفق وأغراض العصر، ولكنه اصطدم منذ البداية برفض مقترحاته، لا سيما فيما يتعلق باستخدام التدوين الحديث المعروف عند أهل الطرب آنذاك بالنوطة الغربية، فآثر الانسحاب، ليعمل مستقلاً...

وهذا النادي - النادي الموسيقي الشرقي السوري- لم يعش هو الآخر طويلاً- إذ اختلف الأعضاء فيما بينهم، واضطر النادي لإغلاق أبوابه بعد سنة ونصف السنة على تأسيسه.

في تلك الفترة من حياة دمشق الموسيقية وهي فترة عقد الثلاثينيات، تنامى تأسيس الأندية الموسيقية، فأسست مجموعة من أعضاء (النادي الموسيقي الشرقي السوري) وهم: (ميشيل الله ويردي، داود قروشان، توفيق الصباغ، ونصوح الكيلاني) "المعهد الموسيقي للموسيقا والتصوير" واتخذ له مقراً عام ١٩٣١ في باب توما. وفي التاريخ نفسه تقريباً أسس المربي الأستاذ مصطفى الصواف نادياً آخر باسم "النادي الموسيقي العربي"، وقد انضم إلى هذا النادي لفيف من المثقفين وعدد كبير من تلاميذ الأستاذ الصواف من الذين انتقاهم بنفسه من مدرسة "عنبر" ودار المعلمين اللتين كان يدرس فيهما. وفي هذا النادي تم للمرة الأولى في سورية تدريس الموسيقا بشكل جدي على أحدث الأساليب المتبعة في العزف، وقد انضم إلى هذا النادي فيما بعد، أمير البزق (محمد عبد الكريم) الذي شارك مشاركة فعالة في نشاطات النادي، ودرس على الرغم من براعته في العزف أصول التدوين الموسيقي الذي كان لا يفقه فيه شيئاً حتى ذلك التاريخ. كذلك تطوع الموسيقار الروسي البارون "إراست بللينغ" الهارب من الثورة البولشفية والذي كان تلميذاً للموسيقار الروسي (كورساكوف) وقائداً لفرقة سان

بطرسبرغ الفلهارمونية، والذي اتخذ دمشق مقراً لإقامته قبل أن يكتسب الجنسية السورية، تطوع في التدريس فيه، بعد أن لمس خلال زياراته القصيرة للنادي الأساليب الحديثة التي يتبعها النادي في التدريس.

عاش هذا النادي عدة سنوات، ما لبث أن حل محله بغرض التوسع في أداء رسالته الفنية نادياً آخر قام بتأسيسه أيضاً الأستاذ الصواف باسم "دار الموسيقا الوطنية" للموسيقا والتمثيل والرسم، وقد انضم إلى هذا النادي نخبة من الفنانين التشكيليين والممثلين منهم: المعلم والمربي الكبير المرحوم "عبد الوهاب أبو السعود" الذي أولى الرسم والتمثيل اهتماماته، والفنان التشكيلي الراحل "صلاح الناشف" شقيق الموسيقي والملحن المعروف عربياً باسم "محمد محسن" والفنان التشكيلي الراحل "نصير شورى" الذي كان يجيد العزف على الأكورديون بالإضافة إلى فن الرسم العريق فيه، والفنان المربي "عبد العزيز نشواتي" الذي جمع في شخصه موهبة التصوير الزيتي إلى جانب قدراته الكبيرة في العزف بالماندولين والعود.

هذا النادي الذي تأسس عام ١٩٣٤ واتخذ له مقراً في الطابق الثالث في بناية قديمة مشرفة على بوابة الصالحية، استطاع طوال عشرات السنين أداة مهمته في إعداد وتعليم العزف لعدد كبير من هواة الموسيقا على مختلف الآلات الموسيقية الغربية والشرقية بالأساليب الحديثة.

ظل (مصطفى الصواف) يرعى معهده " دار الموسيقا الوطنية " على الرغم من الهزات التي تعرض لها لغاية العام ١٩٥٧، وهو العام الذي دعي فيه للمشاركة مع فرقة النادي في (مهرجان موسكو) للشباب.. وفي العام ١٩٥٩ أنشأ نادياً جديداً على أنقاض النادي القديم عرف باسم "معهد الصواف للفنون الجميلة " واتخذ له مقراً متواضعاً في منطقة العفيف وفي هذا المعهد تابع رسالته الفنية في تعليم الموسيقا بما عرف عنه من دأب وصبر وحب للنخبة من الشباب المثقف.

بالرجوع إلى أحد أعداد مجلة "الضياء" التي كانت تصدر في دمشق في سني الثلاثينيات، عثرت على مقال طويل كتبه الموسيقي الراحل "مصطفى هلال" عن الحركة التمثيلية والأندية الفنية بعنوان "الموسيقا" يرجع تاريخه إلى تشرين الأول عام ١٩٣٤ جاء فيه حول الأندية الموسيقية ما يلي:

"تألفت في دمشق نواد كثيرة منها ما كان مختصاً بهذا الفن دون سواه، كالنادي الموسيقي الشرقي، والرابطة الموسيقية، والمعهد الموسيقي، ومنها ما كان للموسيقا فرعاً فيها "كنادي الفنون الجميلة" و" نادي الفنون والآداب" و" دار الألحان" وإلى يومنا هذا لم يبق في دمشق والحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه، سوى نادي الفنون الجميلة والمعهد الموسيقي، ونادي الفنون والآداب، أما النادي الموسيقي الشرقي والرابطة الموسيقية ونادي دار الألحان فقد أغلقت أبوابها منذ أمد، ورحم الله تلك الأيام..". إن مصطفى هلال في ترحمه على تلك الأيام...أيام كانت تلك الأندية تشع على المدينة بنشاطاتها الفنية، يعني انه كانت هناك حركة موسيقية دائبة لم تتوقف أو يخف نشاطها شيئا فشيئا إلا عندما أغلقت أبوابها غير أن مصطفى هلال لم يشر في مقاله لا من قريب ولا من بعيد لنشاط "النادي الموسيقي العربي" الذي غدا في عام ١٩٣٤ تاريخ نشر المقال "دار الموسيقا الوطنية" والذي أحيا العديد من الحفلات الموسيقية وظل يتابع نشاطاته إلى ما بعد الجلاء..

نادي "دار الألحان" الذي ذكره "مصطفى هلال" في مقاله، تأسس في عام ١٩٢٩ وأغلق أبوابه في نهاية عام ١٩٣٣ وعاد إلى مزاولة أعماله في عام ١٩٤٣ بفضل الأستاذ الراحل المعلم (هشام الشمعة) الذي ترأس النادي قبل أن يضم في صفوفه خيرة الموسيقيين الشباب من أمثال الراحل الأستاذ المعلم "محمد كامل القدسي" والمرحوم "خالد مردم بك" والأستاذ رياض العسلي والأستاذ عصام الشمعة ونديم زاهد باشا وغيرهم. وقد استطاع هذا النادي تكوين فرقتين موسيقيتين الأولى للموسيقا الحديثة والثانية للموسيقا

الشرقية، وقد تولى هشام الشمعة بنفسه قيادة فرقة "المعزوفات الحديثة" وتقديم أعمالها الموسيقية في الإذاعة السورية التي أنشأها الفرنسيون، ثم في الإذاعة السورية الوطنية التي أنشأت عام ١٩٤٧ بعد الجلاء.

"المعهد الموسيقي" الذي أسسه /توفيق الصباغ/ و/داوود قروشان/ و/نصوح الكيلاني / والذي تجلى نشاطه على صعيدي التعليم والحفلات لغاية عام ١٩٣٦، انسحب منه بعد توقف نشاطه الأخوان/ نصوح الكيلاني ومطيع الكيلاني / اللذان أسسا في عام ١٩٤١ بالتعاون مع " خضر جنيد " و" فريد صبري" اللذين انسحبا بدورهما من معهد " الاداب والفنون معهد "الفارابي" الذي ضم إليه عازف العود "إسماعيل حقي" وعازف القانون المعروف "عثمان قطرية " والفنان " عدنان قريش " وعازف الكمان فيصل المالكي. وبعد ثلاث سنوات على افتتاحه انسحب منه عدنان قريش وخضر جنيد اللذين انضما إلى /معهد أصدقاء الفنون /.. ظل معهد الفارابي يمارس نشاطه الفني في مقره في حارة شرف إلى أن توقف نشاطه تماماً في عام ١٩٥٨.

وفي عام ١٩٤١ أيضا تأسس "معهد أصدقاء الفنون" الذي ضم نخبة من الفنانين الشباب منهم على سبيل المثال: المرحوم عدنان الركابي، المرحوم نجدت طلعت، الأستاذ عصمت طلعت، والد الأديب المعروف رياض عصمت، وشمس الدين الجندي الذي غدا من أطباء وجراحي دمشق اللامعين، والأخوان "محمد ويحيى النحاس" وهذا الأخير غدا بعد احترافه من المع عازفي الكمان الجهير / فيولونسيل/ في الفرقة الماسية، ومحمد كامل قدسي عازف الكمان القدير والدارس للموسيقيتين الشرقية والغربية الذي تخرج من القاهرة، وتسنم التوجيه الموسيقي في وزارة التربية واهتم بتربية الطفل موسيقياً وعمل أستاذاً في جامعة الجزائر في نطاق اختصاصه الموسيقي العالي، وحسني الحريري تلميذ البارون بللينغ بالبيانو، الذي أوفد في بعثة إلى ايطاليا وعاد منها علماً في مادته، وشغل بعد التدريس وظيفة

الموجه الأول لمادة التربية الموسيقية في وزارة المعارف - التربية - اليوم. والأستاذ ممدوح السمان الذي غدا حقوقياً لامعاً، وجمال الدين الهبل عازف القانون الكبير، والراحلون شكري شوقي عازف الكلارينيت الخطير، وغالب ماملي عازف الترومبون أكوليس القدير، وعبد الفتاح محمد عازف الترومبيت، ووهيب سكر عازف الكمان، وتيسير رقاوي ضارب الإيقاع وعارف ملص عازف الكلارينيت والاكورديون، وبارسيخ بارسخيان عازف الكيتار، والمرحوم زهير بقدونس عازف الكمان الجهير والمرحوم "عدنان راضي" صاحب الصوت الرخيم والجميل والذي عرفته دمشق باسم "المتكتم"، وفيلكس خوري عازف الكونتر باص (كمان أجهر) القدير، ومؤلف هذا الكتاب عازفا بالماندولين والكيتار.

وكمثال على نشاط الأندية الموسيقية، استعرض برنامج حفلة أقامها معهد أصدقاء الفنون بمناسبة ذكرى تأسيسه الأولى برعاية صاحب الدولة "جميل الألشي" الذي كان آنذاك رئيسا للوزراء، وبإدارة الأستاذ كامل القدسي وبمشاركة من المطرب مصطفى هلال، والفنان حكمت محسن.

أقيمت الحفلة قبل ظهر يوم الجمعة في الثاني والعشرين من أيار عام ١٩٤٢ وخصص ريعها للجمعية التعاونية في تجهيز دمشق الأولى التي كان مديرها آنذاك المرحوم والمربي الكبير "جودة الهاشمي". تضمن الفصل الأول من الحفل بعد النشيد العربي السوري وكلمة الافتتاح، معزوفة "افتتاحية المعهد" من تأليف كامل القدسي، ثم معزوفة "أفراح الفجر" لعدنان الركابي ثم تقاسيم كمان من المرجوم نجدت طلعت، ومن ثم مقطوعة غنائية من تلحين وغناء مصطفى هلال.

ضم القسم الثاني من الحفل معزوفة " فينوس " آلهة الجمال "لمحمد كامل القدسي "، ومعزوفة "لغة الكيتار" بمرافقة الكيتار لمحمد عبد الوهاب، ومقطوعة غنائية أخرى لمصطفى هلال.

الفصل الثالث والأخير ضم "سماعي عجم" لتوفيق صباغ، ولونغه عجم لصبري بك ومونولوغات فكاهية من الأستاذ حكمت محسن، فكلمة ختامية ثم النشيد السوري.

يدل البرنامج الذي أتينا على ذكره على التنوع والغنى، وعلى التعاون الوثيق بين الأندية القائمة آنذاك، وعلى التخصص الواعي، لأن قائد الفرقة محمد كامل القدسي خصص الفصل الأول والثاني للموسيقا والغناء الحديثين اللذين شاعا آنذاك، بينما خصص الفصل الثالث للموسيقا التراثية.

الموسيقيون من عازفين وملحنين ومطربين من الذين آثروا الانتقال من مرحلة الهواية إلى مرحلة الاحتراف تنادوا فيما بينهم لتأسيس ناد يلم شملهم ويجمع صفوفهم..

النادي الذي أسسوه عرف باسم "نادي دمشق"، وقد تحول فيما بعد إلى نقابة موسيقية، تدافع عن الموسيقيين وتحفظ لهم حقوقهم وتنظم لهم عقود عملهم.

اتخذ النادي مقراً له في حي "الشعلان " قريباً من حديقة السبكي التي يقوم عندها مقر معهد "أصدقاء الفنون". الذين تنادوا إلى تأسيس هذا النادي عام ١٩٤٢ هم: صبحي سعيد، فؤاد محفوظ، عمر النقشبندي، فوزي القلطقجي، رفيق شكري، عبد العزيز الخياط، زكي محمد، محمد العاقل، محمد عبد الكريم، محمد محسن، تيسير عقيل وغيرهم. وعلى الرغم من التفاوت الثقافي بين أعضاء الأندية الموسيقية، وبين هؤلاء المحترفين، فإن الهواة من المثقفين آثروا أن يظلوا في دائرة الهواية، وفضلوا أن يعكسوا نشاطهم من خلال أنديتهم او في مقراتها، او في القاعات الرسمية أو في الأمكنة ذات الخصوصية، وهذا الأمر دفن عدداً من المواهب التي كان يمكن أن تلعب دوراً بارزاً في الحياة الموسيقية: مثل عازف القانون الكبير رجب خلقي " وزميله "عثمان قطرية " وعازف الكمان الخطير المرحوم " نجدت

طلعت"، وشقيقه المؤلف "عصمت طلعت " صاحب مقطوعتي " كيوبيد " و"سريناد" وزميله "ممدوح السمان" مؤلف "لونغا فرحفزا" ومحمد النحاس الذي لحن مجموعة كبيرة من الأغنيات. إن جميع الهواة الذين ضمتهم الأندية الموسيقية انتهوا كما بدؤوا هواة، عدا قلة منهم جمعت بين الهواية والاحتراف، وهذه القلة حققت انجازات رائدة في الموسيقا من الناحيتين التأليفية والنظرية. منهم: المرحوم /شفيق شبيب/ مؤلف مقطوعات " الصباح وحلقة الذكر وليلة العرس" وغيرها، والذي ترأس الدائرة الموسيقية في إذاعة دمشق بعد الجلاء، واختار بنفسه أمهر العازفين لتأليف فرقة الإذاعة الموسقية، وإليه يعود الفضل في تسجيل الأعمال الموسيقية والغنائية والتراثية التي جمعها لغاية استقالته عام ١٩٥٤. والمرحوم توفيق الصباغ الذي خلص آلة الكمان الغربية من الدوزان التركي إلى الدوزان العربي الذي توصل إليه، ووضع النظريات الحسابية الدقيقة لأصوات أو أبعاد درجات السلم العربي وقام بقياس السلالم الموسيقية الأخرى من يونانية وهندية وصينية والسلم العربي القديم والتركي والغربي ومقارنتها بالسلم العربي الحالي، إضافة إلى مؤلفاته الموسيقية في قوالب الموسيقا التراثية، والأخرى التعبيرية. والأستاذ /هشام الشمعة/ الذي اعتزل بعد أن أغنى المكتبة الموسيقية بفيض من مؤلفاته وألحانه الغنائية، والأستاذ "حسني الحريري" صاحب مقطوعة "روح الشرق" وباليه "جيهان" وباليه "حلم عجوز". وقائمة الهواة التي جمعت بين الهواية والاحتراف تكاد لا تنتهي ومهما كان فضل هؤلاء على الموسيقا فإن فضل المحترفين كان أكبر وأجدى لأنهم كرسوا حياتهم للعمل الموسيقي بخلاف الهواة الذين كان عملهم الموسيقي يأتي في المرتبة الثانية المهملة.

من هنا كانت خسارة دمشق الموسيقية في أنديتها الموسيقية التي كانت تتنازعها الخلافات والانشقاقات وتؤدي إلى إغلاق تلك الأندية وتأسيس أندية أخرى. وربما كان معهد "أصدقاء الفنون" و"نادي الفارابي" و"نادي الفنون

الجميلة" الأندية الوحيدة التي عاشت زمناً طويلاً قياساً على باقي الأندية، وظلت تمارس نشاطها على الرغم من قيام المعاهد الرسمية التي أنشأتها وزارتا الشباب والمعارف في الأربعينيات والخمسينيات.

لا يعرف شيء عن نشاطات الأندية في سني العشرينات والثلاثينيات لعدم توفر وسائل التسجيل المتوفرة اليوم، والتي لم يخترع منها حتى ذلك التاريخ سوى الحاكي - فونوغراف ليتم الحكم على أعمال تلك الأندية ونشاطاتها، وعلى المؤلفات الموسيقية التي وضعوها وعزفوها، والأغاني التي نظموها ولحنوها وأنشدوها، وعلى مستوى الأداء. وكل الذي تم التوصل إليه شواهد مادية وسمعية تحدث عنها شفيق شبيب ومجلة الصباح المصرية ولم نعثر عليها عند الورثة، ويجب الرجوع إلى شركة الاسطوانات المعنية والى حديث الأستاذ شفيق شبيب ومجلة الصباح.

وقد روى لي الأستاذ "شفيق شبيب" قبل شهر من رحيله عن الأسطوانات التي سجلها فقال:

- في عام ١٩٢٣ - قبل نشوب الثورة السورية - اتصلت بي شركة بيضا فون للأسطوانات وسجلت لها على آلة النشأة كار - العود الصغير - سماعي "مقام حسيني" وبعض التقاسيم وأغنية من تلحيني غنيتها بالاشتراك مع الموسيقي اللبناني "متري المر".. والأغنية من نظم الشيخ "عبد الرحمن السلام" الذي كان قد نظمها تحية للشريف حسين قائد الثورة العربية الكبرى، وكلام الاغنية جميل، ومطلعها يقول:

على أم القرى منا سلام على من في ضواحيها أقاموا
على من ضم جمعهم خيام على من شب بينهم وشابوا

أما مجلة الصباح المصرية فنشرت في أحد أعدادها الذي يعود إلى شهر آذار - مارس عام ١٩٣٢ بناء لمراسلها في دمشق جاء فيه:

سافر الأديب مصطفى أفندي هلال لبيروت، لتعبئة أربع أسطوانات جديدة لشركة بيضافون من تلحينه الخاص.

الصحف السورية الصادرة في سني العشرينيات والثلاثينات كتبت عن نشاطات الأندية وأعمالها وعلى الرغم من ضآلة ما كتبت فإنها تظل الشاهد الوحيد عن تلك النشاطات، وهي في كل ما كتبت لم تأخذ بعين الاعتبار في التفريق بين الموسيقا والتمثيل في نشاط الأندية، لأن اغلب تلك الأندية جمعت في عملها الفني بين التمثيل والموسيقا، وقد ذكرت جريدة " الحوت " الدمشقية في العدد رقم ١٥٨ عام١٩٢٨ ما يلي:

".. من ابرز الروايات التي شاهدتها دمشق مؤخراً رواية "بولين" أو "سقطة فتاة "، التي شارك في تمثيلها عدد وفير من الفنانين الشباب، يأتي في مقدمتهم معد الرواية توفيق العطري، وصفي المالح، مصطفى هلال، أديب محيش، إبراهيم السيوفي، رفيق جبري، والممثلة عفيفة أمين. وقد غنى مصطفى هلال ضمن فصول الرواية عدداً من القصائد التي لحنها بنفسه...."

طبعاً الجريدة لم تذكر فيما إذا كان /مصطفى هلال/ قد غنى ما غنى بمرافقة عوده فقط، أم مع فرقة موسيقية، والأرجح أنه غنى بمرافقة عوده، لأن تقاليد الفرق الموسيقية في ذلك الزمان، وما زالت هي أن تسبق الغناء بمقطوعة موسيقية والجريدة لم تتطرق إلى ذلك ولو بإشارة عابرة، وعلى هذا فإن مصطفى هلال انفرد لوحده في أداء الجزء الموسيقي بين الفصول.

جريدة "فتى العرب" كتبت في عددها الصادر في السادس عشر من تشرين الأول عام ١٩٣١ ما يلي: "... أقّامت فرقة التمثيل لنادي الفنون الجميلة، حفلة رائعة مثلت فيها الرواية التاريخية الخالدة "البرج الهائل" تأليف اسكندر دوماس الكبير، فكانت حفلة زاهية بعلية القوم، وقد تبرع بعض أعضاء النادي الموسيقي الشرقي بعزف قطع موسيقية، وكانوا موضع الشكر...

وكتبت جريدة "الشعب" في الخامس والعشرين من شهر نيسان عام ١٩٣٤ عن نشاط النادي ما يلي:

"... أقام نادي الفنون الجميلة... مساء يوم الاثنين في مقره الخاص، حفلة تكريمية على شرف الوطني الكبير "خليل معتوق" دعي إليها فريق نواب من الأمة ونخبة من الوجهاء الأفاضل ورجال الصحافة، وعند الساعة التاسعة أقبل صاحب الفخامة " صبحي بك بركات "وصاحب المعالي" جميل بك مردم بك "، وحضرة المحتفى به /خليل بك معتوق/ فقوبلوا بعاصفة شديدة من التصفيق. وعند الساعة التاسعة وخمس دقائق عزفت فرقة النادي الموسيقية " نشيد النادي " وأعقبها خطيب النادي السيد "فؤاد رجائي" بخطاب ترحيبي بين فيه الغاية من هذه الحفلة، وشكر الجميع على تلبية الدعوة لتكريم حضرة الخليل المحبوب، وبعد أن عزفت الفرقة الموسيقية عدة مقطوعات كانت غاية في الفن والإتقان، صدح بلبل النادي "مصطفى أفندي هلال " بأنشودة "تحية دمشق" وأعقبها بقصيدتين لمحمد عبد الوهاب. وعند الساعة العاشرة، قدم "وصفي المالح " قطعة تمثيلية عصرية هي" مدير المسرح في عالم المكوث" نالت الاستحسان، وأعقبه الأستاذ "توفيق العطري" بتمثيل القطعة التاريخية "أوديب الملك" فشاهد القوم بأم العين النهضة الفنية التمثيلية التي تفخر بها دمشق...".

يتبين مما نشرته جريدتا "فتى العرب" و"الشعب" بأن نادي الفنون الجميلة استعان بفرقة "النادي الموسيقي الشرقي" لإغناء حفلته التمثيلية التي قدمها بتاريخ السادس عشر من تشرين الأول عام ١٩٣١، بينما أصبح للنادي فرقته الموسيقية الخاصة به في الحفلة التي كتبت عنها جريدة الشعب في الخامس والعشرين من نيسان عام ١٩٣٤، وهذا الأمر يدل على التعاون الوثيق بين الأندية آنذاك.

وإذا ما عدنا إلى ما نشرته الصحافة عن نشاط الأندية الفني في سني الثلاثينات لوجدنا أن جريدة " فتى العرب" تنشر في الثالث والعشرين من

حزيران عام ١٩٣٦ ما يلي: "... أقام معهد الآداب والفنون حفلة موسيقية رائعة في معرض دمشق، حازت إعجاب الجمهور وقد عزفت مقطوعة "الحادي " من وضع الأديب "شفيق شبيب" وغنى تحية للمعرض الأديب الفنان مصطفى هلال والأغنية من تأليف الأستاذ سليم الزركلي، وألقيت قطع موسيقية سواها، كانت روعة في الفن، فنهنئ "الآداب والفنون" بما أصاب من نجاح..".

وفي مستهل عام ١٩٣٧، أقام معهد الأدب والفنون على مسرح قصر الأمبير رواية "لحن الخلود" ويشير الإعلان الذي وزع بالمناسبة المذكورة إلى أن رواية " لحن الخلود" وهي أوبريت موسيقية غنائية من ثلاث فصول من تأليف وتلحين رئيس فرع التمثيل "فريد صبري" وإن البرنامج يتضمن مقطوعتين لفريد صبري الأولى بعنوان " شكوى" من مقام الجهار كاه والثانية بعنوان " لقاء" من مقام "الفرحفزا"، ثم "نشيد الأمل" فمقطوعة بعنوان " نجوى" مقام فرخفرا فأغنية " لحن الخلود" وكلها من تأليف وتلحين "مصطفى هلال "، وقد عرضت مرتين، الأولى بعد ظهر يوم الأربعاء الثالث عشر من كانون الثاني عام ١٩٧٣ خصيصاً للسيدات، والثانية في مساء اليوم نفسه للعموم. وجاء في الإعلان الذي وزعه معهد الآداب والفنون، بأن المعهد يقيم هذه الحفلة تحت رعاية اللجنة العليا للشباب الوطني بمناسبة تدشين عهد الحرية والاستقلال، وان ريعها يرصد لفريق " القمصان الحديدية " فوج فيصل الأول لجادة الصالحية. وفي يوم الخميس أعيد عرض الرواية على مسرح قصر الأمبير وقد كتبت جريدة الأيام بتاريخ الخامس عشر من كانون الثاني عام ١٩٣٧ ما يلي:

"... قدم معهد "الآداب والفنون" حفلة رائعة جداً. حضرها وزير العدل والمعارف، والنائبان فخري البارودي ومنير العجلاني والسيد نزهة المملوك والدكتور أحمد السمان، وفريق من الشباب الوطني، وقد غنى في الحفلة

الفنان "مصطفى هلال" وأجاد الممثلون في الرواية التي عرضوها بعنوان "لحن الخلود " أحسن الأجادة.

إن أوبريت "لحن الخلود " التي ظهرت في عام ١٩٣٧ من تأليف وتلحين فريد صبري ومصطفى هلال هي غير فيلم وأغنية " لحن الخلود " لفريد الأطرش الذي ظهر في منتصف الأربعينات. ونشرت جريدة القبس في الثالث من تشرين الثاني عام ١٩٣٧ خبرا جاء فيه ما يلي:

".. أقام فوج قاسيون الأول، في الثاني من تشرين الثاني عام ١٩٣٧، في بهو النادي العربي، حفلة كبيرة تكريماً لعشرة من أعضاء الفوج بمناسبة نيلهم إجازات التخرج من دار المعلمين. وقد عزفت في الحفلة المذكورة، اوركسترا معهد الآداب والفنون برئاسة "فريد صبري" عدة مقطوعات موسيقية، وغنى الشاب المبدع مصطفى هلال عدة أغنيات.

نلاحظ مما أوردناه من أقوال بعض الصحف الدمشقية، على أن حفلات نادي الكشاف، ونادي الفنون الجميلة، ونادي الآداب والفنون والنادي الموسيقي الشرقي. حظيت باهتمام الصحافة، ولا يعني هذا بأن الأندية الأخرى من مثل "دار الألحان" و"الرابطة الموسيقية" والمعهد الموسيقي" التي لم تنشط إعلامياً، لم تقم بنشاطات على غرار نشاطات الأندية الأخرى وإن نشاطاتها التي كانت تقدمها في مقراتها، إن على مستوى التدريس أو على مستوى الحفلات، قد أهملتها الصحافة إلا من خبر هنا وخبر من هناك، لافتقار تلك الأندية إلى من يرعى شؤونها الإعلامية بخلاف الأندية الأخرى ولا سيما الكشاف، والفنون الجميلة، والآداب والفنون التي كان الفنان "مصطفى هلال " يتولى شؤونها الإعلامية بالإضافة إلى نشاطه الفني الفعال.

كذلك نلاحظ بأن المقالات المنشورة في صحف الثلاثينيات عن تلك الاندية قد أهملت الناحية النقدية ولم تتطرق فيها إلى القيمة الفنية لأعمالها واكتفت بتقريظها والتنويه ببعض رموزها من أعضائها.

تلك كانت أحوال الاندية الموسيقية الدمشقية في الثلاثينات، أما في سني الأربعينات التي شهدت ولادة نادي "الفارابي" و"معهد اصدقاء الفنون " و"نادي دمشق". فإن نشاط هذه الأندية، دفع بأندية "الفنون الجميلة " و"الفنون والآداب" و"المعهد الموسيقي" و"دار الموسيقا الوطنية" إلى مضاعفة نشاطاتها، كما أن التعاون الفعال فيما بينها دفعها في أواخر عام ١٩٤٢ إلى تأسيس اتحاد باسم "اتحاد الفنانين" ضم أغلب أعضاء هذه الأندية، دون أن يتخلوا عن عضوية أنديتهم وهذا الاتحاد قدم في شهر أيار من عام ١٩٤٣ ثلاث حفلات لأوبريت بعنوان "قيس وليلى جديدان " وقد أقيمت الحفلة الأولى في مسرح سينما الأمبير، والثانية في سينما "عائدة بالاس" وخصصت للسيدات، والثالثة في سينما "الهبرا" بالقصاع، وحملت كلها عنواناً واحداً هو "مهرجان الربيع الكبير"، وأقيم تحت رعاية وزير المعارف آنذاك المرحوم "فيضي الأتاسي ".

يتبين من برنامج الحفلات الثلاث. أن اتحاد الفنانين ضم عدداً كبيراً من وجوه الثقافة والفن والمجتمع، وكانت كلمة الافتتاح للأستاذ "نشأة تغلبي" الذي كان يشغل آنذاك وظيفة مدير الإذاعة التي أنشأها الفرنسيون، وكانت كلمته بعنوان "ما هو اتحاد الفنانين"، كما كان سيناريو تمثيلية أوبريت "قيس وليلى جديدان" من تأليفه وإعداده. وقصائد الأوبريت من تأليف الأمير الأستاذ "يحيى الشهابي" وتلحينها لمصطفى هلال، واللذين قاموا بتمثيل وغناء أدوار الأوبريت والذين قاموا بالغناء بين الفصول أغنيات خارجة عن نص الأوبريت هم: " مصطفى هلال، ماري عكاوي، أمين فهمي، الطفل محمد عيسى، عدنان راضي "المتكتم"، تحسين جبري، رفيق شكري سري طمبورجي، صابر الصفح، سلامة الأغواني وغيرهم....".

أما الفرقة الموسيقية التي انبثقت عن هذا الاتحاد فهم على آلة العود السادة: صبحي سعيد، إسماعيل حقي، ممدوح الزركلي، تيسير كركوتلي، رسمي الدرويش ومحمد النحاس.

وعلى آلة الكمان: مصطفى الصواف، فائز الاسطواني، محمد كامل قدسي، رشاد أبو السعود، وطارق مدحة، عدنان الركابي، محمد سقا آميني، نجدت طلعة، عصمت طلعة، محمد البارودي وسعيد قتلان وعلى القانون فوزي القلطقجي، وعلى الكمان الجهير (فيولونسيل) تيسير عقيل ويحيى النحاس، وعلى البيانو خالد مردم بك، وعلى آلة "الغيتاريرا"، مخترعها ومبتكرها هشام الشمعة، وعلى الكيتار ميسروب مسروبيان"، وأرمان دوبون (فرنسي) وعلى آلة الاكورديون نصير شورى، وعلى البانجو زكي محمد، وعلى الكلارينيت شكري شوقي، وعلى الساكسفون محمد علي، والترومبيت احمد شكري، والجاز عادل إيبش والدف محمد العاقل، والنقرزان عبد العزيز الخياط.

وكانت الحان الأغاني التي قدمت خارج الأوبريت، لحن محمد القصبجي لأغنية "بتبص لي كده ليه" التي غنتها "ماري عكاوي" مع أغنية تانجو الحنان لمحمد عبد الكريم، وقصيدة "ليلى أنا وحدي" التي لحنها وغناها المطرب صابر الصفح، وقصيدة "دفنت أشجاني" التي لحنها وغناها سركيس طمبورجي، ومونولوغ "هات العود" التي لحنها وغناها مصطفى هلال، ومونولوغاً انتقادياً من تلحين صبحي سعيد وغناء سلامة الأغواني.

يتبين من هذا البرنامج أن الاتحاد ضم فيما ضم فنانين عرب غير سوريين منهم "ماري عكاوي" فلسطينية و"صابر الصفح" لبناني، وأن الفرقة الكبيرة على الرغم من مقدرة عازفيها لا تمت إلى الفرق الموسيقية المتعارف عليها بصلة، لأنها جمعت شتيتاً من الآلات الموسيقية لا يربط بينها رابط سوى الكثرة العددية، ومع ذلك، فقد دللت على مدى نشاط الحركة الموسيقية والمسرحية. وعلى مدى انفتاح المجتمع الدمشقي المحافظ على الفنون الرفيعة والإقبال عليها.

إن أكثر العازفين الذين ضمتهم الفرقة، كونوا فرقة الإذاعة الموسيقية التابعة للإذاعة التي أنشأها الفرنسيون، وأن تجمع الفنانين في الاتحاد الذي

حمل اسمهم والذي بدأ في أواخر عام ١٩٤٢، توافق مع افتتاح الإذاعة الفرنسية بدمشق الذي تم في الحادي عشر من شباط ١٩٤٣، وإن أول نشاط لهذه الفرقة تم بعد ثلاثة شهور من افتتاح الإذاعة الرسمي. وبالرجوع إلى ملحق مجلة "الأحد" المعنون باسم "الإذاعة" - العدد الثاني- تاريخ التاسع من كانون الثاني عام ١٩٤٣، نعثر على خبر تأليف فرقة الإذاعة الموسيقية على النحو التالي: ".. فائز الأسطواني - كمان - ورئيساً للفرقة. سليم غزالة – قانون - محمد النحاس - عود - طارق مدحة - كمان - محمد العاقل - إيقاع - عبد العزيز الخياط - إيقاع مساعد- تيسير عقيل - فيولونسيل- فوزي قلطقجي - قانون - عبد الكريم فائز – عود.

لم يعش اتحاد الفنانين طويلاً، وعاد أعضاء الاتحاد إلى أنديتهم، وخاصة أولئك الذين رفضوا الاحتراف، ليتابعوا نشاطهم الموسيقي هواية من وراء أنديتهم، أما الذين آثروا الاحتراف فقد قلبوا اتحاد الفنانين إلى شركة مساهمة باسم "شركة اتحاد الفنانين ".

وقد جاء في الإعلان الذي نشرته جريدة القبس في ملحقها الأسبوعي "الإذاعة " - العدد السابع - التاسع عشر من شباط عام ١٩٤٤ ما يلي:

"... أول شركة من نوعها تؤسس في سورية، وأول مشروع يرمي إلى رفع مستوى الفنون الجميلة في أرجاء البلاد السورية، وهو مشروع جبار وفكرة نبيلة، تساهم فيها طائفة كبيرة من الشباب المثقف الواثق بعمله - أسهم الشركة محدودة - يبدأ الاكتتاب في عشرين شباط، وينتهي في الخامس عشر من آذار عام ١٩٤٤.

افتتحت الشركة باكورة أعمالها بمسرحية "يد الله" لعميد المسرح المصري "يوسف وهبي" ونلحظ في البرنامج الذي وزع على حضور المسرحية، والذي بيع بخمسة قروش سورية، بأن الإدارة الفنية والإخراج كانت للأستاذ "نشأة التغلبي"، والإدارة العامة للأستاذ " عثمان الشحرور"،

والدعاية للأستاذ "عباس الحامض"، والإدارة التمثيلية " لمصطفى هلال"، والموسيقية "لفائز أسطواني"، والتلحين للأساتذة " نقولا المني " من بيروت و"سليم غزالة" من حلب و"لمصطفى هلال وفائز أسطواني" من دمشق، والغناء للبنانية "لور دكاش" و"لرفيق شكري" الدمشقي، والتمثيل "لتوفيق العطري " و" مصطفى هلال" و"شهرزاد حيدر" و"نزهة العراقية " من العراق و"لور دكاش " من لبنان.

- شركة اتحاد الفنانين - على الرغم من جهودها من أجل دعم الحياة الفنية، وعلى الرغم من مساهمة عدد كبير من الشخصيات الفاعلة آنذاك فإنها لم تستطع الاستمرار، لان تأسيس الشركة تم في السنة الأخيرة للحرب العالمية الثانية في جو لا يساعد الحركات الفنية والثقافية بسبب تردي الوضع الاقتصادي الذي عجّل بنهايتها، والذين ساهموا بأموالهم في الشركة كانوا يهدفون إلى الربح أكثر من مشاهدة نهضة فنية حقيقية.

أموال المساهمين ابتلعتها المسرحية التي لم تستطع إيراداتها أن تسد العجز الذي وقعت فيه، وهي وإن لم تعلن إفلاسها، إلا أن الخلافات التي نشبت بين المؤسسين من المساهمين وأعضاء مجلس الإدارة هي التي عجلت بنهايتها.

شهد عام ١٩٤٥، وهو العام الذي انتصرت فيه دول الحلفاء على دول المحور، ركوداً فنياً، فالاضطرابات التي عمت القطر العربي السوري من أجل الاستقلال، جمدت الحركة الفنية والثقافية، وبالتالي حققت الانتصار على الاستعمار بجلائه عن البلاد في السادس عشر من نيسان عام ١٩٤٦، وهو العام الذي بلغ فيه نشاط الأندية الموسيقية الأوج، من أجل المشاركة في أفراح الجلاء التي استمرت ثلاثة أيام بكاملها.

لم يبق من الأندية الموسيقية بعد الجلاء سوى "دار الموسيقا الوطنية" و" معهد أصدقاء الفنون " و"نادي الفنون الجميلة " ومعهد الفارابي " و" نادي

دمشق " و" دار الألحان " وكل هذه الأندية توقف نشاطها تقريباً في عام ١٩٤٥، إذ استقطبت الإذاعة السورية ونادي دمشق والمعهد الموسيقي الشرقي الذي افتتحته الدولة رسمياً عام ١٩٤٧، جل العاملين في الأندية الموسيقية، ولم يبق من تلك الأندية سوى "معهد أصدقاء الفنون" الذي ظل يمارس نشاطه في حفلات أسبوعية كان يقيمها في مطعم الجامعة في الصالحية، أو في فندق الشرق وفندق أمية القديم في ساحة الشهداء. وحتى معهد أصدقاء الفنون الذي أصبح يعرف باسم /مجمع أصدقاء الفنون/ توقف نشاطه هو الآخر في عام ١٩٥٧.

تلك هي أحوال الأندية الموسيقية الدمشقية التي صنعت عن طريق الهواية الحياة الموسيقية في دمشق إلى ما قبل قيام الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨، صحيح أن نقابة الموسيقيين والممثلين التي تأسست عام ١٩٥١، امتصت عدداً كبيراً من أعضاء الأندية، وفرقة الإذاعة السورية امتصت عدداً آخر، ولكن الذين ظلوا يدورون في إطار الهواية من خلال أنديتهم كانوا الأكثر عطاء وموهبة، وهؤلاء انصرفوا بدورهم بعد انقضاء سني الدراسة التي مارسوا في الثانوي والجامعة، وشغلتهم مناصبهم الوظيفية التي تسنموا ومهنهم العلمية والاجتماعية، عن الموسيقا التي بذلوا فيها ما بذلوا لتمسي تلك الجهود من الذكريات التي لا تنسى والتي ما زال بعضهم من الأحياء يستعيدونها بين الحين والآخر.

نادي دمشق الذي انقلب في عام ١٩٥١ إلى نقابة للفنانين، انتخبت رئيساً لها في العام نفسه الفنان /مصطفى هلال/، ثم اختارت في ١٩٥٢ الموسيقي /صبحي سعيد/ نقيباً لها، ومن ثم انتخبت في عام ١٩٥٤ الموسيقي /تيسير عقيل/ نقيباً لها، وظل تيسير عقيل يشغل هذا المنصب لغاية قيام الوحدة بين سوية ومصر عام ١٩٥٨.

المعاهد الموسيقية الرسمية

- **المعهد الموسيقي الرسمي الأول** :

عندما تسلم الشيخ / تاج الدين الحسني/ رئاسة الجمهورية ابان الحرب العالمية الثانية، اسند وزارة الشباب - وهي أول وزارة من نوعها في سورية - للأستاذ منير العجلاني، وكان من جملة نشاطات وزارته تأسيس المعهد الموسيقي الشرقي في عام ١٩٤٣، ولكن هذا المعهد لم يعش وأغلق أبوابه بعد عامين من إحداثه وقد عمل فيه منذ تأسيسه الشيخ عمر البطش وتوفيق الصباغ وهشام الشمعة وغيرهم.

- **المعهد الموسيقي الرسمي الثاني**:

لم يمض على إغلاق المعهد سوى عامين، حتى استطاع الوطني الراحل فخري البارودي تأسيس المعهد الموسيقي الجديد بدعم من المجلس النيابي في العهد الوطني عام ١٩٤٧، غير أن هذا المعهد الذي ترأس مجلس إدارته فخري البارودي بالذات، انصرف إلى إحياء التراث ورقص السماح والشيخاني، بدلاً من التعليم الذي لم يحظ بالاهتمام المطلوب، فأغلقته الدولة عام ١٩٤٩.

- **المعهد الموسيقي الرسمي الثالث**

صدر في التاسع من شهر كانون الأول - ديسمبر - عام ١٩٥٠، المرسوم الجمهوري التنظيمي رقم / ٨٤٦ / الذي نص على تأسيس المعهد

الموسيقي الشرقي في دمشق، الذي باشر عمله رسمياً في الخامس عشر من شهر آذار - مارس - عام ١٩٥١، وانتسب إليه في العام الأولى عشرون ومائة طالباً. وارتفع هذا الرقم عام ١٩٥٢ إلى ثلاثمائة منتسباً، وكان الطالب المتفوق، يتقاضى راتباً شهرياً مقداره مائة ليرة سورية.

استمر هذا المعهد في عمله ثمانية أعوام وتعاقب على إدارته أربعة مديرين، وتقرر إغلاقه عام ١٩٥٩ بعد قرار الوحدة التاريخي بين سورية ومصر في الثاني والعشرين من شباط - فبراير - عام ١٩٥٨، وخلال الدورتين الدراسيتين، وعلى الرغم من العدد الكبير من الطلبة الذين انتسبوا إليه، لم تستفد وزارة المعارف / التربية اليوم / إلا من عشرة من الذين اخضعوا إلى فحص القبول كمدرسين في المدارس الابتدائية والثانوية.

- **المعهد العربي للموسيقا**:

أنيط بوزارة الثقافة والإرشاد القومي التي تأسست في زمن الوحدة عام ١٩٥٨، تأسيس المعاهد الموسيقية، وقد وفد إلى دمشق من القاهرة، الموسيقي الراحل أبو بكر خيرت للمساعدة في تأسيس أول معهد عربي للموسيقا يتبع لوزارة الثقافة التنفيذية موفداً من وزارة الثقافة المركزية، والتقى فور وصوله بالأمين العام لوزارة الثقافة الراحل د. يوسف شقرا، وبدء بتأسيس المعهد العربي للموسيقا، ووقع اختيار الوزارة على الأستاذ صلحي الوادي (١٩٣٤- ٢٠٠٧) الذي تخرج حديثاً من الأكاديمية الملكية البريطانية للموسيقا ليتولى إدارته، وباشر عمله فعلياً في العام الدراسي ١٩٦٠ – ١٩٦١، وفق أحدث الطرق العلمية المتبعة في المعاهد الموسيقية في العالم بالنسبة للمرحلتين الابتدائية والإعدادية، ووفق مناهج تعليمية دقيقة في الموسيقتين الغربية والشرقية.

- **المعهد العالي للموسيقا:**

في السادس عشر من شهر تشرين الثاني - نوفمبر - عام ١٩٩٠ اصدر الرئيس حافظ الأسد القانون رقم ٨٢ لعام ١٩٩٠، المتضمن إحداث المعهد العالي للموسيقا. وتهدف لوائح المعهد فيما تهدف إليه، إعداد وتخريج اختصاصيين في العزف على مختلف الآلات الموسيقية العربية والغربية ومؤلفين وموسيقيين وقادة اوركسترا ذوي ثقافة فنية عالية، وأنيطت عمادة المعهد للمايسترو صلحي الوادي الذي عمل منذ العام الدراسي ألأول ١٩٩٠ - ١٩٩١ على الارتقاء بمستوى الموسيقا السورية والموسيقيين السوريين، ويتمتع المعهد العالي بالشخصية الاعتبارية ويرتبط مباشرة بوزير الثقافة الذي يشرف عليه بحكم عمله، وبعد سنة على ذلك أنشىء معهد الباليه الذي انيطت إدارته أيضا بالمايسترو صلحي الوادي، ويقوم المعهدان بالإضافة إلى المعهد العربي للموسيقا بتدريس العزف بالعود والقانون والبزق والايقاع والغناء العربي والنظريات الموسيقية الشرقية وكل ما يتعلق بالموسيقا التي تمت بصلة إلى الموسيقا العربية، إل جانب تدريس العزف على جميع الآلات الموسيقية الغربية (الكمان، فيولا، الفولونسيل، كونترباص، فلوت، اوبوا، كلارينيت، باصون، إيقاع، ترومبون، ترومبيت، توبا، هورن) وماإليها.

في العام الدراسي ١٩٩١ - ١٩٩٢ افتتح المعهد بمبادرة من عميده قسما للغناء، وجاء هذا القسم مطلبا حيويا للأصوات المتميزة التي حققت فيما بعد تفوقا ملحوظا على المستوى العالمي وقد تزامن افتتاح هذا القسم مع تدريس العلوم الموسيقية الأكاديمية مثل: الهارموني- الانسجام - الكونتربوانت - التقابل - والفوج - الترجيع أو التسلل. إضافة إلى تاريخ الموسيقا الغربية، وتاريخ الموسيقا العربية.

استعان المعهد خلال مسيرته بالخبراء الذين ساهموا بالوصول إلى المستوى الجيد للمعهد من وراء تدريباتهم للعازفين والدارسين من الطلبة،

وتخرجت الدفعة الأولى منهم وعددهم ستة عشر خريجا في شهر تموز – يوليو – عام ١٩٩٥ تلتها الدفعة لثانية وعددها أربعة عشر خريجا في شهر تموز - يوليو - عام ١٩٩٦ بمختلف الاختصاصات.

الفرقة السيمفونية الوطنية - فرق موسيقا الحجرة

- فرقة الموسيقا العربية

مع مستهل الدارسة في المعهد العالي، تم إحداث فرقة موسيقا الحجرة من ستين عازفا من طلبة المعهد وأساتذته، وكان نواة هذه الفرقة عند تأسيسها في مستهل السبعينات في المعهد العربي للموسيقا لا يزيد عن عشرين عازفا تقريبا، وفي الوقت نفسه تأسست فرقة الموسيقا العربية من ثلاثين عازفا ومنشدا ومطربا، وقد حققت هذه الفرقة في مهرجانات القاهرة وتونس نجاحات ملحوظة، وبرعاية سامية من القائد حافظ الأسد تم إحداث الفرقة السيمفونية الوطنية عام ١٩٩٢ من خمسة وثمانية عازفا، وقد قدمت الفرقة باكورة حفلاتها بقيادة صلحي الوادي في يومي الخامس عشر والسادس عشر من شهر كانون الثاني - يناير - عام ١٩٩٣ على مسرح قصر المؤتمرات، وفي هاتين الحفلتين قدمت الفرقة أعمالاً لمارتشيللو وفيفالدي وغرانا دوس وراموو هاندل ولصلحي الوادي ايضا.

بلغ عدد الحفلات التي قدمتها الفرقة في دمشق على مدى تألقها بقيادة صلحي الوادي في السنوات العشر التي تلت تأسيسها أربعين حفلة موسيقية. وقام بقيادتها عن طريق التبادل الثقافي كل من: أحمد الصعيدي / مصر / ادوارد ميلكوس / النمسا / أمين كيفيلي يشلي شام / تركيا / وليد غلمية / لبنان / بيير آلان بيجيه / فرنسا / فرانسيسكو ريتنغ / تشيلي / ديفيد راتش / الولايات المتحدة الامريكية و/ نوري رحيباني / سوري وقائد فرقة في

ألمانيا. وشارك في العزف مع عازفيها، عازف الكلارينيت الأول في فرقة برلين الفلهارمونية / ماركو توماس / وغيرهم بالإضافة إلى قائدها صلحي الوادي الذي بلغ بها الأوج.

زارت الفرقة العديد من عواصم ومدن العالم واستطاعت بما قدمته من اعمال المؤلفين الكبار أن تبرز وجه سورية الحضاري في بيروت والأردن وبغداد والكويت وعمان وتركيا وألمانيا وأسبانيا وفي لوس انجلوس في الولايات المتحدة الأمريكية وأرمينيا. في العام ١٩٩٥ قدمت الاوركسترا بالتعاون مع المركز الثقافي البريطاني، وبمشاركة فعالة من طلاب المعهد العالي للموسيقا وطلاب المعهد العالي للفنون لمسرحية ومعهد الباليه وفرقة الكورال، بقيادة المايسترو صلحي الوادي أوبرا / دايدو وايناس / في قصر المؤتمرات، وقد أعيد تقديم هذه الأوبرا على مسرح تدمر الأثري، وفي المسرح الروماني في بصرى الشام قرب مدينة درعا، وقد تمثل نجاح هذا العمل والأعمال الأخرى بمنح القائد حافظ الأسد الفنان صلحي الوادي وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة. ساهم عدد كبير من عازفي الفرقة السيمفونية الوطنية في إحياء حفلات موسيقية مشتركة مع عدد من الفرق الأوركسترالية منها: الاوركسترا الأوربية المتوسطية المشتركة، أوركسترا أورورا للشباب، أوركسترا البحر الأبيض المتوسط - ايكوم - الأوركسترا الوطنية الجزائرية، اوركسترا المعهد الوطني في الأردن، وقد فاز بعض أعضاء الفرقة بجوائز عالمية في العزف والغناء منهم: كنان العظمة /كلارينيت / لبانة قنطار، تالار دكرمنجيان، نعمى عمران / غناء /.

احتضنت دمشق في شهر تشرين الثاني من عام ١٩٩٩، أهم نشاط موسيقي لدول البحر الأبيض المتوسط بناء على طلب من منظمة الأيكوم للتبادل الثقافي في حوض المتوسط، لتكريم الموسيقا الجادة التي تألقت خلال انعقاد الملتقى الثامن للمعاهد والأكاديميات الموسيقية المطلة على حوض

المتوسط في دمشق بمشاركة أكثر من عشر دول متوسطية، فعبرت بمشاركتها الهامة عن أهمية تبادل ثقافي كهذا مشيدين بالدور الفعال للمعهد العالي للموسيقا بلسان السكرتير العام للمنظمة السيد " عمر دانيال بللي ".

وتقديراً لجهود المايسترو صلحي الوادي الذي أصيب بالشلل بعد أن سقط على المسرح وهو يقود الفرقة في ربيع عام ٢٠٠٢ قرر وزير الثقافة د. محمود السيد، إطلاق اسمه على المعهد الموسيقي العربي.

النهضة الموسيقية التي قامت في دمشق على أكتاف الأندية الموسيقية، شهدت مثلها أكثر المدن السورية ولا سيما مدينة حلب، وتعد الزوايا الصوفية تجاوزا من أقدم الأندية الموسيقية لأنها صانت موسيقانا العربية من عبث العابثين، وحفظت التراث وأورثته لمريديها وجعلت من مدينة حلب عاصمة للموسيقا وأهل الطرب، ولم تكتف بذلك إذ أسهم شيوخها من المهتمين بالموسيقا في تأسيس الأندية الموسيقية. وتعد أندية حلب الموسيقية معاهد رائدة لهذا الفن ومن أشهرها وأقدمها نادي الصنائع النفيسة، ونادي الشهباء الفني، ونادي العروبة للآداب والفنون، والنادي الكاثوليكي، ونادي الجمعية الأرمنية. وهذه الأندية وغيرها من النوادي والمعاهد تأسست بفضل اعلام الموسيقا الحلبيين وشيوخها ووجهائها منهم: الشيخ علي الدرويش والشيخ عمر البطش والعلامة أحمد الأبري والموسيقار كميل شامبير والأساتذة سعد الدين القدسي ومنيب النقشبندي ورشيد ماملللي ومجدي العقيلي وممدوح الجابري والشاعر الكبير عمر أبو ريشة. وفي عام ١٩٧٧، تأسس معهد حلب الموسيقي الذي يرأسه اليوم الأستاذ ماجد العمري المشهود له بالعلم والكفاءة والمقدرة، فجعل من المعهد مدرسة موسيقية حقيقية، حافظ من خلالها على التراث الموسيقي الحلبي وعلى تقاليد الموسيقا الشرقية، دون أن يغفل الجانب الحديث للموسيقا المعاصرة، ويخرج هذا المعهد سنوياً عدداً لا بأس به من العازفين والمؤلفين والملحنين الموهوبين والأصوات الغنائية الجميلة القادرة.

ويمنح إضافة إلى هذا دبلوم المعهد الشرفية. تقديراً للأعلام من الموسيقيين العرب والسوريين من عازفين ومطربين وملحنين وباحثين ونقاد.

ظلت هذه الأندية منذ نشأتها ترفد بدورها منذ نشأتها ما تقوم به الزوايا الصوفية من أنشطة موسيقية لا تتعارض والمذاهب الصوفية التي تنادي بها، إلى أن احتلت مكانتها موسيقياً وصارت مرجعاً لهواة الموسيقا ومحترفيها، فنبغ منها أعلام في الموسيقا والغناء شغلوا الحياة الموسيقية في حلب خاصة وسورية عامة.

معهد موسيقي آخر يستقطب اليوم أبناء مدينة حلب، هو المعهد الموسيقي العربي التابع لوزارة الثقافة، وهذا المعهد يخرج سنوياً أعداداً من الموسيقيين المتميزين في الموسيقتين الشرقية والغربية.

مدينة حمص شهدت هي الأخرى تأسيس عدد من الأندية التي اهتمت بصورة عامة بالآداب والفنون وأول هذه الأندية، نادي الميماس الذي تأسس عام ١٩٣٤، ودعي إلى حفل افتتاحه الشيخ علي الدرويش. وتعد فرقة نقابة المعلمين الموسيقية في حمص أقوى فرقة موسيقية منذ ترأسها وقادها المرحوم محي الدين الهاشمي، وهي تضاهي أجود الفرق الموسيقية المماثلة لها في سورية.

تدين مدينة اللاذقية بنهضتها الموسيقية إلى أسرة العجان العريقة، ولاسيما الأستاذ الراحل محمود عجان، وأخوه عبد القادر العجان، ويعدّ محمود العجان من ألمع الموسيقيين السوريين، وقد ساهم مساهمة فعالة في تأسيس النادي الموسيقي في اللاذقية، ولعب دوراً بارزاً في حياة اللاذقية الموسيقية، وفي تربية أجيال من الموسيقيين وأيضاً في تنمية التذوق الموسيقي مع علامة اللاذقية الراحل جبرائيل سعادة، الذي أغنى الحياة الثقافية بأبحاثه ودراساته الهامة ومكتبته الموسيقية النادرة التي تعدّ من المراجع الهامة للدارسين والباحثين.

من هذه الأندية الموسيقية مجتمعة الخاصة منها والعامة، التي عملت واجتهدت لغاية انكفاء بعضها في مستهل ستينيات القرن الماضي، واستمرار بعضها الآخر مع معاهد الدولة الرسمية لاستقطاب الناشئة بقوة، من أجل خلق حياة موسيقية حديثة على المستويات كافة، ومن أعضاء تلك الأندية الموهوبين عزفا وتلحيناً وتأليفا وغناء، محترفين كانوا أم هواة، ومن خريجي المعاهد الرسمية أيضاً، ازدهرت الحياة الموسيقية بمميزاتها كافة، فاكتسبت الأغنية السورية المحلية نكهة خاصة، واحتلت الموسيقا الجادة مكانتها بتوهجها وألقها عند الناس، من خلال حرص جميع العاملين في الموسيقا والغناء على اختلاف اتجاهاتهم، بدء من الرواد ومروراً بورثة الرواد، وورثة ورثة الرواد وانتهاء بالجيل الجديد فعملوا على إحياء التراثين الكلاسيكي والشعبي إضافة إلى فنون الأغنية المعاصرة التي شهدت نهضة حقيقية على أيدي ورثة الرواد وورثة ورثة الرواد نوعاً من البوار الذي آلت إليه بسبب الموجة الجديدة التي تزعمها جيل من الموسيقيين الذين هدفوا إلى مواكبة الموسيقا الغربية من وراء أغنية عصر الكمبيوتر والانترنت (الأغنية المبرمجة) دون أن تكون لديه القدرة الموسيقية العلمية التامة للحاق بها، مهملا تراثه الذي هو الأساس في إبداع الأغنية الحديثة المواكبة للعصر، بعلومه واختراعاته ونبضه، وقد رافق هذه النهضة محاولات بعضها ناجح وبعضها الآخر فاشل لا سيما في استعمال الآلات الموسيقية الغربية المصنعة على أساس نصف الصوت المعدل (السلم المعدل)، والأخرى الالكترونية التي حققت نجاحاً في تصنيع آلات موسيقية تفي بمتطلبات ربع الصوت التقريبي في السلم الشرقي.

لا بد أمام الفوضى التي ترتع بها موسيقانا العربية، والكم الكبير الذي احترف الموسيقا والغناء، وأغرق الحياة الموسيقية بما هب ودب من أعمال لا ترحم سمعاً ولا بصراً، من وقفة متأنية للغوص في مشكلات الموسيقا العربية ووضع مقترحات لحلها وتطويرها.

نظرياً، لا توجد مشكلات في الموسيقا العربية في وضعها الراهن، لأنها لم تخرج في جوهرها عن النظريات والعلوم التي قامت عليها، والإضافات الأخرى التي قبستها من علوم الموسيقا الغربية، والمشكلة الرئيسية العارضة التي تعاني منها تكمن في المشرفين والمسؤولين المختصين عن الموسيقا الذين لم يستطيعوا وضع ضوابط تحول دون الفوضى التي أفرغت موسيقانا من محتواها وأصالتها والتردي الذي آلت إليه، وأيضا من المسؤولين المختصين مباشرة عن التربية الموسيقية في التعليم الذين لم يستطيعوا بدورهم تطوير مناهج التربية الموسيقية الآخذة في الاضمحلال مذ وضعها الراحل مصطفى الصواف عام ١٩٢٨، لتلائم متطلبات العصر الذي تقدمت فيه وسائل التثقيف الموسيقي وتعليم الموسيقا بدء من رياض الأطفال وانتهاء بالتعليم الجامعي بعيدا عن المعاهد المختصة، وذلك على نحو ما فعلت العراق ومصر وتونس والجزائر وغيرها.

أول مشكلة من مشاكل موسيقانا العربية المهملة من الناحية العملية، تكمن في الغربة الكاملة عن المصطلحات الموسيقية الفارسية والتركية المعمول بها في موسيقانا، والتي يتشبث العاملون في الموسيقا بها دون أن يفكر الباحثون والمنظرون في إيجاد حلول تسهل التعامل بها، صحيح ان العرب ورثوا فيما ورثوه من الأتراك العثمانيين بعد الحرب العالمية الأولى، التركة الموسيقية وظلوا زمنا يتعاملون بالسلم التركي الذي يختلف عن السلم العربي ومقاماته وشتى العلوم الأخرى، إلى أن تخلصوا منه شيئا فشيئا، واستقام لهم السلم العربي الحالي ومقاماته التي يتفق بعضها مع المقامات التركية إلا من فروق طفيفة، إلا أنهم لم يستطيعوا التخلص من المصطلحات الموسيقية المعمول بها في بلاد فارس وتركيا بتعريبها أو الانتقال منها إلى لغة العالم الموسيقية بعلاماتها أو درجاتها السبع والتي يخلطون بينها وبين المصطلحات المماثلة الفارسية والتركية. والأصول السبعة في موسيقانا

وموسيقا الأتراك والفرس وبعض البلدان المتاخمة هي: يكاه، دوكاه، سيكاه، جهاركاه، بنجكاه، ششكاه، وهفتكاه.

وإذا ماعربنا هذه الأصول حصلنا نتيجة لترجمة "يكاه " الفارسية المؤلفة من كلمتي "يك" وتعني " واحدا " و" كاه " وتعني " مقاما " أو " نغمة " على المعنى المراد من وراء ذلك بعربية سليمة هي المقام الأول. كذلك الأمر بالنسبة لكلمة " دوكاه " التي تعني المقام الثاني، وسيكاه التي تعني المقام الثالث.. الخ. وكان العرب قد استعملوا في أوج حضارتهم أسماء: الصوت الأول ويليه الصوت الثاني، فالثالث.. الخ. إلى أن غلبت اللغة الفارسية وأختها التركية اللغة العربية بعوامل القهر والفتح والاستبداد الذي لحق بالأمة العربية على مدى العصور.

هذه الأصول السبعة تتفرع منها أعداد من المقامات أو النغمات تزيد على المائة ولا يستخدم منها في موسيقانا سوى خمسة عشر مقاما، وهذه الأصول حتى لو عربت فستظل عاجزة بلغاتها الثلاث في تعليم الإلقاء الإيقاعي والصولفائي، بخلاف درجات الموسيقا الغربية السبع (دو، ره، مي، فا، صول، لا، سي) التي تتيح بسهولة متناهية تعليم الصولفيج بنوعيه، لاحتوائها على ما يساعدها قراءة وتنغيماً، وهو ما يطبق حالياً مذ خطا هذه الخطوة المربي مصطفى الصواف في المناهج الدراسية المدرسية عام ١٩٢٨.

إن تعريب المصطلحات ليس بهذه البساطة التي أوردتها، ولكنها ليست مستحيلة، لأن كل مصطلح من هذه المصطلحات يتغير إلى مصطلح آخر عند أي تغيير يلحق بإحدى درجات المقام خفضا أو رفعا عن طريق إشارات التحويل. ومن هنا تعددت الأسماء لتغدو عبئا على الدارسين الذين لا يفقهون شيئا في الفارسية أو التركية، فيصرفهم حفظها عما هو أجدى في دراسة الموسيقا، علماً بأن بعض المصطلحات العربية دخلت بدورها

على المصطلحات الفارسية والتركية لتصير خليطا عجيبا لا يجمع بينهما سوى الموسيقا.

وقد أشار الموسيقار توفيق الصباغ في كتابه " الدليل الموسيقي العام " في أربعينيات القرن الماضي إلى هذا بقوله: " إن كثرة الأسماء ضيعت موسيقانا العربية وأغرقتها في متاهات لانهاية لها ويدلل على ذلك بأمثلة عديدة منها: إن نغمة الحجاز كار الأصلي يبدأ من درجة دو، وإذا صور من درجة صول، صار "شت عربان "، وإذا صور من درجة لا، صار "سوزدل " وإذا صور من درجة سي، صار "أوج آرا "، وإذا صور من درجة ره، صار " شهناز " وهذا يعني أن كل هذه النغمات هي حجاز كار.. صورت من درجات موسيقية مختلفة، مثال آخر. إن مقام الراست يبدأ من درجة دو، وينتهي بدرجة " الكردان " التي هي جواب دو الأولى، أي جواب الراست، فلماذا هذا الدوران وهذه التسميات التي لا طائل منها.

لقد حل الغرب الذي عانى من هذه المعضلة في مقاماته الموسيقية بالتحرر من أرباع المقام التي تختلف بعض الشيء عن أرباع المقام في الموسيقا الشرقية، وحصرها فقط بأنصاف المقام فيما يعرف بالسلم الموسيقي المعدل ولاأعني بقولي هذا التخلص من أرباع المقام التقريبية في موسيقانا، وإنما أسوق مثالا على تخلصه من المشاكل المشابهة قبل أن يحصر موسيقاه في سلمين أساسيين هما: سلم " ماجور " الكبير وسلم " مينور " الصغير. والسلم الصغير له ثلاثة أنوع: السلم الطبيعي، والسلم التوافقي Harmonie، والسلم اللحني milodie، وإضافة إلى هذه السلالم التي اشتق منها عدد كبيرمن المقامات، هناك المقام الباخي، نسبة للموسيقي باخ، الذي ثبت بسلمه هذا دعائم السلم المعدل، والسلم الملون Cromatie، وبذلك تخلص الغرب من التيه الذي كانت تغرق به موسيقاه. صحيح أن هذه العملية تمت على حساب افقار الموسيقا الغربية بالمقامات والألحان، إلا أنها استعاضت عنها بالعلوم

الموسيقية التي تحتاج إليها موسيقانا العربية الغنية بالألحان والمقامات والتي لن تستطيع استعمال تلك العلوم من مثل التوافق Harmony والتقابل Contrepoint، والترجيع Fugue. الا في نطاق محدود، وفي المقامات الخالية من أرباع الأصوات التقريبية، التي تتطابق أبعاد أصواتها مع أبعاد أصوات المقامات الغربية.

ومشكلات الموسيقا العربية لا تقف عند هذا الحد، ولكن إذا حلت مسائل تعريب المصطلحات ووضعت مناهج موحدة لتعليم الموسيقا على المستويات كافة بما يلاءم موسيقانا ومتطلبات العصر، على النحو الذي استعملت فيه درجات الموسيقا الغربية في القراءة الصولفائية التي بدأ بها مصطفى الصواف في المدارس الابتدائية، انهارت أمامها المشكلات الأخرى التي أدت إلى التردي الذي تعاني منه الموسيقا العربية وعلى سبيل المثال، فإن درجات سلم دو الكبير الغربي (ماجور) الذي لا يحتوي على إشارات تحويل تتفق تسمية درجاته مع سلم " راست " العربي ولا يختلف عنه الا في إشارتي نصف بيمول التحويلتين اللتين تلحقان بدرجتي السيكاه والأوج، أي درجتي مي وسي في سلم دو ماجور، وأيضا في المحط المقامي الذي يستقر في سلم راست على درجة " الكردان " أي ثامن درجة، ويستقر في سلم دو الكبير على جواب درجة دو الأولى، أي ثامن درجة ايضا، وطبيعي فإن اختلاف أبعاد الأصوات بين السلمين نشأ عن استعمال درجتي التحويل في سلم راست. ولكن هذا لا يقف عائقا أمام تسمية درجات سلم راست الأعجمية وهي: راست، دوكاه، سيكاه، جهار كاه، نوا، حسيني، أوج، كردان بأسماء الدرجات الغربية وهي: دو، ره، مي نصف بيمول، فا، صول، لا، سي نصف بيمول، دو. التي هي الأسهل في الاستعمال لتداولها عالمياً، وهذا الذي سقته كمثال ينسحب على سائر المقامات، فيما إذا درست بعناية واتفق عليها من قبل لجان مختصة.

وإذا تجاوزنا الشأن النظري إلى الآخر العملي، وجدنا أن التردي الموسيقي الذي تعاني منه موسيقانا ينحصر في النقاط التالية:

افتقار الحياة الموسيقية إلى العازفين البارعين على مختلف الآلات الموسيقية.

غياب التأليف الموسيقي البحت بأشكاله كافة - تراثيا كان أم معاصراً - الذي باعد بينه وبين المتلقي تماما.

- الحاجة إلى كتاب أغنية، وإلى ملحنين يرتفعون بمستوى الأغنية نصا ولحنا.

- افتقار الساحة الموسيقية إلى مغنيات ومغنين يقرؤون النوطة الموسيقية، ويملكون ناصية العلم الموسيقي ويعايشون الحياة الثقافية بكل أبعادها، كي يتأهلوا تماما لأداء ما يبدعه كتاب الأغنية وملحنوها المجيدين، ونقل هذا الإبداع للمتلقي ويستثنى المغنون والمغنيات الأكاديميين الذين يغنون وفق المدونات الموسيقية، وفيما عدا هؤلاء فإن أمية الموسيقا متفشية في صفوف حتى اللامعين واللامعات منهم.

- افتقار المعاهد الموسيقية الرسمية والخاصة إلى قيادات حقيقية تدير هذه المعاهد وترتفع بمستواها على نحو ما فعل صلحي الوادي بالمعاهد الثلاثة التي تولى إدارتها.

١ - العازف المتمكن

بالنسبة للفقرة الأولى - أي إيجاد العازف البارع - فإن قلة من العازفين البارعين الذين تبوأوا مكانة مرموقة، توصلوا إلى ذلك بمواهبهم ودراساتهم للأساليب الغربية في العزف، لاسيما فيما يتعلق بآلات أسرة الكمان، وإذا أضفنا إلى هذا افتقار أغلب المعاهد الموسيقية إلى تدريس أكاديمي صحيح لآلات العود والقانون والناي، - عدا المعهد العالي في دمشق

الذي أولى هذه الناحية أهمية خاصة - واعتماد العازفين القديرين على هذه الآلات في التدريس الذين هم في الغالب لا يجيدون التدريس بالأساليب الأكاديمية، لافتقار المعاهد لمناهج خاصة بتدريس هذه الآلات، وصلنا إلى لب مشكلة العازف الذي يتعلم العزف وفق رؤية المدرس التي تنحصر في الغالب في أداء التمارين التقليدية والأعمال التراثية التي يراها الأصلح في خلق عازف متمكن وتعريفه بالمقامات عن طريقها بينما الأساليب الأكاديمية التي تعتمد المناهج في التدريس تؤهل الدارس سنة بعد أخرى وعند التخرج، عازفاً بارعاً متكمناً من الآلة التي وقع اختياره عليها، وبالآلة الأخرى المساعدة التي تعلم العزف بها، والتي لا يمكن لدارس العزف أن ينال إجازته إلا إذا تفوق بالآلة المساعدة، التي يقل تفوقه بها عن الآلة الرئيسية، وهذا الأمر متبع في المعهد العالي في دمشق بفرعيه الغربي والشرقي.

وإضافة إلى مراحل التدريب يمارس الدارس عبر سنوات الدراسة المقررة، عزف التمارين المعقدة والمقطوعات الموسيقية التراثية والمعاصرة لوحده أو مع الفرق الموسيقية المعتمدة من التي تتفق ودراسته وعزف مقطوعات من التراث الغربي، واتقان فن الارتجال بنوعيه الشرقي والغربي الذي يتيح لخياله الموسيقي أن ينشط ويبدع في العزف من وراء العلوم والتمارين الموسيقية التي تشبع بها أثناء دراسته، ولا أعرف من وراء اطلاعي على عازف واحد بالعود أو القانون أو البزق من خريجي المعاهد الموسيقية استطاع أداء مقطوعات غربية وعربية، سوى خريجي المعهد العالي في دمشق وسبب ذلك يعود إلى الدراسة الأكاديمية المتبعة فيه، والتكنيك العالي الذي يمارس على مستوى التمارين والتي تجعل أداءهم للمقطوعات الشرقية والغربية عامة سهلة ميسورة، ولنا في العازفين: الصيادي وجوان قره جولي ومحمد عثمان وماجد سراي الدين وعصام رافع وغيرهم خير دليل على ما أوردناه.

إذا أحصينا عدد العازفين الذين برزوا في تاريخ سورية الموسيقي طوال القرن الماضي فإننا لا نعثر إلا على قلة من العازفين الذين اشتهروا كمبدعين. منهم على سبيل المثال:" سامي الشوا، توفيق الصباغ، جميل عويس، نجدت طلعت وعبود عبد العال " بالكمان، وعمر النقشبندي، وصبحي سعيد، وفؤاد محفوظ وقدري دلال " بالعود، و" محمد عبد الكريم ومطر محمد " بالبزق، و"رجب خلقي وعثمان قطرية وابراهيم عبد العال وأمين الخياط وسليم سروة " بالقانون، و"الشيخ علي درويش، وبدر الدين حلبية وعبد السلام سفر " بالناي. بينما أبرز المعهد العالي خلال عمره القصير إعلاما في العزف على القانون والعود والناي والبزق، وقد تجلى هؤلاء في أدائهم المنفرد ومع الفرق الموسيقية الشرقية، وبمشاركتهم الفعالة في عدد من أعمال الفرقة العربية السورية والفرقة الوطنية السيمفونية، وهذا يعود إلى التكنيك الرفيع المستوى الذي أتاح لهم العزف مع هاتين الفرقتين والذي يكاد يكون مفقودا في المعاهد الأخرى.

٢ - بالنسبة للتأليف الموسيقي، فإن المعاهد الموسيقية العربية على عراقتها لم تستطع منذ ستينيات القرن الماضي أن تعطي مؤلفا موسيقيا واحداً، استطاع أن يقنعنا بمؤلفاته الموسيقية من تراثية وغير تراثية، وهذا أمر بالغ الخطورة، لأن افتقار الموسيقا العربية إلى مؤلف موسيقي قادر وإلى مؤلفات موسيقية جادة، باعد بين المستمع وبين أرقى أنواع الموسيقا، وأعني بها الموسيقا التي اصطلح على تسميتها بالتعبيرية أو التصويرية من التي تحمل خيالاً موسيقياً وأفكاراً تتيح لمستمعها التأمل فيما يسمع، وهذا الأمر عانى منه في بداياته الموسيقية محمد عبد الوهاب، عندما وجد أن القوالب التراثية المحكومة بصيغ معينة (البشرف، السماعي، اللونغا) تقف عاجزة بينه وبين التعبير عن لغة العصر، فانصرف عنها بعد محاولات فاشلة، إلى التأليف الموسيقي الحر الذي لا يعتمد قالباً، والذي قادته إليه موهبته كنوع من

الفانتازيا، وعبر من ورائه عن أفكار موسيقية كان يريد التعبير عنها، ووقفت القوالب التراثية عاجزة أمامها.

إن غياب التأليف الموسيقي العربي سببه غياب المؤلف الموسيقي، وقديما، وعلى الرغم من الإمكانات الضعيفة في سني أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، والافتقار إلى المعاهد الموسيقية الرسمية كانت نسبة التأليف الموسيقي تقارب نسب التلحين الغنائي، وتأليف الفرق الموسيقية والتفنن فيها تفوق في عددها وجودتها الفرق الحالية، فقد كان لكل ناد موسيقي فرقته الموسيقية، وقد استطاع الموسيقي الراحل " صبحي سعيد " أن يكون خماسيا موسيقيا من خمسة عازفين وخمسة آلات موسيقية، ليضع عن طريق هذا الخماسي للمرة الأولى في تاريخ سورية الموسيقي أول لبنة في موسيقا الحجرة دون أن يدري، إنه يحاكي الغرب قي هذه النوع من الأدب الموسيقي، كذلك فعل الموسيقي " محمد عبد الكريم " من خلال الرباعي الذي أقامه على أربع آلات موسيقية، أن يدعم ما بدأه " صبحي سعيد " ولكن بتقنية أمتن، عندما وزع عبء الإعمال الموسيقية التي ألّف على الآلات الموسيقية الأربع وهذا الأمر كان سابقة فريدة في تاريخ الموسيقا العربية السورية، لان جميع الفرق أو المجموعات التي أسست على هذا الغرار من رباعي وخماسي وسداسي وما إلى ذلك، كانت تؤدي المؤلفات الموسيقية دون توزيع، وكأنها آلة واحدة.

هذا في سني الأربعينيات والخمسينيات، أما اليوم وقد خطونا في القرن الواحد والعشرين، فعلى الرغم من ازدهار العلوم الموسيقية والتقنيات الفنية والمعاهد الموسيقية التي تملأ أرجاء الوطن العربي، يظل غياب التأليف الموسيقي العربي، وتكوين فرق لموسيقا الحجرة، وأخرى مختصة بتقديم الأعمال الموسيقية والمعاصرة، ظاهرة خطيرة تنذر بعواقب وخيمة بالنسبة للمتلقي من أولوياتها انصراف المستمع العربي إلى موسيقات الشعوب

الأخرى لإشباع ميوله وتذوقه للموسيقا من دون الغناء، وتهديد التأليف الموسيقي الذي كان في أوج ازدهاره في سني الخمسينيات بالأفول ودفع المؤلف الموسيقي المختص إلى العمل في مجالات موسيقية أخرى أدنى مستوى من التأليف. وفي رأيي أن المعاهد الموسيقية والعاملين في الموسيقا مسؤولون عن ذلك، قبل وسائل الإعلام العامة والخاصة التي ساهمت بدورها في وأد التأليف الموسيقي بإحلال الغناء أو الأغنية أهمية خاصة من دون المقطوعات الموسيقية التي غدت شبه معدومة في الإذاعات والمرئيات بصورة عامة. ولعل هذا الأمر هو من الأسباب التي جعلت العمالقة وخاصة السنباطي ومحمد عبد الوهاب إلى وضع مقدمات موسيقية طويلة للاغاني التي يلحنون بهدف تقديم شيء من الموسيقا للمستمع التواق إليها.

٣- بالنسبة إلى حاجة فن الغناء إلى ملحنين وكتاب للأغنية يرتقون بفن الغناء وبمستوى الأغنية فإن الملحنين الذين تخّرج المعاهد الموسيقية المختصة أعداداً منهم كل عام، قد انحدروا بفن الغناء عن المستوى الذي توصل إليه عمالقة التلحين الذين لم يدرسوا الموسيقا في المعاهد مثلهم ولم يتعاملوا مع النوطة الموسيقية كتعاملهم معها، ومع ذلك انتقلوا بفن الغناء وبالغناء من وراء نبوغهم إلى المستوى اللائق، بعد أن خلّصوا الغناء العربي من غلبة أساليب الغناء الغجري والفارسي والتركي الذي ساد الغناء العربي طوال الحكم العثماني للوطن العربي، تعاونوا في ذلك مع عدد من الشعراء وكتّاب الأغنية المجيدين. إضافة إلى ما لحنوه من روائع الشعر العربي الذي لم يكتب أصلاً بغرض التلحين والغناء. ليحققوا منذ العقد الثاني من القرن الماضي نقلة هامة في تاريخ الغناء العربي بالإصلاحات التي جاءوا بها وشملت جميع أنواع الغناء وقوالبه الفنية، إلى جانب ما استحدثوه من قوالب فنية أخرى قبسوها من الغناء الغربي ليتوجوا مسيرتهم الفنية بالمونولوغ الرومانسي والآخر الانتقادي، وليرتقوا قدر الإمكان بالمسرح الغنائي الذي

ارتفع بأعمدته فيما بعد الأخوان رحباني بما أضفياه عليه من إصلاحات كانت ضرورية ليؤدي دوره كاملاً.

كل هذه الانجازات ضرب بها خريجو المعاهد من الملحنين عرض الحائط، وعوضاً من ان ينطلقوا من النقطة التي انتهى إليها العمالقة في أعمالهم، ويتابعوا الانجازات التي حققوها، قدموا للمستمع العربي لغة غريبة الإيقاع واللحن واللسان، وحجتهم في ذلك إنهم إنما يتكلمون بلغة العصر، لغة الفضاء والكومبيوتر والانترنت السائدة في أكثر بقاع العالم تحضراً، وهذا الذي يقولون به مرفوض حتى ولو سلمنا بما يدعون، لان ما توصل إليه علماء الفضاء والكومبيوتر والانترنت لا يقاس على الإطلاق حضارياً بالإعمال التي قدموا حتى الآن، ولم يستطيعوا ترجمة هذه الحضارة المذهلة إلى الحان تتفق معها، وفي انتظار الملحنين الذين سيحدثون ثورة في عالم النغم على غرار ثورة الاكتشافات العلمية، ليس أمام المستمع سوى الالتفات إلى التراث الذي تركه العمالقة وغير العمالقة للاستزادة واكتشاف ما لم يكتشفوه من الروائع التي صنعوا.

٤- يعود افتقار الساحة الغنائية إلى مطربات ومطربين قادرين إلى عوامل عديدة يأتي في مقدمتها الجهل بأصول الغناء، والمعاهد الموسيقية العربية - عدا المعهد العالي في دمشق - لا يدرسون الأساليب المتبعة في المعاهد العالية أكاديميا. وإنما ما سار عليه الأولون والذي ينحصر في تدريب الأصوات على قواعد وأساليب يتم العمل بها، وقد لجأت بعض المعاهد إلى اعتماد العلامات الموسيقية السبع في الموسيقا الغربية في التدريب على القراءتين الإيقاعية والصولفائية، عندما وجدت أن الأصول في الموسيقا الشرقية وما يتفرع عنها من نغمات لا تستقيم في تدريب الأصوات في الإلقاء الإيقاعي والآخر الغنائي.

وعلى الرغم من جهود هذه المعاهد، فإن ما قدمته حتى الآن من أصوات لم تستطع الصمود أمام موجة الأصوات التي قامت على التهريج

الغنائي، واكتسحت الساحة الموسيقية بمواصفات لا علاقة لها بالموسيقا والغناء، اللهم عدا قلة برزت من خلال دراساتها المعهدية وقدراتها الفنية وحضورها، واستطاعت أن تفرض وجودها، وأن تستقطب الجماهير العربية فنياً حول فنها الغنائي، مثال ذلك " كاظم الساهر " الأكاديمي الذي يملك ثقافة جيدة واطلاعاً واسعاً، وموهبة تلحينية قادرة وحضوراً أخاذاً، وأداءً معبراً يتجلى من ورائه عمق المعرفة التي يملك، وتكريس هذه المعرفة لخدمة الغناء.

وبعيداً عن المعاهد الرسمية والأخرى الخاصة المهتمة بتخريج موسيقيين ومغنيين يجيدون الفن الموسيقي والغنائي، فإن عددا كبيراً من المعاهد الخاصة والاستوديوهات التجارية تخرج معاً سنوياً اعتماداً على " المواهب " ودون اهتمام كبير بمناهج تعليمية أو سنوات دراسية منتظمة، أعدادا من الطامحين إلى الشهرة والكسب المادي وتفرض على الموسيقا العربية عازفين وملحنين ومغنين هم الأسوأ في كل شيء، ويقدمون فناً غنائياً مبندقاً لا هوية له، وترفدهم وسائل الإعلام الخاصة ووسائل الإعلام الرسمية التي تنجر من وراء الدعايات الإعلانية، بما يتوقون إليه، الأمر الذي نكتشف من ورائه أسباب التردي الذي آلت إليه أحوال الغناء.

وإذا كانت المعاهد الموسيقية الجادة ترفض الاعتراف بالآلات الموسيقية الإلكترونية لأسباب فنية والمعاهد الخاصة والاستوديوهات التجارية تشجعها، فإن استخدامها في الموسيقا العربية لم يسيء فقط للموسيقا العربية، وإنما أيضاً للمستمع العربي ولذوقه الفني، لأن لهذه الآلات استعمالات خاصة لا تصلح للاستماع أو لمرافقة الغناء، وإنما لتكون نوعاً من المؤثرات الموسيقية المرافقة للدراما التلفزيونية والفيلم السينمائي ولأعمال مسرحية معينة.

العاملون في الموسيقا، وخاصة الجادون منهم وبعض المطربين والمطربات بالإضافة إلى النقاد الموضوعيين لا يعترفون بدورهم بالمغنين

والمغنيات الذين يزداد عددهم يوماً بعد يوم حتى بلغ المئات على امتداد الوطن العربي، لأنهم جميعاً يؤدون نمطاً واحداً من الغناء تقريباً، خالياً من الفن الموسيقي، ولا يجيدون حتى الحركات والرقص الذي يقومون به لتغطية ضعفهم الفني، أداءً وحضوراً، ولا يصح فيهم سوى ما كتبه الموسيقار الراحل محمد عبد الوهاب في أوراقة الخاصة التي نشرت في كتاب بعد وفاته:

".... لا شك انه يوجد فرق كبير بين قدرات أم كلثوم الصوتية، والمنولوغست ثريا حلمي فلا الأسلوب الفني هو الأسلوب، ولا القفلة هي القفلة، ولا النبرات هي النبرات، ولا معاني الكلمات هي ذاتها، أما الآن، فالمطربون والمطربات يغنون ألحاناً كألحان المونولوغ من حيث الأسلوب اللحني الذي يمكن لأي إنسان أن يؤديها إلا أنها لا تحتاج إلى قدرة صوتية، وكل الفرق أن المونولوغ فيه كلمات ناقدة، أو تثير الضحك...المطرب في هذه الأيام يغني بأسلوب المونولوغ اللحني للكلمات العاطفية، أي أن المطربين هم الآن مونولوغست فعلاً، لذلك أقترح أن يسمى المطرب الآن مطربجست وبمعنى بسيط أصبح المطربون يغنون بالأسلوب اللحني للمونولوغ، وبقدرات أصوات المونولوغست ولكن بكلام عاطفي، ونستخلص من ذلك ان المطرب يمكن أن يقتنى ولا يرى، والمونولوغست يرى ولا يقتنى، وأنا أستطيع ان استمتع بتسجيل المطرب ولا أراه، ولكن لا يمكن أن اسمع تسجيلاً لمونولوغست من دون أن أراه، وذلك لأن تأثير المطرب في نبراته، وفي شخصية صوته، أما المونولوغست فتأثيره في حركات يديه وجسمه، وهو يهتز على إيقاع اللحن، وتأثيره هنا في تلك الألفة التي يخلقها بينه وبين الجمهور، فيكلمه، وهذا كله بعيد عن سلوك المطرب.

هكذا، مطربو اليوم كالمونولوغست ينبغي أن تراهم وهم يتحركون ويصفقون على اللحن، ويروحون ويجيئون على المسرح، ويتكلمون مع الناس، وأحياناً ينكتون معهم.... وهذا ما يفعله تماماً المونولوغست".

هذا القول لمحمد عبد الوهاب، وهو أكبر شهادة عن مطربي اليوم الذين يملؤون الساحة الموسيقية ولا حاجة إلى المزيد، وكما بلانا الشيطان بهم، أدعو الله أن يخلصنا منهم وأن يعفو عنهم ويغدق علينا ما هو أفضل، رحمة بمشاعر الناس وأحاسيسهم التي وهبهم إياها، وهو القادر على كل شيء....

التراث الموسيقي كيف يمكن تطويره، وكيف يمكن العمل عليه حالياً !

التراث بنوعيه، الشعبي والكلاسيكي، موسيقياً أو غنائياً، لا يجب المساس به على الإطلاق، لأنه تراث الشعب وحكمته ومأثوراته التي صاغها موسيقا وغناء، وبالنسبة للتراث الشعبي الذي لا نعرف له مؤلفا وملحنا، فإنه عاش حتى يومنا هذا لأنه يستحق الحياة وما حفظته الجماهير ورددته، وورثته للأجيال المتعاقبة إلا لأنه الفن الأصيل الذي عبر في مرحلة ما عن حالة ما، اجتماعية كانت أو عاطفية أو سياسية أو وطنية أو غير ذلك، وهذا يعني أن الجماهير التي حفظت كل ذلك، نبذت في الوقت نفسه أعمالاً أخرى ليس فيها ما يعينها على الحياة.

أكبر جامع للتراث الشعبي في قطرنا العربي السوري هو الموسيقار الراحل مصطفى هلال الذي حقق بمساعدة الأمير يحيى الشهابي ما يصبو إليه وكان على درجة كبيرة من الوعي والثقافة، فهو لم يهتم فقط بتراث ديار الشام الشعبي - سورية الطبيعية - وإنما بالتراث الشعبي العربي ككل، وإن اقتصرت عملية جمعة على مصر والعراق، ولم يمكنه الموت من إنهاء عمله في هذين القطرين الشقيقين.

هذا الفنان نقل من صدور الناس ومن الحفظة هذا التراث الجميل الذي نتمتع به اليوم والإضافات التي استخدمها في تلك الأغاني، لم تشمل الألحان الأساسية على الإطلاق، وإن قام بتهذيبها تهذيباً فنياً لم يخرج به على الألحان، والإضافات الوحيدة التي قام بها تكمن فقط في المقدمات الموسيقية

للاغاني التي تخلو من تلك المقدمات، وقد وضع تلك المقدمات من روح الأغنية الشعبية كتمهيد موسيقي قبل الولوج في الغناء، وهو أمر لم يسىء للتراث الشعبي، وإنما أضفى عليه نوعاً من الكمال الذي يحتاج إليه، والذي يدخل في إطار التهذيب فحسب.

وإذا تركنا ما قام به مصطفى هلال جانباً، وجدنا أن أغلب الموسيقيين الدارسين وجدوا في هذا التراث مجالاً رحباً لتقديمه إلى العالم بصورة موسيقية زاهية، وهذا الأمر لم يقتصر على الأغنية الشعبية التراثية السورية بل شمل جميع التراث الغنائي الشعبي العربي، وعمل فيه كل الموسيقيين الدارسين في الغرب، والذين قدموا موسيقا هذه الأغاني من خلال القوالب الفنية المتعارف عيها عالمياً كقالب " المتتالية " ونجحوا في ذلك، لأنهم قدموا موسيقا هذه الأغاني بعد إغنائها بالعلوم الموسيقية، دون أن يمسوا اللحن الأصلي بأي تحريف، ودون أن يزيدوا عليه إضافات قد تسيء إليه، اللهم إلا في مجال الوصلات الموسيقية الصغيرة التي تتطلبها " المتتالية " التي هي عبارة عن مجموعة من الألحان، وذلك على نحو ما فعل الموسيقار الراحل " أبو بكر خيرت " عندما استخدم بعض الجمل اللحنية في متتاليته الشعبية التي ضمت فيما ضمت العديد من ألحان الأغاني الشعبية السورية والمصرية، كذلك فعل صلحي الوادي في عمله الجميل الذي قدمه في عمله الهام " يوم من أيام الثورة السورية ".

إن عملية نقل اللحن الشعبي في قالب فني إلى العالم لتعريف الناس بموسيقا الشعوب لا يعتبر تطويراً، وإنما إغناء للحن لأنه قدم بأسلوبية لم تمسه من قريب أو بعيد وان أثرته بما يحتاج إليه من علوم موسيقية.

وبعد فإن إلقاء الضوء على سير أعلام الموسيقا في سورية من الذين اشتغلوا في الموسيقيتين الشرقية والغربية، يتيح للقارئ فرصة لاكتشاف ما قدمه أعلام الموسيقا الشرقية للموسيقا في سورية في حدود معارفهم.

الآلات الموسيقية الغربية والتخت الشرقي

لم يعرف التخت الشرقي - أي الفرقة الموسيقية - حتى مستهل القرن العشرين سوى الآلات التقليدية التي تألف منها وهي: العود الكبير، والعود الصغير (نشأة كار) والقانون الكبير والقانون الصغير (التركي)، والطمبور والبزق والناي والدف والدربكة. وسمي بالتخت لجلوس العازفين على منبر خشبي يرتفع بقوائمه الأربع عن مستوى الجمهور، وبالشرقي لأن الآلات الموسيقية هي الآلات المستخدمة في الموسيقا الشرقية، وهي آلات اصواتها ضعيفة ولا تتحمل سوى قاعة صغيرة لا تتسع إلا لبضع عشرات من الأشخاص.

هذه الفرقة الموسيقية "التخت الشرقي" خضعت كغيرها من الفنون لحركة التطور التاريخي، وأخذت تهتز معالمها شيئاً فشيئاً عندما غزتها الآلات الموسيقية القادمة من الغرب لتصير مع الزمن على الصورة التي زهت بها اليوم، والآلات الموسيقية الغربية التي دخلت على التخت الشرقي وتجاوبت معه هي أسرة الكمان برمتها عدا آلة الفيولا - Viola، علماً بأن هذه الآلة هي أول آلة عزف عليها الموسيقي الحلبي أنطوان الشوا الكبير، أمام إبراهيم باشا إبان حكمه لسورية عقب تحريرها من الحكم العثماني (١٨٣١ - ١٨٣٩)، ولكنه لم ينجح في فرضها بالتخت الشرقي، غير أن حفيده أنطون الشوا الصغير، الذي هام بالكمان حباً استطاع مع ولديه سامي وفاضل الشوا، وتوفيق فتح الله الصباغ من فرضها على التخت الشرقي بعد ضبط أوتارها بما يتفق والأبعاد الصوتية

للسلم الشرقي، كآلة رئيسية لها مقوماتها، ولم يقتصر إدخال هذه الآلة على التخت الشرقي في بلاد الشام، الذي استغرق زمنا ليس بالقصير، بل تعدى ذلك إلى سائر أقطار الوطن العربي بما فيها المغرب بفضل سامي الشوا. وفي ثلاثينيات القرن الماضي تمكن الموسيقي السوري جميل عويس من إدخال آلة الكمان الجهير - فيولونسيل - والكمان الأجهر - كونترباص - على التخت الشرقي في مصر، إبان ترؤسه لفرقة محمد عبد الوهاب الموسيقية، وتعود سهولة استعمال هذه الآلات في التخت الشرقي الذي صار اسمه الفرقة الموسيقية العربية، إلى كون هذه الآلات تخلو من الدساتين التي تحدد أبعاد أصواتها، وإلى إمكانية تطويع أصوات أوتارها المطلقة وضبطها وفق دوزان آلات الموسيقا العربية الأخرى، حتى صارت هذه الآلات اللبنة الأساسية في الفرقة الموسيقية العربية منذ فرضها آل الشوا وجميل عويس على التخت الشرقي، غير أن الآلة الوحيدة من أسرة الكمان التي لم تدخل الفرقة الموسيقية العربية هي آلة الفيولا، ومع ذلك فإن أول محاولة لإدخالها قام بها صلحي الوادي عام ١٩٥٩، في أوبريت " يوم من أيام الثورة السورية " ولم تتكرر هذه المحاولة لأن الفرق الموسيقية العربية وقوادها بنوع خاص أحجموا عن استعمالها لأنها في نظرهم لا تفي بالغرض الذي صنعت من أجله في الفرق العربية.

أما بالنسبة للآلات الوترية الأخرى، فظل استخدامها قاصرا على الألحان ذات المقامات التي تتطابق أبعاد أصواتها مع أبعاد المقامات الغربية بسبب الدساتين التي حددت أبعاد أصوات تلك الآلات بأبعاد أصوات السلم الغربي المعدل المقسم إلى اثني عشر نصف صوت، والتي لا تتفق مع أبعاد السلم العربي المقسمة أبعاده إلى أربعة وعشرين ربع صوت تقريبي. ومن هنا ظل استعمال هذه الآلات محدودا وفي نطاق المقامات العربية المطابقة

للمقامات الغربية. والآلات التي استعملت في الموسيقا والفرق العربية عديدة، منها أسرة الكيتار التي تضم الكيتار التقليدي المعروف بالكلاسيكي، والكيتار الاسباني " اسبانيول " والكيتار الامريكي، والكيتار " هاوايين " نسبة إلى جزيرة " هاواي " وأساليب العزف على هذه الأنواع من الكيتارات تختلف بين كيتار وآخر، فالكيتار التقليدي والآخر الاسباني يعتمدان أنامل اليدين في العزف، والأمريكي يستعمل الريشة في الضرب على أوتاره، وأول من استعمله من الملحنين العرب مع الماندولين رياض السنباطي في أغنية " شفت منام " لليلى مراد، أما كيتار الهاويين، فيبسط أثناء العزف عليه على ركبتي العازف مثل القانون، ويمررا لعازف قطعة خاصة من المعدن بضغط خفيف بأسلوب الترجيف Febration على الأوتار، ليعطي الأصوات المطلوبة التي تختلف عن أصوات الكيتارات الأخرى، وأول من استعمله من الموسيقيين العرب محمد عبد الوهاب في أغنية " انس الدنيا " والسنباطي في أغنية "يا هوايا " لصباح. على أن استعمالات الكيتار ظلت محدودة، واقتصرت على التلوين الموسيقي لعجزها عن مجاراة المقامات العربية. كذلك الأمر بالنسبة للآلات الوترية الأخرى مثل "الماندولين" ذات الرنين العذب وشقيقتها الكبرى "الماندولا والبانجو والبلاليكا " الروسية، وقد جرت محاولات في سورية ومصر لتطويع هذه الآلات لأداء الموسيقا العربية فنجح بعضها وأخفق بعضها الآخر.

وتعدّ محاولة الموسيقي السوري زكي محمد الحموي من أنجح المحاولات، إذ استطاع عام ١٩٤٩، بتحويل آلة البانجو التي يتقن العزف بها اتقانه العزف بالعود، إلى آلة غربية تستطيع أداء المقامات العربية وتصويرها بسهولة ويسر بنزع دساتينها وتحديد أبعاد أصواتها وفق السلم العربي، ثم صار يقدم بها أسبوعياً من إذاعة دمشق فاصلاً من التقاسيم والمعزوفات، ويشارك بها في الفرق الموسيقية عزفا بمنتهى الصفاء

والنقاء. وهذا الأمر الذي توصل إليه جعله يفكر بتطويع الآلات الأخرى، غير أنه أحجم عنها نظرا لأن تكاليف التصنيع الباهظة لن تقف عند حدود نزع الدساتين، وإنما في تصنيعها أساسا خالية من الدساتين كالآت مستحدثة عن تلك الآلات، ولأن سوقها التجارية قد لا تسد تكاليف تصنيعها، فصرف النظر عنها.

آلات موسيقية غربية أخرى دخلت على الموسيقا العربية منذ أواخر العقد الثاني من القرن العشرين، هي آلات النفخ النحاسية والخشبية، التي استعمل بعضها سيد درويش وكميل شامبير في عدد من الأوبريت. وبغياب سيد درويش وعودة كميل شامبير إلى وطنه سورية توقف استعمال هذه الآلات التي عادت من جديد في بعض أعمال محمد حسن الشجاعي عام ١٩٣٦، ومحمد عبد الوهاب عام ١٩٣٨، في اوبريت مجنون ليلى الذي استعمل فيها بالتعاون مع عزيز صادق بعض آلات النفخ النحاسية والخشبية من مثل: الكلارنيت والأوبوا والفلوت، ثم صعد هذا الاستخدام بذكاء في عمله الشهير " ليالي عاشق لروح " ليحقق انتصاراً مذهلاً في المزج الموسيقي بين الآلات الموسيقية الغربية والشرقية، متجاوزاً السنباطي الذي استخدم عددا من آلات النفخ النحاسية عام ١٩٣٦، في نشيد الجامعة، ثم في نشيد الأسرة العلوية عام ١٩٤٤، لأنه عني بخلق نوع من الانسجام بين آلات الكلارينيت والفلوت والماندولين والبانجو والآلات الشرقية التقليدية الأخرى. هذا العمل أتاح للموسيقيين مجال الاغتراب فصاروا يستخدمون آلات النفخ النحاسية والخشبية على اختلاف أنواعها مثل الترومبيت والساكسفون بأنواعه، وجاراهم في ذلك الموسيقيون السوريون لاسيما المبدع هشام الشمعة والبارع حسن دركزنللي، وشيخ الموسيقيين الفلسطينين يوسف بتروني المقيم في دمشق، الذين بالرجوع إلى بعض مؤلفاتهم والفرق الموسيقية التي اسسوا، سبقوا زملاءهم في مصر. وكان من أقوى عازفي الكلارينيت شكري شوقي

وعارف ملص، والأوبوا مطيع المصري والترومبون آكوليس غالب ماملي وغيرهم، وعلى الرغم من التسابق على الاغتراب في استعمال الآلات الموسيقية الغربية كافة، فإن المحصلة النهائية لهذا الجنوح في استعمال هذه الآلات أدى إلى خلق فرق موسيقية عربية لا هوية لها، فرق يصح معها القول إنها مبندقة لا يجمع بينها جامع وتفتقر إلى الانسجام على الرغم من محاولة الموسيقي الراحل " علي إسماعيل " الذي استطاع إلى حد ما خلق نوع من التوافق فيما بينها، وكما جرت محاولات لتصنيع بعض هذه الآلات وتطويعها لمتطلبات الموسيقا العربية، جرت محاولات أخرى في مصر بالنسبة لآلتي الأكورديون والساكسفون تينور.

* **البيانو** :

لم تكن محاولات تطويع الآلات الموسيقية الغربية التي جرى الحديث عنها الأولى من نوعها، إذ جرت قبلها محاولات أخرى لتطويع آلتي البيانو والأكورديون، وهذه المحاولات قام بها منذ عشرينيات القرن الماضي اعلام سوريون ولبنانيون ومصريون، فلم ينجحوا، وإن اختزلوا بما قامو به الصعاب الأساسية التي اعترضتهم أملاً في أن يستفيد منها الذين سيتابعون عملهم من الموسيقيين المهتمين بتصنيع الآلات الموسيقية، والقادرين عل تمويل عمل كهذا، وتدين المحاولات الأولى للثلاثي الكبير: عبد الله شاهين ومتري المر وكميل شامبير.

والبيانو - piano - كما هو معروف آلة موسيقية غربية من الآلات المصنعة على أساس الأصوات الثابتة في السلم الغربي المعدل. ومن المعروف أيضاً أن الآلات الموسيقية الغربية ذات الأصوات الثابتة والمصنعة على الغرار نفسه - أي على أساس السلم الغربي المعدل - من مثل الأكورديون والكيتار والبانجو والماندولين وما إليها، لا تستطيع بما فيها

البيانو، أداء سوى عدد محدود من المقامات الشرقية لأنها كما ذكرنا تتكون في أسلوب تصنيعها حسب السلم الغربي المعدل من أنصاف أبعاد ثابتة.

وآلة البيانو تحتوي على سبعة دواوين - Octaves - تبدأ كلها وتنتهي بدرجة "لا" الموسيقية. وكل ديوان من هذه الدواوين له اثنا عشر ملمسا، تقوم اذا ما عزف عليها العازف بتحريك المضارب / الشواكيش/على الأوتار المعدنية المشدودة على حامل مثبت في هيكل البيانو الخشبي الداخلي.سبعة ملامس من الملامس الأثني عشر في الديوان الواحد ذات لون أبيض، والخمسة المتبقية ذات لون أسود، ومجموع ملامس البيانو التي تضمها الدواوين السبعة، خمسة وثمانون ملمساً، منها خمسون ملمساً بلون أبيض، وخمسة وثلاثون ملمساً بلون أسود، وكل ملمس من هذه الملامس يكون نصف بعد صوتي. والملامس البيضاء تدل على الأصوات الطبيعية، والملامس السوداء تختص بعلامات الرفع # والخفض b معا، بمعنى أن الملمس الأسود يكون علامة رفع # بمقدار نصف بعد للدرجة الموسيقية التي تقع على يساره، وعلامة خفض b بمقدار نصف بعد للدرجة الموسيقية التي تقع على يمينه.

والبيانو، كما أسلفنا لا يستطيع أداء جميع المقامات الشرقية، بسبب تصنيعه الذي يقوم على أنصاف أبعاد الصوت في السلم الغربي المعدل، والمقامات التي يمكن له أن يؤديها بعيدا عن نكهتها الشرقية الخاصة بها هي:العجم، النهاوند، الحجاز، الكرد، وما يتفرع عنها من مقامات.

أما المقامات التي يعجز عن أدائها إطلاقا بصورة كاملة، بسبب أرباع الأبعاد الصوتية التقريبية التي تحتويها فهي: الراست، البياتي، الصبا، السيكاه، والمقامات الأخرى المنبثقة عنها.

وإلى ما قبل ولادة الآلات الالكترونية التي استطاعت إلى حد ما تذليل عقبة ربع الصوت التقريبي، جرت محاولات لتصنيع بيانو يفي بأغراض

السلم العربي، وهذه المحاولات قام بها مختصون في ألمانيا وفرنسا، وذلك بإضافة ملامس أخرى صغيرة تؤدي أرباع البعد التقريبية. ولكن هذه المحاولات فشلت. إذ أثبتت التجارب التي أجريت على البيانو - النموذج المصنع على أساس السلم العربي - أن هذا البيانو يستطيع أداء المقامات الشرقية في حدودها الدنيا، ولكنه عجز عن تصوير تلك المقامات من درجات موسيقية أخرى، والسبب في هذا يعود إلى ذلك النقص الضئيل في حسابات الكوما الذي جعل السلم الموسيقي العربي، أقل قليلا من أربعة وعشرين ربع تقريبي، أو من ستة أبعاد كاملة.

محاولات أخرى قام بها مختصون في سورية ولبنان ومصر، أبرزها على الرغم من فشلها كلها محاولة الثلاثي المعروف "كميل شامبير ومتري المر، وعبد الله شاهين". ريادة المشروع كانت للموسيقار الحلبي"كميل شامبير" الذي درس الموسيقا في ايطاليا.

ويعد كميل شامبير رائد آلة البيانو في سورية، ورغم محاولاته في ضم البيانو لآلات التخت الشرقي، فقد ظلت هذه الآلة غريبة ومرفوضة بالنسبة للموسيقا الشرقية، لأن الخصائص التي تتمتع بها تتنافى تماما وطبيعة التخت الشرقي بدء من ضبط الأوتار –دوزان - وانتهاء بأداء المقامات الشرقية التي لا تستقيم أبعادها مع الأبعاد المصنعة على أساس أنصاف الأبعاد في البيانو، ومع ذلك، لم ييأس، وفكر في تحويل هذه الآلة التي تتنافى في نظام أصواتها، إلى آلة تتماشى مع أصوات السلم الشرقي، ومن أجل تحقيق هذا الأمر، لجأ في حفلاته الموسيقية وندواته الخاصة إلى التحويل المباشر، فإذا أراد مثلا أن يؤدي تقاسيم من مقام الراست العربي، قام بخفض درجتي "مي"و"سي" الموسيقيتين في السلم الغربي المعدل بمقدار ربع بعد، بواسطة مفتاح ضبط الاوتار الخاص بالبيانو، فتنطبق درجة "مي" المنخفضة على درجة "السيكاه" الشرقية، وتنطبق درجة"سي" المنخفضة ايضا على درجة "الاوج" الشرقية

ويحصل بذلك على مقام الراست الذي يبغى دون ان يتمكن من الانتقال إلى غيره من المقامات الشرقية الاخرى.

أسلوب التحويل هذا الذي استخدمه وقف حائلاً أمام عزفه وقيده بصيغة المقام الذي اختاره نتيجة عملية التحويل دون أن يتمكن من الانتقال إلى غيره من المقامات، ومن هنا فكر في تصنيع بيانو يستطيع أداء جميع المقامات الشرقية والغربية، وفكرة التصنيع هذه لم تأته من فراغ، وإنما من خلال دراسته للآلات الموسيقية المصنعة من ذوات الأصوات الثابتة أثناء دراسته في ايطاليا، ولما كان يفتقر إلى المال من اجل عملية التصنيع هذه، فقد بادر إلى الاتصال بصديقيه الموسيقيين "متري المر"و"عبد الله شاهين" المقيمين في بيروت والقادرين ماليا على تمويل هذا المشروع.

وعلى الرغم من حماسة هذا الثلاثي للمشروع، ووضع المخططات اللازمة له، ودراسة ما قام به المصنعون الألمان والفرنسيين في هذا السبيل، وتخطي الصعوبات التي اعترضتهم في عملهم، وإيجاد صيغة يستطيعون معها من صنع البيانو الموعود، فقد باءت جهودهم بالفشل، لأنهم اكتشفوا خلال عملهم بأن أرباع البعد في السلم الشرقي على أساس حسابات الكوما الدقيقة، وما ينبثق عنها من تغيير مقامي يتطلب تركيب لوحة للمفاتيح والملامس ليأتي الصوت سليما من كل شائبة تجعل طول البيانو عند تركيبها يتضاعف في أدنى الاحتمالات، وتجعل من العسير حتى على العازف المتمكن ان يطول ملامسها، كذلك وجدوا عند دراستهم إمكانية تركيب لوحة تتألف من ثلاث طبقات لتستطيع أن تفي بحاجات السلم العربي ومقاماته بأن هذا الأمر يتطلب هو الآخر من العازف أن يستوعب قدرا كبيرا من الملامس الموزعة على تلك الطبقات وهو الأمر الذي يستحيل تحقيقه فنيا.

وهكذا فشلت محاولات هذا الثلاثي الكبير، بعد أن ساروا قدماً فيه، وصرفوا أموالاً لا طاقة لهم بها. مع غروب هذه المحاولة في أواخر

العشرينيات، قامت مصر بتوصية من مؤتمر الموسيقا العربية الذي عقد في القاهرة في آذار عام ١٩٣٢ بتصنيع بيانو يستطيع أداء المقامات الشرقية التي لا يستطيع البيانو الغربي أداءها، وهذا البيانو الذي تم العزف عليه في حفلة رسمية أقيمت لهذا الغرض، غدا أسير المتحف الموسيقي في القاهرة، بعد فشله شاهدا على المحاولات العديدة التي بذلت لصنع بيانو يؤدي المقامات العربية.

بعد ربع قرن على هذه المحاولة، قامت مدرسة للموسيقا في سورية، هي الفنانة الراحلة "وجيهة عبد الحق "بالمحاولة الأخيرة لتصنيع بيانو يفي بالغرض. استطاعت "وجيهة عبد الحق " تمويل مشروعها من بعض المؤسسات السورية والعربية، وتمكنت بواسطة خبراء التصنيع، من تصنيع بيانو يؤدي المقامات الشرقية، وانتقلت بهذا البيانو لتكسب الدعم والتأييد في تصنيعه إلى مختلف الأقطار العربية وعندما حطت رحالها في دمشق وسط ضجة إعلامية كبيرة، وقامت بالعزف عليه أمام خبراء في الموسيقتين الشرقية والغربية من أمثال الأساتذة "هشام الشمعة ومحمد كامل قدسي وحسني الحريري وصلحي الوادي " وغيرهم حكموا بفشله لأنه لم يستطع الوصول إلى التصوير المقامي، ولأن أصواته مكتومة ولا تحاكي أصوات البيانو الغربي في قوتها وضخامتها ونعومتها عند استخدام الـــ " بيدال " ولأن حسابات الكوما أيضا لم تكن دقيقة.

البيانو الذي قامت بتصنيعه لا يرقى إلى جودة البيانو الذي صنعه الألمان عام ١٩٢٠، ولا إلى البيانو الذي صنعه عبد الله شاهين، أو الآخر الذي صنع في القاهرة بناء على توصية من مؤتمر الموسيقا العربية الأول عام ١٩٣٢. وقد سألها الأستاذ حسني الحريري عن الطريقة التي اتبعتها في ضبط أوتاره فأجابته بأنها اعتمدت في ذلك على "دوزان القانون" وعندما سألها عن اسم العازف الذي قام بضبط أوتار القانون، اكتفت بالصمت.

آخر محطه نقلت إليها هذا البيانو هي بغداد، وفي بغداد تمكنت من بيعه ليقبع في أحد المتاحف وقد صرح عازف العود الشهير " منير جميل " آنذاك بأن البلوى التي جاءت بها "وجيهة عبد الحق" لم يكن الهدف منها سوى ضجة إعلامية مفتعلة وإن البيانو المذكور، لا يعتمد على أدنى درجات العلم في تصنيعه، وإنه يفتقر إلى الأولويات في ذلك.

وفي رأيي طالما تعرضنا إلى محاولات تصنيع البيانو الشرقي التي فشلت كلها، معرفة العقبة التي وقفت حائلاً دون الحصول على البيانو الموعود، ترجع إلى ما اتفق عليه الباحثون والعلماء بالنسبة للسلم العربي. فنبدأ بقياس الأوتار المراد تصنيع آلة البيانو منها، وتراً وتراً، وحساب الناتج عن حبس المراد حبسه من كل وتر، وقد جاء في كتاب "الدليل الموسيقي العام" لمؤلفه توفيق فتح الله الصباغ ما يلي:"من المعروف أنه إذا حبس تسع الوتر، يرتفع باقي الوتر الناطق درجة صوتية كاملة عن الوتر المطلق، ثم إذا حبس التسع الباقي من الوتر - أي تسع الثمانية اتساع - تخرج درجة صوتية كاملة أيضاً، وإذا كررنا هذه العملية إلى أن نصل إلى الدرجة السادسة الكاملة، نجد أنها تعطى صوتاً أعلى قليلاً من جواب الوتر المطلق، وهذا ما يثبت نقص مجموع السلم عن ست درجات صوتيه كاملة...

لقد أجمع الباحثون على أن السلم العربي ينقص في درجاته الصوتيه الست على " كوما "واحدة - أي تسع الدرجة - مع فرق ضئيل لا يستحق الذكر ١٤٤/١. وهذا النقص برهن عليه الباحث العالم "توفيق الصباغ "ببراهين نسبية وحسابية وسمعية، ويمكن القول على ضوء تلك الأبحاث.على أن المسافة الواقعة بين درجتي "راست" و"كردان"في السلم العربي بعد قياسها هي خمس درجات صوتيه وتسع الدرجة الصوتيه (٩/٨ -٥) أي أن سلم "راست" ينقص عن الست درجات، تسع أثمان درجة صوتيه، أي "كوما" واحدة وعلى هذا، فإن هذا النقص في السلم هو "كوما واحدة " الذي يتيح له تصوير

المقامات، وله تأثير كبير في ذلك، وهو أكثر دقة وضبطا، من السلم الموسيقي العربي الذي يقول به بعضهم، ويتألف من أربعة وعشرين ربع صوت أو درجة. ومن هنا بالذات يكمن الخطأ عند تصنيع البيانو الشرقي أو أية آلة من الآلات الموسيقية من ذوات الأصوات الثابتة على أساس السلم الغربي، لأنها تصنّع على أساس أرباع الصوت أو الدرجة، دون النظر إلى أن السلم الكامل ينقص كوما واحدة عن الست درجات، وهذا التغاضي عن النقص عند المصنع، يؤدي إلى الوقوع في مطبات الأخطاء الحسابية للأصوات "كومات" وبالتالي فإن الآلة التي يصنعها يكون مصيرها الفشل في الغالب لأنها لن تستطيع أداء المقامات الشرقية وتصويرها من مختلف الدرجات.

إن هذه العقبة التي تكمن أولاً وآخراً في حساب الكوما في السلم العربي، وهي بيت القصيد عند تصنيع أية آلة غربية من ذوات الأصوات الثابتة على أساس السلم العربي، وعندما يتم التوصل إلى تذليل هذه العقبة، فإن الحصول على آلات مصنعة تستطيع أداء المقامات العربية الشرقية يغدو سهلا، وهذا الأمر يبقى مستحيلا، لأن المسألة ليست بتلك السهولة التي نتصورها، والتي تم التعرض لها آنفاُ، ومع ذلك فإن عالم الكهرباء والالكترونيات ذلل الصعاب التي وقفت حائلاً دون الوصول إلى آلات موسيقية حديثة تفي جميع السلالم الموسيقية في العالم.

*** الأكورديون:**

الأكورديون آلة موسيقية من نوع آلات النفخ الهوائية التي تعمل بواسطة الهواء وهي آلة حديثة نوعا ما، ويعود اختراعها إلى بدايات القرن التاسع عشر وقد ابتكرت في البداية لتكون بمثابة لعبة موسيقية للأطفال.

تتألف الأكورديون من ثلاثة أقسام متصلة بعضها ببعض. والقسم الأول من ناحية يمين العازف يتألف من لوحة تحتوي على مجموعة الملامس التي

تعزف بها اليد اليمنى.وهي مخصصة لأداء الألحان الرئيسة في القطعة الموسيقية. والقسم الثاني في الوسط يتكون من المنفاخ. أما القسم الثالث الذي يقع إلى يسار العازف فهو لوحة تحتوي عدداً من الأزرار يعزف بها باليد اليسرى وهي مخصصة لأداء الأصوات المرافقة للألحان التي تؤدى باليد اليمنى. تتألف لوحة اليد اليسرى عادة من أصوات منخفضة رئيسة، ومجموعة أصوات مركبة لها تسمى "كوردات " - أي اتفاقات- وتستخدم هذه الأصوات أيضا لضبط الإيقاع.

تعلق الأكورديون على صدر العازف بحمالتين مثبتتين على الكتفين ليتمكن العازف من تحريك المنفاخ سحبا ودفعا بسهولة بيده اليسرى من أجل ضخ الهواء في الآلة، فيحرك الهواء المضغوط ألسنة معدنية فولاذية موجودة ضمن لوحتي اليد اليمنى واليد اليسرى، وكل لسان من هذه الألسنة يشكل صوتا معينا يطابق إحدى درجات السلم الموسيقي. ويمكن للعازف أن يعزف بالأكورديون واقفاً أو جالساً.

تتألف لوحة اليد اليمنى عادة من ملامس تشبه ملامس البيانو البيضاء والسوداء، وفي بعض النماذج الأخرى من هذه الآلة تتألف اللوحة اليمنى من عدد من الأزرار، وتتوضع في اللوحة اليمنى وفي لوحة اليد اليسرى أيضا بعض المفاتيح تعرف باسم "ريجستير" ويستعمل كل مفتاح منها لتبديل الطبقة الصوتية من أجل الحصول على التنويع المطلوب.

يقاس حجم الأكورديون عادة بعدد أزرار لوحة اليد اليسرى، وتحتوي لوحة الأزرار في اصغر حجم للأكورديون على إثني عشر زرا، بينما يزيد عدد الأزرار في الأكورديون الكبيرة على عشرين ومائة زرا. أما لوحة اليد اليمنى فتقاس بالأوكتاف - أي الديوان - الذي يحتوي على اثني عشر صوتا، وهذه الأصوات هي أنصاف أصوات. والأكورديون الكبيرة تتكون من ثلاثة أوكتافات أي ثلاثة دواوين.

هناك نماذج أخرى من الأكورديون على شكل سداسي الأضلاع، ويطلق عليها اسم "الكونسرتينا " او "الباندنيون" وتستخدم على نطاق واسع في فرق التانغو الموسيقية في الأرجنتين.

تستعمل الأكورديون اليوم في كثير من ألوان الموسيقا الشعبية والراقصة، كما أن الفرق الموسيقية العربية قلما خلت منها وذلك لإضفاء مزيد من الضخامة والإبهار.

استهوت هذه الآلة بعض المؤلفين الأوربيين فكتبوا لها عدداً من الكونشرنو /الحواريات/ بمرافقة الاوركسترا. وقد قدمت الفرقة الوطنية السيمفونية السورية في إحدى حفلاتها قطعة على غرار الكونشرتو وليست بكونشرتو، من قبل عازف ألماني بارع.

ونظراً لانتشار هذه الآلة على المستوى الشعبي واستعمالها في الفرق الموسيقية، فقد فكر عدد من الموسيقيين في سورية ولبنان ومصر. بتصنيع أكورديون يستطيع أداء ربع صوت تقريبي. وجرت أول محاولة بتشجيع من الأستاذ الراحل نجاة قصاب حسن الذي تولى مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة إبان الوحدة، فكلف الموسيقي عبد الله شاهين الذي سبق له القيام بمحاولة تصنيع بيانو شرقي، بتصنيع أكورديون يؤدي أرباع الأبعاد التقريبية في السلم العربي. وعندما انتهى من عمله وعزف عليه، تضاربت الآراء بشأنه، وانتهى به الأمر إلى المتحف بعد أن ابتاعت منه وزارة الثقافة آلتين أملاً في أن يتابع عبد الله شاهين محاولته وينجح فيما قصر عنه في محاولته الأولى. محاولات أخرى شبه ناجحة جرت في مصر، ولم يكن مصيرها أحسن من مصير ما صنّع في سورية.

*** الأورغ :**

الأرغن أو الأورغ، هو آلة موسيقية ذات إمكانات موسيقية عالية، وتقنيات كثيرة ومتنوعة. وهو على نوعين: الأرغن الذي تصدر أصواته عن

طريق نفخ الهواء في أنابيبه الصافرة. والأورغ الذي تصدر أصواته بفعل الكهرباء. وهذا الأورغ صار ذا شهرة واسعة الانتشار والاستعمال عند هواة الموسيقا من الكبار والناشئة وعند المحترفين من العازفين، لما له من مواصفات فنية وتقنية عديدة لتسهيل استخدامه عند العزف به، واستنباط أصوات موسيقية متنوعة وعديدة. وقد استغل مبتكروه العباقرة الطاقة الكهربائية في ابتكار آلات موسيقية حديثة تعمل بواسطة الكهرباء يأتي على رأسها الأورغ وتدعى هذه الآلات بالآلات الالكترونية لأن ليس لها أوتار أو قصبات أو أنابيب للتصويت، وإنما دارات أو صمامات الكترونية أو ما شابهها لتكون مولدة ومبدلة لمختلف الأصوات التي تنتجها، ومعظم هذه الآلات تستخدم لوحة ملامس، كملامس البيانو البيضاء والسوداء لتسهيل عملية العزف بها. وبما أن الأصوات تنتج عن طريق الكهرباء، فلابد إذن من أجهزة التضخيم ومكبرات الصوت، لسماع أصواتها بدقة ووضوح. وقد شهد القرن الماضي منذ أوائل العشرينيات. اختراع أول آلة الكترونية هي "التيريمين " ثم تلتها موجات " مارتنو" ومن ثم "التراوتونيوم"، فا "لأورغ" و"السانتي سايزر " وغيرها من الآلات الالكترونية. ويمكن لبعض هذه الآلات مثل "سانتي سايزر" تقليد الكثير من الأصوات الموسيقية المختلفة الأصوات، وغير الموسيقية أيضا مثل الصفير والضجيج بأنواعه المختلفة، لأنها تحتوي على أجهزة وصمامات توليفية كي تصدر شتى أنواع الأصوات والتأثيرات، ومختلف الذبذبات الصوتية التي يزيد عددها على عشرة آلاف وحدة صوتية. ويمكن القول إن هذه الآلات الالكترونية ومنها الأورغ ساهمت في زيادة الثروة الموسيقية واتساعها، وفتحت أمام الموسيقيين آفاقاً جديدة مكنتهم من استغلالها في تراكيب صوتية لا تعد ولا تحصى.

وهذا الابتكار العصري ساعد بصورة خاصة الموسيقيين القليلي الخبرة في الاعتماد عليها، إذ يمكن للعازف برمجة ألحان وإيقاعات متنوعة ومبتكرة

من صنع الآلة نفسها وقد استغل كثير من الملحنين الناشئين هذه الطاقة في تلك الآلات، استغلالا سيئا، فأغرقوا الأسواق بألحان هزيلة وأغان سوقية، ليخدموا بها أغراضهم التجارية.

تختلف خصائص الآلات الموسيقية الالكترونية عن خصائص الآلات العادية بمميزات عدة من أهمها استطاعتها التحكم في شدة الصوت وطابعه ومدته الزمنية، فشدة الصوت في الآلات العادية محدودة نوعا ما بينما في الآلات الالكترونية تبدأ من الهمس الضعيف جدا حتى أشد الأصوات قوة والمساحة الصوتية فيها واسعة، بينما لا تزيد في الآلات العادية عن أربعة دواوين على الأغلب. ماعدا آلات البيانو والهارب والأرغن التقليدي، والآلات الألكترونية تستطيع إحداث وتبديل طابع صوتي في كل لحظة بسهولة ويسر، والتحكم في مدة استمرار الصوت المتواصل دون انقطاع زمناً، لا يمكن لأية آلة موسيقية عادية أن تجريها فيه. وعلى الرغم من كل هذه الانجازات العلمية والفنية والتقنية الحديثة، تبقى المشكلة في التأثيرات النفسية لهذه الآلات عند المتلقي. إذ عليها أن تجد رضى وارتياحاً لديه، ولاسيما عند المستمع العربي خاصة والشرقي عامة.

عمالقة التلحين في الوطن العربي، وجدوا أن أصوات هذه الآلات لا تستقيم مع الغناء العربي إلا في مجالات ضيقة، وفي بعض اللوازم الموسيقية ومقامات الأغاني على نحو ما فعل محمد عبد الوهاب والسنباطي وسليم سروة وبليغ حمدي وأمين الخياط وغيرهم، واجمعوا تلميحاً وتصريحاً بأن أصوات هذه الآلات تصلح كمؤثرات درامية في الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية، وعلى الرغم من هذا فإن بعض المؤلفين العرب مثل" مجدي الحسيني " و" أسعد خوري " ألفوا مقطوعات موسيقية مزجوا فيها بين الآلات الالكترونية والآلات العادية كما أن عدداً من الموسيقيين الأوربيين مثل " شتوكهاوزن" الألماني و" ولوسور" الفرنسي، كتبوا أعمالاً

تحتاج إلى التأمل. وفي كل الأحوال فإن هذه الآلات التي أقبل عليها الناشئة من الهواة، لسهولة العزف بها والتأليف لها برمجة، دخلت على أغلب الفرق الموسيقية العربية عدا التراثية منها، وصارت تغطي بصخبها وضجيج أصواتها، لا سيما في موسيقا الجاز مساحة أكبر من الأمكنة الضيقة التي تعج بالرواد الذين لم يعد بإمكانهم تقري أصواتها إلا إذا عزفت منفردة وبمنتهى الهدوء، وهذه الآلات التي استولدت منها آلات من مختلف الأنواع المشابهة أو المماثلة للآلات العادية كالكيتار والمادنولينات قد تصير بديلة عنها في المستقبل، فيصبح التعبير عن المشاعر والأحاسيس كهربيا عوضا عن التعبير الإنساني الذي ينجم عن علاقة العازف بالآلة التي يحتضنها أو يعانقها، ومع ذلك وعلى الرغم من التقنيات والخصائص التي تشتمل عليها هذه الآلات وسيطرتها على الناشئين والمحتفين بها، فستظل الآلات التقليدية هي الأساس في التعليم والعزف والإبداع وفي الحفاظ على إرث الموسيقا العظيم.

وطالما تعرفنا الآلات الموسيقية الغربية قديمها وحديثها التي دخلت على الموسيقا العربية، والمقامات والإيقاعات الغربية التي تعامل معها الموسيقيون العرب، فلا بد من وقفة أمام عملية المزج الموسيقي التي بدأت منذ العصر الجاهلي واستمرت حتى اليوم.

*** المزج الموسيقي :**

ليس المزج الموسيقي حديث العهد، فهو قديم قدم الحضارات، وقد اشتمل فيما اشتمل: الآلات الموسيقية والمقامات والإيقاعات ومختلف العلوم الموسيقية. وأول شكل من أشكال هذا المزج عرفه العرب في القرن السابع الميلادي من خلال العود الفارسي الذي حمله معه إلى الجزيرة العربية "نشيط الفارسي" فاستبدل العرب " المزهر " به والمزهر هو مثل العود ويختلف عنه في تجويفه المصنوع من الجلد. وعود نشيط الفارسي، أضحى بفضل

الموسيقيين العرب وصناع آلات الموسيقا، ولاسيما في العصر العباسي عودا عربيا بكل ما في هذه الكلمة من معنى.وقد استطاع هذا العود الانتشار في كل البلاد التي طالها الفتح العربي بما فيها الأندلس التي توصل فيها زرياب إلى وضع اللمسات الأخيرة عليه، بإضافة الوتر الخامس واستعمال ريشة النسر في الضرب على أوتاره، كآلة موسيقية متفردة في طبيعتها وخصائصها، وقد اعتمدها الأوروبيون في عزفهم لموسيقاهم التي نقل إليها العود بصماته الواضحة، وقد أشار الباحث " كورت زاكس " في كتابه " تراث الموسيقا العالمية " عن تأثير العود العربي في أوروبا في العصور الوسطى، فذكر بأن قالب "ريتشر كاري" الموسيقي، كان أحد الصيغ الموسيقية الهامة التي ابتكرت من أجل العود في عصر النهضة، وإذا عرفنا بأن العود العربي كان من الآلات الموسيقية الهامة في اسبانيا وايطاليا وفرنسا وألمانيا طوال قرنين من الزمن وابتدعت من أجله أساليب التدوين الجدولي، وألف له أعلام الموسيقا، أدركنا مدى تأثير العرب على أوروبا الذي أدى إلى المزج في الموسيقا الأوروبية، وما نقوله عن انتشار العود ينطبق على انتشار الرباب في اسبانيا والبرتغال، والقانون في دول البلقان وما جاورها.

أما بالنسبة للمقامات الموسيقية العربية فمن المعروف أن العالم الموسيقي العربي " صفي الدين الأرموي "، نظم في كتابه الشهير " الأدوار " منذ القرن الثالث عشر المقامات الموسيقية فقال ما معناه: إن المقامات الموسيقية العربية هي سلسلة متصلة، كل مقام فيها ينبثق من المقام الذي يسبقه ويقود إلى المقام الذي يليه، وتوصل في أبحاثه إلى أن هذه المقامات والتحولات التي تتأتى عنها، عبارة عن منظومة مقامية مترابطة. وقد مكنت أبحاث " الأرموي " الموسيقيين العرب الذين لم يكونوا قد توصلوا إليها في الوصول إلى ما يبغون، وبفضل هذا الكتاب " الأدوار " نظم علماء الفرس

والأتراك مقاماتهم الموسيقية وبالتالي موسيقاهم، وهو الأمر الذي ساهم إلى حد بعيد بعملية المزج الموسيقي في موسيقا الفرس والأتراك بالموسيقا العربية. وكتاب " الأدوار " نقله الأوربيون عن الفارسية فيما نقلوا، وتعدوا ذلك إلى رسائله وأبحاثه وتفاسيره، وحتى إلى كتاب " شرح الأدوار " الذي وضعه " عبد القادر بن غيبي " الفارسي، والكتب الأخرى التي تناولت هذا الكتاب شرحا وتفصيلا والذي كان له أثره في تنظيم المقامات الفارسية والتركية واستفاد منه الأوربيون في أبحاثهم وموسيقاهم، ونلمس ذلك في عدد من مؤلفات الأعلام كما في كونشرتو الكمان والأوركسترا، وإيمائية " الحكيم العجيب " للمجري بيلا بارتوك " اللتين استخدم فيهما ربع الصوت المقامي وهما حديثتا العهد، وترجعان إلى ثلاثينيات القرن الماضي، كذلك استخدمه التشيكيان " ألويس هابا " و" ستانيسلاف" في أبحاثهما وأعمالهما التجريبية، مما يؤكد بأن عملية المزج الموسيقي قديمة العهد.

وكما استعانت الشعوب بمنظومة المقامات العربية، استعان العرب الغساسنة في زمن الرومان بالسلم الفيثاغورثي اليوناني، قبل أن يضع " الأرموي " منظومته المقامية لتستفيد منها الشعوب. الأمر الذي أدى إلى ظهور أثرها في المزج الموسيقي حتى اليوم. وعدد المقامات المستخدمة اليوم، خمسة وتسعون مقاماً، لا يستخدم منها في سورية ومصر سوى اثنين وثلاثين مقاماً، وفي العراق سبعة وثلاثين مقاما، وفي المغرب العربي ثمانية عشر مقاماً.

وإذا تجاوزنا الحديث عن المقامات وفروقها بين الغرب والشرق، وتباين أصواتها ودرجاتها وطبيعتها وحسابات الكوما والليما، وهو حديث طويل معقد، لم يقد في الماضي ولن يقود في المستقبل إلى النتائج التي يهدف إليها الباحثون في تخطي العقبات القائمة فيما بينها، لوجدنا بأن الإيقاعات العربية قد انتقلت هي الأخرى إلى إيران وتركيا والشعوب المجاورة لهما

وإلى أوروبا. والايقاعات العربية انبثقت من الأوزان الشعرية قبل أن يتوصل "الخليل بن أحمد الفراهيدي" إلى بحور الشعر العربي التي ساعدت الموسيقيين العرب على تصور الإيقاع الموسيقي في الغناء والموسيقا، وعلى تسمية كل إيقاع بما يقابله من أوزان الشعر، وقد استعانت إيران وتركيا والشعوب المجاورة لهما بمنظومة الإيقاعات العربية في موسيقاها وأغانيها، حتى أن بعض تلك الشعوب أطلقوا عليها اسم "عروض" وهو الاسم الذي عرفت فيه بحور الشعر وأوزانه، واستعانوا بها أيضاً في نظم أشعارهم بلغاتهم كما في أوزبكستان وطاجكستان وغيرهما. ويمكن القول بعد هذا أن الإيقاع الوحيد غير العربي الذي دخل المنظومة الإيقاعية العربية في زمن ابن سينا هو إيقاع " الفاخت " الفارسي. ويعتمد الإيقاع العربي على ضربتين أو ضغطين: قوي وضعيف، ولكل منهما موقعه الثابت على آلة الإيقاع، ويتكيف حسب سرعة المقطوعة الموسيقية أو الغنائية، بحيث يمكنه الانتقال من إيقاع إلى آخر قريب منه بسهولة ويسر، ومنظومة الإيقاعات العربية التي كان لها الفضل في تنظيم إيقاعات الشرق كله، استهلكت ستة قرون من الزمن حتى استقام أمرها، من القرن السادس ولغاية القرن الثاني عشر الميلاديين. وعدد الإيقاعات الموسيقية اليوم بعد دخول ما ابتدعه الأندلسيون في الموشحات أحد عشر ومائة إيقاعا، لا يستخدم منها في سورية سوى ثلاثين إيقاعا. والعرب لم يكتفوا بما أعطوه من الآلات والمقامات والإيقاعات الموسيقية فغزوا بالغناء العربي وقوالبه بعض الشعوب المجاورة لهم. وفن الغناء العربي قديم قدم العرب أنفسهم، وقد ضاع تاريخه في غياهب الماضي السحيق، كما ضاع تاريخ غناء سائر الشعوب القديمة، وقد أغفل المؤرخون تدوين الحضارة العربية التي سبقت الإسلام، فلم يعرف العرب من تاريخهم الغنائي سوى المفهوم الغيبي للغناء، وإن الدين أصل الغناء وأنه تناهى إلى الإنسان من الغيب، ومهما اختلفت أو تباينت وجهة نظر الفنانين العرب حول

هذا المفهوم، فإنهم كانوا يؤمنون منذ أقدم العصور بتلاحم فني الغناء والشعر، لأن مفهوم الغناء عندهم كان مفهوما غنائيا بسبب تأثير الفكر الإغريقي ثم الفكر الفارسي اللذين تبناهما الفكر العربي ونماهما كما فعل مع الفكر الذي حملته إليه الحضارات الأخرى.....

ومن هنا كان فن المقام العراقي المبني على الارتجال في أدواره الثلاثـــة "التحرير والميانة والختام "، أول هذه القوالب الغنائية الذي تنطبق عليه صفة التلاحم بين الغناء والشعر والذي انتشر عبر الحدود إلى إيران وتركيا وأفغانستان والمناطق الكردية وأذربيجان، وظل يسافر وتتلقفه الشعوب حتى وصل إلى الهند، ومثله الموشحات الأندلسية التي ابتدعت لضرورة الغناء، فسافرت بدورها إلى أرجاء الوطن العربي ثم إلى تركيا التي أطربت الأتراك، فغنوها بالعربية، ومن ثم صاروا ينظمونها بالتركية ويلحنونها بالأوزان والإيقاعات والأساليب التي جاء بها العرب قبل أن تتأثر بها الشعوب المتاخمة لهم، علما بأن الأوروبيين ولا سيما في اسبانيا وجنوب فرنسا وإيطاليا سبقوا غيرهم إليها، وما تزال بعض التوشيحات الدينية التي تغنت بالسيدة " مريم العذراء " متوفرة حتى اليوم في اسطوانات مدمجة، وترجع إلى العصر الذي ولدت فيه الموشحات في الأندلس. وما ذكرناه عن المقام العراقي والموشحات ينطبق على الدور المصري الذي نقله إلى تركيا في النصف الثاني من القرن التاسع العشر المصريان " عبدو الحامولي " و"محمد عثمان " وقاما بتعليمه بموجب أمر من السلطان للموسيقيين الأتراك ليصبح بمرور الزمن واحدا من فنونهم الغنائية.

هذا بالنسبة للتأثير الموسيقي والغنائي العربيين، الذي أدى إلى عملية المزج الموسيقي عند الشعوب التي انتقلت اليها حضارتهم، فماذا عن تأثيرات تلك الشعوب في الموسيقا العربية، وهل ظلت تعيش وحدها بمنأى عن تأثيرها؟!

لقد أخذت إيران من العرب كل شيء، ثم عادت بعد حين من الزمن لتعطيهم كل شيء. الآلات والمقامات وحتى المصطلحات الموسيقية، بدء من أسماء درجات السلم العربي والمقامات - عدا بعضها - التي غدت فارسية وانتهاء بقوالب التأليف الموسيقي التي اختار منها العرب قالب البشرف. كذلك الأمر بالنسبة للأتراك العثمانيين الذين اشتد عودهم الموسيقي في القرن التاسع عشر، ولاسيما في قوالب التأليف الموسيقي فأخذ منها العرب السماعي واللونغا. وكما تأثر العرب بالموسيقتين الفارسية والتركية تأثروا بالموسيقا الأوروبية عن طريق الآلات الموسيقية ومقامات الماجور والمينور ذات الأثني عشر نصف بعد، والإيقاعات والعلوم الموسيقية ولا سيما التدوين الموسيقي الذي كانت تفتقر إليه الموسيقا العربية، ثم زادت معرفتهم في زمن الأستعمار الأوروبي للمغرب العربي كافة قبل أن يتوسع ليشمل الوطن العربي كله تقريبا بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) وإن سبقت مصر في زمن الخديوي إسماعيل غيرها في التعرف على الفرق السمفونية والأوبرا التي جاء بها الاحتفال بتدشين قناة السويس، وكان تأثير ذلك واضحا وقويا على سيد درويش الذي استعان بفرقة سيمفونية إيطالية في اوبريتاته الأخيرة " شهرزاد والباروكة والعشرة الطيبة "...

إن العرب الذين انتقلت إليهم من أوروبا قبل منتصف القرن التاسع عشر آلات أسرة الكمان والبيانو وبعض الصيغ التأليفية كالأوبريت، مزجوا بين هذه الآلات وآلات التخت الشرقي، وإن ظل البيانو بمنأى عن ذلك، وإن استعمله سيد درويش في نطاق محدود، وكميل شامبير على نطاق واسع في التدريس والتأليف، ومحمد عبد الوهاب في توظيفه توظيفاً رائعاً في قصيدة "الصبا والجمال" عام ١٩٣٦ وفيما بعد في أغنية " أنا والعذاب وهواك " عام ١٩٥٢، ومن ثم عمل من وراء موهبته في تجريب مزج الآلات الموسيقية العربية إلى جانب آلات الموسيقا الغربية في التخت الشرقي حتى خمسينيات القرن

الماضي وتمكن مع محمد القصبجي والسنباطي في إقحام آلات الأكورديون والكيتار والكيتار الهاوايين والماندولين والبانجو وعدد من الآلات الإيقاعية في التخت الشرقي.

والتجريب في المزج لم يتوقف عند هذا بالنسبة للآلات الموسيقية الوترية بل تعداها إلى الآلات النحاسية، والأخرى النفخية الخشبية التي لم تستسغها الأذن العربية وكان أول استخدام لها في أوبريت سيد درويش وكميل شامبير دون أن تحقق نجاحا يذكر، ومع ذلك فإن السنباطي تمكن من وراء نشيد الجامعة عام ١٩٣٦ من تثبيت دعائم هذا الاستخدام، كما أن محمد عبد الوهاب استطاع بدوره عام ١٩٣٨ من جعل آلتي الأوبوا والكلارنيت مقبولتين عند الناس من وراء رائعته " اوبريت " مجنون ليلى "، ثم أضاف إليها الفلوت وغيرها من الآلات في عمله الجميل " ليالي عاشق الروح " عام ١٩٥٠.

هذا المزج الذي قام به العمالقة، وإن أحدث نوعا من التغريب السمعي، كان مزجا يتفق مع ربع الصوت التقريبي في آلات أسرة الكمان، وعلى هذا النحو سارت عملية مزج الآلات الموسيقية في سورية ولبنان وإذا كان محمد عبد الوهاب قد استعمل في خمسينيات القرن الماضي آلة الساكسفون في أغنية " أحبك وأنت فاكرني " فإن حسن دركزنللي وهشام الشمعة قد سبقاه إليها في أعمالهما الموسيقية الراقصة، وهذا الإغراق في استخدام الآلات الغربية دفع فئة من الموسيقيين العرب إلى تصنيع بعضها كآلتي الأكورديون والساكسفون لتؤدي إلى حد ما ربع الصوت التقريبي على غرار ما فعله الأتراك في آلة الكلارنيت، والموسيقي السوري زكي محمد في آلة البانجو.

هذا بإيجاز بالنسبة للمزج الموسيقا بين الآلات الموسيقية الذي راعى مسألة ربع الصوت التقريبي المعقدة، إلى ما قبل دخول الآلات الإلكترونية وموسيقاها معترك المزج في العالم كله، ولكن هل توقف الغزو الموسيقي عند هذا الحد؟!

تدل مجريات الحياة الموسيقية، على أن سنوات العقود الممتدة بين الحربين العالميتين وما بعدهما شهدت غزوا موسيقيا مركزا، كانت تحتاج إليه الموسيقا العربية وقد تجلى هذا في قيام المعاهد الموسيقية الرسمية والخاصة، وفي المناهج التعليمية في المدارس التي عملت جميعها على تدريس الموسيقا بالأساليب الغربية، وتكييف هذه الأساليب لخدمة الموسيقا العربية إلى جانب الموسيقا العربية وفي إيفاد البعثات لدراسة الموسيقا الغربية في أمهات العواصم الأوروبية، الأمر الذي نجم عنه نوعا من المزج الموسيقي الذي لا يمكن إغفاله لا سيما في تطبيق علوم الموسيقا الغربية في أساليب العزف، إضافة إلى علوم الهارموني - التوافق - والفوج - الترجيع - والكونترابون- التقابل - التي لمسنا بداياتها مذ وزع إبراهيم حجاج وعزيز صادق أغاني فيلمي " نشيد الأمل " و" يوم سعيد " وإضافة إلى هذا، فإن أصحاب المواهب من الملحنين الكبار، عمدوا من جابنهم على تلوين ألحانهم بمزجها ببعض الجمل الموسيقية الغربية الشهيرة، وباستعمال الإيقاعات الغربية الراقصة على نحو ما فعل محمد عبد الوهاب والقصبجي والسنباطي وفريد الأطرش ومدحت عاصم، قبل أن تسري هذه العدوى إلى سورية ولبنان والعراق، وصار الملحنون يستخدمون إيقاعات التانغو الارجنتيني والرومبا الكوبية والسامبا البرازيلية والفوكس تروت الأميركية والبوليرو الاسبانية والفالز النمساوي وما إليها الأمر الذي طبع أعمالهم بطابع الإيقاع الغربي الراقص، لأن الموسيقا أولا وآخرا هي إيقاع. وخوفا من التلوث السمعي كمنحى غربي بعيدا عن الأذن العربية، عمدوا إلى مزج الطرب والتطريب بها، وقد سادت هذه الإيقاعات بشكل واضح في عقدي الأربعينات والخمسينيات من وراء الصراع الصامت على الزعامة الغنائية بين فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب، ونتيجة لهذا كله، قامت إلى جانب الفرق الموسيقية المبندقة، فرق الباند

المدعومة بموسيقا الجاز والفرق السيمفونية، وجميع هذه الفرق كانت تحتاج إلى عازفين جيدين على مختلف الآلات العربية والغربية وإلى مؤلفين وملحنين، وقد عملت المعاهد الرسمية والخاصة على رفدها بها. وكانت دول المغرب العربي سباقة إلى هذا ولاسيما في الفرق السيمفونية، ثم لحقت بها مصر، فلبنان والعراق وسورية، وكان جل عازفي هذه الفرق في البداية من الأجانب، ثم تخلص العراق وفيما بعد سورية منهم، كما ظلت تقدم في برامجها أعمال الأعلام الغربيين، إلى أن برز عدد من المؤلفين العرب الذين نهجوا في مؤلفاتهم المنهج الغربي على الرغم من محاولاتهم الصادقة في نقل الفكر الموسيقي العربي في مؤلفاتهم، إلا أن الثقافة الموسيقية الغربية هي التي سادت وتلقفتها الأجيال المتعاقبة بإعجاب.

أما فرق الباند لموسيقا الجاز، فإن مصر وسورية ولبنان شهدت أنواعا منها وكانت فرقة هشام الشمعة وفرقة حسن دركزنللي في سورية، أشهر فرقتين في هذا المجال، ثم اختفت باعتزال الأول ووفاة الثاني، ومازال بعض هذه الفرق تعمل حتى الآن في لبنان ومصر وسورية، وتلقى إقبالا من هواة هذا النوع من الموسيقا الغربية، الغريبة الوجه واليد وحتى اللسان عند بعض المغنين، محققة سطوة ثقافية غربية على الثقافة الموسيقية العربية.

والمزج الموسيقي لم يتوقف عند هذا، لأن تكنولوجيا صناعة الآلات الموسيقية طرحت في سني ستينيات القرن الماضي أولى مبتكراتها من الآلات وهي الأورغ والسانتي سايزر والكيتار، ويوما بعد يوم ازدادت صرعة هذه الآلات تألقاً وإتقاناً، فاعتمدها كبار الملحنين وقادة الفرق الموسيقية العربية. وبتطور التكنولوجيا، تطورت هذه الآلات باستخدام الكومبيوتر الذي بات من وظائفه الأساسية، برمجة هذه الآلات والحصول

عن طريق هذه البرمجة على ربع المقام التقريبي، وعلى أصوات مختلف الآلات الموسيقية والإيقاعية. وقد ساعدت هذه الآلات الموسيقيين الناشئين والمحترفين في الاعتماد عليها. إذ يمكن للعازف برمجة ألحان وإيقاعات متنوعة ومبتكرة من صنع الآلات نفسها، وقد استعمل الكثيرون من الملحنين الناشئين طاقة هذه الآلات ليغرقوا الأسواق بموسيقا وأغان هزيلة وركيكة من أجل الوصول إلى هدفهم التجاري دون أن يهتموا بالتخريب الاجتماعي الذي يقومون به، لتصبح هذه الآلات الإلكترونية من ضرورات الغناء والموسيقا على حد سواء، وإلى جانب هذا تطورت استديوهات التسجيل السمعي والأخرى السمعية المرئية، بدخول الأجهزة الحديثة عليها بما فيها الكومبيوتر، ونظام تعدد القنوات، وأنظمة التصوير المتعددة، الأمر الذي أعطى إمكانات ضخمة في عمليات التسجيل والتصوير، وعمل الملحنين والموزعين والعازفين والمؤدين والمخرجين، ولكنها في الوقت نفسه، أفقدت العمل الموسيقي ألقه وبريقه، لأن الأداء التكنولوجي أصبح بدوره كالآلات الكترونية من مقومات الموسيقا والغناء شئنا أم أبينا، وقضى على الألفة الموسيقية بين الشاعر والملحن والمؤدي والعازفين. ولم تعد الأغنية الطربية تحمل طرباً وإنما طرباً هجيناً يعتمد مزجاً موسيقياً غير مدروس علمياً، قوامه الآلات التقليدية والالكترونية والإيقاعات المبرمجة الراقصة والمقامات الغربية وبعض المقامات العربية كالراست والبياتي والصبا، الأمر الذي أحدث شرخا في الموسيقا والغناء، زاد في التلوث السمعي والتدهور الموسيقي، ولولا بارقة الأمل التي تتبدى من قبل بعض الموسيقيين الجادين من الذين لا تلقى أعمالهم الاهتمام من تجار الكاسيت والفيديو كليب، لقلنا على موسيقانا العربية السلام.

في النقد الموسيقي وقاعات الموسيقا والحفلات

تفتقر الحياة الموسيقية في وطننا العربي بصورة عامة، إلى حركة نقدية واعية وفاعلة، والذين مارسوا النقد الموسيقي حتى الآن عدا قلة منهم، كانوا بعيدين تمام البعد عن الموضوعية في نقدهم لافتقارهم إلى ما يعنيهم على ذلك، فعاملوا المؤلفات الموسيقية ومبدعيها ومؤديها معاملتهم لأي جنس أدبي من خلال تذوق وثقافة موسيقية محدودتين.

والناقد الموسيقي يجب أن يتمتع بثقافة موسيقية جيدة، وأن يجيد العزف بإحدى الآلات الموسيقية، وأن يلم بأصوات وطاقات الآلات الموسيقية كافة والتمييز بينها، وأن يعرف المقامات الموسيقية وفروعها وتحولاتها، وأن يكون على دراية بمبادئ التكوين الفني للأعمال الموسيقية، وان يحسن الاستماع، ويجيد سبر الجمال والأفكار ويقدر ما يسمع، لأن كل هذا أو بعض هذا، هو الذي يؤهله لأن يكون ناقداً بعيد النظر، منزها عن الغرض. وإعداد الناقدين المختصين لا يتم اعتباطاً، وإنما عن طريق المعاهد الموسيقية التي يجب عليها إنشاء أقسام أو فصول لدراسة النقد على أسس علمية سليمة، وتخريج ناقدين يتمتعون بروح النقد العلمي الصحيح كي تتخلص الموسيقا من المتطفلين الذين لا يجيدون سوى المديح والذم.

والنقد، يتيح الفرصة للمتلقي تنمية وعيه وإدراكه وتذوقه للفن، ولتمييزه أيضاً بين الغث والثمين. وللنقد وظيفة واضحة، لا يتخذ فيها الناقد موقفا شخصيا، وهي ببساطة عملية تتوسط الإبداع الموسيقي والثقافة، والإبداع الموسيقي هو الشكل النهائي للعمل الموسيقي، وهو

يقاس بقيمته الجمالية والفكرية، والثقافي هو الجانب التحليلي الذي يتناول العمل الإبداعي بالتحليل الذي يتصل بالمراحل التي تم خلالها العمل حتى وصل إلى مرحلته النهائية، وهو أيضاً دراسة علمية للوسائل التي استخدمها المبدع والأساليب التي تأثر بها، والجديد الذي جاء به - إذا كان ثمة جديد فيه - ولا يجب أن يغيب عن البال، بان التحليل هو الذي يمد الناقد بالأساس العلمي الذي يرتكز عليه العمل الموسيقي، فعلى سبيل المثال عندما يقيم الناقد أي عمل فني، يهتم بحكم الممارسة بالمبادئ العامة التي تنظم وتكون العمل الموسقي، مثل تكرار الألحان الرئيسة Ripitation وعملية التوازن والتناسق Harmony بين الألحان الأساسية، والأجزاء الهامة التي ركز عليها المؤلف للربط بينها وبين الألحان الأساسية، وكما هو معروف فإن التكرار ضروري في أي عمل موسيقي، لأنه ليس من السهل على الذاكرة أن تحفظ جميع الألحان. والتكرار طبعاً لا ياتي على الصورة نفسها التي عرض بها، وإنما بصور مقامية مختلفة تزيد من ألقه وترسيخه في الذاكرة، وكذلك الجمل الموسيقية الهامة التي هي عبارة عن قناطر تربط بين الألحان الأساسية التي من شأنها إضافة لوظيفتها تحقيق عملية التوازن والتناسق في العمل الموسيقي ككل.

وعملية النقد، التي هي دراسة جادة ذات أوصاف وتفسيرات وأحكام وتوصيات معيارية، يجب إلا تقتصر على المبدعين فقط، بل وعلى المؤدين، وواجب المؤدين عازفاً منفرداً أو مغنياً أو فرقة موسيقية، هو إحياء روح المؤلف وإعطاء المقطوعة نضرتها وبريقها كما كانت عند تأليفها من وراء البراعة في الأداء والاندماج الكلي في سطور النوطة من أجل الوصول إلى ما فيها من إيحاء، والى تحديد التأثير المطلوب إظهاره للمتلقي، وذلك بتوضيح العبارات والجمل الموسيقية وما تحمله من أفكار في نواحي القوة واللين والسرعة والبطء والعاطفة والكبرياء والعنفوان وماإلى ذلك.. والالتزام بالإيقاع والوزن والمحافظة على دقتهما طوال الأداء.

والنقد الموسيقي بعد هذا الإيجاز لا يجب أن يكون سلبياً بل إيجابياً إلا في حالات نادرة، كإساءة الأداء للأعمال الشامخة وغير الشامخة، أو عندما تكون الفرقة الموسيقية والمؤدين المنفردين دون المستوى المطلوب، وسلبية النقد هنا تقتضي التوجيه لا التعنيف، وقد تكبو فرقة عريقة أثناء أدائها أو مؤدي متميز في نوطات عدة، فلا يجب على الناقد أن يأخذ عليهما ذلك، بل يشير إليها عابراً، لأن ماضيهما يشفع لهما بذلك، وهذا لعمري منتهى ايجابيات النقد المنزه.

* **قاعة الاستماع** :

ربما لا يعرف الكثيرون إن لقاعات الموسيقا ودور الأوبرا في العالم حرمتها وتقاليدها، وإن هذه التقاليد أضحت أعرافاً ملزمة لروادها والمشرفين عليها، يتقيدون بها ولا يخالفونها. ويمكن القول إنها بدأت في العصر الباروكي الذي ازدهرت فيه الفنون ولا سيما فن العمارة الذي بلغ الأوج في فرنسا وايطاليا والنمسا وبعض الدويلات الألمانية، إذ عمد الحكام من الملوك والأمراء الإقطاعيين الأقوياء إلى إظهار عظمتهم وسيطرتهم وبسط نفوذهم من وراء فن المعمار الذي كان وما زال يكلف أموالا طائلة، ولم يقف الأمر عند الملوك والأمراء بل تعدى ذلك إلى الكنيسة التي شهدت آنذاك انقساما كبيرا بين الكاثوليكية والبروتستانتية لا سيما في ألمانيا دفع بالكنيستين إلى التسابق في بناء الكنائس والأديرة والكاتدرائيات الفخمة بأساليب فاقت في زخرفتها ونقوشها وقبيها ونحت تماثيلها ونفقاتها ما استعمله الحكام والأمراء من أجل الوصول إلى قلوب الناس وعواطفهم الدينية، وفرض الهيمنة عليهم بتلك الأمكنة المهيبة التي تسمو بعمارتها إلى السماء لتحرر نفوسهم بالتقرب من الله وتبعدهم عن واقع الحياة اليومية التي ينوءون تحت وطأتها.

وفي هذه الحقبة المفعمة بالثراء وازدهار فن المعمار الذي تأثرت به جميع الفنون، والتي اتسمت بالابتكار والإبداع، انبرى الفنانون ولاسيما الموسيقيون منهم من أمثال: باخ وهاندل وفيفالدي وسكارلاتي وغيرهم إلى محاكاة فن المعمار الخارق فتعايشوا معه في موسيقاهم، وانبرى الناس بدورهم يحاولون قدر طاقتهم التزام الاحتشام والأناقة الممكنة في أزيائهم ومظهرهم عند ارتيادهم للقصور والكنائس والكاتدرائيات وما إليها، وقد انسحب هذا التأثير على الأجيال المتعاقبة التي شهدت عصور الكلاسيكية والنهضة والزخرفة الوثيق الصلة بالباروكي والرومانسي والأمبيري حتى صار ما ابتدعه الجمهور من عادات وأدب واحترام وتقدير لتلك الأمكنة، تقليدا يورثه الآباء للأبناء والأحفاد، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، إذ بادر المشرفون على تلك الأمكنة بوضع لائحة قبسوها من الرواد أنفسهم من احتياجاتهم وزادوا عليها بما يتفق وخصوصية تلك الأمكنة ولاسيما في دور الأوبرا والقاعات الاحتفالية والأخرى الموسيقية والمسارح وما إليها، فصارت البزات الرسمية وأزياء السهرة ملزمة لروادها، واستحدث في أروقة تلك الأمكنة للتخلص من التدخين وتناول الحلويات والأطعمة الخفيفة، مقاه صغيرة ومشارب لتناول القهوة والمشروبات في فترات الاستراحة التي تتخلل العرض، وخزائن لحفظ المعاطف والقبعات والأحذية والمظلات والأشياء المماثلة، وطبق كل ذلك بدقة متناهية.

والقاعة الموسيقية يجب أن تفي هندستها بالأغراض التي انشئت من أجلها، بحيث يستطيع الجالس في الصفوف الخلفية ان يسمع الاصوات واضحة وجلية مثله مثل الجالس في الصفوف الامامية، وأن تزخر أجواؤها بالجمال والجلال لتهيئ روادها نفسياً في الإقبال على الاستماع بكل مشاعرهم وأحاسيسهم، وان تكون المقاعد مريحة ومرقمة فلا يتسابق الرواد إلى المقاعد التي في رأيهم هي الأصلح عند الاستماع والمتابعة، وأن يحترم

الرواد القاعة فلا يصطحبون معهم حاجياتهم الشخصية، ولا يتناولوا المسليات والسكاكر والشوكولا، لان من احترامهم للقاعة كمكان للثقافة، ينبع احترامهم لأنفسهم وللموسيقا التي سيستمعون اليها، لأن القاعة أولاً وآخراً لهم، ولمتعتهم الثقافية، وهي في كل الأحوال تعبر عنهم وعن ثقافتهم وحضارة بلدهم وتقدمها وازدهارها.

وطالما أن القاعة الموسيقية على هذا القدر من الاحترام، فعلى روداها أن يبادلوها الاحترام نفسه لا سيما في هندامهم وسلوكهم فيبتعدون عن الهمس واللمز والتعليق على ما يسمعون ليجاروها في ذلك، واذكر بأنني ذات مرة كنت أهم في مهرجان ربيع براغ الموسيقي، دخول قاعة سميتانا مع أحد الموسيقيين العراقيين المتميزين لحضور تاسعة بتهوفن، فرفض قيّم القاعة دخول صديقي العراقي لعدم ارتدائه ربطة عنق، ولم تجد محاولاته في اقناع القيم، واضطر لأن يشتري من أقرب متجر ربطة عنق ليتمكن من دخول القاعة. وأعتقد أن الحادثة التي ذكرت تكفي للتدليل على مدى احترام المكان من القيّمين عليه والرواد والموسيقيين والموسيقا التي تؤدى فيه.

حادثة أخرى لفتت انتباهي أثناء مشاهدتي لأوبرا "الناي السحري" لموتسارت في دار الأوبرا في برلين فقد كان رئيس جمهورية ألمانيا الديمقراطية آنذاك "هونيغر" وعقيلته يجلسان في مقصورة الرئاسة. وبعد انتهاء العرض بادر الجمهور ومنهم عقيلة رئيس الجمهورية إلى أخذ حاجياتهم من قسم محفوظات الأمتعة بنظام مذهل لا مكان فيه للتزاحم والتسابق و"التدفيش" حتى إذا جاء دور عقيلة الرئيس تناولت معطفها ومعطف زوجها وكيساً من النايلون يحتوي على حذاء غير الحذاء الأنيق الذي تنتعله فاستبدلته به ووضعت الحذاء الأنيق بكيس النايلون ومن ثم انصرفت مع زوجها وكذلك فعلت النسوة اللائي كن في الحفل.. هذه الحادثة التي شاهدتها بنفسي لها مدلولاتها، فحتى عقيلة رئيس الجمهورية تقيدت

بالعادات المتبعة في مثل هذه المناسبات كمواطنة عادية. والسبب الذي يجعل النسوة يستبدلن أحذيتهن بأخرى نظيفة أو أنيقة قبل دخول قاعة الموسيقا يعود إلى احترام القاعة قبل كل شيء، وإلى الشوارع والحواري التي قد تكون مبتلة أو موحلة بفعل الثلوج والأمطار أو مرصوفة بحجارة قديمة تعود إلى قرون بعيدة يتم الحفاظ عليها لأثريتها، وتكون في الغالب عاملاً في تخريب الأحذية، فينتعلن عتيق أحذيتهن ويحملن جديدها للدخول بها، كذلك يفعل بعض الرواد فينتعلون فوق أحذيتهم النظيفة أحذية من الكاوتشوك الصب كي لا تتسخ، فيخلعونها بدورهم عند دخول القاعة حفاظاً منهم على احترام القاعة ونظافتها كأنها غرفة من غرف بيوتهم، وليست شارعاً أو زقاقاً للسير فيه، وإنما قاعة تقدم فيها أرقى أنواع الموسيقا فيجب والحالة هذه أن يحاكوا في حضورهم هذا الرقي.

والتقاليد المتبعة في هذه الأمكنة يجب أن تطبق عندنا في تنظيم الحفلات الموسيقية والغنائية والمسرحية ولا سيما في دور الثقافة الراقية والأنيقة التي يجب من أجل الحفاظ على أبنيتها وأناقتها وروعتها التقيد في الحفلات على اختلاف أنواعها بالأمور التالية، علما أن بعضها طبق بدقة:

- العمل على تهيئة قاعة الحفلات بجميع وسائل الراحة الممكنة لتساعد المستمعين والفنانين على حد سواء بالاستمتاع بالعطاء الفني.
- العمل على استبدال المقاعد المخلعة التي لاتعطي الأمان بالراحة بغيرها ومن النوع نفسه كي لاتسيء لجمال القاعة وأناقتها.
- توزيع برنامج مطبوع على جميع الرواد عند دخولهم، ليهيئوا أنفسهم مسبقا للعرض الذي يقدم، وهذا معمول به.
- التقيد بموعد العرض المقرر. إذ من المعروف بأن جميع الحفلات من موسيقية ومسرحية وغنائية تبدأ دائما بعد موعدها المقرر، بدعوى انتظار " جودو ".

- إغلاق الأبواب وعدم السماح لأي شخص من الدخول بعد الموعد المقرر مهما كان شأنه الا خلال فترات الاستراحة، وهذا معمول به تقريباً.
- التزام كل شخص بالمقعد المرقم الخاص ببطاقته، فلا يجلس كيفما اتفق ويزاحم ليجلس في المقعد الذي يناسبه وهذا الأمر بات معمولا به.
- إلزام المترددين بأزياء معقولة تتفق ورقي الأمكنة والحفلات والتنويه بذلك في البطاقات.
- إلزام المترددين على وضع معاطفهم ومظلاتهم والأشياء الأخرى التي يحملونها، في غرفة الأمتعة المخصصة لذلك قبل دخول القاعة، ويستلمونها بموجب بطاقات مرقمة بعد انتهاء العرض.
- التزام الفنانين ولا سيما في الحفلات الغنائية بالتوقيت المقرر لعروضهم وعدم تجاوزه أو التأخر عنه وعدم التعامل معهم ثانية إذا أخلوا بذلك.
- اخراج كل مستمع في الحفلات الغنائية يحاول خلق نوع من الفوضى يعرقل أداء الفنانين لأعمالهم أو تمنع الحضور من متابعة العمل الفني.

*** في حفلات الفرق الموسيقية:**

أول ما يتبادر إلى ذهن المستمع بعد ان يستقر في مقعده، ويتقرى ما حوله، برنامج الحفلة الذي ستقدمه الفرقة الموسيقية أو احدى فرق موسيقا الحجرة أو العازف المنفرد.وبعيدا عن التوقيت الذي تلتزم به قاعة الموسيقا وهو من البديهيات. فإن البرنامج اذا كان خاصا بإحدى الفرق الموسيقية الكبيرة - فرقة سمفونية مثلاً - فلا يجب ان يتجاوز زمن المقطوعات التي ستقدم الساعتين كحد اقصى تتخللهما استراحة لا تزيد عن الربع الساعة، لأن المستمع مهما كان قادرا على الاستيعاب لا يستطيع التركيز على ما يسمع أكثر من هذا الزمن. أما ترتيب المقطوعات فيعود حتماً لقائد الاوركسترا الذي اختارها ومرن الفرقة عليها، وفي واقع الحال لا يوجد ترتيب معين

للمقطوعات، غير ان السائد بصورة عامة هو الابتداء بافتتاحية، يليها كونشرتو ومن ثم متتابعة موسيقية أو نحو ذلك. وبعد الاستراحة تقدم الاوركسترا سميفونية دسمة يكون بها ختام الحفلة. أما إذا كان البرنامج خاصا بأحد فرق الموسيقا العربية وعدد من المطربين والمطربات، فيستهل الحفل بمقطوعة موسيقية، أو مقدمة موسيقية طويلة تسبق الغناء، ومن ثم يتعاقب المطربون واحدا بعد الآخر فيقدمون ألوانهم الغنائية ضمن زمن محدد لايتجاوزونه، ويتخلل كل ذلك استراحة قصيرة، تقدم بعدها الوصلة الغنائية الدسمة التي يكون بها ختام الحفلة ايضا.

*** حفلات العازف المنفرد:**

أما برنامج حفلات العازف المنفرد فيتألف في الغالب من مجموعتين أو ثلاث مجموعات من المقطوعات، والبرنامج عموماً يجب ان يماثل في تكوينه الاجمالي، ما يشبه المقطوعة الموسيقية الواحدة، تبرز منها واحدة أو أكثر لتكون قمم الاثارة في الأداء عند المتلقي. ويمكن للعازف اختيار المقطوعات لمؤلف واحد من اجل التناغم والانسجام واظهارنبوغه والاتجاه العام لموسيقاه، ويمكن له أيضا أن يختار المقطوعات بترتيب زمني وفق تواريخ تأليفها، لتوضيح الأسلوب والأداء وتغيرهما وفق تطور الموسيقا والزمن. كذلك يمكن للعازف تكريس مقطوعات البرنامج لمرحلة من مراحل تطور الموسيقا والتأليف والاداء، من وراء اختيار مقطوعات مختلفة لعدد من المؤلفين مع مراعاة المرحلة الزمنية الواحدة التي كانوا يؤلفون فيها، وهذه افضل طريقة لتمكين العازف من إظهار مهارته وقدراته الفنية، أما أداء مقطوعات ظهرت في أزمنة مختلفة، فلا تخدم العازف المنفرد، لان أداءه لها سيكون آلياً على الرغم من براعته وروحه وحتى أسلوبه.

*** اللباس والخطاب والبروشور:**

والمؤدي المنفرد يجب أن يكون متكاملاً عند ظهوره على المسرح في كل شيء، ولا سيما في هندامه الذي يجب أن يكون لائقاً ومحترماً وملائماً للمكان والموسيقا التي سيعزف، ليعطي الجمهور انطباعاً حسناً، وعادة ما يرتدي العازف "فراكا" أو بزة سوداء أو داكنة أو بيضاء، وقد حدث أن عازفاً مشهوراً افتقر في أولى حفلاته إلى بزة لائقة، فاستعار أو استأجر واحدة، كانت عائقاً له في عزفه بسبب الهواجس التي انتابته بسببها فقصر في إبداعه، كذلك على المؤدي المنفرد عند ظهوره في المسرح، أن يكون ثابت الجنان، واثقاً من نفسه، يمشي بخطوات وئيدة متزنة، إلى أن يتوسط المسرح أو منصة العزف فينظر إلى الحضور نظرة شاملة، قبل أن يحييه بانحناءتين أو ثلاث، ومن ثم ينصرف إلى معزفه وأدائه، وقد يقتضي منه أن يشرح شيئاً أو أن يفسر أمراً قبل أن يبدأ بعزف مقطوعة ما، فينهض ويقف خلف معزفه أو آلته تماماً، ويلقي كلمة أو خطاباً مقتضباً يتعلق بالمقطوعة ثم يباشر العزف. وهنا يأتي دور المستمع الذي يجب أن يكون على أتم الاستعداد لتلقي ما يسمع، والمطوية أو البروشور الذي يتضمن شرح البرنامج قد يحقق له بعض الفائدة، ولكنه لا يعطيه المعرفة الكافية للمقطوعات التي سيسمع، كي تتضاعف متعته عند الاستماع، وهنا تبدو أهمية معرفة المقطوعات قبل استماعها كي يتم الحصول على المتعة الكاملة. أما ما يدون في البروشور، فيشتمل في الغالب على اسم المقطوعة ومؤلفها وموجز الظروف التي أدت إلى تأليفها ومدى أهميتها، ويجب ألا يفهم أن ما يكتب عن المقطوعة يعدً عنوانًا أو شرحاً لها، فهذه الناحية أدبية أكثر منها فنية، وإذا أراد كاتب أو ناقد كتابة شيء عن مقطوعة ما في البرنامج، فإنه لن يجد في البروشور ما يوفر له شيئاً عند الكلام عنها يمكن الاستفادة منه أو التعليق عليه. والبروشور بعد ذلك يشتمل أيضاً حسب البرنامج إذا كان لفرقة موسيقية أو لمؤدي منفرد، على مقتطفات عن الأوركسترا وتاريخها وقائدها، والمؤدي

المنفرد والحفلات التي أقامتها وأقامها بإيجاز لا يحقق الفائدة المرجوة قياسا على المعلومات التي أعطاها.

والبروشور يمكن أن يتحول إلى كتيب صغير يتناول السير الذاتية لقواد الاوركسترا أو للعازفين المنفردين، ووصفاً مسهباً لبرنامج الحفل وتحليلاً مختصراً لأهم الحان كل مقطوعة على حدة، وهو أمر من الصعب الإلمام به في الحفلة، ولا تتم الاستفادة منه إلا في خلوة حقيقية معه يتقرى فيها ما قرأ وسمع ويحاول تقدير ذلك وإيفاء كل ذي حق حقه من ورائه.

* **تفاعل الجمهور** :

من الطبيعي أن يميل المستمع إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته وابتهاجه عند استمتاعه بإحدى المقطوعات، أوركسترالية كانت أم لمؤدي منفرد، وعلى الرغم من صعوبة التحديد، فيما إذا كان الدافع له هو الأداء المتميز في العزف الأوركسترالي، أم براعة المؤدي المنفرد ومهارته. فالملاحظ أن المستمعين الحقيقيين في كلتا الحالتين "الأوركسترا" أو في الأداء المنفرد، يظلون لحظات بعد انتهاء العزف مرهفين دون حراك قبل أن يعبروا عن إعجابهم، ويعد هذا أهم مظهر من مظاهر التأثر الحقيقي عند المتلقين، لأنه يعبر عن مدى نجاح قائد الفرقة وفرقته، أو المؤدي المنفرد في السيطرة على مشاعر المستمعين وأحاسيسهم. أما التصفيق تشجيعاً فيجب ألا يكون اعتباطياً ومجرد عادة، فرد الفعل عند المتلقي يجب أن يتناسب مع ما يتلقاه من روعة الأداء والانتشاء. أما إذا لم تحسن الأوركسترا وقائدها، أو لم يحسن العازف المنفرد في أداء الواجب الملقى على عاتقهما، ولم يعطيا الموسيقا حقها، فلا يستحقان التشجيع لتقصيرهما بحق الفن الموسيقي.

إن كل هذا الذي ذكرت ليس سوى ارشادات لمتذوقي الموسيقا وصناع المسرة الذين يجتمعون دائماً وأبداً وبشغف وولع، على هدف واحد نبيل هو حب الموسيقا..

الجزء الثالث

أعلام الموسيقا في سورية

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

تحدث كتاب "الموسيقا في سورية - أعلام وتاريخ -" الجزء الأول من هذا الكتاب، عن ستة وثلاثين علماً من أعلام الموسيقا السوريين من مواليد النصف الثاني من القرن التاسع عشر لغاية عام ١٩٣٠ وقد أغفل الكتاب ذكر بعض الأعلام الذين سنفيهم حقهم قدر المستطاع في هذا الجزء، إضافة للأعلام الآخرين الذين أثروا الحياة الموسيقية في سورية والوطن العربي، وهم من مواليد ١٩٣١ وما بعد. بعض هؤلاء تابع رسالة من سبقهم من الرواد وورثة الرواد في الموسيقا العربية، وبعضهم الآخر ألف في الموسيقيتين الشرقية والغربية وقلة - وهم الدارسون للموسيقا الغربية - وضعوا أعمالاً هامة تتضح بالفكر العربي بالقوالب الغربية التي أتقنوا التأليف فيها.

الأعلام الذين عملوا في الموسيقا العربية يندرجون في ثلاث فئات: الملحنون والمطربون والعازفون. والأعلام الذين عملوا في الموسيقا الغربية يندرجون في اربع فئات:المؤلفون، قادة الاوركسترا والعازفون، والمغنيات. ونستهل بداية بالموسيقيين الباحثين الذين أغفل الكتاب الأول ذكرهم وأبحاثهم وما جادت به قرائحهم ولا سيما الباحث الموسيقي والأديب الشاعر ميخائيل الله ويردي.

ميخائيل الله ويردي

دمشق ١٩٠٤-١٩٧٨

ربما كان "ميخائيل الله ويردي" الوحيد بين الرواد الموسيقيين الذي لم يترك وراءه مؤلفات موسيقية تكون مرجعاً للدارسين، وتراثه الموسيقي ينحصر في عدد من الكتب والمحاضرات التي وضعها في الموسيقا الشرقية

وفلسفتها ورؤيته الخاصة التي أثارت الجدل الطويل بين الباحثين في الموسيقيتين الشرقية والغربية في العالم قاطبة.

ولد "ميخائيل بن خليل الله ويردي " في دمشق عام ١٩٠٤، وحصل على الشهادة الابتدائية، ثم الثانوية التي يعود الفضل فيها لأبيه الذي لمس عنده ميلاً للآداب والفنون والعلوم فعمل على تدريسه بنفسه وتوجيهه وتنمية ميوله الأدبية والفنية. تعلم " ميخائيل الله ويردي " العزف بالعود والنوطة الموسيقية في سن مبكرة بخلاف أقرانه الذين تعلموا العزف اعتماداً على حاسة السمع. ولم يثنه عمله محاسباً لبعض المحلات التجارية عن متابعة هوايته في العزف بالعود وفي قرض الشعر، كذلك لم يقف هذا حائلاً بينه وبين دراسته للحقوق التي أهلته لأن يعمل فيما بعد خبيراً قانونياً لدى المحاكم.

في عام ١٩٢٨ عمل مع الوطني المعروف فخري البارودي ومع زميليه الموسيقيين الشهيرين توفيق فتح الله الصباغ وشفيق شبيب على تأسيس النادي الموسيقي الشرقي. وشارك في الوقت نفسه مع فئة من المثقفين في تأسيس النادي الأدبي، وساهم بعد توقف نشاط الناديين المذكورين مع المصور داوود قروشان والموسيقيين توفيق الصباغ ونصوح الكيلاني ومطيع الكيلاني في تأسيس نادي الرابطة الموسيقية للموسيقا والتصوير. غير أن هذا النادي لم يعش بدوره أكثر من عامين، الا أن علاقته بزملائه الموسيقيين خاصة توفيق الصباغ ظلت علاقة وطيدة، فكانا يجتمعان ويبحثان في المسائل الموسيقية التي كانت تقلقهما، لاسيما ما يتعلق منها بالتوصيات والقرارات التي صدرت عن المؤتمر الموسيقي العربي الأول الذي عقد في القاهرة برعاية الملك فؤاد الأول في آذار - مارس - ١٩٣٢، والذي شارك فيه توفيق الصباغ عضوا في الوفد السوري، فعكفا كل على حدة إلى وضع دراسات حول تلك المقررات، وقد أولى الصباغ اهتماماً خاصاً بالمسائل

المتعلقة بالسلم الموسيقي الشرقي وخلص إلى دراسة، حل بها بعض المسائل المعلقة به، بينما انصرف "ميخائيل الله ويردي " نتيجة لتعمقه في الآداب والفنون والعلوم على حل المسائل التي نجمت عن مؤتمر القاهرة الموسيقي في الكتاب الذي ألفه وطبعه على نفقته عام ١٩٤٧، بعنوان "فلسفة الموسيقا الشرقية في أسرار الفن العربي" الذي استهلك منه عشر سنوات من العمل المتواصل وقد أثار هذا الكتاب عند ظهوره ردود فعل متضاربة في الأوساط الموسيقية العالمية، فطلبت منه منظمة اليونسكو أن يحاضر في مؤتمرها في بيروت عام ١٩٤٨، فلبى طلبها وألقى محاضرة بعنوان "الموسيقا في بناء السلام" حازت على إعجاب كبير دفعت بالمدير العام لمنظمة اليونسكو آنذاك الدكتور "جوليان هكسلي" إلى توجيه كتاب شكر، تقديراً له على محاضرته التي تناولت دور الموسيقا وأهميتها في بناء السلام بين الشعوب والأمم.

وفي عام ١٩٥٤ اعلنت لجنة البرلمان النرويجي الخاصة بجائزة نوبل للسلام، ترشيحه للجائزة، لاسهاماته الكبيرة في خدمة السلام التي تضمنها كتابة الكبير "فلسفة الموسيقا الشرقية" الذي ينادي من خلال النظريات والأفكار التي جاء بها بتوحيد لغة الموسيقا عالمياً.

غير أن هذا الترشيح لم يلق قبولاً من اللجنة الموسيقية المنبثقة عن مؤسسة نوبل للسلام، وأوصت بدراسة ترشيحه من قبل الهيئات التي تعترض ترشيحه.

وفي عام ١٩٦٩ قدم ميخائيل الله ويردي بناء على طلب المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في سورية، دراسة بعنوان " شيء من الموسيقا العربية" في مؤتمر الموسيقا العربية الثاني الذي عقد في فاس في المغرب في العام نفسه. وفي هذا المؤتمر تقرر رفع توصية على غرار التوصيات التي تم اقرارها في المؤتمر الموسيقي الاول الذي عقد في القاهرة عام١٩٣٢، توصي بتأسيس أكاديمية موسيقية. وقد أثارت هذه التوصية ميخائيل الله ويردي فجابه المؤتمر بغضب قائلاً:

هل الأكاديمية المطلوب تأسيسها منذ ثلاثين عاماً ولم تقم حتى الآن، هي بناء فخم يضم الكتب والمكتبات والكراسي والطاولات وآلات التسجيل والأشرطة وما إلى ذلك، أم هي عبارة عن عقول تعطي حلولاً؟! فإذا كانت هذه العقول موجودة فلماذا لا تأتي إلى هنا للمناقشة وإيفاء الموضوع الذي طرحته حقه، وإذا لم تكن موجودة فلماذا تطلبون هذا الحل العقيم.. وأنا على استعداد للرد فوراً على كل سؤال أو اقتراح.

وعلى الأثر رد الدكتور المرحوم محمود أحمد الحفني الذي كان يرأس المؤتمر بقوله: خليفتي سمحة الخولي مفتشة الموسيقا في القاهرة ستجيبك على تساؤلك؟! وتجاوبت د. سمحة الخولي فوراً مع د. محمود أحمد الحفني فقالت تسأل "ميخائيل الله ويردي" متهكمة:

كيف يا أستاذ ستعلم الأطفال فلسفة الموسيقا التي تنادي بها؟!

فرد على تهكمها بتهكم مماثل قائلاً: ولماذا لا تعلمينهم نظريات أينشتاين؟!

وخوفاً من تطور النقاش إلى الأسوأ، فإن الدكتور الحفني حسم بمماثته المعروفة عنه الموضوع عندما أوضح للجميع، بأن المؤتمر اتخذ القرارات والتوصيات وأنهى أعماله ولا مجال للخوض في الموضوع - موضوع فلسفة الموسيقا الشرقية - كتاباً ونظريات في هذا المؤتمر بعد أن اختتم أعماله.

وبعيداً عن قرارات المؤتمرات الموسيقية العربية وتوصياتها ونتائجها وعما تضمنته الطبعة الثانية من كتاب "فلسفة الموسيقا الشرقية" من رسائل وردت للمؤلف من مختلف أنحاء العالم من شخصيات تعمل في الحقل الموسيقي، تشيد بالكتاب ومؤلفه، فإن ميخائيل الله يردي لخص بنفسه الأفكار التي نادى بها في كتابة المذكور مع وسائل التنفيذ والنتائج التي سيتم التوصل إليها، في النشرة التي قام بطبعها وتوزيعها الأستاذ يوسف عبد الأحد والتي نوردها كاملة فيما يأتي: "الموسيقا " قسمان "طبيعية" وتدعى شرقية أو

عربية، و"معدلة" وتدعى غربية أو إفرنجية والتعديل تحريف الأصوات عن مخارجها الصحيحة التي تحددها النسب البسيطة: هارمونيك".

وكما أن السينما السوداء تعدل الألوان وتزيل بهجتها حتى تنحصر في درجات بين الأبيض والأسود كذلك في تعديل الأصوات التي تحصر في درجات محدودة فتشوه صفاء الانغام والاصطحابات الامر الذي يوجب إزالة هذا النقص كما فعلت السينما السوداء تمشياً مع سنة التطور والسير نحو الكمال لأن لغة الموسيقا واحدة لا تتغير ولا تترجم ومسموع الموسيقا الطبيعية يشبه الكلام الملفوظ بالدقة المتناهية في أية لغة، اما مسموع الموسيقا المعدلة فيشبه التكلم بلغة مضغوطة بإثني عشر حرفاً كضغط أحرف الثاء والسين والصاد بحرف واحد وهلم جرا.....

لقد وضع الإفرنج للموسيقا المعدلة قواعد الهارموني ونظموا العزف والجوقات وبلغوا في التأليف شأوا بعيدا، ولكن مسموع موسيقاهم خلا من صفاء الطرب ونكهة الجمال لأن قوة التأليف شيء وجمال الأنغام شيء آخر، وقد أعثرت هذه المشاكل مؤتمر القاهرة عام ١٩٣٢، فتوقف أمام قضايا السلم والانغام الطبيعية، ولم يبحث عن هرمنتها، حتى صدر كتاب "فلسفة الموسيقا الشرقية عام ١٩٤٧ "، فحل تلك المعضلات، ولكن انتشاره كان ضيقا لأنه لم يترجم بكامله إلى لغات أخرى، فانحصرت دعوة تحويل الموسيقا المعدلة إلى طبيعية في نطاق ضيق، لأن تنفيذ هذه الفكرة يحتاج إلى تعاون دولي مع توجيه حازم للأسراع في التنفيذ، وإنني على استعداد للادلاء بالتفاصيل أمام أهل الاختصاص.

*** نتائج تنفيذ هذا المشروع**

يقول ميخائيل الله ويردي عن مشروعه الآتي:

سوف تصبح لغة الموسيقا الطبيعية العربية، لغة الموسيقا العالمية، ويبدو الفارق في مسموع أي لحن قبل التصحيح وبعده، كالفارق بين السينما السوداء والملونة، ولن يؤثر التصحيح المنشود على الفكرة الفنية في أي لحن

كان، مثل الألوان في السينما التي لا تغير في موضوع الرواية أو دقائق الناظر، فالسيمفونية المؤلفة بالأنغام المعدلة تزداد روعة وجمالاً إذا أخرجت بلغة الموسيقا الطبيعية، وعندما تنتشر هذه الموسيقا التامة الدقة، تتلاشى المعدلة لقيام ما هو أجمل منها، كما حدث في الأفلام السوداء بعد قيام الملونة وعندئذ يدرك الناس حقيقة الجمال الموسيقي، لأن عالم الأصوات واسع كعالم العطور والألوان الخ....

وقد انجزت كتاباً معداً للطبع، بينت فيه بالنوطة الموسيقية أشكال الهارموني الطبيعية التي سوف تغني لغة الموسيقا حتى تبدو الهارموني المعدلة محدودة شوهاء إزاء الهارموني الطبيعية ذات الدقة المطلقة، وهذه البدعة الجديدة لا تسري على الموسيقا فقط بل على الألوان ونتائج فعل الحركة بالحركة... الخ...

*** ماذا تجني الانسانية من تنفيذ هذه النظريات**

آ - من وجهة النظر المادية

١ - إيجاد اعمال كثيرة تمتد إلى مئات السنين، تتطرق إلى كثير من العلوم والفنون.

٢ - تحسينات لا تنتهي في بناء الآلات الموسيقية وهندستها، وابتداع آلات الكترونية.

٣ - تصحيح مناهج تعليم الموسيقا، وأساليب تدريسها في العالم كله.

٤ - إعادة أهم الألحان من المؤلفات الأفرنجية لأنها معدلة كالسينما السوداء أو الكلام المضغوط.

٥ - إعادة إخراج أهم الألحان من المؤلفات الشرقية بعد ضبطها وإدخال الهارموني الطبيعية عليها.

٦- أبحاث لاتنتهي في الطب النفساني والجسماني، تقود بالتالي إلى معرفة تطور المادة بين القدرة والصورة.

٧- إن الذين ينقلون هذه الرسالة عن صاحبها، سوف يجدون أعمالاً لا حدود لها لدى المعاهد والمصانع ويكونون أساتذة الدنيا في نشر لغة الموسيقا الطبيعية الصحيحة وتدوينها، وهي بلا مراء لغة الموسيقا العالمية.

ب- من الوجهة المعنوية :

١- حل مشاكل الموسيقا التي استعصت على العالم ثلاثين قرنا، وهو نصر علمي فني، تنعكس أنواره على مواقف أمتنا فتؤيد أصالة آرائها وحقها في الحياة الكريمة.

٢- رد الصدمة التي أصابت الموسيقا عام ١٩٣٢، وايجاد علماء يوضحون للعالم خطر التعديل واضراره.

٣- خدمة السلام العالمي بطريقة علمية فنية، عندما تصبح الموسيقا الصحيحة وسيلة للتفاهم بين البشر، تقرب الأذواق، وتشيع الهدوء في النفوس، وتعلم كيفية حل المشاكل بالبراهين التي لا تدحض، فإذا أحجم الناس عن الاتفاق على الحقيقة الواحدة، في القضية التي نحن بصددها، مع أن البراهين الرياضية تفصل فيها، فكيف يتفقون على خلافات أساسها اللغات والجنسيات والعقائد التي لا تفصل فيها براهين دافعة، بل كيف تصل البشرية إلى السلام مادامت أسباب الخصام قائمة في كل قضية.

ج- طريقة التنفيذ:

ينبغي الإعداد لتنفيذ هذه النظريات بإيجاد مختصين يأخذون من المؤلف عن طريق تأسيس أكاديمية للموسيقا العربية، بعد ذلك يعقد مؤتمر

عام لوضع المناهج والشروع بتعميم لغة الموسيقا الطبيعية ذات الرقة المتناهية، ثم يتخذ المشروع سيره الطبيعي خطوة خطوة.

"وإنني على استعداد لإلقاء محاضرات، وعرض تصاميم ورسوم فنية وحسابات مدققة في كل نقطة يطلب الي ايضاحها أمام العلماء والمفكرين وأرباب الاختصاص."

.....

البطريرك الراحل الكسندروس الثالث اقترح على المسؤولين السوفييت إبان زيارته للاتحاد السوفيتي عام ١٩٥٧، دعوة " ميخائيل الله ويردي" لزيارة الاتحاد السوفيتي ومنحه جائزة لينين تقديرا لجهوده العلمية.وفي عام ١٩٦١ لبى الدعوة التي وجهت إليه من الاتحاد السوفيتي وفي موسكو منحه البطريرك "الكسي" وسام الكنيسة الروسية الأرثوذكسية، والتقى بعض العلماء والمفكرين واللاهوتيين، وطالب بإقامة تمثال للسيد المسيح عند بوابة موسكو باعتباره ملك السلام والاشتراكي الأول الذي نادى بالاكتفاء بالكفاف، وتطرق في نقاشه مع الماديين إلى مسألة الاعتراف بوجود الله فقالوا له: إنهم سيعترفون بوجوده عندما يتوصلون إلى ذلك علميا، وبعد عشر سنوات على هذه الزيارة نشر في مجلة العلوم التي تصدر في بيروت عن دار العلم للملايين مقالا بعنوان " الكون موسيقا " نلمح فيه تأثيرات ذلك النقاش الذي جرى بينه وبين الماديين الروس.

* **الدراسات الموسيقية** :

يمكن اجمال ما وضعه من دراسات موسيقية في المطبوعات التالية:

- فلسفة الموسيقا الشرقية، الطبعة الأولى ١٩٤٧ الطبعة الثانية١٩٥٠
- الموسيقا في بناء السلام - محاضرة في بيروت - مؤتمر اليونسكو -.
- جولة في علوم الموسيقا العربية ١٩٦٤ - وزارة الثقافة العراقية -.

- شيء من الموسيقا العربية – محاضرة - في مؤتمر فاس للموسيقا العربية - .

- مائتا لوحة موجودة في المتحف الميزيكولوجي.

وله أيضا دراسات مختلفة حول هرمنة الموسيقا الطبيعية والنسبة الموسيقية المتواصلة، والتجذير على أساس السلم الموسيقي، والسلاسل الفيزيائية للأنغام الطبيعية.

* **مؤلفاته الأدبية** :

وإلى جانب دراساته الموسيقية المنشورة، كانت له اهتمامات أدبية وهذه الاهتمامات تجلت في كتبه التالية:

- بدائع العروض عام ١٩٤٨
- العروبة والسلام ١٩٥١ مترجم للانكليزية
- ديوان "زهرالربى" ١٩٥٤
- الأدب في بناء السلام -دراسة قدمت إلى مؤتمر الأدباء العرب في بلودان عام ١٩٥٦

.....

توفى ميخائيل الله ويردي في الثامن من كانون الأول - ديسمبر - عام ١٩٧٨ .

وقد كرمته وزارة الثقافة بعد وفاته عند ما قلدت السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة شقيقته وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى تقديرا للخدمات الثقافية التي قدمها لبلده.

توفيق الصباغ
والسلم الموسيقي

جميع الدراسات التي قام بها ميخائيل الله ويردي حول السلم الطبيعي والسلم المعدل والموسيقا الشرقية ظلت في اطار التنظير ولايمكن تطبيقها في المجال العملي، إلا إذا استغنت شعوب العالم عن السلالم الموسيقية الخاصة بها واستعملت عوضا عنها السلم الطبيعي الذي قال به، وهي عملية شاقة تظل في اطار النظرية مبهرة مشرقة، ومن هنا استشرى الخلاف بينه وبين الضالعين مثله في الموسيقا في المؤتمرات الموسيقية العربية، وخارج هذه المؤتمرات، كما حدث معه في الحلقة الدراسية التي عقدت في الجامعة اليسوعية في بيروت وغيرها.

إن السلم الموسيقي كما يقول الموسيقار الراحل توفيق فتح الله الصباغ (١٨٩٢ - ١٩٦٤) هو عقدة العقد، وقد اختلفت الشعوب في تقسيمه وتحديد درجاته، وأهم خلاف حوله يكمن في تقدير مجموع كمية الأبعاد التي يتألف منها السلم الواحد، ومتى عرفت الكمية الحقيقية التي يتكون منها السلم أمكن تقسيمه بدقة، ويستطيع كل شعب عند ذاك أن يقسمه بمنتهى الحرية حسب أنغامه المتداولة عنده، وهو في هذا الرأي يختلف عن ميخائيل الله ويردي الذي يريد لجميع شعوب العالم أن تستعمل السلم الطبيعي.

وعقدة السلم الموسيقي - أي مجموع كمية الأبعاد في السلم الواحد - لم تحل في سورية والوطن العربي حتى الآن، ومجموع كمية الابعاد في السلم الواحد، تعني البعد الكائن بين علامة موسيقية وجوابها وهو ما يعرف في الغرب " بالأوكتاف - Octave " وفي الوطن العربي "بالديوان ".

إن الدراسة النظرية التي جاء بها الصباغ نتيجة لدراسته العملية، هي الدراسة الأدق والأمثل بالنسبة للسلم الموسيقي، وهي دراسة مقارنة بين ما توصل اليه والسلالم الموسيقية المعمول بها لدى مختلف شعوب العالم، وهي لم تلق العناية والاهتمام، لأنه اكتفى بوضعها ونشرها دون أن يطرحها للبحث في المؤتمرات الموسيقية أو يبعث بها للهيئات العلمية، ويمكن تلخيص بحثه الذي أورده في كتابه " الدليل الموسيقي العام "[١] بما يلي:

يقول الصباغ في مستهل دراسته الآتي:

".. قرأت أبحاثاً كثيرة، حديثة العهد عن السلم الموسيقي، وبعد ذلك قرأت كتاب المؤتمر الموسيقي الذي انعقد في القاهرة عام ١٩٣٢، فلم أجد واحدا ممن تناولوا تلك الأبحاث عمد إلى معالجة النقطة المهمة فيه وهي قياس السلم الواحد بمجموعه بل كانت الأبحاث تدور في الفروع مع ترك الأصل، فمنهم من أشار باستعمال السلم المعدل المقسوم إلى أربعة وعشرين ربعا، وبعضهم مال إلى السلم الطبيعي وغيرهم قال باستعمال السلم العربي، ولم أقرأ أن واحداً عمد قبل كل شيء إلى تحديد مجموع كمية الابعاد التي يتألف منها السلم الطبيعي ليتسنى تقسيمه بدقة، وإلا فما

(١) الدليل الموسيقي العام - تأليف توفيق فتح الله الصباغ - صدر عام ١٩٥٠ عن مطبعة الاحسان للروم الكاثوليك في حلب .

الفائدة من تقسيم شيء نجهل عدده وكميته، ومع ذلك نريد أن نقسمه بالمليمترات؟!

لقد قدمت للمؤتمر الموسيقي تقريرا عن نقص السلم عن ست درجات، ولكن مع الأسف لم ينتبه أحد وقتذاك للحقائق الواردة فيه فطمس، ومما ذكرته في التقرير أنهم يعتقدون أن السلم – أي الديوان الواحد – يتكون من ست درجات صوتية كاملة، ويقسمونه إلى أربعة وعشرين ربعا، وهذا خطأ يظهر جلياً وخصوصاً في تصوير الأنغام، لأن السلم ينقص مجموعه قليلاً عن الست درجات كما سأبين ذلك من خلال السلالم المعروفة.

- سلم فيثاغورث

هو السلم الذي وضعه عالم الرياضيات والفيلسوف اليوناني "فيثاغورث" الذي لم يكن موسيقياً، وهذا السلم يتألف من خمسة أبعاد، كل بعد منها درجة صوتية كاملة وبعدين آخرين كل واحد منها يتألف من " ليم "[1] واحدة. ولما كانت الدرجة الصوتية الكاملة تتألف من تسع "كومات"[2] و"الليما" من أربع كومات، كان مجموع السلم الفيثاغورثي على هذا الأساس هو ثلاثة وخمسين كوما، وهو أدق حساب للمسافة الصوتية الكائنة بين درجة موسيقية وجوابها في السلم الكامل.

وعلى أساس هذا السلم بنى توفيق الصباغ حساباته في تحديد ابعاد الدرجات في متختلف الانغام لأنه الأساس في تنظيم السلم، والابعاد التي حددها بين مختلف الانغام هي:

---

(١) ليما - تساوي لأربع وحدات صوتية (كوما).

(٢) كومات - ومفردها "كوما " درجة صوتية كاملة.

تسع كومات بين درجتي (دو - ره) تسع كومات بين درجتي (ره - مي)، اربع كومات بين (مي - فا) تسع كومات بي (فا - صول)، تسع كومات بين (صول - لا)، تسع كومات بين (لا - سي)، واربع كومات بين (سي - دو). والمجموع ثلاثة وخمسون كوما، بمعنى أن الدرجة الصوتية الكاملة تساوي ١/٩ الوتر، وإن نصف الدرجة ليما واحدة.

- في السلم اليوناني القديم

والسلم اليوناني القديم هو مثل السلم الفيثاغورثي في مجموع ابعاد درجاته، فهو يحدد بالضبط، البعد الكائن بين درجة موسيقية وجوابها، وينقص عن الدرجات الست الصوتية جزء من تسع الدرجة بفرق ضئيل لايذكر، كما أنه يطابق السلم الفيثاغورثي في مجموع درجاته، ويخالفه في تحديد ابعاد الدرجات التي تشابه السلم الطبيعي.

- في السلم اليوناني الحديث

والسلم اليوناني الحديث يتكون من خمس درجات صوتية وثلثي الدرجة (٢/٣ ٥) وهم يقسمونه إلى / ٦٨ / دقيقة باعتبار الدرجة الكاملة / ١٢ / دقيقة، وهذا خطأ لأن السلم هو أكثر قليلا من ذلك، لأن السلم الموسيقي،هو أكثر من السلم اليوناني الحديث، وأقل من السلم العربي الحالي.

- السلم الصيني

السلم الصيني يبدأ وينتهي بعلامة "فا" دون ادخال أية إشارة تحويل عليه (دييزات وبيمولات - الروافع والخوافض) وعلى هذا تكون أول نصف درجة في السلم الصيني بين الدرجة الرابعة والخامسة مخالفة في ذلك السلم الغربي المعدل والسلم الشرقي اللذين يكون فيهما أول نصف درجة بين الدرجة الثالثة والدرجة الرابعة.

والسلم الصيني مستخدم في اليابان وفيتنام وجل شعوب جنوب شرقي آسيا.

- **السلم الهندي**

يتألف السلم الهندي من اثنين وعشرين بعداً، وهو سلم شرقي قريب جداً من السلم العربي.

- **السلم العربي القديم**

يتألف السلم العربي القديم من سبعة عشر بعداً، وكانت دساتين العود - قبل أن يتحرر منها - عدا مطلق الوتر، سبعة دساتين مثبتة وفق الترتيب التالي (ليما، ليما، كوما) وهذا التقسيم افضل تقسيم وصل اليه العرب، وكانوا قبل ذلك يقسمونه إلى ١٧/٣ (سبعة عشر ثلثاً). والسلم العربي القديم ذو السبعة عشر بعدا، أكمل من السلم العربي الحالي في مجموع ابعاده لأنه يتألف من ثلاثة وخمسين "كوما" - وحدة صوتية – أي خمس درجات صوتية وثمانية اتساع الدرجة بنقص لا يزيد عن "كوما" واحدة – أي تسع درجة من الست درجات التي يتكون منها السلم العربي الحالي، ونجد أيضاً أن جميع الأبعاد المحددة في سلم فيثاغورث المكون من ٥٣ كوما، موجودة ايضا في السلم العربي القديم المستمد من السلم الفيثاغورثي.

- **السلم الغربي المعدل**

الأوربيون يستخدمون اليوم في موسيقاهم مايعرف بالسلم الموسيقي المعدل، وهم يقسمون هذا السلم إلى اثني عشر نصف درجة متساوية – أي ست درجات كاملة - وبما أنهم لايستخدمون في أنغامهم سوى انصاف الدرجات، فالنقص الضئيل الموجود في السلم لا يؤثر على أنغامهم.

صبري المدلل

حلب ١٩١٨ - حلب ٢٠٠٦

ربما كان "صبري المدلل" آخر المطربين الكبار في أبناء جيله، وهو الوحيد بين أقرانه الذي لم يأخذ حقه في الحياة فنانا اصيلا، إلا عندما تجاوز الستين من عمره، ولولا أهل الثقافـــــة والفن ممن يعرفون قدراته الصوتية، وتمكنه في فنون الغناء، لظل منسيا حتى الآن، اللهم إلا عند أهل حلب الذين يجلونه ويحبونه ويحترمونه لاستقامته وفنه ودماثته وتواضعه.

ولد صبري بن أحمد المدلل عام ١٩١٨ ، واسمه الحقيقي محمد المدلل. في السادسة من عمره ألحقه أبوه بشيخ الكتّاب فتعلم قراءة القرآن الكريم، صوته الجميل لفت أنظار أبيه إليه، فصار يصحبه معه إلى حلقات الذكر في بعض الزوايا الصوفية التي تلقف منها وحفظ عدداً من التوشيحات التي مال إلى أنغامها أكثر من كلامها. في الثانية عشرة من عمره تتلمذ على يدي عمر البطش الذي أولاه عناية خاصة، فأغنى معارفه حتى استقام له كل شيء، وهو طوال ملازمته لعمر البطش لم يقطع صلته بالزوايا الصوفية التي ظل يتردد عليها ويتعلم من شيوخها حتى صار من أقوى منشديها. عمل في بداياته مؤذناً، وقبس تجويد آي الذكر الحكيم وغناء الموشحات والقدود الدينية والدنيوية من شيوخ المذاهب الصوفية، وفن غناء الموال الشرقي من أحمد الفقش سيد من غنى الموال في حلب، وأخذ عنه أيضاً أسلوب أداء القصة الشريفة والمدائح النبوية المتبع عند أصحاب الطريقة الشاذلية.كذلك قبس فن غناء القصيدة بنوعيه الارتجالي والملحن عن المطرب الراحل أسعد سالم، وأسهمت محفوظاته لتراث الأولين والمعاصرين في بلورة شخصيته الفنية التي تظهر بوضوح وجلاء في

وصلاته الغنائية التي يجمع فيها بين ألوان الغناء كافة بأسلوب خاص به، يصح معه تسميته بأسلوب "المدلل" الغنائي. أحب ألحان الملحن الحلبي القدير بكري الكردي، فغنى له بعض أعماله في إذاعة حلب عام ١٩٤٩ ويعود الفضل إلى المدلل في ذيوع وانتشار طقطوقة "ابعت لي جواب" التي غدت من وراء ما أضفاه عليها في الأداء، أغنية سائرة. وقد حفزته هذه الأغنية فيما بعد، لأن يغني من محفوظاته رائعة زكريا أحمد "يا حلاوة الدنيا" التي تفوق فيها على صاحبتها "فتحية أحمد". محفوظاته لأعمال الكبار أثرت فيه تأثيراً قوياً ولا سيما في الدينيات، ونلمس ملامح هذا التأثير وليس الاقتباس في بعض ألحانه، وهذا ناجم عن تراكمات الألحان التي يختزنها في ذاكرته.

لم يستسغ صبري المدلل العمل في إذاعة حلب على الرغم من نجاحه، ويذهب بعض العارفين، بأنه ترك العمل الموسيقي بسبب أرضيته الدينية، لأنه عمد بعد تركه الإذاعة مباشرة، إلى تأسيس فرقة للإنشاد الديني من كبار المنشدين المعروفين في حلب، التي صارت تقدم حفلاتها الخاصة في الأعياد والمناسبات الدينية المختلفة في الجوامع والتكايا. وبعد سنوات على ذلك، ضم للفرقة عدداً من العازفين المرموقين، ليقدم من خلالها ألواناً من الطرب التراثي الجميل الذي كان يحن إليه مذ أقلع عن الغناء في الإذاعة، وظلت هذه الفرقة تعمل بإشرافه وتوجيهه أكثر من عشر سنوات حتى غدت من رموز حلب الموسيقية.

دعي المدلل مع فرقته للمشاركة في مهرجان الموسيقا العربية الذي عقد في باريس عام ١٩٨٩، فحقق نجاحاً لم يتوقعه، ثم دعي في العام ذاته للغناء في مهرجان قرطاج، فأذهل التونسيين المحبين للطرب بباعه الطويل في ضروب الغناء التي غناها. وعندما اشترت الحكومة التونسية قصر الزاهرة الذي كان يملكه الباحث الموسيقي البارون "رودولف ديرلانجيه" في بلدة "سيدي بوسعيد" القريبة من العاصمة تونس دعته عام ١٩٩٦، للغناء بهذه المناسبة، نظراً لاهتمام صاحب القصر الذي توفي عام ١٩٣٨، بالموسيقا العربية التي أولاها جلّ أبحاثه، ولأن الموسيقي الكبير علي الدرويش أقام وعمل في هذا القصر مع صاحبه البارون ديرلانجيه في تحقيق التراث الموسيقي الأندلسي والآخر

التونسي، وأيضاً لأن اهتمامات صبري المدلل بالتراث وأساليب أدائه لا يقدر عليها أحد سواه. وقد استطاع المدلل أن يعيد من وراء غنائه، تلك الأجواء الموسيقية الماتعة التي كان يعيشها القصر في حياة البارون ديرلانجيه.

لم تقتصر حفلات صبري المدلل وقد تجاوز الثمانين من عمره على باريس وتونس، إذ رافق فرقة الكندي التي أسسها عازف القانون الفرنسي "جوليان فابس" في جولاته إلى مختلف العواصم والمدن الأوربية وإلى البرازيل واستراليا دون أن يقف عامل السن حائلاً بينه وبين رغبته في تقديم ما اصطلح على تسميته بالسهرة الحلبية بكل فنونها وإبداعاتها، لتعريف الناس في أصقاع الدنيا على ما تمتاز به مدينة حلب عن غيرها من المدن بالتراث الموسيقي الذي تملكه وتفخر به.

كانت فرقة "جوليان فابس" تضم بين أفرادها المشاهير من العازفين العرب والسوريين، ولا سيما عازف العود الحلبي الخطير "قدري دلال" صاحب كتابي القدود الدينية والموشحات.

صوت صبري المدلل هو بحد ذاته ظاهرة يجب الوقوف عندها وتقريها، فهو على الرغم من تقدمه في السن وتراجع مساحات صوته كان ما زال يمتلك القدرة في التحكم بالطبقات الصوتية الثلاث، المنخفضة والمتوسطة والمرتفعة، والتكيف في الانتقال بين النغمات بسهولة دون عناء يذكر، ودون أن يفكر بالاستعارة التي لجأ إليها كبار المطربين ومنهم محمد عبد الوهاب عندما تقدم بهم العمر.

غنى صبري المدلل الليالي والموال فأجاد، وغنى القصيدة المرتجلة فأبدع، وشِدا بالموشحات فحلق، وتضرع بالابتهالات والتوشيحات فتألق وزها. كرمه الرئيس بشار الأسد قبل أن تكرمه مدينته فمنحه بيتاً جميلاً اختاره بنفسه، تقديراً لجهوده الفنية التي بذلها طوال حياته، في خدمة التراث الموسيقي، وتعريف العالم به وتقديمه بأبهى صوره وأزهاها، وكان إلى ما قبل وفاته عام ٢٠٠٧ يعيش حياة هادئة، دون أن ينسى أوقات الصلاة فكان يؤذن في الجامع الأموي الكبير، تماماً كما كان يفعل في شبابه.

ميشيل عوض

القدس ١٩٢٢ – دمشق ٢٠٠٧

هو الفارس المجهول في تاريخ الموسيقا السورية، وكان قبل نزوحه عام ١٩٤٨ إلى دمشق، أحد أركان فرقة إذاعة القدس الموسيقية التي كانت تضم نخبة من أقطاب الموسيقا من مثل: روحي الخماش وإبراهيم عبد العال ويحي السعودي.

احترف ميشيل عوض العمل في فرق الأندية الموسيقية في سن مبكرة عازفا بالكمان وكان في السادسة عشرة من عمره عندما اختارته فرقة أحمد صبرا الموسيقية المصرية التي كانت تزور القدس في رحلة فنية عازفاً فيها، وعندما وفد الموسيقي المصري عزت الجاهلي مع فرقته في زيارة مماثلة اختاره بدوره لبراعته ليدعم الفرقة بعزفه، وقبل أن يعمل في إذاعة القدس التي افتتحت عام ١٩٣٦، وقع عليه اختيار صبري الشريف المسؤول الفني عن إذاعة الشرق الأدنى - لندن اليوم - ليكون ركناً من أركان فرقة المحطة الموسيقية، ولم يكن اختياره عن عبث، وإنما لأنه كان يجيد العزف بمهارة على آلات الكمان والعود والقانون والكيتار.

لم يشأ ميشيل عوض تجديد عقده مع محطة الشرق الأدنى، فقد كان الحنين يدفعه للعودة إلى الوطن، كما أن الإقامة في قبرص - مقر المحطة الإذاعية - قد طالت أكثر مما ينبغي، فعاد إلى القدس لتتلقفه إذاعتها، فاشتغل في فرقتها لغاية نزوحه إلى دمشق في أعقاب القرار الجائر بتقسيم فلسطين عام ١٩٤٨.

فتحت دمشق ذراعيها لميشيل عوض ولجميع النازحين إليها، وعينته إذاعة دمشق عندما طرق أبوابها عازفا بالكمان في فرقة الإذاعة الموسيقية الأولى، وتعاون مع الأستاذ المعلم شفيق شبيب الذي كان يرأس الدائرة الموسيقية، في تسجيل التراث الموسيقي العربي من بشارف وسماعيات ولونغا، إضافة للتراث الغنائي من أدوار وموشحات وقدود وقصائد، ووضع بعض الأغاني الجميلة والموشحات اشتهرت منها أغنية "سمر" وموشح "يا حبيبي يا مناي" ودرّس في المعهد الموسيقي الشرقي، وتتلمذ على يديه عدد لا بأس به من أعلام العزف والتلحين من مثل: أمين الخياط، صبحي جارور، عدنان أبو الشامات، هشام الحموي وغيرهم، واشتغل في الملاهي الليلية مع عمر النقشبندي وفيلكس خوري.

وبعد سنوات على ذلك، افتتح في دارته ما يشبه المعهد الموسسيقي، كان يعلم فيه الهواة والمحترفين على حد سواء النظريات الموسيقية والصولفيج والعزف على مختلف الآلات الموسيقية، وكان بحق عالماً موسيقياً ومرجعاً هاماً في المقامات وأصولها وفروعها، والعجيب في الأمر أنه كان أعسر في العزف - أي أنه كان يعزف على مختلف الآلات بيده اليسرى مخالفاً العزف والأصول، على الرغم من أنه كان ملماً بالطرق المتبعة التي لم يأخذ بها لاعتماده على يده اليسرى أكثر من اليمنى.

ظل ميشيل عوض يعمل بدأب وجهد في الإذاعة والتدريس دون كلل لغاية وفاته عام ٢٠٠٧.

رياض البندك

بيت لحم ١٩٢٤ - دمشق ٢٠٠٣

ولد رياض البندك بن عيسى البندك في مدينة بيت لحم في فلسطين في الرابع من تموز - يوليو - عام ١٩٢٤، أبوه عيسى البندك كان رئيساً لبلدية بيت لحم ومن وجهاء المنطقة المعدودين، ومناضلاً صلباً ومربياً قاسياً وكانت له نظرة خاصة في الفن وأهل المغنى لا ترقى إلى الاحترام، وعندما تعلق ابنه رياض بالموسيقا وهو على مقاعد الدرس في المرحلة الابتدائية لم يأبه كثيراً واعتبرها نزوة عابرة ولكنه عندما وجده راغباً بتعلم العزف بالعود ويتطلع لأن يصير من الموسيقيين اللامعين في مستقبل أيامه، رفض الأمر جملة وتفصيلاً، ولم يكتف بذلك، بل حطّم له العود الذي كان قد اشتراه مما ادخره من مصروفه اليومي، ورغم هذا فإن رياض اشترى عوداً آخر وعكف على دراسة العزف لوحده سراً دون أن يعلم بأن أباه قرر أن يتابع دراسته في مدرسة داخلية محافظة تبعده نهائياً عن الموسيقا هي " تيراسانتا " التي يخضع فيها الطلبة إلى نظام تعليمي صارم دون أن يدري بأن الكلية تعنى بالموسيقا ولديها أساتذة مختصون وفرقة موسيقية تؤدي الترانيم الكنسية والأناشيد الوطنية والأعمال الدنيوية الجادة. وأن هذه الفرقة تقدم بين الحين والآخر أنشطتها الموسيقية من إذاعة القدس.

اكتشف مدرس الموسيقا في الكلية موهبة رياض، فأخذ يعلمه العزف بالعود عن طريق التدوين الموسيقي (النوطة) والإلقاء الغنائي (الصولفيج) بأحدث الأساليب، ولكنه لم يستمر طويلاً، فقد اندلعت الثورة في فلسطين عام ١٩٣٨، ضد الاستعمار البريطاني، وكان أبوه ضالعاً فيها، فألقت السلطات البريطانية القبض عليه ونفته إلى اليونان بسبب دعمه للثورة وصار رياض مسؤولاً مثله مثل باقي أفراد

أسرته عن العائلة، فهجر الدراسة ليقوم بالأعباء المترتبة عليه، وفي الوقت نفسه استغل هذا الظرف على الرغم من حزنه وألمه للمصير الذي لحق بأبيه، لينطلق حراً في رحاب الفن، فانصرف إلى إتقان العزف بالعود لوحده، مسترشداً بما زوده به أستاذه في كلية " تيراسانتا" من علوم في العزف والغناء، حيث تمكن بعد سنوات من الدراسة الدؤوبة من أن يشق طريقه بنفسه لإذاعة الشرق الأدنى التي كان مقرها آنذاك في مدينة جنين، ليقدم عبرها ما يتقنه عزفاً وغناءً.

أراد رياض البندك أن ينتقل بفنه إلى دمشق، فتوجه إليها قبل قرار التقسيم الجائر عام ١٩٤٨، بأشهر قليلة، واستطاع تقديم بعض ألحانه في الإذاعة السورية الفتية، قبل أن يستدعيه مدير الإذاعة ليعينه مراقباً فنياً بإشراف رئيس الدائرة الموسيقية شفيق شبيب.

لم يمكث رياض البندك الشغوف بالترحال والاحتكاك بالموسيقيين طويلاً، فسافر إلى لبنان حيث عين عام ١٩٤٩ مديراً فنياً للإذاعة اللبنانية، التي كانت تعرف باسم إذاعة الشرق من بيروت، وأثناء عمله فيها، عرضت عليه إذاعة الشرق الأدنى التي نقلت مقرها بعد قرار التقسيم والأحداث التي عصفت بفلسطين، إلى قبرص قيادة فرقتها الموسيقية، فاستقال من عمله، والتحق بعمله الجديد عام ١٩٥٠، الذي لم يمكث فيه سوى سنة واحدة، عاد بعدها من جديد إلى دمشق فمكث فيها بعض الوقت قبل أن يلبي دعوة الإذاعة الفلسطينية التي انتقلت بادارتها وموظفيها وأجهزتها إلى مدينة رام الله، ولكن الإقامة فيها لم تطب له، كما أن العمل الموسيقي الذي أسند إليه لم يكن على المستوى الذي يريده فقفل عائداً مرة أخرى إلى دمشق بعد أن بلغه بأن الإذاعة السورية أصدرت قراراً بتعيينه مراقباً عاماً للقسم الموسيقي خلفاً للموسيقار شفيق شبيب الذي استقال من عمله لأسباب خاصة به.

يعد المؤلف والملحن " رياض البندك " من الموسيقيين الأصوليين، إذ قلما تجد في مؤلفاته وألحانه عملاً يخالف التقاليد الموسيقية المتبعة لا سيما في المقامات وفي انتقاله من الأصل إلى الفروع، فهو في هذا يحترم أسلافه والإعلام الكبار، وصارم جداً على نفسه قبل الآخرين، ونلمس ذلك منذ بداياته وفي أعماله المبكرة

ولا سيما في القصيدة التي يهوى تلحينها أكثر من الألوان الأخرى، لأنها الأقرب والأرقى عند المتلقي لغة ولحناً وطرباً، ولأنها الأقوى في الوصول إلى المستمع العربي من اللغة المحكية، وأول القصائد التي لحنها قصيدة " آه من عينيك " من شعر إبراهيم السمان، وغنتها ماري جبران، وقصيدة " الهمسات " من شعر يوسف البندك، وخص بها المطرب الفلسطيني محمد غازي الذي كان من تلامذته.

لم يكن رياض البندك في يوم من الأيام محباً للاستقرار فهو دائم التنقل والترحال، وقد شد رحاله بعد ذيوع ألحانه وانتشارها من التي غناها أعلام الغناء في سورية ولبنان من مثل سعاد محمد وماري جبران ونصري شمس الدين وكروان وغيرهم، إلى القاهرة، والتقى فيها بعمالقة الطرب والتلحين من مثل محمد عبد الوهاب والسنباطي، وارتبط بصداقة متينة مع هذا الأخير، الذي صرح أكثر من مرة بأنه يعقد كثيراً من الآمال في تقدم الموسيقا الشرقية بإبداعاتها على رياض البندك. وأثناء تواجده في القاهرة أتيح له مقابلة الرئيس جمال عبد الناصر الذي أثنى عليه، كذلك أتيح له أن يلحن لمشاهير المطربين بدعوة من إذاعات القاهرة المختلفة، فلحن لكارم محمود ومحمد قنديل وفايدة كامل وغيرهم عدداً من الأغنيات التي سارت بعيداً. وفي طريق عودته إلى دمشق حط رحاله بعض الوقت في بيروت ليعطي للمطرب الكبير وديع الصافي رائعته "ياعيني ع الصبر " التي حملت الشيء الكثير من معاناة الفنان الأصيل.

في سني السبعينات استهواه صوت المطربة فاتن الحناوي، فلحن لها قبل أن تعتزل عدداً من القصائد الكبيرة للشاعرين الخالدين بدوي الجبل والأخطل الصغير، وقصائد أخرى وطنية وقومية، وتعد قصيدتا " الفت حرك" و" أترى يذكرونه " من الروائع التي لا تنسى، كذلك لحن للمطرب جورج وسوف أغنيتين عاطفيتين طويلتين تعدان من أصعب الأغاني التي لحن، وأغنية وطنية واحدة هي " تسلم للشعب ".

عكف رياض البندك في منتصف سني الثمانينات، في لحظة من لحظات إشراقه الفني على تأليف رائعته " ملحمة بطل " التي استوحاها من انجازات الحركة التصحيحية التي قادها الرئيس الراحل حافظ الأسد، وتقع هذه الملحمة

الموسيقية في عشرين دقيقة، وعزفتها فرقة التلفزيون العربي السوري بقيادته، وهي من الأعمال الموسيقية الصعبة التي تحمل في طياتها كثيراً من معاني البطولة بروح غنائية، وقد لجأ في صياغتها كما في أعماله الأخرى، إلى الأسلوب الأصولي في استخدام المقامات وفروعها من النغمات إضافة إلى فيض من الإيقاعات المعروفة والأخرى الحديثة ووضعها كلها لخدمة عمله الرائع الكبير الذي تضاءلت أمامه الأعمال الأخرى القليلة التي وضعها قبل وفاتـــه.

عيب رياض البندك في مجمل ألحانه التي تربو على مئتي لحن وأغنية، تأثره بأسلوب رياض السنباطي لا سيما في تلحين القصائد، وفي استعارته أحياناً لبعض جمله الموسيقية، وهو يظل رغم هذا قامة شامخة وواحداً من أعمدة الموسيقا العربية على الرغم من أنه لم يقدر حق قدره تماماً في حياته ولا بعد وفاتـــه.

توفي رياض البندك اثر أزمة قلبية في بيته في دمشق عام ٢٠٠٣.

- أعماله:

لحن رياض البندك في ألوان الغناء كافة عدا الدور، وغنى ألحانه المشاهير وغير المشاهير، فغنت له فايزة أحمد أغنيتي: " الر بيع يا قلبي وحنين "، وغنت له فاتن حناوي قصائد عدة منها: الفت حرك، ويامن سقانا، والذكرى، لبدوي الجبل، وقصيدة أترى يذكرونه للأخطل الصغير - بشارة الخوري - وغنى له محمد غازي قصيدة " همسات " وهي من شعر يوسف البندك. " وعاشق الليل " من شعر أمين رأفت. كذلك غنى له توفيق غريب، أغنيتي " خصام الحب " و" زمن الحب " والمطرب فؤاد إبراهيم قصيدة زهرة الصباح. وغنى له في مجال الأغنية الدارجة والشعبية عدد كبير من المطربين والمطربات منهم سميرة توفيق التي غنت له " ويلك منى " وهي من نظم فؤاد شحادة، وسلامة وغنت له " حان الوداع " و" فتى دمشق" وغنى له من نظم مسلم برازي أغنية " السمرة " وليلى حلمي وغنت له رائعته "ترتعين يا تلال " وهي من نظم سليم مكرزل، كما غنى له المطرب عبد الرزاق محمد " صبية في الحي " لحسين حمزة، إضافة لاوبريت " الكبرياء " التي نظمها شعراً الشاعر عيسى أيوب.

بطرس مهنا الخوري

جسر الشغور ١٩٢٥ - دمشق ١٩٩١

ولد الموسيقي والمربي "بطرس مهنا الخوري" في مدينة جسر الشغور. وقد سبق لهذه المنطقة التي يخترقها نهر العاصي، أن أنجبت واحداً من نبغاء الموسيقا في سورية، هو الموسيقي جميل عويس[١] الذي ترأس فرقة محمد عبد الوهاب الموسيقية زمناً.

نشأ بطرس مهنا الخوري في أسرة محبة للأدب والفن، فمال للموسيقا منذ طفولته، فتعلم العزف بالكمان لوحده دون معلم، وعندما اختارت أسرته الإقامة في دمشق، انتسب إلى المعهد الموسيقي الشرقي الذي أسسته وزارة الشباب عام ١٩٤٣، فقبس العلوم الموسيقية الشرقية والعزف بالكمان على يدي المعلم الكبير توفيق الصباغ، وعلوم الموسيقا الغربية التي استهوته على يدي الأستاذ اللبناني عبد الغني شعبان الذي لقنه إضافة للنظريات الصولفيج، وفن التوافق - Harmony - فاكتملت لديه قبل أن يغلق المعهد أبوابه عام ١٩٤٥ العلوم التي يحتاج إليها، وقد ساعده هذا في تعلم العزف بالكلارنيت التي برع بهما عزفاً براعته بالكمـــان.

كرس بطرس مهنا الخوري حياته لتدريس الموسيقا، وكان له في هذا المجال أسلوبه الخاص. عمل في بداياته عازفاً بالكلارنيت في فرقة الجيش الموسيقية، ونظراً لباعه الطويل في الموسقيتين الشرقية والغربية، وتوقه لتأسيس الفرق الموسيقية، اختارته وزارة الدفاع ليؤسس فرقة المسرح العسكري الموسيقية، حيث استطاع في وقت قصير تأليف فرقة ضمت في صفوفها إضافة لعدد من آلات النفخ النحاسية والخشبية، عدداً من الآلات

---

(١) راجع الجزء الأول من هذا الكتاب ص٨٧ - بحث جميل عويس -

الوترية الغربية والعربية، حتى صارت من وراء التمارين المضنية التي كان يشرف عليها بنفسه من الفرق المرموقة، وقد لحن لهذه الفرقة في أعقاب ثورة آذار عام ١٩٦٣، عدداً من الأناشيد الوطنية والحماسية الخاصة بأسلحة الجيش مثل: نشيد " السلاح المدرع " ونشيد " سلاح المدفعية " و" نشيد المشاة " التي نظمها كلها شعراً الأستاذ صابر فلحوط، وغناها بصوته القادر القوي المغني الهاوي "عمر مليش". وإثر نجاحه في تلحين وإعداد هذه الأناشيد، طلبت منه الإذاعة السورية أناشيد مماثلة فلحن عدة أناشيد من أشهرها نشيد "يا بلادي.. للخلود " الذي غناه المطرب الفلسطيني " فتحي صبح ".

التحق بطرس مهنا الخوري عام ١٩٦٧، عازفاً بالفيولا - Viola - في فرقة موسيقي الحجرة التي ألفها الراحل صلحي الوادي من أساتذة وطلبة " المعهد الموسيقي العربي " معهد صلحي الوادي اليوم - وكان لا يجيد العزف وقتذاك على آلة الفيولا سوى قلة من طلبة المعهد.

وفي تلك الفترة من حياته طلب منه الموسيقي وعازف الكمان الراحل "عدنان الركابي" الذي ظل رئيساً لمعهد أصدقاء الفنون، ثم مجمع أصدقاء الفنون أكثر من عشرين عاماً، باعتباره واحداً من المكفوفين، مساعدته في تعليم المكفوفين في مجمع أصدقاء الفنون الذي صار معهداً للمكفوفين تابعاً لوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل على مختلف الآلات الموسيقية، بعد أن عجز عن ذلك كثير من المختصين والخبراء الأجانب، فلبى طلبه واستطاع بأسلوبه الخاص وحبه للموسيقا ورعايته للمكفوفين، تأسيس فرقة موسيقية متميزة منهم حتى صارت حفلات هذه الفرقة التي كانت تصدح بفالزات شتراوس وبعض أعمال موتسارت وبتهوفن وغيرهم، قبلة المجتمع الدمشقي التواق للموسيقا الراقية.

أنيط به بعد حرب تشرين التحريرية عام ١٩٧٣، تأسيس فرقة موسيقية خاصة بأبناء الشهداء، فعكف على تعليم الموهوبين منهم العزف بالكمان والعود والكيتار والماندولين وبعض الآلات الإيقاعية والنحاسية. وتكوين فرقة كبيرة منهم، تفوقت في أدائها وحفلاتها على غيرها من الفرق

المدرسية المماثلة، وهي لم تكتف بتقديم حفلاتها في سورية بل تجاوزتها إلى بعض الأقطار العربية المجاورة.

وعلى الرغم من الأعباء الكثيرة الملقاة على عاتقه في تدريس الموسيقا في اعداديات وثانويات ودور المعلمين في دمشق، كان يجد بعض الوقت ليمارس التلحين الذي وظفه لخدمة الأطفال والناشئة في الأناشيد الوطنية القومية والمسرحيات والاسكتشات. وتعد مسرحية " المستقبل " التي نظمها شعرا، الشاعر الكبير سليمان العيسى، وعرضت في مسرح القباني من أهم أعماله، إضافة لاسكتش " الوحدة العربية " واسكتش " عيد الشهداء ".

أما أعماله في النشيد، فأكثر من أن تحصى، وجلها يدرس في المدارس حتى اليوم، منها ما نظمه ولحنه بنفسه من مثل: " أنا عسكري صغير "، أنا العربي "، بلادي الحلوة سورية "، نشيد الفرات "، " نشيد قائدنا حافظ الأسد "، " نشيد نحن ثلاثة أطفال " ونشيد عيد الثورة والثوار ".. ومنها ما نظمه الشاعر سليمان العيسى، وأبدعها " نشيد الثلج، ونشيد جبهة الفلاح، ونشيد الرسام الصغير "، كذلك لحن من شعر صابر فلحوظ " نشيد الشهداء ". لم يكن بطرس مهنا الخوري مربياً ومعلماً كبيراً لطلابه فحسب، وإنما مربياً كبيراً أيضاً لأولاده، الذين كانوا وما زالوا قدوة له. فابنه الأكبر سمير الخوري " من أبرع عازفي الكمان وتهذيبه يفوق كل وصف، وابنه الأوسط أسعد الخوري، من ألمع قادة الفرق الموسيقية السورية، وعازفاً ماهراً بالبيانو، وملحناً وموزعا موسيقياً جيداً، وابنه الثالث ظافر الخوري من الموهوبين المتألقين عزفاً بالأكورديون، وكان على الرغم من مرضه الذي لازمه طويلاً يعنى موسيقياً بحفيديه " فراس " الذي علمه العزف بالبيانو، و"فارس" الذي علمه العزف بالكمان..

توفي بطرس مهنا الخوري بعد مرض طويل في تشرين الأول عام ١٩٩١، عن عمر ناهز السادسة والستين مكرساً حياته لتدريس الموسيقا وتربية أجيال من الموسيقيين ما زالوا حتى اليوم يشيدون بمآثره ومناقبه وتفانيه في تعليمهم وتربيتهم.

نديم الدرويش

حلب ١٩٢٦- ١٩٨٨

ربما كان نديم الدرويش، الوحيد من أبناء الشيخ علي الدرويش الموهوب موسيقياً.فأخوه الأكبر إبراهيم الدرويش، لم يكن على الرغم من تمكنه بالعلوم الموسيقية موهوباً، والألحان القليلة التي أعطاها كأغنية "أنا بياع الورد " لصباح فخري، وأغنيات أخرى بعضها على إيقاع التانغو غنتها مطربة ناشئة في فيلم "عابر سبيل" بطولة نجيب السراج، لم تضف شيئاً إلى الموسيقا، بخلاف أخيه نديم الدرويش الذي أولاه أبوه الشيخ علي مذ اكتشف فيه النبوغ المبكر والنباهة والذكاء عناية خاصة.

ولد نديم درويش في حلب عام ١٩٢٦، وعلمه أبوه العزف بالعود، واصطحبه معه كلما سنحت له الفرصة ولم يكن على سفر، إلى تكية المولوية التي كان أبوه فيها شيخاً من شيوخها، فتعلم الإنشاد الديني وشارك مع المريدين في حلقات الأذكار التي كانت تلعب فيها فتلة المولووية وناي أبيه الدور الرئيس فيها. لم يكتف علي الدرويش بتعليم أولاده ولا سيما إبراهيم العزف بالعود. فالتدوين الموسيقي والنظريات الموسيقية والمقامات الشرقية كانت ترافق دروسه لأولاده، وكان نديم الدرويش هو المتفوق دائماً في كل هذا، وبالعود خاصة، وان كان الشيخ علي في الظاهر لا يميز واحداً من أولاده على آخر. وإضافة إلى هذا، كان لأصدقاء أبيه ولا سيما الشيخ عمر البطش دوراً مهماً في تكوين نديم الدرويش موسيقياً، فهو الذي علمه ودربه على أوزان وإيقاعات الموشحات والقدود حتى صار فيها مرجعاً، وهو الذي علمه أصول تلحين الموشح والقصيدة والدور المصري.

بدأ نديم الدرويش حياته موظفاً في مديرية مالية حلب، وعندما اتصل صباح فخري بأبيه ليستزيد منه علماً، دفعه لابنه نديم ليعلمه العزف بالعود وليرتبط معه بصداقة متينة، نجد أثارها في ألحانه التي غناها له صباح فيما بعد. رافق نديم الدرويش أباه في بعض سفرياته، كان من أهمها بالنسبة إليه تلبية أبيه للدعوة التي وجهت إليه من إذاعة القدس عام ١٩٤٤، لتسجيل بعض الموشحات التي اعتمد فيها الشيخ علي على ابنه. وفي مدينة القدس التي أقام فيها بضعة أسابيع احتك بإعلام الموسيقا والعازفين من أمثال: روحي الخماش وإبراهيم عبد العال ويحيى السعودي والمطرب محمد غازي وباصيل سروة، والد سليم وإميل سروة والمعلم يوسف بتروني وغيرهم من الذين ارتبط معهم بصداقة موسيقية حقيقية لا سيما بعد نزوح هؤلاء جميعاً إلى سورية في أعقاب نكبة تقسيم فلسطين ١٩٤٨.

تعاقد معهد حلب الموسيقي مع نديم الدرويش، للتدريس فيه، وظل يدرس فيه خمسة عشر عاماً، وفي أثناء عمله هذا، ترأس فرقة الكورال في إذاعة حلب وأشرف من خلالها على تسجيل عدد كبير من الأعمال التراثية. وفي مستهل سني الثمانينيات كلف بتصنيف التراث الموسيقي والغنائي المحفوظ في إذاعة حلب وبتقديم برنامج أسبوعي خاص بالتراث وإعلامه، وظل يقدم هذا البرنامج لغاية وفاته عام ١٩٨٨.

من أهم الأعمال الموسيقية العملية التي أنجزها، الدراسة التطبيقية بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي وقد اضطر من أجل هذا لابتداع إيقاعات جديدة توائم الميزان الشعري للتخلص من استعمالات المغنين في مد الأحرف أو قصرها، وقد لحن في هذا المجال عدداً من القصائد دعم بها دراسته.

تلقى نديم الدرويش في عام ١٩٨٧، دعوة من المعهد الدولي للموسيقا المقارنة في برلين، لتقديم موسيقا عربية خالصة، لا يشوبها أي مزج موسيقي، وقد استعان لهذا الغرض بعناصر من معهد حلب الموسيقي، قام بتدريبه بنفسه على الموشحات والقدود والعرس الحلبي، وقاد بنفسه العرض الذي أعده في برلين ثم في إحدى المدن الهولندية بنجاح كبير.

لحن نديم الدرويش في ألوان الغناء كافة، منها عشرون موشحاً غنى منها صباح فخري، موشح " ياغصناً مال مع النسيم " وموشح بدت لنا في طالع الإسعاد "، وعدد من القصائد الغزلية والدينية من أبرزها قصيدتا " أطياف" و" حسناء " وقصيدة " أدعوك يارب " التي نظمها عمر بهاء الأميري وغناها صباح فخري. ودورين جميلين هما " يوم الوداع " و" أصبر ياقلبي "، إضافة إلى عدد من الأغاني الشعبية التي اشتهرت منها أغنية "رد السلام" واسكتشاً واحداً بعنوان " رمضان في حارتنا ". كذلك اهتم بالتأليف الموسيقي فألف في قوالب الموسيقا الشرقية عدداً من السماعيات واللونغا من أجملها"سماعي حجاز كار كردي".

ويعدّ نديم الدرويش بعد هذا من الموسيقيين المحافظين والمتعصبين للموسيقا الشرقية، رفض كل جديد ومستحدث لأنه في نظره لا يخدم الموسيقا العربية بل يشوهها. ومن هنا نراه في كل أعماله صورةعن التراث الذي أحببناه، ولكن بحلة جديدة تواكب إلى حد ما الزمن الذي عاش فيه.توفي نديم الدرويش بعد وعكة صحية آلمت به عام ١٩٨٨.

شاكر بريخان

حلب ١٩٢٦ – حلب ٢٠٠٧

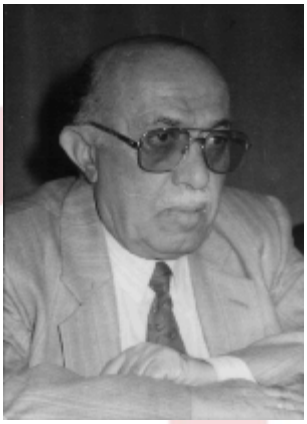
الفنان شاكر بريخان واحداً من الفنانين المتعددي المواهب. تكشفت مواهبه منذ التحق في سني الأربعينيات من القرن الماضي بعدد من الأندية الحلبية التي تعنى بالتمثيل والموسيقا، وظل زمناً يدور في إطار الهواية ممثلاً في الفرق الفنية، إلى أن استقر موظفاً في إذاعة حلب منذ تأسيسها عام ١٩٥٠، وممثلاً إذاعيا ثم مخرجا، قبل أن يحترف نظم الأغاني والتلحين، وأول عمل ظهر له تم بمساعدة الموسيقي أمين الخياط وبتشجيع من مدير إذاعة حلب وقتذاك الراحل عادل خياطة، وهو حوارية ثنائية - ديا لوغ - بعنوان " آه يا قليبي "، الذي غناه الثنائي فهد بلان وسحر اللذان كانا وقتذاك في بدايات حياتهما الفنية.

أدرك شاكر بريخان بأن إذاعة حلب لن تساعده في تحقيق ما يطمح إليه، فقرر الانتقال إلى دمشق والإقامة فيها، والانطلاق بمواهبه منها لا سيما وان التلفزيون العربي السوري الذي بدأ يبث برامجه منذ الثالث والعشرين من تموز عام ١٩٦٠، استقطب جماهير عريضة. وفي أعقاب ثورة الثامن من آذار عام ١٩٦٣ بشهور عدة، انتقل إلى دمشق، وأخذ يمارس نشاطاً غير عادي في الإذاعة والتلفزيون وفي الأوساط الفنية، وصب جل اهتمامه في البداية في نظم الأغاني، قبل أن يدعم عمله بالتلحين لتكون باكورة تلاحينه فيها أغنية " رصوا الصفوف" القومية التي غنتها " مها الجابري" بنجاح منقطع النظير، ثم

نظم ولحن لها بمناسبة عيد الفطر أغنيته الجميلة " الليلة عيد " التي استقى لحنها الأساسي من لحن زكريا أحمد الرائع " حبيبي يسعد أوقاته" التي حققت نجاحاً شعبياً جعلت المطربين والمطربات يتهافتون على ألحانه.

كانت الحركة التصحيحية التي أعقبت نكسة حزيران دافعاً له لأن ينشط في نظمه وتلاحينه على الصعيد الوطني والقومي، فظهرت له قبل حرب تشرين التحريرية أغنيات وطنية خارقة، فغنى له " مصطفى نصري " رائعته " زادك الله " وموفق بهجت " رعاك الله " وجلال سالم " معك الشعب " ونظم ولحن اسكتشا رائعاً في مسرحية غربة التي مثل فيها أيضاً. كذلك لحن جميع الاسكتشات التي شارك فيها تمثيلاً وغناء في مسرحية " ضيعة تشرين " لدريد لحام، التي ظهرت يعد حرب تشرين عام ١٩٧٣. كذلك لحن في تلك الفترة من حياته أعمالاً أخرى لفاتن حناوي وسحر ومها الجابري وفهد بلان وسمير حلمي. وكان أهم أعماله آنذاك اسكتش الجلاء الذي أخرجه للتلفزيون المخرج علاء الدين كوكش. وهذا الاسكتش يروي قصة الجلاء والأحداث التي سبقته.

مال إلى فن المونولوغ الشعبي، وأعطى فيه أعمالاً هادفة للفنان رفيق سبيعي الشهير بأبي صياح من أشهرها "يا ولد لف لك شال"، و"تمام تمام"، " و"الميني جوب". عيب شاكر بريخان الوحيد أنه كان لا يتقن العزف بأية آلة موسيقية، وإن كان يلم بالمقامات والإيقاعات إلماماً لا بأس به، وسبب هذا يعود بالدرجة الأولى إلى تشتته بين مواهبه الضائعة بين نظم الأغاني والتمثيل والتلحين، ولو أنه أخلص لواحد منها لكان واحداً من المبدعين القلائل. توفي شاكر بريخان بعد معاناة طويلة من الأمراض التي داهمته عام ٢٠٠٧.



راشد الشيخ

دمشق ١٩٣٧

ولد الملحن المعروف راشد الشيخ عام ١٩٣٧، في أحد أحياء دمشق الشعبية المعروف باسم "قصر حجاج" وهذا الحي، الذي يقع بين باب الجابية، والسويقة، أنجب عدداً من الفنانين المرموقين منهم الفنان التشكيلي صلاح الناشف، وأخوه الموسيقي الشهير محمد محسن الناشف، والفنان الشعبي عبد الغني الشيخ، والد راشد الشيخ.

يقول راشد الشيخ أن أباه منعه من متابعة دراسته الابتدائية في مدرسة الجوهرية وهو في التاسعة من عمره، ليعلمه التمثيل وغناء المونولوغ الانتقادي، متعهداً له بأن يخصص له أستاذاً ليدرسه اللغة العربية وآخر ليعلمه اللغة الفرنسية، ومنذ ذلك التاريخ - أي في عام ١٩٣٦- وهو يلازم فرقة أبيه الاستعراضية المتخصصة في التمثيل والموسيقا والغناء، والتي كان جلّ أفرادها من الفنانين الهواة الذين احترفوا التمثيل والموسيقا وصاروا فيما بعد من المشاهير، من أمثال: عبد اللطيف فتحي، وأحمد أيوب وسامي الكسم (أبو نادر) وصبحي الطرابلسي ومحمد علي عبده، إضافة إلى سلامة الأغواني الذي كان يقدم معه ثنائياً (دويتو)، دون أن ينسى في غمرة عمله المسرحي، من تخصيص معلم للغة العربية، وثان للغة الفرنسية. وثالث تركي يدعى سيراك ليعلمه العزف بالعود.

في الرابعة عشرة من عمره، وكان والده قد أقلع عن الغناء، واختص بالتأليف والتلحين، بدأ حياته الموسيقية عازفاً بالعود في بيروت في مختلف الفرق الموسيقية الجوالة، وفي تلك الفترة من حياته مال إلى تأليف الأغاني وتلحينها وغنائها، في الحفلات العامة والخاصة، فنجح نجاحاً طيباً ساعده بتقديم بعض أغنياته في الإذاعة اللبنانية التي كانت تعرف أيام الانتداب الفرنسي باسم إذاعة الشرق من بيروت.

عاد راشد الشيخ إلى دمشق عام ١٩٤٦، وتابع نشاطه الموسيقي فيها، وفي عام ١٩٤٨، وكانت الإذاعة السورية قد اتخذت مقراً لها في شارع بغداد، تعاقدت معه على تقديم وصلة غنائية مرة كل أسبوعين، وكانت الإذاعة السورية تفتقر حتى ذاك الوقت إلى آلات التسجيل، وتبث جميع برامجها على الأثير مباشرة، فبرهن من خلال ما قدمه على قدراته الفنية. وعلى الرغم من انشغاله في تقديم وصلاته الغنائية في الإذاعة السورية، فانه لم يقطع علاقاته الفنية بلبنان وفنانيها، وصار يلبي الفرق الموسيقية التي تطلبه، ولما كان حتى مستهل الخمسينات يعزف ويلحن بالسماع، دون الاعتماد على النوطة الموسيقية التي لا يفقه فيها شيئاً، فانه عمد إلى تعلمها على يدي الموسيقي الراحل عبد الغني شعبان الذي نصحه بتعلم العزف بالكمان، فانصرف عن العود إلى الكمان حتى برع عزفاً بها.

كان راشد الشيخ دائم الترحال لا يستقر على حال، وعندما حط رحاله في حلب في سني الخمسينات عمل عازفاً بالكمان في مختلف الملاهي ولاسيما ملهى الشهبندر، الذي كان يغني فيه المطرب أحمد سالم بمرافقة عودة وبمصاحبة عازف القانون " فؤاد مطر " وكانت تغني معه اللبنانية نهاوند مطربة أولى، وفايزة أحمد مطربة ثانية، فعمق صداقته معهـــم.

ظلت حياة راشد الشيخ الموسيقية لا تعرف الاستقرار إلى أن عين عام ١٩٧٥، عازفاً بالكمان في فرقة الإذاعة السورية، ثم اختير مراقباً موسيقياً في الإذاعة والتلفزيون ورئيساً للفرقة الموسيقية ومن ثم مديراً لدائرة المصنفات الموسيقية.

أسهم راشد الشيخ في تأسيس نقابة الفنانين مع علي عقلة عرسان ورياض ديار بكرلي وسهيل كنعان والحاج بكري الكردي وداود يعقوب وغيرهم،وانتخب أكثر من مرة عضواً في مجالسها الإدارية.

يعد راشد الشيخ أغزر الملحنين إنتاجا، ولا يمكن حصر وتعداد ألحانه التي بلغت المئات وقد غنى له عشرات المطربين والمطربات منهم من لبنان: بهية وهبة، وأحلام رزق ونور الهدى ومحمد الزين ودلال الشمالي وغيرهم، ومن السوريين: تحسين جبري وفهد بلان والشقيقتان ميادة وطروب وفتاة الفيحاء وكروان وسواهم، كذلك لحن للمصرية سوزان عطية عدداً من الأغنيات.. جلّ هذه الأغنيات من نظّمه. وبصورة عامة فان ألحانه لم ترقّ إلى المستوى المطلوب الا في الأغاني الشعبية الدارجة، لافتقاره للثقافة الموسيقية المطلوبة. ومن النادر جداً أن نعثر له على أغنية ما قد حققت سبقاً أو شعبية عند المتلقين، ولعل الروح التجارية التي كان يسلق بها ألحانه هي السبب في عدم انتشار ألحانه، بخلاف أبيه الذي حقق بصمة واضحة في تاريخ الأغنية الشعبية الدمشقية. وهو على الرغم من كل هذا ما زال وقد بلغ عتياً من العمر يعمل بهمة في خدمة فنه ووطنه.

ياسين العاشق

دمشق ١٩٢٨

ولد ياسين العاشق في حي "باب سريجة" العريق في دمشق، أبوه الفنان "حسني العاشق" ولعه المبكر بالموسيقا، جعل أباه يدفعه وهو في السابعة من عمره، لتعلم العزف بالكمان على يدي الأستاذ " الياس فنون " ثم على يدي التركي "شوقي بيك أفزا"، وأساتذة آخرين، فخبر أساليب العزف الشرقي والغربي حتى صار من أمهر عازفي الكمان، براعته في العزف وتعمقه في المقامات وعلوم الموسيقا الشرقية، أهلته لأن يتبوأ مكانة لائقة في الأندية الموسيقية التي كان يتردد عليها.

اشتغل في سني الأربعينيات مع عدد من الفرق الاستعراضية منها: فرقة " ناديا العريس " زوجة الفنان " علي العريس " ثم مع فرقة " مرجريت العريس " شقيقة علي العريس، ومن ثم مع فرقة " سهام رفقي " زوجة المونولوغست " رفقي الأفيوني " وهذه الفرق كانت تقدم عروضها على مسرح سينما راديو في الدرويشية التي صار اسمها فيما بعد "سينما النصر"، وقد استهواه العمل مع فرقة "سهام رفقي" التي اصطحبته معها لبراعته في جولاتها في مختلف البلاد العربية. وبعد عودته إلى دمشق عمل زمناً مع سعاد محمد في دمشق وبيروت وعاليه وبحمدون، ثم مع المطربة الكبيرة "ماري جبران" والمطربة زكية حمدان التي كانت تعمل بفرقة والدها الممثل القدير حسن حمدان، والممثل عبد اللطيف فتحي.

استقر ياسين العاشق في دمشق منذ عام ١٩٤٧، وهو العام الذي افتتحت فيه رسمياً الإذاعة السورية وكان مديرها وقتذاك الأستاذ الشاعر سليم الزركلي، ومدير برامجها الأستاذ فؤاد الشايب، ورئيس الدائرة الموسيقية فيها

الموسيقار شفيق شبيب الذي اختاره عازفاً بالكمان في فرقة الإذاعة الأولى، وتم تعيينه رسمياً في الأول من شهر أيار - مايو - عام ١٩٤٧.

ويذكر ياسين العاشق بأن أكثر أعضاء الفرقة آنذاك كانوا من الهواة وكان من بينهم الأساتذة فايز الأسطواني وحمدي الزعيم وممدوح السمان وعبد الكريم الحنبلي، بالكمان، والمحترفون: صبحي سعيد وفؤاد محفوظ ورفيق شكري بالعود، فوزي قلطقجي وسليم غزالة، بالقانون، وتيسير عقيل بالكمان الجهير - فيولونسيل -، وبدر الدين حلبية، بالناي، ومحمد العاقل بالدف، وتوفيق بيومي، بالطبلة، وعبد العزيز الخياط والد الفنان أمين الخياط بآلة النقرزان الإيقاعية..

يقول ياسين عاشق: "كان أكثر هؤلاء العازفين بما فيهم شفيق شبيب يشغلون وظائف هامة في دوائر الدولة المختلفة، وجلهم عدا المحترفين، لايحسنون قراءة التدوين الموسيقي، ويعتمدون الأسلوب التركي في الأداء، فانصرفت طوال ثلاث سنوات بتدريب عدد منهم وعدد آخر من الذين تم تعيينهم في فرقتي الإذاعة، على تعليمهم النوطة الموسيقية وقراءتها وعزف التدوينات الموسيقية المختلفة، وتخليصهم من الأسلوب التركي إلى الأسلوب العربي عزفا، حتى صارت الفرقة تضاهي أقوى الفرق الأذاعية".

عندما انتقلت مكاتب الإذاعة السورية واستديوهاتها من مقرها في شارع بغداد الذي باشرت فيه عملها إلى شارع النصر عام ١٩٥٠، صار ياسين العاشق واحداً من أعمدتها الموسيقية، ثم العازف الأول فيها قبل أن يتم اختياره قائداً لها. وفي تلك الفترة من حياته، طلب إليه مدير الإذاعة أحمد عسه أن يرافق المطربة فيروز في أول ظهور إذاعي لها في دمشق، فرافقها مع فرقة الإذاعة في أغنيتي "راجعة" و"عتاب" وكان الموسيقار عاصي الرحباني يرافقها عزفاً على آلة البزق. فأضاءت بصوتها وألحان الأخوين رحباني على أهل الطرب في سورية. كذلك رافق المطرب صباح فخري في أول ظهور له في إذاعة دمشق عام ١٩٤٨ حيث غنى وقتذاك أغنية "يا جارحة قلبي" وكان فتى صغيراً، وصوته حاد، وعندما سمعه فخري البارودي مصادفة، تبنى موهبته، وأرغمه على الانتساب للمعهد الموسيقي الشرقي.

بدأ ياسين العاشق مرحلة التلحين الفعلية عام ١٩٥٣، فلحن لثلاثي الإذاعة أغنية " اشتقت لك " وأعقبها بعدد من المقطوعات الموسيقية اشتهرت منها معزوفة " الدلوعة ".

سافر ياسين العاشق عام ١٩٥٧، مع فرقة الإذاعة السورية بقيادة سليم سروة إلى موسكو للمشاركة في مهرجان الشباب، وقد انتهز فرصة وجوده في العاصمة السوفيتية، فسجل لإذاعتها ولإذاعتي لينغراد وأوديسا عدداً من مقطوعاته الموسيقية إضافة لبعض الارتجالات - التقاسيم - التي توخى فيها تقديم مقامات شرقية تحتوي على ثلاثة أرباع الصوت، فأثار بعمله هذا نقاشاً طويلاً حول المقام الشرقي الغريب على المستمع الروسي ومسألة ربع الصوت التقريبي.

لحن ياسين العاشق بعد عودته من موسكو أغانٍ للأطفال بتكليف من الشاعر الفلسطيني الراحل أبي سلمى، لتذاع في برنامج الأطفال الإذاعي الذي كان يعده الأستاذ نادر قباني دون مقابل، فاختار مجموعة من أطفال مدرسة دوحة الأدب، ودربهم منذ عام ١٩٥٨، على الأغاني والأناشيد والاسكتشات والأوبريتات التي لحنها فلاقت استحساناً ورواجاً، دفعت السيدة هيام طباع التي أنيط بها عند افتتاح التلفزيون العربي السوري عام ١٩٦٠، بإعداد برامج للأطفال، إلى تكليفه مع الشاعر الغنائي عمر حلبي بتأليف وتلحين اسكتشات للأطفال، فلحن عشرين اسكتشاً اشتهر منها بنوع خاص اسكتش "نحنا طلاب ابتدائي" الذي قام بتمثيله مشاهير الكوميديا السورية حينذاك: نزار فؤاد ومحمد طرقجي وياسين بقوش وعمر حجو، وغنوا هذا الاسكتش بطريقة الدوبلاج، لأن المغنين الحقيقيين كانوا من الأطفال.

أغاني الأطفال لم تقف عائقاً بينه وبين التلحين لأعلام الغناء السوريين والعرب، فلحن كماً كبيراً من الأغاني لعلية التونسية، ومها الجابري وسحر ودلال شمالي وهيام ونزهة يونس وكروان وإنعام صالح وفايزة أحمد، وفهد بلان ومصطفى نصري ولابنته أصالة، ولبهجت الأستاذ "فتى دمشق"، وفؤاد حجازي ونهاد طربية الذي فازت أغنيته "ياحبيبي يا ملك" التي لحنها له بالجائزة الأولى عام ١٩٩٥، في المسابقة التي أجرتها إذاعة مونت كارلو، ومن ثم في لبنان.

سافر إلى لبنان في سني الستينيات بدعوة من بعض فرقها، واشتغل معها في مرابع ومقاصف مدن الاصطياف اللبنانية، واعتمد عازفاً أولاً وملحناً متميزاً في الإذاعة اللبنانية، وارتبط أثناء اقامته بصداقات طيبة مع كبار الفنانين من أمثال حليم الرومي وفيلمون وهبي وجورج روفاييل، والتقى معهم في كثير من الأهداف الموسيقية المتعلقة بالموسيقا الشرقية، وكان أكثر ما يقلقهم ابتعاد الجمهور عن الموسيقا الصرفة إلى الغناء، وهذا ما دفعه إلى تأليف مقطوعات موسيقية في قوالب الموسيقا التقليدية في محاولة منه لدفع الموسيقيين لتأليف موسيقا تتحدث بلغة العصر بعد انصرافهم عنها.

كلف ياسين العاشق عام ١٩٦٥، برئاسة الدائرة الموسيقية في الإذاعة السورية، وصنف عازفاً وملحناً من الدرجة الأولى الممتازة بعد اختيار فريد الأطرش له ليصاحبه عزفاً في حفل أضواء المدينة الذي أقيم في سينما دمشق عام ١٩٥٩، وقدمه آنذاك عميد المسرح يوسف وهبي.

اختاره كبار المطربين العرب قائداً لفرقهم الموسيقية في مهرجانات موسيقية عربية ودولية، ورافق صباح فخري إلى أوروبا وأمريكا والدول العربية، كذلك فعل مع ملحم بركات وعاصي الحلاني وجورج وسوف.

وتقديراً لإنجازاته الموسيقية ولا سيما الأغاني الوطنية والقومية التي شدا بها كبار المطربين والمطربات، منحته نقابة الفنانين الميدالية الذهبية وعددا من شهادات التقدير، وهو اليوم على الرغم من تجاوزه الثمانين، مازال يغني مسيرته الفنية بالعطاء، ويلحن لعدد من المطربين الشباب من مثل: محمود الجبان وعدنان عمر، وباسل خلف الذين يأملون من وراء ألحانه تحقيق وجودهم في الساحة الغنائية.

جمع ياسين العاشق أعماله الموسيقية في أشرطة كاسيت، وهذه الموسيقا وجدت عند محبي الموسيقا الشرقية ما يطمحون اليه في خلواتهم من صفاء ونقاء وطرب أصيل.

معن دندشي

تلكلخ ١٩٢٧ - ٢٠١١

فنان أصيل على الرغم من تواضع انجازاته، أغرم بالموسيقا منذ طفولته، ومالَ في بداياته للتراث الشائع في مدينته الصغيرة فحفظه وصار ينظم ويلحن ويغني على غراره، فلما ذاع خبره، غضبت عليه أسرته العريقة وحالت بينه وبين ما يبغي، ولكنها لم تفلح. كانت الموسيقا تملك عليه حواسه، والغناء الشعبي الدارج يستولي على مشاعره، وإصراره القوي على احتراف الفن والخروج على تقاليد الأسرة دافعاً له لتعلم العزف بالعود لوحده دون معلم، حتى إذا شب وبلغ أشده، اتخذ من دمشق مقراً لإقامته، فاتصل بالموسيقيين والمطربين، وارتبط معهم بصداقة متينة، وصار بين ليلة وضحاها من أحب الناس إليهم لدماثته وظرفه وخفة ظله، فأمدوه بما يفتقر إليه في الموسيقا في الحدود التي تمكنه من تلحين أغانيه.

كان طموح معن دندشي الوصول إلى الغناء في الإذاعة، وقد ساعده صوته وأسلوبه في الغناء الشعبي الخاص به، في تحقيق حلمه، وفي تبوء مكانه خاصة بين مؤدي الغناء الشعبي الدارج، كما أن اللون الغنائي الذي انفرد به، والذي صافح المستمعين مثل أغنية "بالضيعة صحينا بكير" التي تصف صورة عذبه لحياة القرية، حققت له مداً شعبياً لم يكن يتوقعه،

فأعقبها بأغنيات "ع الغوطة، ولوحي بمنديلك، وياطير سلملي ع سورية"، التي زادت من شعبيته.

في عام ١٩٥٩، ضمته فرقة أمية للفنون الشعبية التابعة لوزارة الثقافة إلى صفوفها، واستطاع من خلالها احتلال مكانة خاصة حتى صار نجم الفرقة في حفلاتها ورحلاتها الفنية العديدة التي قامت بها إلى بعض الدول العربية والاشتراكية.

كان معن دندشي دائم الشكوى من ضعف بصره، وقد لجأ إلى أطباء عدة لم يستطيعوا مع معاناته شيئاً، وعندما أتيح له السفر إلى الاتحاد السوفياتي عرض مشكلته على أخصائيي العيون فيها، فنصحوه بإجراء عملية جراحية يسترد فيها بصره. وفعلاً أجرى عمليات عدة نجحت في تحسين بصره بعض الشيء ليعود بعدها إلى دمشق ليمارس نشاطه الفني بالاندفاع الذي عرف عنه.

يتميز معن دندشي بحضوره المسرحي في الحفلات الموسيقية، وهو عندما يغني يستطيع بمرحه المأثور عنه أن يحرك الجمهور، وهو لا يكتفي بذلك، إذ يطيب له أن يلقي بين الأغنية والأخرى بعض الفكاهات المحببة ليزيد من تفاعل الجمهور معه.

أجمل الأغنيات التي غنى قبل أن يعتزل: "تلفن للطرطوسية" وقد ظل رغم تجاوزه الثمانين حولاً يحن للغناء على الرغم من عودته لمدينة تلكلخ التي يستريح فيها من عناء الفن الذي حمله في مشواره الطويـــل بمنتهى الحب.

توفاه الله في مستهل عام ٢٠١١م وكرمته نقابة الفنانين تكريماً لائقاً في الحفل التأبيني الذي أقامته خصيصاً لهذا الغرض بعد أربعين يوماً على رحيله.

سليم سروه

دمشق ١٩٣٣

"سليم سروه" اسم لامع ومضيء في حياة الموسيقا العربية في سورية، فهو مؤلف وملحن وعازف قانون قدير، درَّس الموسيقا في المعهد الموسيقي العربي في دمشق التابع لوزارة الثقافة، وترأس فرقة إذاعة دمشق الموسيقية، وشغل رئاسة الدائرة الموسيقية في الإذاعة والتلفزيون، وانتخب عضواً في مجلس إدارة نقابة الموسيقيين، ومارس جميع هذه الأعمال، إلى أن أحال نفسه بنفسه على التقاعد تاركاً المجال للنخبة من الموسيقيين الذين عملوا معه ليتولوا الأعباء التي كانت ملقاة على عاتقه. وعلى الرغم من تقاعده فانه عندما طلب إليه تدريب وقيادة فرقة المعهد العالي للموسيقا، لم يتقاعس، ولبى الدعوة فوراً بحب ونشاط كما لو أنه شاب في العشرين من عمره.

ولد سليم سروه في دمشق عام ١٩٣٣، أبوه "باصيل سروه" المولود في حلب عام ١٩٠٥، كان ملحناً ومطرباً وضارباً بارعاً على الدف، وبفضل هذا الأب المحب للموسيقا غدا سليم سروه واحداً من أعلام الموسيقا في سورية، وأخوه المرحوم "إميل سروه" واحداً من أبرع العازفين على الكمان في الموسيقا الشرقية.

عاش سليم سروه طفولته وفتوته في جو موسيقي بحت، فاعتاد سماع الأصوات الجميلة والموسيقا العذبة، واكتشف الأب مواهب ولديه خلال تنقلاته الفنية التي كان يصطحب فيها أسرته بين حلب ودمشق والقدس، فأراد أن يصعد

ميول ولديه بتعليمهما أصول الموسيقا والعزف. فاختار لابنه سليم آلة القانون ولابنه إميل آلة الكمان، وكان سليم في التاسعة من عمره وإميل في الثامنة.

ويقول "سليم سروه" عن سبب اختيار والده آلة القانون ما يلي:

يعود اختيار والدي لآلة القانون إلى كونه مطرباً. وكما هو معروف فإن المطرب عندما يغني الليالي، أي الغناء بكلمة يا ليل، والمواليا، فإن عازف القانون الذي يرافقه يقوم "بالمحاسبة" على قانونه.. والمحاسبة "إصطلاح فني" يعني أن يقوم عازف القانون بترجمة المقاطع التي يغنيها المطرب، عزفاً على قانونه، فيحاسبه بدقة عن كل مقطع غنائي يغنيه وعن كل شاردة وواردة في غنائه، إلى أن "يقفل" أي يختم أو ينهي التقاسيم بالقفلة نفسها التي قفل بها المطرب غناءه، وهذا النوع من الغناء – أي الغناء بكلمة يا ليل والمواليا الذي يسبق عادة الأغنية أو الدور، يكون في أغلبه ارتجالياً، لذا يبقى عازف القانون تحت تصرف المطرب وقدراته الفنية ومزاجه أيضاً..

من هنا ونظراً لأهمية عازف القانون أراد والدي أن أتعلم العزف بالقانون".

ويسترسل "سليم سروه" في ذكر السبب الرئيسي الذي حدا بوالده إلى تعليمه العزف بالقانون فيقول: كان والدي واحداً من المطربين الذين سافروا إلى القدس بدعوة من إذاعتها التي افتتحت في عام ١٩٣٦، وكان في الإذاعة وقتذاك من الموسيقيين السوريين الشيخ علي الدرويش والشيخ عمر البطش، وعدد من الموسيقيين المصريين منهم عازف القانون الشهير " محمد عطية ".

وكان لوالدي وصلة غنائية واحدة في الأسبوع تذاع على الهواء مباشرة أسوة بغيره لافتقار الإذاعات آنذاك لآلات التسجيل المعمول بها اليوم. وفي إحدى هذه الوصلات لاحظ والدي بأن عازف القانون "محمد عطية" لا يقوم "بالمحاسبة" لما يغنيه عزفاً على قانونه، ويقوم بعكس ما يقتضيه العمل الفني، وحاول والدي أن يلفت نظره أكثر من مرة إلى ذلك، ولكن هذا تجاهله عامداً، فغضب والدي وأقسم بعد انتهاء وصلته أمام جمع

من عازفي الفرقة، وبعد مشادة طويلة مع "محمد عطية" بأن يعلم ابنه سليم العزف بالقانون انتقاماً مما فعله به محمد عطية.

إن أستاذ "سليم سروه" الأول الذي علمه العزف بالقانون الصغير المعروف بالاسطنبولي، هو الفنان "محمد عطية" الذي أخذ على عاتقه تعليمه بعد تبدد الخلاف بينه وبين أبيه. ولكن هذا ما لبث أن اعتذر عن التدريس بعد ثلاثة شهور عن ذلك، فاضطر أبوه لأن يدفع به إلى عازف القانون القدير "إبراهيم عبد العال" الذي درسه لمدة سنة واحدة، وكان آنذاك يعمل في فرقة إذاعة القدس الموسيقية الثانية. ولأسباب غير معروفة، استقال إبراهيم عبد العال من عمله، ونزح بأسرته الكبيرة إلى دمشق، وتعاقد فور وصوله على العمل في فرقة إذاعة دمشق الموسيقية التي كان يرأسها آنذاك الموسيقار الراحل "شفيق شبيب".

تتلمذ "سليم سروه" بعد سفر أستاذه على يدي عازف "السنطور" الشهير "أرتين سنتورجي" وهو أرمني يجيد العزف بآلة "السنطور" التي تشبه آلة القانون في نواح وتختلف عنها في نواح أخرى، وأبرز ما تختلفان فيه هي وسيلة العزف، فعازف السنطور يضرب على أوتار آلته بمطرقتين مدببتين صغيرتين، بينما يستعمل عازف القانون ريشتين مثبتتين بكستبانين بين السبابة والإبهام.

وبعد مضي ثلاثة أشهر على إشراف "أرتين سنتورجي" على تدريس سليم سروه، اكتشف الأب أن ابنه لم يتقدم في العزف بالقانون، وان هذه الدراسة المتقطعة القلقة التي مضى عليها ثلاث سنوات لم تحقق لابنه شيئاً، كما أن جميع الذين عكفوا على تدريسه علموه العزف سماعياً دون الاستعانة بالنوطة الموسيقية التي كانوا كما يبدو يجهلونها، الأمر الذي جعله يلجأ إلى الموسيقار الفلسطيني الراحل "يوسف بتروني" قائد الفرقة الموسيقية الغربية في إذاعة القدس، فتطوع هذا بتعليمه النوطة الموسيقية قبل كل شيء، ومن ثم أخذ يدرسه العزف بالقانون بأسلوب العزف بالبيانو، وكان هذا الأسلوب على الرغم من وعورته وصعوبته، الأسلوب الوحيد الذي حمل لسليم سروه الفائدة التي يتطلع إليها، علماً بأن يوسف بتروني كقائد فرقة موسيقية يجيد العزف بالبيانو وعلى

مختلف الآلات الموسيقية الغربية، عدا القانون والعود. وفي مرحلة متقدمة أثناء تدريسه لسليم سروه فرض عليه تطبيق "ميتود" - منهاج - "روز" الخاص بآلة البيانو على القانون. ومن المعروف أن عازف البيانو يعزف باليد اليمنى بموجب "مفتاح صول" وفي اليد اليسرى "بمفتاح فا". ويقول سليم سروه انه ظلّ يتبع هذا الأسلوب في العزف بالقانون مدة عامين، وانه استفاد من أسلوب " يوسف بتروني " التعليمي استفادة كبرى، لأن هذا الأسلوب كان مبنياً على قاعدة أساسها العلم الموسيقي الصحيح.

وفي الواقع فان ما ذهب إليه سليم سروه كان صحيحاً جملة وتفصيلاً، لأن دراسة العزف بمختلف الآلات الموسيقية الشرقية العربية، كانت تفتقر لغاية مستهل الأربعينيات إلى كتب ومناهج تعليمية إلا فيما ندر وإذا استثنينا كتب الموسيقار السوري الراحل توفيق الصباغ التي كانت لا تفي بالغرض تماماً رغم أهميتها مثل كتاب "الدليل الموسيقي العام ".فان المكتبة الموسيقية تكاد تكون شبه خالية من هذه الكتب التي لم تتيسر تماماً إلا منذ منتصف الخمسينيات، عندما أخذت المعاهد الموسيقية الرسمية والخاصة التي سبقتها لاسيما في مصر التي سبقت غيرها بعقود من الزمن، بالاعتماد على الوسائل المتاحة في التدريس، ومنها كتب تعليم العزف بالآلات الموسيقية الشرقية المختلفة، وكانت ديار الشام عموماً، تعتمد حتى ذلك التاريخ في تعليم العزف على الموهبة وحاسة السمع من دون النوطة الموسيقية اللتين بفضلهما تبوأ عدد كبير من العازفين والملحنين مكانة مرموقة على الرغم من جهلهم التام للنوطة الموسيقية.

أما بالنسبة للآلات الموسيقية الغربية، مثل البيانو والماندولين والكمان والكيتار، وآلات النفخ النحاسية والخشبية فان تعليم العزف عليها كان ميسورا بفضل عدد من الأساتذة الأجانب الذين جيء بهم لتعليم فرق الجيش والدرك والشرطة الموسيقية العزف على الآلات النفخية النحاسية والخشبية وفق الأصول المتبعة بالنوطة الموسيقية، وعن طريق عدد آخر من الأساتذة الروس الذين اتخذوا من سورية وطناً لهم من أمثال الأستاذين الرائعين "ميشيل بورزنكو"

والبارون "اراست بللينغ"، كذلك فان الأعداد الكبيرة من الشعب الأرمني الذين نزح إلى سورية هرباً من المذابح التي قام بها الأتراك، كان من بينهم عدد من الأساتذة القديرين من أمثال الأستاذ "مظمنيان وديكران ووارطان وارطنيان" وغيرهم فإذا أضفنا إلى هذا الكتب الموسيقية التعليمية الفرنسية التي وفدت مع المستعمر الفرنسي، إلى جانب كتب أخرى بالألمانية والايطالية والانكليزية، وجدنا أن هذه الكتب وجدت طريقها إلى أكثر الموسيقيين الموهوبين من المحترفين الذين يجيدون أكثر من لغة واحدة، من مثل توفيق الصباغ وجميل عويس وشفيق شبيب الذين كانوا يجيدون التركية والفرنسية، وكميل شامبير الذي كان يجيد الايطالية والفرنسية، ومصطفى الصواف الذي كان يجيد الفرنسية والألمانية ومحمود البحرة - وهو الهاوي الوحيد - الذي كان بدوره يجيد الألمانية والايطالية، ويعزف بعذوبة وطلاقة متناهية بالكمان..

جميع هؤلاء وغيرهم من الموسيقيين السوريين خدموا بجهودهم الفردية الموسيقا وهواة الموسيقا بالكتب التي ترجموها أو ألفوها وبالتدريس الذي مارسوه عن حب.

من هنا نجد أن "سليم سروه" عندما تعلم العزف بالقانون بالنوطة الموسيقية بأسلوب علمي مغاير لما هو متبع قديما، فان هذا الأسلوب صنع منه عازفاً متمكناً يستطيع عزف أية مقطوعة موسيقية مدونة بالنوطة بسهولة ويسر.

ويقول سليم سروه: أنا لا أستطيع أن أنكر فضل أستاذي الكبير الراحل "يوسف بتروني" كما لا أستطيع أن أنكر فضل والدي عليّ، فهو الذي وجهني التوجيه الصحيح نحو الموسيقا الشرقية العربية، وهو الذي أمدني بكل العلوم الموسيقية المتعلقة بالنغمات "المقامات " والأوزان، وما إليها من التي كان لها أكبر الأثر في تكويني وتقدمي الفني. وأذكر أنه كان في كثير من الأحيان يعود من عمله في الثانية أو الثالثة صباحاً، فيوقظني من نومي، ويطلب إلي وأنا في حالة النعاس الشديد أن أجلب القانون وأن أصلح أوتاره على نغمة البياتي، ومن ثم يقول لي: "ارتجل بعض التقاسيم وعندما أبدأ بغناء الليالي ثم

الموال، فعليك أن تحاسبني (أي أن أترجم غناءه عزفاً) وعندما كنت أخطئ كان ينهرني وأحياناً يضربني ويصحح لي أخطائي، وهكذا غدوت وأنا ما زلت طالباً في المدرسة عازفاً لا بأس به بآلة القانون ".

- **المرحلة الفنية الأولى:**

كان الموسيقي الراحل يحي السعودي " صديقاً لباصيل سروه "والد سليم " وكان يشغل آنذاك وظيفة رئيس الشعبة الموسيقية في إذاعة القدس، وذات ليلة زار يحي السعودي صديقه، وطلب أن يستمع إلى عزف سليم سروه " وبعد ساعة من عزفه المتواصل طلب من صديقه أن يصطحب معه ابنه للإذاعة ليشترك مع الفرقة الموسيقية الثانية بقانونه في التمارين اليومية التي تجريها الفرقة. وبعد سنة واحدة على ذلك، وبالتحديد في عام ١٩٤٧ تم تعيين سليم سروه موظفاً في إذاعة القدس عازف قانون رئيسي براتب شهري قدره خمسة عشر جنيهاً فلسطينياً.

وفي عام ١٩٤٨ وبعد قرار التقسيم الظالم الصادر عن الأمم المتحدة، والاضطرابات والصدامات المسلحة التي نشبت بين العرب والصهاينة، انتقلت الإذاعة بأجهزتها وموظفيها كافة إلى مدينة "رام الله". وفي عام ١٩٥٠ توفي والده فأصبح مسؤولاً عن أسرة كبيرة، وكان عمره وقتذاك سبعة عشر عاماً، واضطر أن يعمل ويكافح في مختلف المجالات الفنية التي أتيحت له لتأمين العيش الكريم لوالدته وأخوته الستة الذين يصغرونه سناً.

في مستهل عام ١٩٥١ عاد سليم سروه مع أسرته إلى دمشق بدافع الحنين والشوق إلى الوطن الذي غاب عنه قرابة خمسة عشر عاماً.

وفي الثالث من أيار - مايو - عام ١٩٥١ صدر قرار رسمي من قبل المدير العام لمؤسسة الإذاعة السورية الأستاذ أحمد عسه بتعيينه عازف قانون في الفرقة الموسيقية، وكان يرأس القسم الموسيقي آنذاك الأستاذ شفيق شبيب.

التلحين والتأليف الموسيقي وقيادة الفرقة الموسيقية.

يقول سليم سروه، أن تجربته في تأليف المقطوعات الموسيقية بدأت عندما كان عاشقاً للفتاة التي غدت فيما بعد زوجته، وان مقطوعته الموسيقية الأولى التي حملت اسم خطيبته "ثاديا" أهداها إياها يوم إعلان خطوبتهما عام ١٩٥٢، وأن الزواج حمل إليه الاستقرار والراحة النفسية بعد عناء طويل، وان موهبته الموسيقية عازفا متميزاً بالقانون أمنت له بعد الكفاح المرير الذي عاناه في طفولته ومراهقته حياة هانئة مستقرة، مهدت له الطريق ليكرس فنه ووقته لعمله وللتلحين.

وفي واقع الأمر فإن سليم سروة الذي لحن في جميع ضروب الأغنية عدا الدور لجميع الإذاعات العربية تقريباً عدداً لا يستهان به من الأغاني يزيد على الخمسين والتسعمائة أغنية توزعت بين الاستكتش والأوبريت والقصيدة والموشح والمونولوغ الرومانسي والطقطوقة والأغنية الشعبية والأغنية الدينية والمونولوغ الانتقادي الاجتماعي والديالوغ والأغنية الوطنية والقومية والنشيد، كان ينطلق في تلحينه من فكره الموسيقي الذي جمع في ثقافته الموسيقية بين فن الأسلاف وورثة الرواد ومعاصريه في الوطن العربي والثقافة الموسيقية الغربية التي تأثر بها من أستاذه يوسف بتروني.. وهذا في مجمله، أكسبه مقدرة فنية ذات خصوصية، وشخصية موسيقية واضحة المعالم يمكن التعرف عليها بالدرجة الأولى من وراء عزفه بالقانون ومن ثم في ألحانه.

ألحان أغانيه تتراوح بين الجودة المتناهية في القصيدة والموشح، وبين العادية المتناهية أيضاً في الطقطوقة والأغنية الشعبية، وسبب ذلك يعود للأصوات العادية التي لحن لها والتي انطلقت في عالم الغناء من مواصفات أخرى لا علاقة لها بفن الغناء أو بقوة الصوت وجماله.

ويمكن القول بصورة عامة إن ألحانه للمطرب القدير صباح فخري والمطربات وداد محمد ومها الجابري وسحر وفاتن حناوي، ومن ثم لفهد بلان وشادي جميل ومصطفى نصري أجود من الألحان التي أعطاها لأصوات أقل شأناً من مثل طروب وموفق بهجت وجلال سالم وليلى مطر

وسميرة توفيق وكروان ودلال شمالي وياسين محمود، وأقل قيمة فنية في الألحان التي أعطاها لأصوات ضعيفة الشأن من مثل هيام يونس وسهام شماس ورفيق سبيعي ومعن دندشي وغيرهم.

الأسلوب البارز في تلاحينه نلحظه في تخصيص آلات الكمان الجهير والكمان الأجهر "الكونتر باص والتشيللو" والقانون لترافق المغني والغناء بصورة عامة، بينما خصص آلات الكمان لتقوم بعزف لحن آخر كخلفية موسيقية للغناء، حتى لو كان اللحن الأساسي من النغمات (المقامات) الشرقية العربية التي تتضمن أرباع أبعاد تقريبية، وهذا الأمر الذي اتبعه سليم سروه في أغلب أعماله يضفي على العمل الغنائي كثيراً من الجمال والرونق والحيوية.

* * *

لم يكن سليم سروه مقلاً في التأليف الموسيقي البحت، ولم يمنعه انصرافه للتلحين وقيادة فرقة الإذاعة والتلفزيون الموسيقية من تأليف المقطوعات الموسيقية التي هي في أغلبها تحمل أسماء لا توحي موسيقاها بتلك الأسماء، فهو في هذا اتبع ما هو سائد عند مؤلفي الموسيقا من المشاهير الذين كانوا يطلقون عناوين وأسماء للمقطوعات الموسيقية التي يكتبون وفق ما يوحيه اليهم خيالهم الموسيقي، والتي قد لا تتفق في المعنى الذي أرادوه عند المتلقي، لأن الموسيقا موسيقياً هي تجريد ولا تحمل معنى حتمياً، وحتى الغرب المتقدم موسيقياً في التأليف لم يستطع أن يعطي موسيقاه عناوين يمكن أن يستدل منها على المضامين إلا لماماً، وظل يتبع في تسمية أعمال أعلامه بالقوالب الفنية التي صيغت فيها تاركين للمتلقي أن يستوحي ويتوصل إلى الأفكار التي أرادوها من وراء أعمالهـــم.

أبرز مؤلفاته الموسيقية مقطوعات " ناديا، هدى، رقصة العصا، هند، الزفة، وثلاث رقصات وضعها للراقصة نجوى فؤاد لفيلم " الصديقان ".

أما في مجال الموسيقا التصويرية فقد قام بالعديد من المحاولات الناجحة في هذا المضمار، ويعتبر سليم سروه تأليف هذا النوع من الموسيقا سهل وبسيط، لأن المؤلف - حسب رأيه - يأخذ الفكرة أو الصورة من المخرج، ويبني عليها تصوراته ومشاعره وإحساسه ويعتقد سليم سروة بأن هذا العمل بالنسبة إليه هو هدر للوقت، لأن المؤلف الموسيقي يبذل طاقته من أجل وضع موسيقا لا تذاع سوى مرة أو مرتين، بخلاف المعزوفة الموسيقية أو الأغنية التي تذاع باستمرار لأنها عند نجاحها ستخلد اسم مؤلفها وملحنهـــا..

طبعاً هذا الرأي " لسليم سروه " يخالف واقع الموسيقا التصويرية للفلم السينمائي أو التلفزيوني، لأن علاقة المؤلف الموسيقي لا تنتهي عند الفكرة التي يطرحها عليه المخرج، وإنما من خلال السيناريو الذي يفرض عليه مواقف درامية ومشاهد عليه أن يعبّر عنها موسيقياً ليتكامل الحدث الدرامي أو المشهد السينمائي والتلفزيوني في تفاعل تام مع المتلقي، وقد ينطبق رأي سليم سروه مع الفلم التجاري، أما عن رأيه في أن موسيقا هذه الأعمال لا تذاع سوى مرة أو مرتين، فهذا رأي غير واقعي لأن القصبجي ومحمد عبد الوهاب والسنباطي وغيرهم وضعوا موسيقا تصويرية تعبيرية لعدد كبير من الأفلام هي حتى اليوم متداولة مثل مقطوعات: ألف ليلة وحبي وفرحة ويوم سعيد وغيرها لمحمد عبد الوهاب ورقصة شنغهاي، وحبيب قلبي وبرلنتي وجوهرة للسنباطي، ومثلهما فعل القصبجي في العديد من الأفلام قبل أن تصبح مقطوعات عبد الحليم نويرة وفؤاد الظاهري واندريا رايدر وعلي إسماعيل التي وضعوها لعدد من الأفلام متداولة بدورهـــا.

وضع سليم سروه موسيقا فيلم " عاريات بلا خطيئة " بطولة فهد بلان وفتنة وإغراء وموسيقا فلم "الصديقان" للثنائي الرائع نهاد قلعي ودريد لحام. وفي هذا الفيلم رقصت " نجوى فؤاد " ثلاث رقصات من موسيقا سليم سروه.

وفي مجال الأفلام الوثائقية ألف موسيقا فيلم " التكية السليمانية " " وفيلم آثار سورية ".

أما في مجال التمثيليات والمسلسلات التلفزيونية فوضع موسيقا مسلسلي " ليالي قرطبة"، " والورقة البيضاء " وبرنامج " ودي يا بريد " بالاشتراك مع أمين الخياط؟

كذلك سجل عزفاً منفرداً على القانون بمصاحبة الإيقاع ببراعة متناهية لعدد من المقطوعات الشائعة لغيره من الملحنين منها: هزي هزي يا نواعم، لولو بلولو، طلعت يا محلا نورها، مرمر زماني، بفتة هندي، يا مال الشام، قدك المياس، آه يا حلو، عالعزوبية، عالروزانا.

- في قيادة فرقة الإذاعة والتلفزيون الموسيقية:

امتازت قيادة سليم سروه لفرقة الإذاعة والتلفزيون الموسيقية بالإخراج المتقن للعمل الموسيقي والغنائي على حد سواء، وهذا يعود للأسلوب الذي اتبعه في ذلك، وهذا الأسلوب يبدأ عند الموافقة على لحن موسيقي أو أغنية من قبل رئاسة القسم الموسيقي، فيجتمع قائد الفرقة سليم سروه بالملحن، ويدرس معه اللحن المدون على أوراق النوطة، ثم يستمع إليه ملياً أكثر من مرة، ومن ثم يقوم بتصحيح الأخطاء الواردة فيه إذا كانت فيه ثمة أخطاء كنقص في عدد المقاييس وما إلى ذلك، فيضيف إليه من روح اللحن ما يضيف دون الإساءة للعمل. بعد هذه المرحلة يقوم بتوزيع اللحن آلياً لكل آلة موسيقية حسب رؤيته الفنية للعمل، ومن ثم يدرس العازفون اللحن كل على حدة قبل أن يتعاملوا معه في التمارين التي تستغرق زمناً والتي يبدي خلالها قائد الفرقة ملاحظاته، إلى أن يستقيم الأمر ويخرج العمل إلى الناس بصورته النهائية وفق رؤيته الموسيقية تماماً.

- **الدراسات:**

وضع سليم سروه منهاجاً دراسياً خاصاً لآلة القانون، وهذا المنهاج يتألف من خمسة أجزاء كل جزء يحتوي على خمسة وسبعين تمريناً، والتمارين ألفها بالأسلوب المتبع في تدريس آلة البيانو بمعنى أن اليد اليمنى تستعمل "مفتاح صول" واليد اليسرى تستعمل " مفتاح فا "، غير أن دارس البيانو يستخدم أصابعه العشرة في العزف، بينما في القانون لا يستخدم سوى إصبعي السبابة من كل يد..

والمنهاج الذي وضعه سليم سروه هو الأول من نوعه الذي يتبع هذا الأسلوب في العزف وقد قام بتطبيقه دراسياً على طلاب المعهد العربي للموسيقا التابع لوزارة الثقافة وحقق نجاحاً غير متوقع، وقد أتاح هذا المنهاج لستة عازفين لأن يعزفوا عليه في آن واحد، وقد يبدو هذا الأمر غريباً بعض الشئ، ولكن عندما نعرف أن الأسلوب التدريسي يسمح بذلك فان العجب يتبدد.

- **في المهرجانات الدولية والرحلات:**

شارك سليم سروه في مهرجان الشباب العالمي الذي عقد في موسكو عام ١٩٥٧ مع فرقة الإذاعة السورية وعناصر من وزارة الثقافة، وسّجل أثناء إقامته في موسكو عدداً من المقطوعات الموسيقية والغنائية والارتجالات بالقانون لإذاعة موســكو. كذلك شارك في المهرجان الإفريقي الآسيوي الأول الذي عقد في القاهرة عام ١٩٥٩، ودعي في عام ١٩٦٠ مع فرقة وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الشمالي - لأحياء عدد من الحفلات الموسيقية في القاهرة، وتعد الحفلة التي أقيمت في دار الأوبرا والتي حضرها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر والرئيس الاندونيسي أحمد سوكارنو من أهم تلك الحفلات وقد لفت أسلوبه في العزف بالقانون الأنظار إليه.

قام سليم سروه مع المطرب "شادي جميل" بعدد من الرحلات الفنية إلى كندا والولايات المتحدة الأمريكية وفنزويلا وتونس. وسافر بتكليف من وزارة السياحة إلى فرنسا وانكلترا للمشاركة في المهرجان السياحي الذي أقامته سورية في البلدين المذكورين، كذلك رافق الفنان "عدنان أبي الشامات " في عدد من الرحلات الفنية إلى ألمانيا وسويسرا وايطاليا واسبانيا، وعاد من هذه الرحلات بحصيلة فنية طيبة واطلع أثناء زيارته لألمانيا على آلة "كونترباص - كمان أجهر"عدد أوتارها خمسة، تقف جنباً إلى جنب مع مثيلاتها من ذوات الأربعة أوتار.

دعته المطربة الراحلة أم كلثوم بعد وفاة عازف القانون في فرقتها " محمد عبده صالح " ليشغل مكانه في فرقتها، ولكنه رفض العرض لأنهما لم يتوصلا إلى اتفاق يرضي الطرفين.

وفي شهر تشرين الثاني - نوفمبر - عام ١٩٩٤ دعاه المركز الثقافي القومي في القاهرة: دار الأوبرا المصرية - بمناسبة انعقاد مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثالث باحثاً موسيقياً في المؤتمر وعضواً في لجنة تحكيم مسابقة العزف بالقانون. ونظراً لجهوده التي بذلها في لجنتي البحوث والتحكيم منحه المركز الثقافي القومي المشرف على المؤتمر شهادتي شكر وتقدير، كذلك منحه معهد حلب الموسيقي دبلوم شرف " في الموسيقا تقديرا لجهوده الموسيقية، كما منحته نقابة الفنانين واتحاد شبيبة الثورة ومهرجان المحبة ووزارات السياحة والإعلام شهادات تقدير مماثلـــة.

- **أعماله:**

وضع سليم سروه مئات الألحان والأغاني لعشرات المطربات والمطربين السوريين والعرب، وهو ملحن غزير الإنتاج يتدفق بالعطاء دون أن يفكر في الإبداع، ويبين الجدول التالي عدد الأغاني التي لحن

وأسماء شعراء الأغنية الذين نظموا تلك الأغاني وأسماء المطربين والمطربات الذين غنوها.

الأعمال الغنائية الإذاعية للمطربات

	اسم المطربة	اسم الأغنيـــة	اسم شاعر الأغنية
١ -	أحلام	يا قنديل	عيسي أيوب
	=	زورق حنان	مصطفى الساجر
٢ -	أغاريد	درب الحب	محمد نصري
٣ -	الهـــام	ياحبيبا	بدر الدين الحامد
	=	هنا ياشام	حسن حمدان الرياحي
	=	أنت وحدك	حسين رامي
٤ -	إنعام صالح	حبيب الجماهير	عمر حلبي
	=	ضو بعيد	عيسيى أيوب (مع البيانو فقط)
٥ -	برلنتي فؤاد	كحيل العين	شفيق المغربي إذاعة لبنان
	=	جراح القلب	= = إذاعة لبنان
٦ -	بسمة (يولاند أسمر)	الشحرور	عمر حلبي
	=	قنبلتي	حسن حمدان الرياحي
	=	حياك الله	عمر حلبي
	=	غالي هواك	محمد صالح حربي/ بالإضافة إلى خمسة عشر أغنية أخرى /
٧ -	ثراء دبسي	دوري يا ماكينة	عيسى أيوب
٨ -	بهيجة الادريسي	التوبة	عمر حلبي

	اسم المطربة	اسم الأغنيـــة	اسم شاعر الأغنية
٩ -	بهية وهبي	دوار	دولة المجد
١٠ -	جورجيت صايغ	رقصة	سحر فهد شافعي
١١ -	حياة شفيق	الكلام عنك قليل	فوزي المغربي
١٢ -	دلال شمالي	فارس البعث	صابر فلحوظ
١٣ -	=	أهلاً وسهلاً	حسين حمزة
	=	بلاد الحرية	أسعد سبعلي/ بالإضافة إلى اثنتي عشرة أغنية أخرى
١٤ -	سحر	فدائيون	صالح هواري
١٥ -	=	أحبه واصبر	خضر الحمصي
	=	تشرين يانصرا نكتب	عصام جنيد
	=	مرحب يا هلا	محمد فهد شافعي / بالاضافة إلى ثماني اغنيات أخرى
١٦ -	سلمى حسني	خلّي	رفعت العاقل
١٧ -	سماح	تسقيني	جورج عشي
١٨ -	سميرة توفيق	محبس حبيبي	مازن
١٩ -	سهام إبراهيم	الرياضيون	مصطفى عكرمة
	= =	ياهنانا ببلدنا	غازي قنديل
٢٠ -	سهام شماس (لبنانية)	غابت الشمس	عمر حلبي
٢١ -	سهير كرم (عراقية)	سبع أغنيات لإذاعة بغداد	
٢٢ -	شيرين (أردنية)	جيش بلادي	
	=	الله وأكبر	

	اسم المطربة	اسم الأغنيـــة	اسم شاعر الأغنية
٢٣-	طروب	فاور يا قدوري	حسين حمزة
٢٤-	عائدة شاهين (الأردن)	يا رامي الشال	
٢٥-	عبير	لا تغيب عني	مارون كرم
٢٦-	غالية حسني (تونسية)	يا حبيبي	أحمد الغربي
٢٧-	فاتن أحمد	ما في شجرة ما هزَّا الهوى	محمد الجمبلاطي
٢٨	فاتن جمال	قالوا لي	عبد الجليل وهبي
٢٩-	=	لن نلينا	= = =
٣٠-	فاتن حناوي	جاء الأحبة	مصطفى عكرمـــة
٣١-	كاميليا	لا تسألني يا حبيبي	طعان أسعد
٣٢-	=	وطني يا حبيبي	جورج عشي
٣٣-	كروان	ستة وثلاثون أغنية: منها ليالي رمضان	فوزي المغربي
	=	يا محبوبي	عمر حلبي
	=	هذا أنا	خليل خوري
	=	حافظ وطني	فوزي المغربي
٣٤-	لودي شامية (إحدى	وخمسون) أغنية	
٣٥-	ليلى حلمي	يا عراقي	حلمي الأدهمي
٣٦-	ليلى مطر / لبنان /	عالي مجدك	فوزي المغربي
	واثنتا عشرة أغنية منها	وحياة عيونك لبنان	محمد علي فتوح
	= =	آخر خبر	غازي قنديل
٣٧-	مها ثروت (عشـــــــر	أغنيات) منها مركب الغربة	حسين حمزة

	اسم المطربة	اسم الأغنيــة	اسم شاعر الأغنية
٣٨-	مها الجابري (اثنتـــان	وخمسون أغنية) منها شكونا إلى الله	عبد الله الأحوص
	=	مقلة العرب	مصطفى البدوي
	=	حجاج بيت الله	عمر حلبي
٣٩-	ناديا غانم	دورك تسأل	توفيق عنداني
٤٠-	نجوى (المصرية)	ما بتتغير	عدنان مراد
٤١-	نزهة يونس	هيهـــات	طعان أسعد
٤٢-	نور الأمل	يا حب	محمد جومر
٤٣	نور الصباح	وينك يا حلو	فوزي المغربي
٤٤-	نور هان	اشتقنا	عمر حلبي
٤٥-	هلال	أحلى بلاد	فوزي المغربي
٤٦-	هالة رمزي(عشـــرون	أغنية) زندك جبلي	عيسى أيوب
٤٧-	هيام محمد	زهرة أمل	عدنان ديري
٤٨-	هيام يونس	ميال	زين شعيب
٤٩-	هيلدا زخم	المجد الله	منيف حسون
٥٠-	=	يا رف الطاير	عيسى أيوب
٥١-	وداد محمد	اللقاء	حنان موازيني

الأعمال الغنائية الإذاعية للمطربين

	اسم المطرب	اسم الأغنية	اسم شاعر الأغنية	ملاحظات
١-	أحمد الصابوني	طرقت باب الرجا	شعر قديم	
	=	يا حنينة	أحمد قنوع	فلكلور
	=	صوت الشعب	عصام جنيد	
٢-	أحمد فؤاد	أنا وقلبي	عمر حلبي	
	=	صباح الخير	عمر حلبي	
٣-	انور سمعان	يا مسافرة		
	=	كبرتي يا بلدي	عصام جنيد	
٤-	أديب طويلة	يا عالم الأسرار	صالح هواري	
	=	رحل الحلو	مصطفى عكرمة	
٥-	بدر الدين الجابي	حسدوني	عمر حلبي	
٦-	تحسين جبري	رمضان	أحمد خالد حبيب	
	=	الأم	علي الجمبلاطي	
٧-	توفيق العشا ويوسف شويري	حط براس الصفحة	عيسى أيوب	هزلي
٨-	جلال سالم	يا محلا السهرة	فيصل ريحاوي	
	=	**يا ريتني صدى سورية**	الياس الفاضل	
٩-	جمال رزق	علمني الحب	عمر حلبي	
١٠-	حليم شبابي	ربيع الحب	محمد الذهبي	
١١-	داود رضوان	دوزن عودك	كمال صحناوي	
١٢-	دريد عواضة	رسالة	فوزي المغربي	
١٣-	رفيق سبيعي (أبو صياح)	مالي فاضي	سمير المصري	انتقادي كوميدي
	=	إن جد الجد	رفعت العاقل	

	اسم المطرب	اسم الأغنية	اسم شاعر الأغنية	ملاحظات
	=	جول اثنين ثلاثة	**كمال فوزي الشرابي**	**مونولوج رياضي**
١٤-	رياض هزيم	واتدللي	عصام جنيد	
١٥-	سعيد عازار	عاد آذار	علي كنعان	
	=	شو صار	عبد الرحمن الحلبي	
١٦-	سلامة الأغواني	الثورة	سلامة الأغواني	وطني
	=	سجّل يا تاريخ	=	=
١٧-	سليم حانا	بياع الألاسكا	عمر حلبي	هزلي
١٨-	سليم عزام	يا مرحبا	مصطفى الحاج	
١٩-	سمير حلمي	مصادفة	علي كنعان	
	=	الكلمة الحلوة	مارون كرم	
٢٠-	سمير رزق	بلادي يا أعز بلاد	محمد فهد الشافعي	
٢١-	صالح الحايك	يا دوب	مازن النقيب	
٢٢-	صالح رشدي	حول يا حادي	مصطفى الحاج	
٢٣-	صباح فخري	سلي فؤادي	أحمد الغربي	لاذاعة تونس
٢٤-	عبد الرحمن آل رشي	مصلح بوابير	عمر حلبي	هزلي
٢٥-	عبد الرحمن عطية		محمد البابا	
٢٦-	عبد الرزاق محمد	يا قمر	مصطفى الحاج	
٢٧-	عبد الكافي أحمد	آذار مجد العرب	شكري هلال	
٢٨-	عبد الله النشواتي (أبو شاكر)	نظام السير	عمر حلبي	
	=	السرعة	عادل حناوي	

	اسم المطرب	اسم الأغنية	اسم شاعر الأغنية	ملاحظات
٢٩-	عدنان راضي (المتكتم)	تتهني يا عراق هدايا العيد	راشد الشيخ	بالإضافة إلى أربع عشرة أغنية أخرى
	=	فوق الظنون	خليل خوري	
٣٠-	عدنان صادق	أنت لنا يا بلادنا	مارون نصر	
٣١-	عصام بشير	باسم البعث	سمير المصري	بالإضافة إلى ثلاث وعشرين أغنية أخرى
	=	هاالمجد لونا	حسين راجي	اضافة إلى خمس وعشرين أغنية
٣٢-	علي محمود	فرحة آذار	توفيق عنداني	
٣٣-	عمر حجو	البطيخة	عمر حلبي	هزلي
٣٤-	عيد إبراهيم	كان الحلو	توفيق عنداني	
٣٥-	عيسى مسوح	أسد تشرين	الياس سروه	
٣٦-	=	بنت ثلاث سنين	عيسى مسوح	
٣٧-	غالب بلان	ياحجل	فؤاد شحادة	
٣٨-	غسان ناجي	وين رايحة	مصطفى الحاج	
	=	آذارنا	فوزي المغربي	
٣٩-	فتى دمشق (بهجت الأستاذ)	لماذا حبيبي	فوزي المغربي	
٤٠-	فتى فلسطين (علي الخطيب)	عاشق جمالاً	عمر حلبي	
٤١-	فتحي صبح	كل شيء للوطن	صالح هواري	
٤٢-	فؤاد حجازي (أردني)	بلادي	عمر حلبي	

	اسم المطرب	اسم الأغنية	اسم شاعر الأغنية	ملاحظات
٤٢ -	فهد بلان	راية بلادي	محمد الطرابيشي	
٤٣ -	فهيم بندقجي	طبيب	الياس ماردیني	
٤٤ -	كمال وحيد (انطون نونة)	يا أسمر	عمر حلبي	
	=	يا مفرحين قلوبنا	=	
٤٥ -	محمد بشير	زهرة البرتقال	حسن البحيري	
٤٦ -	محمد رضا	ثورة آذار	محمد صالحية	
٤٧ -	محمد عثمان (عراقي)	عيناك ليل	عبد الكريم الناعم	
٤٨ -	محمد غازي (فلسطين)	ولد الرفق	أحمد شوقي	
٤٩ -	محمود فريد	الأرض المحبة	عيسى شماس	
٥٠ -	مصطفى فؤاد	سيناء والجولان	سليمان العيسى	
٥١ -	=	ست الحلوات	حسين راجي	
٥٢ -	مصطفى نصري	إن بكيتي	رشيد نخلة	بالإضافة إلى سبع عشرة أغنية
	=	مترف الحسن(موشح)	مصطفى البدوي	
٥٣ -	معن دندشي	عاجبينك غرة شقراء	مصطفى الحاج	بالإضافة إلى خمسة عشر أغنية أخرى
	=	مشوار كل نهار	محمد الزرزوري	
٥٤ -	موفق بهجت	لحاظ العيون	بدر الدين الحامد	
	=	ليا وليا	رفعت العاقل	

	اسم المطرب	اسم الأغنية	اسم شاعر الأغنية	ملاحظات
٥٥-	نادر شوقي	لا تسألي	توفيق عنداني	
٥٦-	نبيل خزام	يا اللي بيتك بالعالي	عيسى أيوب	
٥٧-	نبيل المصري	بعد الحبايب	محمد فهد الشافعي	
٥٨-	نعيم حمدي	أم عيون عسلية	غازي قنديل	
٥٩-	نهاد عرنوق	ردي سهامك	عبد الجليل وهبي	بالإضافة إلى ستة عشر أغنية
٦٠-	نواف علي	ريما عيونها وساع	حسين حمزة	
٦١-	وليم بركات	نظرات الحي	محمد صالح فخري	
٦٢-	ياسين محمود	مش حق	مازن النقيب	بالإضافة إلى أربعين أغنية أخرى
٦٣-	=	نحن بعث	صابر فلحوظ	
٦٤-	=	يا حبيب الروح/موشحة/	عمر حلبي	
٦٥-	يوسف عوض	لا تسلني	عمر حلبي	

المحاورات الغنائيـــة (ديالوغ)

	اسم المطرب	اسم الأغنية	اسم شاعر الأغنية	ملاحظات
١-	مها الجابري + سمير حلمي	عتاب	عمر حلبي	

٢ -	أحلام + نهاد عرنوق	عمرانة الدبكة	عيسى أيوب	
٣ -	مها الجابري + جلال سالم	حكاية نيسان	جورج عشي	عن الميلاد
٤ -	عدنان راضي (المتكتم)+هالة رمزي	حلوين	عمر حلبي	
٥ -	نبيل خزام + علي الرواس	يا هند	منيف حسون	
٦ -	دلال شمالي + مصطفى نصري	برقية للأحرار	محمود الطوخي	
٧ -	مصطفى نصري + كروان	لمّا لاقاني	سمير المصري	
٨ -	**مصطفى نصري + بسمة يولاند أسمر**	لقاء	عمر حلبي	

الثلاثيـــات الغنائيـــة

اسم الثلاثـــي	عنوان الأغنية	شاعر الأغنية
١ - الثلاثي الشامي عبد الحليم بقدونس - صالح رشدي علي الخطيب	لاقينا ولاتطعمينا كنا صغار	رفيق سبيعي جورج عشي
٢ - الثلاثي الدمشقي بسمة، ابتسام جبري، وصال	وينو صوتك	منيف حسون
٣ - الثلاثي الأندلسي ليلى سليمان، نعيمة وغالية هنداوي	ناطر حبيبي	عيسى أيوب
٤ - الثلاثي الفني وصال السيد، زينب بغدادي، وفيقة حسين	يا بلدي يا جاري	جورج عشي

هذا إضافة إلى عشرين اسكتشاً غنائياً وأوبريت واحدة بعنوان "عيد الأرض" وأغانٍ للمجموعات، وثلاثين أحجية رمضانية (فوازير) وما إلى ذلك.

أما الأعمال التي لحنها خصيصاً للتلفزيون العربي السوري، فأغلبها من الأغاني التي سبق ولحنها لمختلف الإذاعات العربية، ومن أبرز هذه الأعمال، قصيدتا جلال الدهان "يا جميلاً" و"نحن عشنا لهوانا" اللتان غناهما "شادي جميل" وقصيدتا الشاعر صالح هواري "إنه الحق" و"زيدي علواً" اللتان غنتهما المطربة المعتزلة "فاتن حناوي" وقصيدة عبد الله الأحوص "شكونا إلى أحبابنا" التي غنتها "مها الجابري".

يمكن القول من خلال هذا الكم الوفير من الألحان التي وضعها سليم سروه لعشرات المطربين والمطربات، إنه لم يحاول استبعاد الأصوات التي لا تصلح للغناء، والاكتفاء بالأصوات القادرة القوية والجميلة ليخصها بألحانه، ومن هنا فإن القسم الأكبر من ألحانة اتسمت بالعادية بسبب رداءة المؤدين الذين لم تخدمهم نصوص الأغاني ولا الألحان، وإذا نحن ألقينا نظرة على ذلك الكم من الأسماء التي لحَّن لها لما وجدنا من بينها سوى عدد ضئيل لا يتجاوز عدد أصابع اليدين من الذين يستحقون أن يحملوا اسم مغنين أو مطربين. وعلى هذا يمكن القول إن الفنان سليم سروة كان في إقباله على تلحين هذه الأغاني لذاك العدد الكبير من الأسماء المغمورة والمجهولة والتي في الأصل لا تتوفر فيها الشروط الفنية الأولية لتحترف الغناء كان سبباً تجارياً محضاً، وانه بعمله هذا على الرغم من حسن نيته قد أساء لفن الغناء العربي السوري.

وعلى الرغم من كل هذا، فإن سليم سروة يعد من مؤلفي الموسيقا الكبار وتعدّ أعماله التي وضعها في قوالب الموسيقا الشرقية التراثية من أقوى ما كتب في هذا الضرب من التأليف لأنه استطاع من خلالها أن يتحدث بلغة عصره، وتأكيداً على ذلك مقطوعته المعروفة باسم " البشرف الباسيلي " وتسمية هذا البشرف جاءت من تقديره لوالده " باسيل سروة " الذي كان له الفضل في تنشئته الموسيقية وتعليمه إلى أن صار واحداً من كبار العازفين والمؤلفين والملحنين، وهذا البشرف عزفه طلاب آلة القانون في المعهد

العربي للموسيقا في حفل التخرج عام ١٩٦٥، ثم وزعه لفرقة موسيقية كاملة وسجله للإذاعة السورية عام ٢٠٠٨.

والبشرف الباسيلي يتألف من خمس خانات - أجزاء - وترتيب المقامات والأوزان فيه تتتابع على النحو الآتي:

الخانة الأولى من مقام "زنجران" على درجة "الحسيني" - لا - وإيقاعها من الوحدة الكبيرة ٤/٤ والخانة الثانية من مقام "العجم" على درجة "الدوكاه " - رى - وإيقاعها اقصاق تركي - ٥/٤

والخانة الثالثة من مقام " السوزدل " - أي " حجاز كار " على درجة الحسيني - لا - وإيقاعها مدور عربي ٦/٤.

والخانة الرابعة من مقام "نيسا بورك" أي " راست " من درجة الدوكاه - ره - وإيقاعها نوخت ٧/٤.

والخانة الخامسة يعود فيها إلى مقام "زنجران" على درجة الحسيني - لا - وإيقاعها الوحدة الكبيرة ٤/٤.

اعتمد سليم سروة في تسلسل المقامات الواردة آنفاً في أن تكون أنغامها من أسرة واحدة. وعندما اطلع عليه المايسترو وصلحي الوادي، اعتبره لتنوع مقاماته وأوزانه سوناتا لآلة القانون.

من مؤلفات سليم سروة الهامة أيضاً، سماعي مقام زنجران، ولونغا للقانون والأوركسترا مقام كرد من على درجة الدوكاه - ره - ومقطوعة بعنوان " القانون المجنون ".

أصيب سليم سروة بعد تقاعده عن العمل بأزمة قلبية، دفعته لإجراء عمل جراحي فاشل، ومع ذلك جازف بعمل جراحي آخر لم يكن أفضل منه، كذلك عانى من مرض السكري الذي أنهكه وأدى إلى بتر ساقيه. وهو اليوم يتابع الحياة الفنية بالإذاعة والتلفزيون ويوجه ملاحظاته وانتقاداته الصائبة إلى أصدقائه الكثر من موسيقيين ونقاد بدافع الود والتوجيه.

صباح فخري

حلب - ١٩٣٣

لم يعرف تاريخ الغناء العربي المعاصر مطرباً تربع على عرش الغناء العربي التراثي غير صباح فخري، ولم يعرف التراث الغنائي بالذات من حافظ عليه وأولاه عنايته واهتمامه وسار به بين الناس من نصر إلى آخر سوى صباح فخري.

لقد مرّ على مدينة حلب مطربون كبار غنوا التراث وعملوا في تهذيبه ونشره مثل أحمد الفقش، ومحمد النصار، وأسعد سالم، وعبد القادر حجار، وأديب الدايخ، ومحمد خيري، وصبري المدلل، ولكنهم لم يصلوا بهذا التراث إلى ما وصل إليه صباح، ولم يغنوا منه إلا بعضه، ومن هنا تألق صباح فخري من وراء حنجرته الذهبية وصوته الماسي، وأدائه المتقن الخارق لجميع ألوان التراث من موشحات وقدود وموالي والغناء بكلمة يا ليل، والقصائد بنوعيها المرتجلة والملحنة، والأدوار، والطقاطيق، والأغاني المعاصرة التي غدت جزءاً من التراث لشعبيتها وخلودها.

ولد صباح فخري واسمه الحقيقي صباح أبو قوس في مدينة حلب عام ١٩٣٣، أبوه الشيخ محمد أبو قوس، رجل دين وقور، يعلِّم قراءة القرآن الكريم وتجويده، وصاحب أربع طرق صوفية هي: القادرية التي كان يميل إليها، والرفاعية، والدسوقية، والبدوية.

في السادسة من عمره احتفلت به الأسرة احتفالاً خاصاً لإتقانه قراءة القرآن الكريم على يدي أبيه. وقبل أن يبلغ العاشرة من عمره، تعلم الإنشاد الديني من حلقات الأذكار التي كانت تقام في البيت، والزوايا الصوفية، وحفظ مختلف ضروب الإيقاع من ضرب الدفوف المرافق للإنشاد، واكتسب من أصدقاء أبيه مثل عمر البطش ومصطفى الطراب وصبحي الحريري وبكري الكردي، بعفويته النهمة لتلقف كل شيء من علوم النغمات والأوزان وأتم وهو في المرحلة الابتدائية دراسة أصول التجويد.

تعرّف صباح فخري في الثانية عشرة من عمره عن طريق أخيه الأكبر عبد الهادي، الموسيقي، وعازف العود، والنشأة كار (العود الصغير) محمد رجب، وكان هذا من الملحنين السوريين المرموقين، فلحن له بعد أن سبر صوته وأعجب به موشح "يا هلالاً غاب عني واحتجب". كما لحن له أغنيات أخرى مهدت لانطلاقته في عالم الغناء. ولكي لا يقيد نفسه بألحان الموسيقي محمد رجب، اتصل بالشيخ علي الدرويش وبولديه إبراهيم ونديم، فلحن له إبراهيم بعض الأغنيات، وعلّمه نديم الدرويش العزف بالعود، ولحن له هو الآخر أغنيات ناجحة رسّخت بداياته، لاسيما وإن صوت صباح حينذاك كان يجتاز مرحلة سن المراهقة، وهي مرحلة حاسمة بالنسبة لأصوات المغنين يصعب معها تحديد مساحة وصلاحية أي مغن مهما كانت قدراته، لأن البلوغ هو الذي يلعب فيزيولوجيا دوره في ذلك، ولا ننسى في هذا المجال ما حدث للمطرب المصري "أحمد عبد القادر" الذي فقد صوته الأنثوي الجميل بعد مرحلة المراهقة، ليحل محله صوت آخر لا علاقة له بصوته قبل المراهقة. وفي حالة صباح فخري، فإنه اجتاز هذه المرحلة بسلام بعد أن أضفت على صوته مزيداً من النقاء والصفاء والطلاوة. وكان لابد له وقد بلغ الرابعة عشرة من عمره، أن يبدأ بتعريف الناس في سورية على فنه الغنائي لتحكم له أو عليه، وقد أتيحت له هذه الفرصة عندما زار عازف الكمان الشهير سامي الشوا الحلبي الأصل والملقب بأمير الكمان حلب عام ١٩٤٧، لزيارة أسرته من جهة، ولتقديم بعض

الحفلات في المدن السورية من جهة ثانية. وعندما استمع في إحدى السهرات الحلبية إلى صوت صباح وطريقة غنائه، أعجب به وأصرّ على أسرته أن يرافقه غناء في جميع الحفلات التي كان يزمع القيام بها في سورية، ثم في مصر. غير أن الأسرة التي وافقت على أن يغني صباح بمرافقة فرقة سامي الشوا ترددت طويلاً قبل أن توافق على مضض على سفره إلى مصر. وهكذا بدأ صباح بعد أن سّماه سامي الشوا "محمد صباح" مشواره الفني الأول، فغنى في حلب وحماة وحمص ودمشق محققاً نجاحات لم يتوقعها، وكان من بين حضور حفلاته في دمشق، الوطني المعروف فخري البارودي المحب للأدب والموسيقا والغناء، الذي بهره غناؤه، فطلب أن يُلحق بالمعهد الموسيقي الشرقي الذي أسسه وترأس مجلس إدارته بنفوذه السياسي، ليتابع دراسته فيه، وعندما علم بأن سامي الشوا سيصحبه معه إلى مصر، وقف حائلاً بينه وبين ذلك خوفاً عليه. وتمكن بعد لأي من إقناع أسرته بمتابعة دراسته الموسيقية في المعهد الموسيقي الشرقي، وتعهد برعايته ما ظل حياً. وفعلاً انتسب صباح فخري إلى المعهد فدرس على عمر البطش الإيقاعات والموشحات ورقص السماح وفن غناء القصيدة الأصولي والأدوار. وتعلم من مجدي العقيلي النظريات الموسيقية والإلقاء الغنائي بوساطة التدوين الموسيقي (صولفيج) والعزف بالعود، وأخذ عن عزيز غنام كل شيء عن المقامات بما فيها أساليب الانتقال فيما بينها. ونظراً لإلمامه بأكثر هذه العلوم منذ الصغر فقد استطاع أن يختزل سنوات الدراسة في المعهد ليتخرج منه عام ١٩٤٨. وفور تخرجه تلقفه الملحنون فغنى من ألحان بكري الكردي وعزيز غنام ومجدي العقيلي عدداً من الأغنيات قبل أن يغني عدداً مماثلاً لعدنان أبي الشامات وإبراهيم جودت. وتقديراً من صباح فخري الذي لم يكن قد اتخذ له اسماً فنياً يعرف به ويصافح الناس من وراء أغانيه، سمى نفسه "صباح فخري" بدلاً من صباح أبي قوس، تيمنا باسم فخري البارودي الذي حباه بعطفه ورعايته. وتقول روايات أخرى، إن فخري البارودي هو الذي كنّاه بفخري في إشارة واضحة بتبنيه.

لم يمكث صباح فخري في دمشق طويلاً، إذ بعد أن قدم عدداً من الوصلات الغنائية في إذاعة دمشق منذ عام ١٩٤٧، قرر فجأة العودة إلى حلب لمتابعة دراسته، فالتحق بالمعهد العربي الإسلامي عام ١٩٤٩ لينهي فيه دراسته لشهادتي المرحلة الإعدادية والثانوية. وفي تلك المرحلة من حياته، فكّر باعتزال الموسيقا والغناء والانصراف للعمل التجاري، ولكنه لم يستمر طويلاً، إذ كانت موهبته وحبه للغناء وانتشار أغانيه والشهرة والنجومية حافزاً له للعودة إلى الغناء. وكانت بداياته الجديدة من وراء شاشة التلفزيون الصغيرة عام ١٩٦١، عندما غنى في برنامج "الموسيقا العربية" الذي كان يعده ويخرجه الأستاذ جميل ولاية، دور محمد عثمان الشهير "أصل الغرام نظرة"، ثم قصيدة "قل للمليحة في الخمار الأسود" التي أحدثت دوياً كبيراً ما تزال أصداؤه حتى اليوم، ودفعه هذا النجاح إلى تقديم وصلات غنائية من عيون التراث "يا مال الشام" و"يا طيرة طيري" لأبي خليل القباني، فأعاد اليهما بريقهما وألقهما. ولم يكتف بذلك إذ انبرى لتراث الشيخ عبد الرحيم المسلوب وسيد درويش ومحمد عثمان وعمر البطش وزكريا أحمد وأمين الجندي وغيرهم يغرف منهم دون ارتواء، ليطفئ به ظمأ الجماهير التي تميل إلى هذا اللون من الغناء التراثي. وفي عام ١٩٦٥ شارك للمرة الأولى تمثيلاً وغناء في فيلم "الصعاليك" مع دريد لحام ونهاد قلعي ومريم فخر الدين، وفي مستهل سبعينات القرن العشرين، عرضت عليه بطولة المسلسل الغنائي التلفزيوني "الوادي الكبير" أمام وردة الجزائرية، فحلق في الأغاني والموشحات التي لحنها له محمد محسن وأمين الخياط وإبراهيم جودت وعدنان أبو الشامات وعزيز غنام، وكان البطل الحقيقي لهذه الألحان عدا صوت صباح فخري، عزيز غنام الذي راجعها وأصلحها بقدراته العالية، كما حلقت وردة بألحان بليغ حمدي الذي لم يكن موفقاً في الموشحات التي لحنها، كذلك شارك صباح في مسلسل آخر بعنوان "أسماء الله الحسنى" مع منى واصف وعبد الرحمن آل رشي وزيناتي قدسية الذي وضع ألحانه عدنان أبو الشامات وإبراهيم جودت وعبد السلام سفر.

تحققت لصباح فخري النجومية التي لم يلهث وراءها وإنما سعت إليه، فقد انهالت عليه الدعوات من جميع الدول العربية لإقامة حفلات فيها فزار لبنان والأردن والكويت وقطر ودولة الإمارات العربية والعراق وسلطنة عمان والسودان ومصر والمغرب وتونس والجزائر وليبيا مرات عدة محققاً فيها نجاحات مبهرة، وقد حدث في لبنان وكان بصحبته عازف القانون المعروف سليم سروة، أن دعاه الأب ملاطيوس حصني إلى بلدة بكفيا ليمضيا معاً سهرة فنية في الدير الذي يشرف عليه المطران ملاوي، وكان ذلك في صيف ١٩٧٥. استهل السهرة الأب ملاطيوس بالغناء بكلمة يا ليل، رد عليه صباح بما يماثلها ليستلم منه الأب ملاطيوس من مقام الراست غناء "رباعيات الخيام" للسنباطي لتغدو بينهما كأنها مباراة في الغناء وفي الانتقالات المقامية التي خرجت عن المألوف وكلاهما متمكن في فنه حتى أعجزا سليم سروة الذي كان يرافقهما بالقانون، وظلا كذلك حتى قرعت أجراس الدير مؤذنة بصلاة الصباح، وباعتراف الأب ملاطيوس بتفوق صباح.

لم تقتصر رحلات صباح فخري على البلاد العربية، فقد دعي للغناء لأبناء المهجر في الأمريكيتين فغنى في مختلف مدن فنزويلا والأرجنتين والتشيلي والبرازيل ثم في مدن كندا حيث التقى فيها بالأب الارثذوكسي كميل اسحق أحد المرتلين السريان الكبار، وجرت بينهما جلسات فنية دأب فيها الأب كميل تقليد أسلوب صباح في الغناء، وقد توطدت أواصر الصداقة بينهما لدرجة أن صباح غنى في عماد ابن كميل اسحق في حلب عند زيارته لحلب لهذا الغرض.

لم تتوقف رحلات صباح فخري عند كندا، إذ انتقل منها إلى استراليا ليغني في مدينتي سيدني وملبورن، ثم سافر بعد سنوات عدة إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليغني في اثنتي عشرة مدينة فيها ما في جعبته التي لا تنضب من أغاني التراث. وقد منحته مدينة ميامي مفتاح مدينتها وكذلك فعلت

مدينة "ديترويت" تقديرا منهما لفنه، كما أن جامعة U.E.L.A في لوس أنجلوس أقامت له عام ١٩٧٣ حفلاً تكريمياً في قاعة " رويس " وهذا التكريم لم يحظ به من الفنانين العرب سوى محمد عبد الوهاب. كذلك كرمته عام ١٩٧٢ كلية الفنون في جامعة كاليفورنيا التي وضعت جميع أعماله الغنائية المسجلة في خدمة الطلاب كوسائل إيضاح باعتباره رائداً من رواد الغناء العربي التراثي الأصيل في الوطن العربي. وتعد الحفلتان اللتان أقامهما في قاعة نوبل للسلام في استكهولم، وفي قصر المؤتمرات في باريس عام ١٩٧٨ من أهم وأرقى الحفلات التي قدمها. وفي عام ١٩٨٥ دعته فرنسا لافتتاح مهرجان الموسيقا الشرقية الذي أقيم في قاعة " آماندييه " – Amandiers -، كذلك لبى دعوة ألمانيا، فأحيا في قاعة بتهوفن في مدينة بون حفلة تاريخية إضافة إلى الحفلات الأخرى التي أقامها خصيصاً لمعهد العالم العربي في باريس. وفيما كان يتنقل بين العواصم والمدن الأوربية لتعريف الأوربيين بالتراث الموسيقي العربي، دعته انكلترا لإلقاء محاضرات في الموسيقا الشرقية وللغناء أيضاً، وكانت محاضرته عن الموسيقا العربية والآلات الموسيقية العربية من المحاضرات الهامة التي أثارت الجدل والنقاش عند المهتمين بالموسيقا العربية في أمهات المدن البريطانية التي غنى فيها أيضا داعماً محاضراته بشواهد غنائية.

شغل صباح فخري في مسيرته الفنية مناصب عدة، فانتخب نقيباً للفنانين في سورية، ونائباً لرئيس اتحاد الفنانين العرب، وانتخب عضواً في مجلس الشعب عن مدينة حلب عام ١٩٩٨، ومديراً عاماً لمهرجان الأغنية في حلب لدورتيه الثانية والثامنة، وعضواً في اللجنة العليا لمهرجان المحبة. وضرب الرقم القياسي في الغناء عندما غنى في مدينة كاراكاس في فنزويلا مدة عشر ساعات دون انقطاع عام ١٩٦٨، وذكرت اسمه موسوعة "مايكروسوفت انكارنا" رمزاً من رموز الغناء العربي الشرقي. ومنحه الرئيس الحبيب بورقيبة في حفل تكريمي خاص عام ١٩٧٥ وسام تونس

الثقافي وقلده السلطان قابوس سلطان عمان، وسام التكريم عام ٢٠٠٠ تقديراً لعطائه الفني طوال نصف قرن من الزمن ونال من دولة الإمارات العربية المتحدة جائزة الغناء العربي لجهوده الفنية الكبيرة في الحفاظ على التراث الغنائي العربي وتقديمه بأبهى صوره. وإضافة إلى هذا كله منح الكثير من الجوائز وشهادات التقدير والأوسمة، منها: الميدالية الذهبية في مهرجان الأغنية العربية في دمشق عام ١٩٧٨، وجائزة مهرجان القاهرة الدولي للأغنية، وشهادة تقدير من الملتقى الدولي لترويج التراث الموسيقي المحلي في عصر العولمة في عمان بالأردن عام ٢٠٠٠، ومثلها من المجمع العربي الموسيقي تقديراً لإسهاماته المتميزة في الموسيقا العربية، كذلك منحته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ٢٠٠٤ الجائزة التقديرية مع درع المنظمة ووثيقة الأسباب الموجبة لمنح الجائزة، وهي آخر جائزة نالها في مشواره الفني.

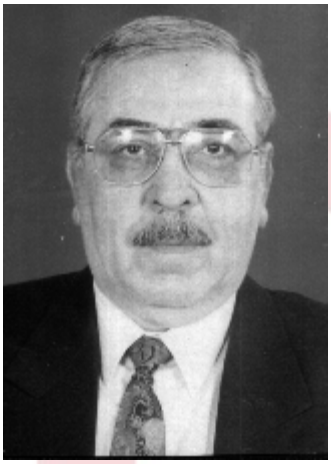
أسس محبو صباح فخري في مصر جمعية فنية باسمه، شهرت عام ١٩٩٧ تحت رقم ١٣١٩ وهي أول جمعية فنية في مصر تقام على غرار جمعيات السنباطي وأم كلثوم وفريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب لفنان غير مصري إضافة إلى فريد الأطرش.

استمد صباح فخري خصائص فنه من تربيته الدينية الروحية التي التزم بها منذ طفولته وتغلغلت في وجدانه وتفكيره عبر الأنشاد الديني الذي نشأ عليه ومارسه في حلقات الأذكار الصوفية. ومن تربيته الموسيقية التي درس فيها على أيدي أساتذته كل ما يتعلق بالموسيقا الشرقية والغناء في المعهد الموسيقي الشرقي. ومن هاتين التربيتين ولا سيما الروحية منهما، نمت وترعرعت موهبته الموسيقية وانصهرت فيهما لتتفتح أمامه الآفاق الواسعة في كل ما أعطى.

برع صباح فخري في الغناء الديني الصوفي، وفي الغناء الدنيوي، وقد أحصى الأستاذ الياس بودن التونسي في كتابه الذي وضعه بإشراف أستاذه د. محمد عيد، بعنوان صباح فخري ومسيرته الفنية الذي نال عليه شهادة

الماجستير عام ٢٠٠٤، سبعاً وأربعين وثلاثمئة أغنية منها /١١٠/ أغنيات من الطرب القديم الذي لا يعرف لها ملحن، وست وستون أغنية لحنها وغناها صباح فخري وتشتمل على موالات وقصائد وموشحات، وغنى من ألحان عمر البطش تسعة وعشرين موشحاً، ولعدنان أبي الشامات خمسة عشر موشحاً وثلاث قصائد ولسيد درويش دوراً واحداً وموشحين وخمس طقاطيق، ولأمين الجندي ستة موشحات وقدين وطقطوقتين، ولأحمد أبي خليل القباني أربع موشحات وأربع طقاطيق، ولكميل شامبير طقطوقتين، ولمحمد عثمان ثلاثة أدوار وموشحين، ولداوود حسني ثلاثة أدوار وموشحاً واحداً، ولبكري الكردي أربع أغنيات ودوراً وموشحاً، ولعلي الدرويش موشحاً واحداً، ولنديم الدرويش موشحين وقصيدة واحدة، ولزكريا أحمد دورين، ولإبراهيم جودت ثلاث قصائد، ولكامل الخلعي موشحين، ولمنير أحمد قصيدتين ومديحاً واحداً، ولبهجت حسان قصيدة ومديحاً، ولعبد القادر المراغي موشحين، ولمجدي العقيلي سبع موشحات، ولعبد الرحمن المدلل موشحين ومديحاً واحداً، ولكل من الهلالي وحسن حكيم الشاذلي ومحمود صبح وأحمد الأبري وسليم المصري ويحيى السعودي وصالح المهدي وزهير منيني وعبد العال الجرشة وجلال الدين مجدمي موشحاً واحداً. وغنى لعبد الرحيم المسلوب وإبراهيم الدرويش ومحمد السباع وصافي زينب ومحمد محسن وسليم سروة وغالب طيفور وسامي الصيداوي وشاكر بريخان وصبري النجريدي وعزيز غنام واسكندر شلفون أغنية واحدة لكل واحد منهم، كما غنى أغنيتين لسهيل عرفة، إضافة إلى فاصل اسق العطاش لمحمد عقيل المنبجي الذي حققه الأبري.

منحه الرئيس بشار الأسد عام ٢٠٠٧، وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة وهو عاكف اليوم على جمع وتسجيل جميع ما غنى وتصنيفه تصنيفاً علمياً دقيقاً دون أن تلهيه عن ذلك الحفلات التي يدعى لإحيائها باستمرار، وهدفه من وراء ذلك التواصل الدائم مع الجماهير المحبة لفنه وصوته.



عدنان أبو الشامات

دمشق ١٩٣٤- ٢٠١١

تعتبر أسرة "أبو الشامات" من الأسر التي استوطنت دمشق منذ أوائل القرن الماضي، ولا شك أن التربية الدينية التي نشأ عليها الفنان "عدنان أبو الشامات" والتي نلمس آثارها في عدد كبير من أعماله الموسيقية، قد لعبت مع تربيته الموسيقية التي زودته بها والدته الحلبية الأصل التي كانت تهوى الغناء والموسيقا، دوراً كبيراً وهاماً منذ طفولته في نشأته وميوله الموسيقية، وقد عانى الشيء الكثير قبل أن يقنع أسرته التي وافقت على مضض بالالتحاق منذ عام ١٩٥٠ بالمعهد الموسيقي الشرقي التابع لوزارة المعارف - التربية اليوم-.

كان المعهد الموسيقي الشرقي يولي الموسيقا الشرقية اهتماماً أكثر من الموسيقا الغربية، وكان المعهد يضم نخبة من الأساتذة القديرين الذين يدين لهم " عدنان أبو الشامات " بالعلوم الموسيقية الشرقية التي قبسها منهم، وجلهم من جيل الرواد وورثة الرواد ومن الموسيقيين الفلسطينيين الذين نزحوا عن ديارهم بعد نكبة التقسيم عام ١٩٤٨ من أمثال يوسف بتروني ويحي السعودي.

درس عدنان أبو الشامات العزف على آلتي الكمان الجهير "فيولونسيل" والكمان الأجهر "كونترباص" على أيدي الراحلين " تيسير عقيل " و" فليكس خوري " ودرس العزف بالعود على يدي عازف العود القدير "محمد النحاس" والموشحات الدينية والدنيوية على يدي " سعيد فرحات " والأدوار والتلحين على يدي " يحي السعودي " وتاريخ الغناء عند العرب على يدي الأستاذ الكبير

الراحل " نسيب الاختيار " وأصول التجويد على يدي العلامة الشيخ "أحمد دهمان " وتزود ببعض العلوم الموسيقية الغربية من الأساتذة الأجانب الذين كانوا يقومون بتدريس العزف على البيانو والكمان والكمان الجهير "فيولونسيل ".

لم يكتف "عدنان أبو الشامات" بما حصل عليه، وانصرف إلى توسيع مداركه وعلومه الموسيقية عل أيدي الأساتذة العريقين فحفظ التراث المدون وتدوين المتداول منه غير المدون، وتلقى عن شيوخ السماح "فن السماح" حتى صار عند تخرجه عام ١٩٥٤، محط أنظار أساتذته، وكان يمكن لعدنان أبي الشامات أن يغدو مدرساً في المعهد الذي درس فيه، ولكن خدمة العلم كواجب وطني قومي دعته لتلبية نداء الخدمة، وبعد عامين على ذلك، أي في عام ١٩٥٦ عيّن في المعهد الأهلي الذي تشرف عليه وزارة الشؤون الاجتماعية لتدريس الموسيقا ورقص السماح، فكان يدرس نهاراً المكفوفين وليلاً المبصرين، وتشهد الحفلات التي قدمها المعهد المذكور في معرض دمشق الدولي بمدى التقدم الذي حققته فرق المعهد على يديه، وكان من بين عازفي الفرقة وقتذاك الفنان الكبير دريد لحام وعازف الكمان محمد شرحة، وعازف الكمان الجهير - فيولونسيل - زهير بقدونس.

ونظراً للنشاط الكبير الذي مارسه مع فرقة المعهد الأهلي دعي للمشاركة في مهرجان الشباب العالمي الذي عقد في موسكو عام ١٩٥٧ عضواً في فرقة الإذاعة السورية، وفي العام نفسه شارك عازفاً بالعديد من الآلات الموسيقية في الفرقة المسرحية التي أوفدتها وزارة الثقافة إلى القاهرة لتقديم مسرحيتي " ثمن الحرية " و" زنوبيا " اللتين قام ببطولتهما كل من الراحل " نهاد قلعي " و" محمود المصري " و" عبد الرحمن آل رشي" و"هدى شعراوي " وآخرين.

في عام ١٩٥٨ عين عدنان أبو الشامات عازفاً على " الكمان الأجهر - كونترباص " في فرقة إذاعة حلب الموسيقية، وكان هذا التعيين بالنسبة إليه المدرسة الحقيقية لأنه تعرف واحتك خلال السنوات الست التي أمضاها في الفرقة وبين أهل الطرب في حلب على اعلام الموسيقا من امثال توفيق

الصباغ، والشيخ بكري الكردي ونديم الدرويش وانطوان زابيطا وأحمد الفقش وعزيز غنام، ولحن لمشاهير المطربين والمطربات الحلبيين من أمثال "صباح فخري، محمد خيري، أحمد الصابوني، مها الجابري، سحر، منير احمد، سمير دلي، كنعان وصفي، مصطفى ماهر، جميلة سمعان، الهام، وبسمة " ما يربو على مائة لحن ما بين موشحة وقصيدة وطقطوقة، وأغنية شعبية وعاطفية وأغان وطنية واسكتشات وماإلى ذلك.

وأثناء فترة وجوده في حلب (١٩٥٨ - ١٩٦٤) عمل مع الموسيقي "ابراهيم جودت " على جمع وتهذيب وتسجيل عدد وفير من القدود الحلبية في وصلات منسقة وبأصوات المجيدين والمتميزين من مطربات ومطربي مدينة حلب.

قرر عدنان أبو الشامات عام ١٩٦١ أن يضع حداً لحياة العزوبية فتزوج من فتاة حلبية تمت لوالدته الحلبية بصلة القرابة، وبذلك استراح من أعباء الحياة اليومية وانصرف إلى إغناء حياته الفنية بالعمل الدؤوب المثمر، وعندما احتاج قائد فرقة الفجر الموسيقية الفنان أمين الخياط إلى عازف "كمان اجهر - كونترباص - " قدير، أرسل وراءه، فاضطر إلى تلبية طلب صديقه "أمين الخياط " وصار يؤم دمشق أسبوعياً ليتمكن من التدريب مع الفرقة التي كانت تبث وقتذاك حفلاتها من استديو التلفزيون الذي أنشئ وقتذاك في جبل قاسيون.

اختارته مديرية المسارح التابعة لوزارة الثقافة عام ١٩٦٤ قائداً لفرقة أمية الموسيقية للفنون الشعبية، فانتقل بأسرته إلى دمشق، ومارس عمله في قيادة هذه الفرقة والتأليف لها مدة ثلاثة وعشرين عاماً، أي لغاية عام ١٩٨٧، وخلال هذه الفترة حقق مع الفنان عمر العقاد عملاً هاماً بمسحهما معظم الفولكلور العربي السوري وتهذيبه وتقديمه في صورة فنية لائقة على المسرح من خلال لوحات أسهم في تقديمها أعضاء الفرقة، كذلك أغنى الفرقة بعدد كبير من الموشحات التراثية، وبالأعمال الغنائية التي لحنها من قصائد وموشحات وبألحان الرقصات الهادفة التي نفذتها الفرقة بإشراف الفنان القدير

عمر العقاد الذي أولى مع عدنان أبي الشامات رقص السماح والشيخاني عناية خاصة.

وأمام هذا الانجاز الكبير الذي حققه، قررت وزارة الثقافة إيفاد الفرقة برحلات فنية إلى الدول التي تتعاون معها في مجالات التبادل الثقافي فزارت الفرقة على فترات متقاربة وشاركت في كل المهرجانات العربية والدولية التي أقيمت في الاتحاد السوفيتي وفرنسا وانكلترا والصين والسودان والأردن والجزائر وتونس والمغرب وليبيا والعراق وبلغاريا وهنغاريا ورومانيا وتركيا والكويت ودولة الامارات العربية المتحدة، وحققت في كل بلد عرضت فيه فنونها العربية السورية الانتصارات وحصدت الجوائز الأولى، ولا غرابة في ذلك لأن الفرقة كانت تضم في صفوفها خيرة العازفين والمغنين وأبرع الراقصين والفنانين.

من أبرز الأعمال التي لحنها عدنان أبو الشامات للفرقة ملحمة "الشعب البطل " عام ١٩٦٤ التي تروي نضال الشعب العربي السوري طوال نصف قرن، ومن اللوحات التي تضمنتها لوحة " شيخ الكتّاب " التي اضطلع ببطولتها شيخ الكوميديين الممثل الكبير "عبد الطيف فتحي " ولوحة "المولوية" الصوفية.

كذلك وضع بتكليف من " مديرية المسارح والموسيقا " الموسيقا التصويرية لعدد من المسرحيات منها: مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" التي كتبها " سعد الله ونوس " وأخرجها المخرج " أسعد فضة "، ومسرحيات " راشومون " و" زواج على ورقة طلاق " و" العرس " من إخراج المخرج "محمد الطيب " ومسرحية " البقرة " إخراج " يوسف حرب " ومسرحية " كفر قاسم" إخراج " " محمود خضور" ومسرحيات " قصة إمرأتين " و" حفلة على الخازوق " و" الايدي الناعمة ".

وفي مجال مسرح العرائس والسينما وضع موسيقا لمسرحية " إبراهيم وصفية " التي أخرجها المخرج " محمود خضور " وموسيقا فيلم " أهلا بكم في سورية " السياحي.

تعاون في سني السبعينيات مع الشاعر الكبير " سليمان العيسى" في انجاز عد كبير من الأعمال التي نظمها الشاعر خصيصاً للإذاعة والتلفزيون من أجل توجيه الأطفال توجيهاً تربوياً واجتماعياً ووطنياً وقومياً، منها تمثيلية " الشجرة " التي شارك في غنائها الأطفال مع المطربة الراحلة بسمة (يولاند أسمر) و" قطرة المطر " غناء إنعام صالح، مصطفى نصري، عبد الرحمن آل رشي ومجموعة من الأطفال، و" شعب وقائد " غناء نعيم حمدي والأطفال، ومسلسل " الصيف والطلائع " الذي يقع في سبع حلقات، من غناء فتحي صبح، ابتسام جبري وعبد الرزاق محمد.

* **الأعمال التلفزيونية** :

شارك "عدنان أبو الشامات" في تلحين عدد من المسلسلات التلفزيونية منها:

١- "الوادي الكبير" الذي لحن فيه ستة ألحان للمطربة وردة والمطرب صباح فخري.

٢- مسلسل "المغنون" الذي وضع له ألحاناً لخمس حلقات فقط، غناها كل من: أمل عرفة، فهد يكن، عصمت رشيد، عبد الرحمن عطية، عمر صابوني، هدى عطار.

٣- "حوش المصاطب " وضع له الموسيقا التصويرية بالإضافة إلى ثلاثين اسكتشاً وموسيقا الشارة.

وفي مجال الغناء الديني الذي أظهر فيه براعة خاصة، لحن للتلفزيون عدداً من المسلسلات:

١- " قناديل رمضان " من غناء حمزة شكور وعبود بشير.

٢- " اسماء الله الحسنى " من غناء صباح فخري.

٣- " مع الله " غناء مصطفى نصري.

وإلى جانب هذه الأعمال أسهم مع الموسيقي المعروف " حسين نازك " في تلحين بعض أغاني الأطفال في مسلسل " افتح ياسمسم" الشهير الذي شارك فيه بعض أولاده الذين غدوا شباباً اليوم في أداء تلك الأغنيات عندما كانوا أطفالاً.

ظل عدنان أبو الشامات يمارس العزف على آلته المفضلة " الكمان الأجهر - كونترباص " طوال عمله قائداً لفرقة أمية وكان المطرب صباح فخري والمطربة ميادة حناوي يستعينان به في حفلاتهما التي كانا يقيمانها خارج سورية.

أسس عدنان أبو الشامات عام ١٩٨٩ من عناصر شابة محبة للموسيقا والطرب الأصيل فرقة " الأنغام العربية " وكان الهدف من تأسيس هذه الفرقة هو الانعتاق من العمل الرسمي الروتيني في فرق الدولة الرسمية، وإحياء التراث الموسيقي والغنائي العربيين، واللحاق بقافلة تقدم الموسيقا العربية الذي أحرزته اغلب الفرق العربية الشهيرة في مختلف الأقطار، وخلو الساحة الفنية من فرق موسيقية خاصة.

استطاعت هذه الفرقة التي جمعت في صفوفها عدداً كبيراً من الفنانين تكوين فرقة موسيقية متميزة، وأخرى للرقص التراثي الكلاسيكي، وقد أشرف على الأولى عدنان أبو الشامات بالذات، وعلى الثانية خبير الرقص التراثي الفنان عمر العقاد.

عكفت الفرقة منذ تأسيسها على التدريب المستمر الذي ظلت تمارسه مدة عام واحد، ثم فاجأت الجمهور ولاسيما أهل الطرب بحفلاتها وحضورها المتميز الذين حقق لها شعبية كبيرة. وإبان زيارة " د. رتيبة الحفني " التي كانت تشغل منصب مديرة دار الأوبرا المصرية، لدمشق، أتيح لها أن تشاهد مصادفة إحدى حفلات هذه الفرقة، فوجهت إليها الدعوة فوراً للمشاركة في مهرجان مؤتمر الموسيقا العربية الذي عقد في خريف عام١٩٩٣، ونظراً للظروف الاقتصادية الصعبة وقتذاك، فقد اقتصرت الدعوة على الإقامة والضيافة دون نفقات السفر والانتقال التي تكبدها كلها عدنان أبو الشامات بالذات رغبة منه في اطلاع الشعب العربي في مصر على النهضة الموسيقية الكبيرة التي تشهدها سورية.

تألفت فرقة الأنغام العربية للرقص والغناء والموسيقا التي شاركت في مهرجان القاهرة المذكور من ثمانية وثلاثين عضواً ضمت العازفين

والراقصين والإداريين، وقدمت حفلاتها التي اقتصرت على أعمال المؤلفين والملحنين السورين فقط وعلى لوحات أخاذة لرقص السماح التراثي على مسرح دار الأوبرا بنجاح كبير، تحدثت عنها الصحافة المصرية بإسهاب وإعجاب.

شاركت الفرقة عام ١٩٩٤ بدعوة من تونس، في مهرجان مدينة "تستور "، " للمألوف " الذي يشتمل على فن الموشحات وجميع الألوان الشعبية الغنائية والموسيقية التي كان يمارسها عرب الاندلس في الاندلس قبل نزوحهم منها، وكلمة " مألوف " جاءت من الأجداد النازحين الذين كانوا يتنادون في الأمسيات قائلين تعالوا نغني ما ألفنا غناءه في الأندلس، ومن مصدر فعل " ألف" جاءت كلمة " المألوف " المتداولة اليوم كناية عن فنون الغناء الأندلسي في تونس.

كذلك شاركت الفرقة في عدد من المهرجانات الدولية السورية من مثل: مهرجان بصرى الدولي ومهرجان المحبة في اللاذقية.

*** أعماله الغنائية:**

لحن عدنان أبو الشامات عدداً كبيراً من الأغنيات في مختلف ضروب وأنواع الأغنية لعدد كبير من المطربين والمطربات منهم القدير المتميز، ومنهم العادي ومنهم لا يستحق حتى لقب مؤدي، وقد تميزت ألحانه للمطربين والمطربات من أصحاب الأصوات القوية القادرة والجميلة، بالجزالة المتناهية، بينما تراوحت ألحانه للآخرين حسب قدراتهم بين بين، وفيما يلي قائمة بأهم أعماله للمطربين.

غنى صباح فخري من الحان عدنان ابو الشامات الموشحات التالية:" إن في جنبي، الورد بخدك والخجل، طالما أسهرت عيني، هللي للنور، قد مل صبري، خليلي لي، أيها الوجه المنير، ملكت خواطري، عبث الشوق بقلبي، بت من وجدي، مالك القلب، هات يا محبوب".

ومن القصائد، قصيدة ذكرى، وقصيدة هل تذكرين، ونشيد "وطني ونذرت له الجهادا"، وأغنية "لعيونك" ودعاء " تجلى النور" و"أدعوك يا ربي" الدينيتين، وأغنية القطن".

ولحن للمطرب الراحل "محمد خيري" الموشحات الآتية: "يا حبيب القلب، يا قاتلي بالمقلتين، وقصيدة "الفراق" وطقطوقة "سمره الكحلة" وطقطوقة "الكذب حبلو قصير" وأغنية طبع الملاح، واسكتش عن الوحدة بين مصر وسورية، ودعاءين دينيين هما "ياعالم الأسرار " و"يا هادي روحنا".

ولحن للمطرب الراحل "أحمد الصابوني" موشحي "هاتها يا صاح "، و"اذكرونا" وأغنية "يا أهل الهوى " وأخرى دينية بعنوان "رمضان" ودعاء ديني "لياليك نشوة" وللمطرب "عبد الرزاق محمد" أغنيتي "بحياتك يا رفيقي" و"راجع بعد غربة سنة" ومسرحية الصيف والطلائع، ودعاء "يا ربا وعفواً ".

ولحن للمطرب الراحل " سمير حلمي " موشح "لمتني يا قلب" وقصيدة "أتذكرين" وأغنية عاطفية بعنوان "عندي وعد" وأخرى بعنوان "ما في غصن" وطقطوقة "يمكن أنا غلطان" ودعاء "إلهي".

وغنى له المطرب مصطفى ماهر، موشحتين هما "القلب المتعب " و"لو علمتم يا رفاقي" ودعاء "ظمئت حنيناً" ودعاء "أدعوك يا ربي" وأغنيات: "حاجة تحير، القمر بنوره، يا مركب، والله حقق أحلامي".

ولحن للمطرب الراحل حمزة شكور، الذي اشتهر بغنائه الديني أغنية رمضان وعدداً من الأدعيات منها: "إلهي سميع، يا ربنا" وقصيدتي "قلبي يحدثني" و" ذكرى الغرام" وعدداً من الأغنيات الشعبية "غالي علينا، حيوا معي، يا تلال، ولوحة دينية رائعة بعنوان " ليلة القدر ".

أما المطرب عمر الصابوني فغنى له أغنية " يا سفر " وتسعة ألحان في مسلسل المغنون، والمطرب "يوسف توما" أغنيتين واحدة عن ميلاد السيد المسيح، وأخرى عن عيد رأس السنة الميلادية، والمطرب "إيهاب نافع" دعاء

"مالي سواك" والمطرب " محمد عبد العال " دعاء الهي " وقصيدة " كلنا بشر" والمطرب " مازن الصواف " أغنية يسعد صباحك والمطرب صالح العبد الله أغنية يا راكب الأتوموبيل الأخضر.

كما لحن للمطرب الشعبي القدير "محمد الزرزوري" أغنية " شدوا سروج الخيل "، وأغنية " ما قلتلي يا هادي " وللمطرب " نهاد عرنوق " أغنية " الفستق الحلبي " كذلك غنى له عبد الفتاح محمد، أغنية " استنينا " وفؤاد غازي " هبوب الريح " وخص المطرب القدير العريق بهجت الأستاذ الشهير بفتى دمشق بموشح " يا نديم الروح " والمطرب القدير الراحل عبد الرحمن عطية بدعاء " له الأمر فنحمده".

أما ألحانه للمطربات، فقد خص القديرات منهن بألحان جميلة أما المطربات اللائي يملكن أصواتاً عادية فكيف ألحانه وفق أصواتهن، وتأتي في مقدمة الأصوات القوية القادرة المطربة "وداد محمد" التي غنت له دعاء "فيض من الإشراق" وأغنيتين وطنيتين هما "وطن العروبة" و"ألف تحية وألف سلام ".

وغنت له المطربة الراحلة "مها الجابري" أغنية "يا مشاعل" بالإضافة إلى عدد من الأغنيات والموشحات التي لحنها لصباح فخري. وغنت له المطربة الراحلة "سحر" اسكتشاً قومياً عن الوحدة، ودعاءً واحداً، والمطربة "دلال الشمالي" أغنية خفيفة بعنوان "يا أبو عيون الزرقا" والمطربة سهام شماس أغنية واحدة بعنوان "ريته الزعل في" ووصلة أندلسية غنتها بالاشتراك مع المطرب المعروف "محمد جمال "، والمطربة "جميلة سمعان" أغنية " مين اللي قلك " وأغنية " وصل مرسالك " والمطربة " إلهام " أغنية بحياتك لا تتعبني " والمطربة الراحلة "إنعام صالح" أغنية " عيونك يا حبيبي " والمطربة المعتزلة "براءة شفيق" أغنية "أنا وأنت" والمطربة "أغاريد" أغنية "ما بتحول " والمطربة "هدى عطار" لوحة "ليالي الأنس" بالاشتراك مع عمر سرميني.

وفي مجال الأغنية الوطنية والقومية وضع عدنان أبو الشامات عدداً كبيراً من الأغاني والأناشيد التي غناها مطربون ومطربات معروفون

وآخرون غير معروفين ومن هذه الأغاني.. أغنيات: " سورية " – لمصطفى ماهر، " حيوا معي " لحمزة شكور " شمس الجلاء " لهدى عطار، " عيد الجلاء " لنهاد فتوح، " إشراقة الجلاء " لفاتن صيداوي، " جماهير الشعب " لدياب مشهور، " الحركة التصحيحية " و" تشرين يا أعظم شهر " لمصطفى نصري، لوحة " قصة الأحرار " لوفاء صدقي " حافظنا سلاماً " لحسن مصطفى " اسكتش الوحدة " لسحر، ابنة الشهيد، لمها الجابري.

وفي مجال الأغاني التي لحنها خصيصاً للثنائي والثلاثي الأندلسي والثلاثي الفني، غنى له الثنائي المكون من المطربتين "فاديا وناديا" أغنيات "السواح " و"نحنا سمعنا" و"عيد القطن" و"يا قلب" واسكتش " الأرض الطيبة ".

وغنى له الثلاثي الأندلسي الأغنيات التالية: " دقوا وغنوا، صوت المجد، بين آذار ونيسان، أغنية مهرجان القطن، لوحة زنابق الثورة، بلدي، جناح المجد، الأرض تحب الوفا، وقائد مقدام".

أما الثلاثي الفني فلم يغن له سوى لحن واحد " لسه صغار ".

*** اعماله لفرقة أمية:**

ملحمة الشعب البطل، أوبريت كان يا ماكان، اسكتش الثورة والعمال، اسكتش الجلاء، اسكتش البناء، اسكتش ثورة العمال، اللوحة الشعبية، اللوحة القومية، اللوحة الاندلسية، وصلة رقص السماح، لوحة حلقة الذكر، رقصة الموعد، رقصة الشمسية، رقصة الدفوف، رقصة المناديل، رقصة البنات، رقصة الشباب، دبكات شعبية، وصلة موشحات حديثة..

*** أعماله لفرقة الأنغام العربية:**

موشحات: هل لدا عينك، ياليل طل، متى أبثك مابي، لوحة ليل الشام، أغنية المبايعة، أغنية باسل القدوة، أغنية المجد لسورية، أغنية خمسون عاماً، أغنية نعم نعم، أغنية حب الوطن، شعار الحزب، موشح يا متيماً.

شغل عدنان أبو الشامات العديد من الأعمال في كثير من اللجان التابعة لوزارة الاعلام ونقابة الفنانين ووزارة التعليم العالي والشبيبة والطلائع منها: عضو في لجنة المستويات الفنية في وزارة الاعلام، وعضو في لجنة البعثات في وزارة التعليم العالي - وعضو في لجنة القبول والنقل الخاصتين بالموسيقا والغناء بالفنون الشعبية في نقابة الفنانين..

*** مؤلفاته:**

كلف عنان أبو الشامات بتأليف كتاب لحساب نقابة الفنانين ليكون مرجعاً للموسيقيين والعازفين الراغبين بالانتساب للنقابة، والكتاب يضم فصولاً عن النظريات الموسيقية والعلوم الموسيقية الشرقية والمقامات والآلات الموسيقية المعمول بها في الفرق الموسيقية ولمحات تاريخية عن الموسيقا ونشأتها وأعلام الموسيقا العربية عامة والاعلام السوريين خاصة.

*** نظرة في أعماله التلحينية**

يمكن اعتبار عدنان أبي الشامات من الموسيقيين القلائل الذين يعرفون كيف يكرسون العلوم الموسيقية لخدمة التأليف الموسيقي والتلحين، وهو يتبع في أسلوبه التلحيني أسلوباً علمياً في الانتقالات المقامية من الأصل إلى الفروع بترتيب يكاد يكون مثالياً...

ويمكن القول دون مغالاة إنه من أبرع ملحني الموشحات والأغاني الدينية، وهو كأغلب الملحنين السورين وقع في مطب التلحين لأصوات تفتقر إلى ما يعينها على الغناء من النواحي كافة، ومن هنا اتسمت ألحانه لهذا النوع من المطربين والمطربات بالضعف ولم تتمكن تلك الألحان من مواكبة تلك الأصوات في الأداء.

سهيل عرفة

دمشق ١٩٣٥

الملحن المعروف "سهيل عرفة" هو واحد من الموسيقيين السوريين الذين استطاعوا بدأبهم وإصرارهم في الوصول إلى المركز المرموق في الحياة الموسيقية السورية.

ولد سهيل عرفة في دمشق عام ١٩٣٥، وعانى في طفولته الأمرين إلى أن تمكن من تحقيق حلمه. كان أبوه رجلاً متديناً يؤمن بالعمل والمهن الحرة الشريفة لأولاده، لذا وجه ابنه إلى مهنة "حرفة" منذ نعومة أظفاره، ليستطيع من ورائها أن يكسب قوته اليومي بعرقه وجهده. وكان الأب في الوقت ذاته يعرف قيمة العلم والمدرسة والدراسة، فيؤمن لابنه عملاً في أشهر الصيف ويدفعه إلى المدرسة ليتابع دراسته في الشتاء، وعنها يقول سهيل عرفة:

- "أستطيع القول بكل فخر أنني عملت واشتغلت بكل المهن التي يمكن أن تخطر على بال إنسان، والمهنة الوحيدة التي استهوتني وقربتني من ميولي الموسيقية هي تصليح أجهزة الاستماع "الراديو"، وهي التي دفعتني إلى تعلم الموسيقا واحترافها فيما بعد."

في طفولته، استهواه تجويد القرآن الكريم وتلاوته من المقرئين في الجوامع التي كان يتردد عليها للصلاة فيها مع أبيه، وأيضاً في المناسبات الدينية والأعياد التي كانت تصدح فيها أصوات المنشدين بالمدائح النبوية،

والأناشيد والتوشيحات الدينية، وكانت حافظته قوية، تتلقف كل ما يسمع لدرجة انه استطاع لوحده الانفراد في المدرسة بتجويد بعض آي الذكر الحكيم أمام الطلاب وأستاذ الديانة الذي كان يكافئه على ذلك باستمرار، ولم يكتف بذلك إذ اتفق مع القيم على مسجد الحي الذي يقطن فيه بالآذان بصوته الجميل في أوقات الصلاة الخمسة.

وفي تلك الفترة من حياته التقى بعازف الكمان والعود الراحل "محمد حلواني" الذي يقطن في الحي نفسه، وأخذ يستمع إليه وهو مأخوذ، وعرض عليه الحلواني أن يعلمه العزف بالعود، ليبدأ خطواته الأولى في مسيرة الألف ميل الموسيقية، ومع دروسه الأولى على يدي "محمد الحلواني" حلت به الطامة الكبرى عندما انفجرت في وجهه ثورة أبيه المتدين المحافظ، فحطم له العود مهدداً إياه بالويل والثبور إن عاد إلى ذلك، وكان كلما جلب عوداً جديداً، تطايرت شظاياه أمام دموعه دون أن يستطيع شيئاً أمام غضب وعنت أبيه.

في مستهل عام ١٩٥٢ وكان سهيل عرفة قد بلغ السابعة عشرة من عمره، اتخذ له دكاناً لتصليح أجهزة الراديو في السنجقدار، وكانت الدكان تقع قبالة إدارة مجلة الدنيا لصاحبها ورئيس تحريرها ومديرها المسؤول الأستاذ الراحل عبد الغني العطري. وكان الأستاذ العطري يستقبل يومياً أعداداً من الفنانين الذين كانت تربطهم بسهيل عرفة معرفة بسيطة، ولكنه استطاع بدماثته من التقرب إليهم، ودفعهم لزيارة دكانه التي باتت مركزاً من مراكز اجتماعاتهم ولقاءاتهم، ولم يدع "سهيل عرفة" الفرصة تفوته، فدرس المبادئ الموسيقية على يدي الأستاذ "سامي المرادني" وضروب الإيقاع على يدي الإيقاعي الخطير " عبد العزيز الخياط" والد " أمين الخياط"، ويصغي بانتباه إلى نصائح الراحل الأستاذ "عدنان قريش"، والراحل أمير البزق "محمد عبد الكريم ".

وقد سعى هؤلاء جميعاً بعد أن اكتشفوا موهبته لدعمه عند الأستاذ "عبد الهادي البكار" الذي قدمه في عام ١٩٥٦ في برنامجه "ألوان" حيث غنى وقتذاك أغنية فريد الأطرش الشهيرة "نورا نورا يا نورا" وإثر نجاحه في أداء

هذا العمل اعتمدته لجنة الاستماع في الإذاعة مطرباً، وكان رئيس دائرة الموسيقا وقتذاك الموسيقي والملحن الفلسطيني القدير "يحيى السعودي". هذا النجاح الذي لم يكن يتوقعه، جعله ينبري إلى تلحين عدد من الأغنيات، ولكي يتحقق من قيمتها الفنية، حملها وذهب بها إلى "يحيى السعودي" الذي شجعه مع "محمد عبد الكريم " و" عدنان قريش" وطلبوا منه ان ينصرف عن الغناء إلى التلحين لأنه يملك موهبة التلحين أكثر من ملكة الغناء.

كان هذا التشجيع من قبل هذا الثلاثي حافزا له لاحتراف التلحين، ولكنه اكتشف أن العلم الموسيقي الذي سيساعده على إغناء موهبته التلحينية يعوزه، وان عليه أن يسد هذا النقص، وان يستقيه من مناهله، فدرس علوم الموسيقا الشرقية على يدي الأستاذ القدير " ميشيل عوض" والموسيقا الغربية على يدي " مطيع المصري "، وقد زوداه على مدى سنوات بالعلوم الموسيقية التي يحتاجها.

*** ألحان البدايات :**

في عام ١٩٥٨، وبعد إعلان الوحدة بين سورية ومصر، لحن احتفاء بالحدث الكبير الذي هز المشاعر أغنية "يا بطل الأحرار" الذي غناها الراحل الناشئ وقتذاك "فهد بلان" الذي كان يعمل مردداً في جوقة الإذاعة /كورس/.

وفي العام نفسه لحن للمطربة "نجاح سلام" التي تصادف وجودها في دمشق مع زوجها "محمد سلمان" أغنيتين، الأولى "رمانا بحبه" التي نظمها "عمر حلبي "، والثانية " يا حبيب قلبي يا أسمر " من نظم " خالد حمدي "، وقد أذيعت الأغنيتان من إذاعة دمشق وطبعت الثانية على اسطوانات.

كان على سهيل عرفة في عام ١٩٥٩ أن يجتاز امتحاناً صعباً، فقد دعاه مدير إذاعة حلب وقتذاك الأستاذ "توفيق حسن" مع المطرب " فهد بلان" لتسجيل بعض الأغنيات لإذاعتها، وكانت لجنة الاستماع التي تملك قرار صلاحية الأعمال الموسيقية والغنائية مؤلفة من الأساتذة: ممدوح الجابري، عزيز غنام، أنطوان زابيطا، ونديم الدرويش. وبعد استماع هذه اللجنة إلى اللحنين وافقت

عليها وهما: " بعيد عني " من نظم " عمر حلبي" و" حبي إلك" من نظم عدنان ديري، فتنفس سهيل عرفة الصعداء لأن هذه اللجنة كانت تضم آنذاك أعلام الموسيقا في حلب، ونجاح ألحانه عندها يعني اجتيازه لامتحان صعب..

في عام ١٩٥٩ زار دمشق الموسيقار " حليم الرومي" بهدف تسجيل قصيدة " إذا الشعب يوماً أراد الحياة" وموشح " غلب الوجد عليه فبكى" لإذاعة دمشق، وأثناء تواجده في الإذاعة مع رئيس الدائرة الموسيقية " يحيى السعودي" تعرف "سهيل عرفة " الذي رافق ولادة الأغنيتين المذكورتين، وتعرف أيضا ألحانه، ولما كان" حليم الرومي" يشغل وقتذاك وظيفة رئيس الدائرة الموسيقية في الإذاعة اللبنانية، وأعجب بألحانه، دعاه لزيارة الإذاعة اللبنانية وتقديم بعض ألحانه لها.

لبى سهيل عرفة الدعوة، ووجد فور وصوله أن حليم الرومي قد صنفه في إذاعة لبنان ملحناً معتمداً فيها، وهكذا بدأ درب سهيل عرفة التلحيني يشرق من وراء أبواب إذاعتي دمشق وبيروت.

وفي تلك الفترة - فترة البدايات - وضع لمطربة شابة تدعى " مواهب" لحنين سجلتهما لها إذاعة دمشق هما " فِرِح فؤادي" نظم عمر حلبي " و" تسلم لي " نظم " عدنان مراد ". وبهذين اللحنين تنتهي عند سهيل عرفة ألحان البدايات، لتبدأ بعدها مراحل جديدة تفاوتت فيها ألحانه بين الجودة والعادية، ويمكن اعتبار عام ١٩٦٠ بداية مرحلة النضوج عنده، ففي هذا العام بدأ البث التلفزيوني، وبدأ الملحنون عملاً فنياً جديداً لا يقتصر على حاسة السمع، وإنما على حاستي السمع والبصر، ومحاولة إيجاد صيغة موسيقية تجمع بين الحاستين بتوافق مقبول. وكانت تجربة سهيل عرفة الأولى في هذا المضمار عندما كلفه الموسيقي الراحل " غالب طيفور" رئيس الدائرة الموسيقية في التلفزيون بتلحين أغنية لمطربة لبنانية شابة تدعى "سلمى رعد"، وكان يرأس الفرقة الموسيقية وقتذاك الملحن الموسيقي المتميز الراحل "مصطفى هلال" ونظراً لافتقار مديرية التلفزيون التي بدأت بثها قبل

أن تنهي بناء استديوهاتها الحالية، فقد تم تسجيل أغنية " لو البشر" للمطربة المذكورة في استديو الفنان الشعبي الراحل " سلامة الأغواني ".

وفي العام نفسه، كُلف ثانية من قبل غالب طيفور، ورئيس الدائرة الثقافية الأستاذ الراحل" فؤاد شحادة " بتلحين عدد من الاغنيات للمطربة الحلبية المعتزلة " هالة رمزي " والمطرب الراحل " مصطفى فؤاد " الملقب بالمطرب الجامعي، فحقق من ورائها نجاحاً طيباً.

وفي عام ١٩٦٢ لحن للمطربة المعروفة " كروان " التي عادت من رحلة قامت بها إلى الولايات المتحدة الامريكية، أغنية " أنا اللي رميت حبي".

غيرت ثورة الثامن من آذار عام ١٩٦٣ التي قام بها حزب البعث العربي الاشتراكي الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في سورية، وتجاوب معها الشعب بفئاته كافة، وكان الفنانون أولى الفئات التي تسابقت إلى تاييد الثورة والمنجزات التي حققتها منذ أيامها الاولى، فاعطوا أعمالاً موسيقية وغنائية عبرت تعبيراً صادقاً عن أماني الشعب وتعلقه بالثورة ومبادئها وقياداتها، وكانت الوحدة والحرية والاشتراكية، الرموز الثلاثة التي استقطبت أعمال الفنانين وحلقت بعطاءاتهم، فكانت قصيدة " قلعة التحدي " التي نظمها الشاعر الراحل " خليل خوري" ولحنها " سهيل عرفة " وغنتها المطربة " دلال شمالي" قمة تلك الروائع، فيها نجد سهيل عرفة قد ارتفع أسلوبه التلحيني وابتعد في تلحينها عن أسلوبية النشيد في هذا النوع من الغناء الوطني القومي، وعن الروح الخطابية، إلى أسلوبية السنباطي في تلحين القصيدة القومية، من وراء شخصيته التلحينية.

يمكن اعتبار هذه القصيدة بداية مرحلة جديدة في مسيرة هذا الملحن الذي اهتم بالأغنية الشعبية الدارجة أكثر من ألوان الغناء الأخرى التي أعطى فيها عطاء طيبا. وقد دفعه نجاح " قلعة التحدي" إلى تلحين عدد لا بأس به من قصائد الشاعر " خليل خوري" الغزلية الهادفة التي أدتها جميعها بنجاح كبير المطربة " دلال شمالي" التي بدت من وراء الأغاني الوطنية القومية التي غنت

وكأنها مطربة الثورة. وعلى الرغم من جودة تلك الأعمال، فإنها لم ترق إلى " قلعة التحدي" التي ما زالت حتى اليوم من الروائع التي لم تتكرر.

لحن سهيل عرفة في عامي ١٩٦٣ و١٩٦٤ للممثل المعروف " رفيق سبيعي " الذي اشتهر باسم "أبو صياح" كشخصية شعبية شامية، عدداً من المونولوغات الانتقادية الهادفة الساخرة من مثل:" خدلك سيكارة، شيش بيش، درن درن يا زعبوب، حبوباتي التلميذات " وغيرها، التي نهت الناس والشباب بنوع خاص عن العادات السيئة المستهجنة.

وفي عام ١٩٦٥ التقى بالمطرب الكبير " صباح فخري" من وراء لحنه الشجي لقصيدة " الشهيد "، كذلك لحن له عملين آخرين الأول " يا مال الشام" الذي طور فيه لحن" يا مال الشام" التراثي بخروجه عليه في بعض المواضع إلى الأجواء المعاصرة فلم يوفق، وعالج بالأسلوب نفسه العمل الثاني التراثي " ميلي ما مال الهوى" فنجح فيه.

تعاون سهيل عرفة عام ١٩٦٦ مع المطربة اللبنانية الشهيرة "صباح" فغنت له أغنية "من الشام لبيروت" وأغنية" عالبساطة " الشعبيتين اللتين حققتا له شهرة ما كان يحلم بها، وعن هذا يقول: تعرف الناس في أرجاء الوطن العربي على سهيل عرفة من وراء هاتين الأغنيتين.

استمر التعاون بين صباح وسهيل عرفة منذ ذلك التاريخ، وأثمر هذا التعاون في إنتاج العديد من الأغنيات الشعبية الدارجة، ومن الأغاني التي لحنها لها وراجت في سني الستينيات والسبعينيات أغنيات "شن غليلة، يا خالي، فوق النخل، عاشقة الوطن، ممنونة " وأكثر هذه الأغنيات ظهرت في الأفلام السينمائية التي اضطلعت ببطولتها صباح، أو طبعت على اسطوانات.

لم يتوقف عطاء سهيل عرفة عند حدود المطربين الذين أتينا على ذكرهم، اذ اتسعت فجأة دائرة نشاطه لتشمل عدداً كبيراً من مطربات الوطن العربي، وبالرجوع إلى أعماله وجدنا أنه لحن للمطربة "سميرة توفيق" مجموعة طيبة من الأغنيات منها:

" الصاروخ، ميلوا وراحو، سيروا يا رجال، يمين الله " وللمطربة "طروب" أغنية " يابو زيد " وأغنية " الغربة " وأغنية "قدك المياس" التراثية، وأعطى للمطربة المصرية " شادية " أغنية " ياطيرة طيري" التي طور لحنها التراثي الذي وضعه أبو خليل القباني على نحو ما فعل في أغنية " قدك المياس "، ولحن " لنجاح سلام " موشح " زارني "التي غنتها في المسلسل التلفزيوني اللبناني " رابعة العدوية " وللمطربة المصرية " شريفة فاضل " أغنية "سكابا" على كلمات جديدة من نظم " ميشيل طعمة ".

وطوال سني السبعينيات والثمانينيات وضع عشرات الألحان التي اتسمت بالجزالة منها: أغنية " والله ما أنا تايبه" التي نظمها ميشيل طعمه وغنتها المطربة التونسية "سلاف"، وأغنيتا "يا دنيا" و" يا نهر الشام " للمطربة المغربية " سميرة بن سعيد " ومثلهما للبنانية ليلى مطر " لا تعتذر، ضلك عم تكبر" وللمطربة أصالة نصري" قصيدة " ماذا أقول" وأغنية " بالسلامة".

كذلك لحن لعدد كبير من المطربين العرب من مثل المطرب التونسي "أحمد حمزة الذي غنى له" قالوا الأرض مدورة "من نظم عيسى أيوب، وديالوغ" تقدر على فرقاي "مع سلاف" من نظم الشاعر الغنائي الراحل "احمد قنوع"، وللجزائري "رابح درياسه" "أحلى نجمة عائشة" من نظم فوزي المغربي "وللمطرب الشعبي الكبير الراحل" محمد عبد المطلب "أغنيتي" بعدك على بالي" و" بتوعدني وتنساني " وهما من نظم جورج عشي ولعدد آخر من المطربين اللبنانيين. وأبرز من غنى له المطرب القدير "سمير يزبك" الذي أبدع في أغنيات "بلادي، رشوا الملاعب ياسمين، ياحواء راح اللي راح، ويا أعز حلوة بالحي" والمطرب "جوزيف عازار" في أغنيتي "الله عليكي، لاتزورينا" و"لعازار حبيب "أغنيتي "له له يالارا، ويا روحي" و"مروان محفوظ "في أغنيات" "كيف حواليكي، جبل مع جبل، ورد وشوك" وهذه الأخيرة شاركته في غنائها المطربة "أميرة".

أما المشاهير والأعلام من المطربين اللبنانيين الذين غنو ألحانه، فيأتي في مقدمتهم المطرب الكبير "وديع الصافي" في أغنيات " يا دنيا، يا زمان،

مشتاق، لاترحلوا " والراحل " نصري شمس الدين " في أغنيات " خدني ع الشام، قلبي العطشان، ليلى " ولـــ"وليد توفيق " " قالتلي علمني الحب، يا حلوة، راح نتلاقى، يا حبيبي ".

وبالرجوع إلى أعماله الغنائية كافة، نجد أنه لحن في جميع ألوان الغناء الشعبي الدارج في ديار الشام، وفي جميع القوالب الغنائية المتعارف عليها عدا " الدور " والمونولوغ الرومانسي الذي كان فيه مقلاً.

وسهيل عرفة كان يتطلع دوماً إلى مجالات موسيقية جديدة لا تقتصر على الأغنية للمطرب المنفرد، أو الديالوغ، فخاض من أجل ذلك تجربة التأليف الموسيقي وكانت مقطوعتا " نيللي" و" علي بابا " أولى تجاربه في هذا المضمار، وقد قادته هذه التجربة إلى وضع الموسيقا التصويرية لعدد من الأفلام السينمائية الوثائقية والروائية وإلى الموسيقا المسرحية ومن ثم إلى وضع الموسيقا التصويرية للمسلسلات والتمثيليات التلفزيونية، وقد ساعده في خوض هذه التجارب التي نجح فيها، معالجته الفنية للاسكتش الغنائي الذي مارسه زمنا وكتب فيه عددا من الاسكتشات قبل إقدامه على تلك التجارب، كذلك كان لتجربته في تلحين الأغنية السينمائية في عدد من الأفلام التي كانت تفرض عليه كملحن الحانا تلائم المشاهد السينمائية.

* **الاسكتشات**:

وضع سهيل عرفه عدداً لا بأس به من الاسكتشات الإذاعية والتلفزيونية والسينمائية وأغلب هذه الاسكتشات من النوع الساخر الهادف إلا فيما ندر، وقد غنى هذه الاسكتشات أعلام التمثيل الإذاعي والمسرحي والسينمائي والتلفزيوني منها:

١- اسكتش " المنجم " - غناء دريد لحام، نهاد قلعي، سموره - فيلم " غرام في اسطنبول "

٢- اسكتش "غزلان" غناء سميرة توفيق، فهد بلان وآخرين - فيلم - غزلان -

٣- اسكتش "الفيلسوف البخيل" تمثيل وغناء عبد اللطيف فتحي، نزار فؤاد، ميليا فؤاد، نور كيالي، محمد العقاد وآخرون والاسكتش من تأليف "عمر حلبي".

٤- اسكتش " إني أعتذر " تأليف عمر حلبي تمثيل وغناء عبد اللطيف فتحي، ومجموعة من الممثلين والمطربين.

٥- اسكتش " لقاء في جهنم " تأليف عمر حلبي، إخراج نبيل مالح، غناء دلال الشمالي، نزار فؤاد، طلحة حمدي وغيرهم.

*** الأغنيات السينمائية**

عدا التي ذكرت سابقاً:

١- قصيدة " بالأمس كانت " غناء " فهد بلان " - فيلم " أين حبي " .

٢- أغنية " رن ياجرس " غناء " نيللي " - فيلم " اللص الظريف "

٣- أغنية "اضحك" غناء "نيللي وزياد مولوي" - فيلم "خليك ع الميه"

٤- أغنية " اوعا ياسمر " غناء " لبلبة".

*** موسيقا الأفلام السينمائية :**

وضع سهيل عرفة موسيقا لعدد من الأفلام الوثائقية والروائية منها:

١- موسيقا الفلم الوثائقي: " نحن بخير " اخراج فيصل ياسري.

٢- موسيقا الفلم الوثائقي: " شهادة الأطفال " - اخراج قيس الزبيدي.

٣- موسيقا الفلم الوثائقي: "الزيارة" - اخراج قيس الزبيدي.

٤- موسيقا الفلم الوثائقي: " سورية النظرة الثانية " إنتاج مشترك سوري - ألماني ديمقراطي اخراج وينفريد وينغه.

٥- موسيقا الفلم الروائي: - المصيدة - إخراج وديع يوسف - وزارةالثقافة - مؤسسة السينما

٦- موسيقا الفلم الروائي الطويل: - الفهد - إخراج نبيل مالح - قطاع خاص

٧- موسيقا الفلم الروائي الطويل: - المنارة - إخراج محمد شاهين - وزارة الثقافة - مؤسسة السينما

٨- موسيقا الفلم الروائي الطويل: - مطلوب رجل واحد - إخراج جورج نصر

٩- موسيقا الفلم الروائي: " حتى الرجل الأخير " إخراج أمين البني.

*** الموسيقا المسرحية**

وضع سهيل عرفة الموسيقا لعدد من المسرحيات لمديرية المسارح التابعة لوزارة الثقافة، ولمسرحيات أخرى للقطاع الخاص منها:

١- مسرحية " السيد"

٢- مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " تأليف سعد الله ونوس

٣- مسرحية " انت ياللي قتلت الوحش "

٤- مسرحية " ليلة ما بتتعوض "

*** موسيقا المسلسلات والتمثيليات التلفزيونية**

١- دولاب

٢- هذا الرجل في خطر

٣- الأميرة الشماء

٤- ساري

٥- الزناتي خليفة

٦- رأس غليص

٧- ابو كامل

٨- أيام شامية

٩- جريمة في الذاكرة

١٠- طرابيش

١١ – المكافأة

١٢ – وضاح اليمن

يمكن اعتبار " سهيل عرفة " واحداً من الموسيقيين الموهوبين الذين قصروا عن الإبداع، وهو كملحن، يندفع وراء خياله الموسيقي، أكثر من التفكير في الوصول إلى ما وراء هذا الخيال وتكريسه إلى عطاء يتجاوز حدود موهبته..

نجاحه في تأليف الموسيقا التصويرية، فاق نجاحه في تلحين الأغاني، لأن نصوص الأفلام السينمائية وخاصة المسرحية يتطلب من المؤلف الموسيقي ترجمة الأحدث الفكرية إلى موسيقا توائم دراميا الحدث والمضمون وهذا ما استطاع الوصول اليه في مجمل الأعمال السينمائية والمسرحية والتلفزيونية التي كتب موسيقاها، بخلاف ألحانه الغنائية التي يعود عدم تمكنه فيها إلى نصوص الأغاني التي لا يستطيع أي ملحن أن يرتفع بها عن طريق التلحين - مهما كان قوياً - الا إلى مستوى تلك النصوص، لأنه - أي الملحن - مضطر أن يحاكي في موسيقاه النصوص التي بين يديه، وان يعالجها على ضوء الكلمة والمضمون والتعبير عنها. ويستطيع أي مستمع أن يلمس الفرق في اعمال سهيل عرفة الغنائية، إذا ماقارن بين الحانه التي اعطاها لقصائد خليل خوري، والحانه لقصائد أخرى تقصر في مستواها عما أعطاه ذلك الشاعر القومي الرومانسي في القصائد التي نظمها خصيصاً للغناء.

عيب سهيل عرفة أنه التزم بكتاب أغنية عفا عليهم عصر الفضاء والكمبيوتر وقصروا في ثقافتهم عن مواكبة الزمن والأحداث والاختراعات، وجل هؤلاء الكتاب اشتهروا في الأربعينيات والخمسينيات ومازالوا يستخدمون في نصوص أغانيهم، المترادفات نفسها التي استخدموها مع ملحني ورثة الرواد والمضامين ذاتها التي أعطوها وقتذاك حتى الآن.

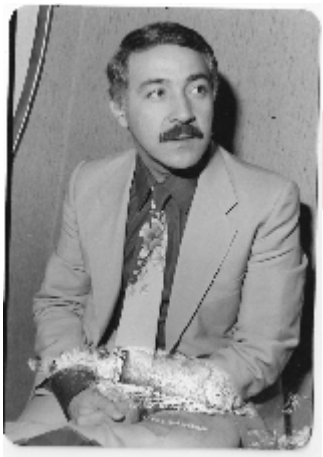
يمكن القول إن "سهيل عرفة" اكتشف نفسه من وراء كتاب الأغنية اللبنانيين من أمثال ميشيل طعمة ومارون نصر واسعد سابا وغيرهم ومن

خلال كتاب آخرين للأغنية من السوريين الشباب وغير الشباب من المتابعين من مثل: انطوان مبيض، وحسين حمزة وعيسى أيوب وأحمد قنوع وفوزي المغربي. وغيرهم، وعلى الرغم من اكتشافه للجديد من المعاني والمضامين في نصوص هؤلاء الكتاب، فإنه ظل يجري وراء خياله الموسيقي في الانجاز السريع الذي جعل انتاجه الغنائي على غزارته يتراوح بين الجودة والعادية.

برع سهيل عرفة في تلحين المونولوغ الانتقادي الساخر، وفي تلحين المذهب المبهر في الأغنية الشعبية الدارجة، وفي تطوير الأعمال التراثية بقصد الحداثة، وكان يمكن له أن يحقق انجازاً هاماً في تلحين القصيدة لو أنه استمر على النهج الذي اتبعه في " قلعة التحدي " ولم يكتف بما أعطاه له الشاعر خليل خوري، والتفت إلى الشعر القديم والحديث على حد سواء وانتقى منه ما يصلح للتلحين والغناء، وصرف وقته فيه عوضاً من أن يصرفه في تلك الأنواع التي أعطاها والتي أضاءت في سماء الغناء كالشهاب وانطفأت بعد ذلك دون أثر يدل عليها.

فاز لحنه الجميل الذي غنته الطفلة هالة الصباغ وشارك فيه في مسابقة خاصة بالأطفال في إيطاليا بالجائزة الأولى عام ٢٠٠٠ وتقديراً لفنه ولمجمل أعماله منحه الرئيس بشار الأسد وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة عام ٢٠٠٨، وأسرة سهيل عرفة بعد هذا أسرة كلفة بالفن فابنته أمل عرفة من الممثلات القديرات التي اطلعت بأدوار معقدة وصعبة، وقد برهنت عن قدراتها في مجالات التمثيل كافة من كوميدية ودرامية وتراجيدية، كذلك حققت ابنته الأخرى (سمرعرفة) زوجة المطرب عبد الرزاق محمد حضوراً لافتاً في الأغاني التي غنتها على قلتها.

وسهيل عرفة ما زال وقد تجاوز السبعين من عمره يعمل بهمة ونشاط من أجل الارتقاء بالموسيقا عامة وبالأغنية السورية خاصة.



أمين الخياط

دمشق ١٩٣٦

يعدّ أمين الخياط الذي ولد في دمشق عام ١٩٣٦، في أسرة محبة للفن والفنانين من أشهر عازفي القانون ومن المؤلفين والملحنين المجيدين. أبوه عبد العزيز الخياط الذي يهوى الموسيقا والغناء. جعل من دارته في حي العمارة منتدى للفنانين من أصدقائه وأصدقاء أصدقائه. وكان جلّ هؤلاء من الموسيقيين والمطربين المرموقين مثل: صابر الصفح وحليم الرومي ومحمد مرعي ورفيق شكري وسري طمبورجي ومحمد عبد الكريم ونجيب السراج وعدنان قريش ويحيى السعودي وميشيل عوض ويوسف بتروني وسلامة الأغواني وغيرهم. فكان يغدق عليهم من كرمه في حدود المستطاع ويغدقون على جلساتهم عنده الشيء الكثير من الأنس والمرح والطرب في عفوية متناهية بعيدا عن قيود الحفلات والأجواء الرسمية. وبالرجوع إلى الحفلات التي كانت تحييها الأندية الموسيقية وفرقة اتحاد الفنانين منذ ثلاثينيات القرن الماضي ولغاية سني الأربعينيات، نجد عبد العزيز الخياط الموسيقي الهاوي يشارك في أكثر تلك الحفلات. ضاربا بآلته الايقاعية المفضلة " النقرزان ". ومذ اختير موظفا اداريا في الأذاعة السورية عام ١٩٤٧. ازدادت صلته بالموسيقيين والمطربين متانة، وازداد تردد هؤلاء على دارته التي صارت لياليه الطربية حديث الدمشقيين.

في هذا الجو الممتع الزاخر بالموسيقا والغناء تفتحت عينا أمين الخياط على الموسيقا وحب الموسيقا. فالتهم وحفظ كل ما كان يسمع. ومن هذا الجو بالذات مال إلى تعلم الموسيقا دون أن يدري بأن أباه بالذات هو الذي سيقود

خطواته الأولى، ويختار له جوا آخر غير جو السهرات المنزلية، وينتقي له الآلة الموسيقية التي ستقوده في مسالك فن الموسيقا الصعب والجميل معا. ولم يكن اختيار الأب لآلة القانون مجرد اختيار، بل لأنها آلة قيادية، تؤهل عازفها المتمكن من فنه، قيادة أية فرقة موسيقية، لأن آلة القانون في العرف الموسيقي هي دستور الموسيقا وقانونها، ومن هنا جاءت تسميتها بالقانون.

كان أمين الخياط قد ألم بشيء من علوم الموسيقا على أيدي أصدقاء أبيه، عندما دفع به إلى المعهد الموسيقي الشرقي عام ١٩٥٠، ليدرس الموسيقا والعزف بالقانون دراسة جادة على أيدي أساتذة مختصين، وكانت المفاجأة التي أصابته بالدهشة، إن أكثر أساتذته كانوا من أصدقاء أبيه الذي يحيون سهرات الطرب شبه اليومية في بيته.

تخرج أمين الخياط من المعهد الموسيقي الشرقي عام ١٩٥٤، بتفوق. فقد كان طوال دراسته الأول على أقرانه. واستطاع أثناء سني الدراسة، الغوص في علوم الموسيقا الشرقية العربية، ولاسيما المقامات وفروعها، فأتقن الأوزان والضروب والنوطة الموسيقية قراءة وتنغيما " صولفيج " وفن الموشحات، وأصول التجويد الذي تلقاه على يد الشيخ الأستاذ أحمد دهمان، وتمرس عزفا بالقانون على يدي محمد العقاد حتى بلغ فيه الغاية التي يرجو في تصوير الألحان من مختلف المقامات. ودرس تاريخ الموسيقتين العربية والغربية وأعلامها حتى صار حجة علماً وفناً. ويروي أمين الخياط إنه عندما كان في السنة الرابعة من دراسته، زارت أم كلثوم دمشق عام ١٩٥٤، وأحيت حفلتين في معهد اللاييك - معهد باسل الأسد اليوم- واحتفى بها آنذاك الوطني المعروف فخري البارودي الذي أولم عشاء في دارته وأقام لها مع المعهد الموسيقي زيادة في تكريمها حفلة خاصة واختير أمين الخياط الذي أصيب برعب حقيقي عندما اختارته راقصا في فرقة السماح، وعازفاً بالقانون ليقدم فاصلاً من عزفه أمامها، وإنه لم يحس بمثل هذا الرعب قبلاً إلا في حضورها. وبعد أن ارتجل شيئاً من التقاسيم، عزف المقدمة الموسيقية لأغنية " ذكريات " ذاهلاً عما حوله، إلا من وجود أم كلثوم التي بادرت لتهنئته مثنية عليه وعلى إدارة المعهد.

يقول أمين الخياط إن المعلم الذي استفاد منه أثناء دراسته استفادة حقيقة هو الأستاذ الراحل ميشيل عوض الذي أرهقه بالتمارين الصعبة والدقيقة بآلة القانون التي كان يرافقه فيها عزفاً بكمانه إلى أن استقام له كل شيء. وعندما تخرج من المعهد عام ١٩٥٤، ظل ملازماً لميشيل عوض ينهل من علمه الشيء الكثير حتى أنه قال فيه: هذا معلم حقيقي... وعالم وأنا أدين له بكل شيء.

أول عمل احترافي قام به قبل التخرج كان مع المطربة نجاة الصغيرة، التي كان يرافقها عزفاً بالقانون محمد العقاد أستاذ أمين الخياط، وقد اضطر العقاد للسفر إلى القاهرة، ورشح لها أمين الخياط ليرافقها عزفاً، بديلاً عنه لحين عودته. فترددت بادئ الأمر، ثم قبلت على مضض دون أن تتوقع النجاح معه، حتى إذا انتهت وصلتها الغنائية، بادرت مع أخيها عازف الكمان إلى تهنئته على عزفه وعلى مراسلته لها عزفاً أثناء عرضها الصوتي وارشادها في المقامات وفروعها التي يجب أن تسير فيها أثناء العرض الصوتي، إلى أن حط بها عند مقام الأغنية الأساسي.

عند تخرجه تخاطفته الأندية الموسيقية، وخطبت وده الفرق الموسيقية المحترفة والنوادي الليلية وكاد يفعل لولا أن أباه وقف حائلاً بينه وبينها، إلى أن أقنعه ميشيل عوض، بضرورة العمل في الملاهي فترة من الزمن ليصلب عوده إذا ما أراد لابنه أن يصير من العازفين الجيدين. ورضخ الأب واشترط ألا تطول مدة العمل عن السنة، وأن يكون ميشيل عوض بالذات في عداد الفرقة التي سيعمل بها.

ويروي أمين الخياط إنه عندما وجد معه في الفرقة دهاقنة العازفين، ارتعش وخاف من التجربة إذ عدا ميشيل عوض بكمانه، كانت الفرقة تتألف من عمر النقشبندي بالعود، وياسين العاشق بالكمان، وبدر الدين حلبية بالناي، ويحيي النحاس بالكمان الجهير - تشيلو - وفيلكس خوري بالكمان الأجهر - كونترباص - وأحمد رعيه بالإيقاع. غير أن رهبته مالبثت أن تبددت، فانطلق على سجيته مرافقاً سعاد محمد في غنائها للمرة الأولى، ثم انطلق مع هذه الفرقة ومع مطربات ومطربين من مشاهير سني خمسينيات القرن الماضي، وكان يعكف يومياً على تحفيظ فايزة أحمد أغاني أم كلثوم التي ستغنيها في تلك الملاهي.

توقف أمين الخياط عن العمل في الملاهي في نهاية عام ١٩٥٥ كما وعد أباه، غير أنه مالبث أن استأنف عمله عام ١٩٥٦، مع سعاد محمد في بيروت بعد أن استطاعت اقناع أبيه الذي كان صديقاً لها ولزوجها الأول الشاعر الغنائي محمد علي فتوح، وكان سفره إلى بيروت والعمل فيها الاغتراب الأول له عن دمشق وأسرته.

عاد أمين الخياط إلى دمشق عام ١٩٥٧، وأخذ يتردد على نقابة الموسيقيين، وارتبط بصداقات مع أصدقاء أبيه من مثل محمد عبد الكريم، وعبد الفتاح سكر ورفيق شكري ومطيع المصري والمذيع عادل خياطه الذي صدر آنذاك قرار بتعيينه مديرا لإذاعة حلب، فطلب منه أن يرافقه عازفا بالقانون في فرقة إذاعة حلب الموسيقية، فوافق فورا بعد أن وقف المعنيون في إذاعة دمشق بينه وبين تعيينه في فرقة إذاعة دمشق.

وطد أمين الخياط علاقته في حلب مع صديق أبيه الموسيقي المعلم عزيز غنام، والصحفي المعروف نذير عقيل والشاعر الغنائي ومعد البرامج شاكر بريخان، الذي صار ملحنا فيما بعد.

واستطاع خلال زمن قصير من وراء الحفلات الكثيرة الخاصة في المرابع والبيوتات أن يحتل مكانة مرموقة بين الموسيقيين الذين اكتشفوا مهارته في الانتقالات المقامية وفي المراسلات اللحنية بينه وبين المطربين في العرض الصوتي، وفي تلك الفترة من حياته جرب التلحين ونجح، وكانت البداية نصوصا غنائية لصديقه شاكر بريخان، من أبرزها ديالوغ /كلما ضلي تخطر ع بالي/ لمها الجابري وسمير حلمي اللذين كانا في بدايتهما الفنية، أعقبه بديالوغ آخر غنته المطربة سحر والمطرب محمد خيري، وبأغنيات متفرقة للمطرب القدير محمد مرعي والمغنية "يولاند اسمر" الشهيرة باسم بسمة وكنعان وصفي وغيرهم، وقد دفعه إقدامه على التلحين إلى تأسيس فرقة موسيقية مستقلة عن فرقة الإذاعة، عرفت في حلب باسم فرقة الأوتار

الذهبية. وكان جلّ أفرادها من نخبة العازفين في حلب منهم:ابراهيم جودت – عود -، سمير حلمي - تشيلو - عدنان أبو الشامات - كونتر باص- ومحمد عبدو بظن – ناي - وأكثر هؤلاء صاروا وفيما بعد من الملحنين والمطربين المعروفين. كما أن البرامج المتميزة التي كانت تقدمها الفرقة في أندية ومقاصف حلب وإذاعتها، جعلها تنافس فرق دمشق، وأهلتها لأن تغزو دمشق بفنها وفنانيها مع بداية البث التلفزيوني عام ١٩٦٠. وفي العام نفسه صدر قرار من وزارة الثقافة بتعيين أمين الخياط عازفا بالقانون في مديرية المسارح في دمشق تبعه قرار آخر بتعيينه مع عدنان منيني وصلحي الوادي منشئين في المعهد العربي الموسيقي، غير أنه لم يستمر في عمله، فقد سنحت له الفرصة وحصل على عقود عمل للعزف بالقانون في تركيا والمانيا واليونان واسبانيا والبرتغال وفرنسا، فاستقال وبدأ جولته الأوروبية عام ١٩٦١ التي استمرت عامين ونصف العام. ويروي أمين الخياط الشيء الكثير عن جولته هذه، والهدف من قبولها فيقول:

كان هدفي منذ البداية، التعرف على عالم الموسيقا الغربية لأزيد من علومي الموسيقية، وكان البلد الوحيد الذي أحببت الاستقرار فيه اسبانيا، فمكثت فيها ما يقارب العامين وفيها أخذت على أيدي أساتذة مختصين كثيرا من العلوم الموسيقية التي كنت أجهلها، دون أن يقف هذا عائقا أمام التزامي بالعمل مع فرق الفلامنكو التي استهواها عزفي من جهة وآلة القانون من جهة ثانية، وقد اكتشفت خلال التمارين التي أجريتها مع المغنين الاسبان أنهم قادرون على غناء المقامات العربية. وقد حدث لي مع أحد مغني الفلامنكو، وكان يغني من مقام " الكرد " بمرافقة قانوني، أن لمحت له بعزفي بنغمة " البيات " من لا جواب فاستجاب بسرعة وصار يغني من مقام البياتي كأي مغني عربي. وعند ذاك ادركت أن الفنان مهما اعتاد على الغناء بالسلم المعدل، لابد من أن يؤدي ما تمليه عليه الطبيعة ويغني من سلم غير السلم

المعدل الذي اعتاد عليه، على نحو مافعل ذلك المغني الاسباني الذي انطلق معي فيما بعد في غناء بعض النغمات الشرقية.

عاد أمين الخياط من جولته الأوروبية عام ١٩٦٣، وحاول تأليف فرقة موسيقية من المحترفين، ولكن أغلبهم لأسباب غير معروفة رفضوا التعاون معه، ولكنه لم ييأس واستطاع مع عدد من العازفين الهواة الموهوبين تأسيس فرقة الفجر الموسيقية التي استهلت عملها مع المخرج التلفزيوني جميل ولاية في برنامج " الأغنية العربية " التراثي. ثم مع المخرج عاطف حلوة في برنامج " أفراح "، ومع الراحل عادل خياطة في برنامج " سهرة مع فنان " إضافة لبرامج المنوعات الذي كان يخرجه بشير ماردیني، ولما كانت هذه البرامج تقدم على الأثير مباشرة وبمعدل ثلاث مرات أسبوعيا، فإن أمين الخياط انصرف إلى إرهاق الفرقة بالتمارين ليلا ونهارا، ليفي المطلوب من الفرقة تلفزيونيا من جهة، وليحقق لفرقته تفردا بين الفرق الموسيقية الأخرى من جهة ثانية. حتى صارت فرقة الفجر من الفرق الموسيقية المرموقة في الوطن العربي، ومحط أنظار المطربين العرب الذين كانوا يشترطون في عقودهم الإذاعية والتلفزيونية مرافقة فرقة الفجر لهم، ومن هؤلاء على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر. المطربة الراحلة نور الهدى والراحل نصري شمس الدين، وصباح، وسميرة توفيق، ومحمد رشدي، وشريفة فاضل، وهاني شاكر الذي كان وقتذاك في بداياته، والملحن الراحل محمد الموجي، وغيرهم.

* "**في العمل النقابي**":

تولى أمين الخياط بعد تأسيس فرقة الفجر عدداً من الوظائف، فعين رئيساً لفرقة الأذاعة الموسيقية، ثم مشرفاً ومراقباً لبرامج التلفزيون الموسيقية، قبل أن يشغل رئاسة الدائرة الموسيقية، ومن ثم مستشاراً

لشؤون الموسيقا في الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون. وفي تلك الفترة من حياته صار عضواً عاملاً في نقابة الموسيقيين التابعة لاتحاد نقابات العمال، قبل أن ينتخب عام ١٩٦٥، عضواً في مجلس الأدارة. وعند صدور القانون الذي نظم المهن الفنية عام ١٩٦٧، انتخب نائباً لرئيس نقابة الفنانين ثم نقيباً لدورتين متتاليتين، وقد عمل خلال ترؤسه للنقابة مع مجلس الإدارة، على إصدار مجموعة من القوانين لصالح الفنانين منها قانون التقاعد، وآخر لحجم العمل، وثالث خاص بإنشاء جمعية الفنانين السكنية، ورابع للطبابة ومداواة الفنانين، التي استفاد منها جميع الفنانين المنتسبين للنقابة.

* **التلحين** :

يروي أمين الخياط عن بداياته التلحينية الآتي: عندما كنت طالباً في المعهد الموسيقي الشرقي زار والدي عام ١٩٥٤ الملحن والمطرب المصري الراحل احمد عبد القادر، فكنت أسهر معه ليلا، وهو يلحن وأنا أدون له بالنوطة ما كان يلحنه، فكانت تلك الليالي التي أمضيتها معه دروسا في التلحين، استفدت منها وساعدتني فيما بعد بالتلحين. ولم أكتف بذلك إذ أثناء تواجدي في حلب تلقيت دروسا أخرى هامة على يدي الموسيقي الراحل عزيز غنام الذي وجهني وعلمني كيف أطوع الشعر وتفعيلاته ومقطعاته للتلحين، والاهتمام بأحرف المد، وبكل حرف ولاسيما في مخارج الكلمات، قصيدة كان أم زجلا، وكانت تجاربي الأولى مع مطربي ومطربات حلب من الناشئين الذين أصبح لهم شأنا فيما بعد.

مارس أمين الخياط قبل سفره إلى أوروبا التلحين في ألوان الغناء كافة عدا فن الدور، وأصعب الوان الغناء التي لحن - أغاني الأطفال- إذ كلفه الموسيقي الراحل غالب طيفور الذي كان يشغل وظيفة رئيس قسم الموسيقا في التلفزيون، تلحين عدد من الاسكتشات لبرنامج الأطفال الذي كانت تعده

السيدة هيام طباع، وهذه الاسكتشات نظمها الشاعر الغنائي عمر حلبي، فحقق فيها نجاحا لم يتوقعه، حتى صارت تلقن لأطفال المدارس الابتدائية لتؤدى في حفلات نهاية السنة الدراسية.

احتك أمين الخياط بعد عودته من أوروبا عام ١٩٦٥، بالمسرح القومي، وألف ولحن موسيقا وأغنيات لعدد من المسرحيات. وتعد مسرحية "عرس الدم " للوركا، التي أخرجها علي عقلة عرسان من أهم المسرحيات التي لحنها ووضع موسيقاها. وخلال مسيرته الفنية وضع موسيقا لمسرحية "حبظلم بظاظا " للمخرج محمد الطيب، ومسرحية " طرة واللا نقش " الكوميدية لطلحة حمدي، كذلك وضع موسيقا لعدد كبير من المسلسلات الأذاعية والتلفزيونية منها مسلسلات: " الإمام الغزالي، وأبو الصفا، والزيناتي خليفة، وزرياب، والأغاني، وأغانينا، وليالي عربية، والوادي الكبير، وحامض حلو ولفان، ووجوه خلف القضبان، واسمع وطنش، واغتراب. "

دعي أمين الخياط عام ١٩٧٣، لزيارة القاهرة، وفور وصوله طلبت منه إذاعة صوت العرب تلحين عدد من الأغنيات لشريفة فاضل ومها صبري وندى، وغيرهن، وصنف ملحنا من الدرجة الممتازة مثله في ذلك، مثل محمد الموجي والطويل وبليغ حمدي، ويقول أمين الخياط في ذلك: "عند ذاك عرفت مستواي بين الملحنين فغمرتني السعادة، وبعد عودتي لدمشق، خضت تجربة أخرى مع الزملاء: محمد محسن، وابراهيم جودت، وعدنان أبي الشامات وعزيز غنام، بتلحين أغاني وقصائد وموشحات مسلسل " الوادي الكبير " بطولة صباح فخري، ووردة الجزائرية التي قصرت ألحان أغانيها على زوجها وقتذاك الملحن الكبير بليغ حمدي، ولا أبالغ إذا قلت إني وزملائي تفوقنا في الحاننا على بليغ حمدي، لأننا كملحنين سوريين أبرع من غيرنا في تلحين الموشحات والقصائد التي قام عليها المسلسل، لأنها من تراثنا الأصيل الذي أبدع فيه شيوخنا الذين تعلمنا منهم.

*** رؤساء الفرق الموسيقية:**

تعدّ فرقة اتحاد الفنانين التي أسسها الأستاذ المعلم سليم سروة عام ١٩٦٠، أهم فرقة موسيقية، ثم ظهرت فرقة الفجر الموسيقية عام ١٩٦٣، التي أسسها أمين الخياط، وهذه الفرقة خرَّجت عددا من رؤساء الفرق الموسيقية الشرقية، الذين استفادوا من خبرة أمين الخياط، فألفوا فرقا خاصة بهم، كفرقة الموسيقا الشرقية بقيادة صبحي جارور وفرقة الربيع الموسيقية بقيادة اسعد خوري، وثالثة بقيادة علمت الجندلي، إضافة إلى خماسي عازف الكمان المتميز هادي بقدونس الذي شغل في الوقت نفسه قيادة فرقة الفجر قائدا ثانيا. أما الفرقة بالذات فما زالت تقوم بإحياء الحفلات والمهرجانات الموسيقية في مختلف الأقطار العربية. وقد أختير قائدها أمين الخياط في أكثر تلك المهرجانات ليكون عضوا أو رئيسا للجان التحكيم في سورية، واتحاد الأمارات العربية وسلطنة عمان، والأردن، وتونس، والمغرب، ولبنان. ونال نتيجة لجهوده ونشاطه الموسيقي كثيرا من الجوائز والميداليات وشهادات التقدير. وهو اليوم يشغل منصب مديراً لمهرجان الأغنية السورية السنوي في حلب.

*** ألحانـــه :**

وضع أمين الخياط إضافة للأعمال التي أتينا على ذكرها الموسيقا التصويرية والتعبيرية للفيلم الوثائقي " العرس الشامي " ولفيلم كوميدي من اخراج سيف الدين شوكت، وألف عددا كبيرا من المقطوعات الموسيقية منها: " شاطئ الوداع، ويا ثائري، وبسمة، وأمل، وعروس البحر، ورجاء من الله، وتوركان، وهاله، ودمشق والسنابل، والبيدر، ودمعة، وليالي الشام، وبلدي، ومشوار، وسمر "، وعددا من الفواصل والشارات الموسيقية الخاصة بالبرامج الإذاعية والتلفزيونية.

لحن أمين الخياط كماً كبيراً من الأغنيات في جميع ألوان الغناء العربي عدا فن الدور كما أسلفنا فتفوق مع المطربات والمطربين السوريين والعرب القادرين صوتا وأداءً، ولم ينجح مع غيرهم لقصورهم في الأداء.

المطربات اللائي لحن لهن كثيرات، منهن الراحلة " سحر " وغنت له ثلاث أغنيات وطنية هي: " ردينا عن أرضنا، وارتفع السد، ويا دار العز ".والراحلة كروان، وغنت له أغنيتين وطنيتين: " وطني حبيبي، وفدائية " ومثلهما شعبيتين " العتاب، مسلاهم " والراحلة مها الجابري، وغنت له تسع أغنيات منها ست وطنيات هي: " بعث العرب، بلد العز بلدي، ثورة عرب أمجاد، دم الشهيد، سرايا الدفاع، وصوت الحق " واسكتش " أرضنا الحبيبة. وضيعتنا الأسامي، والبراكين "، ولحن لمها ثروت أغنية واحدة بعنوان " مثل زهرة " وللمطربة ندى، أربع أغنيات: " وصلني لأمي، حبنا ياحلو، حبيبي هاالليل، ورحنا وجينا " ولكنانة القصير، أغنية " قاوم قاوم " الوطنية وأغنيتي " خمرة التاريخ، وبعد الفرقة " ولسمر عرفة، قصيدة " بعد الصبر " التي سبق وغنتها المطربة المعتزلة فاتن حناوي، ولهيام محمد أغنية " قصة هوانا " وللمطربة نور الصباح، سبع أغنيات: " جهار نهار، العهد الجديد، درجوا العصافير، المرجوحة، مكتوب الحبايب، لاتشتكي، وتفرقوا الحلوين "، وللمطربة طروب أغنية " رجعت لك يا بلدي " ومثلها للبنانية سهام شماس "ديارك يا حبيبي "، ولزميلتها دلال شمالي " بلدي العامل، ووطن الصمود "، وللمصرية فايزة ابراهيم " عمار يابلدي " ولزميلتها مها صبري " من بين الصبايا " وللبنانية سميرة توفيق " تشرين الكرامة " الوطنية، و"دقوا الطبول " الشعبية ولنهاد فتوح ابنة المطربة الكبيرة سعاد محمد أغنية " اهديتني وردة " وللمطربة وداد أغنية " بيتي ع المفرق " ولبراءة شفيق خمس أغنيات: " لا تسأليني، شهرزاد الحب، يا ضيعتنا، ياثائري، الشال، والرجل الثاني "، "ولهالة شوكت أغنيتين هما " شوط شوط " " الرياضية عن لعبة كرة القدم،

و" هزوا السيف " الوطنية. وللمطربة بسمة: " يا شام، وكنا زغار " وللمطربة إلهام "عم تكبر يا قلبي، وابتهال"، وقصيدة " رأى الحبيب " الجميلة وللمطربة أحلام - زينب - " ياغايب عود، وليش القمر زعلان "، " وسامحني يا حبيبي " ولهدية سبيني " المجيب " الدينية، ولرويدة عطية " شموخ العز " ولنجاح حفيظ " ديري بالك " ولهيام طعمة "أبداً أبداً "، ولأنعام صالح، " الماء وأغنية للموسم ".

أما المطربون الذين لحن لهم فيأتي في مقدمهم المطرب الكبير " صباح فخري " ولحن له قصيدة " عيناك "، ولسمير حلمي اسكتشين: الأول بعنوان "عائدون " والثاني " أرضنا الحبيبة ". إضافة لعشر أغنيات: " لا تغزلي، يا طائف الذكر، الناس اللي متلي، الحر يرفض أن يقيد، خير بلادنا، بالمجد تلاقينا، القنال، ياإلهي، هناك قرب النهر، ورسالة صديقة " وغنى له مصطفى نصري، احدى عشرة أغنية: " أنا عربي، جئتكم أشدو، حنا النشامة، شطآن الأسى، رفقاً بالبشر، ياحبيبي، ناطر مكتوب، سهرنا النجمة، صامدة جيوش العرب، ويا أرضي "، ولحن لفهد بلان ثلاث أغنيات: " اشهد علينا يا تشرين، الصامدون، وتعيشي يا بلدي " " وغنى له " بهجت الأستاذ - فتى دمشق- : "النور للجميع، كرمال المحبة ونسر بلادي "، ولحن للمغني الشعبي "معن دندشي " أغنية " خي يا خي " ولعصام بشير، أغنيتي " الله الله يا بلدي وشباها " ولعيسى مسوح. " خيول الشام "، ولمصطفى فؤاد، " طريق الانتصار، وعلى الدرب " ولمصطفى ماهر " أسرت فؤادي "، ولوليم بركات "حلوة قد عذبتني " ولنهاد عرنوق " ع الهوارة " ولياسين محمود الخطاب "بلادي أنا، وعرفنا طريق المجد " ولالياس كرم " من غير وداع، ويا دوار" ولبدر الدين الجابي " رحلة سنونو، وثورتنا ثورة عمال " ولأديب طويلة، "لحن الهوى " ولأحمد فؤاد " عد لقلبي، وعلم الذكرى، وأين عمري ". ولماهر مجدي، " مغلوب على أمري " ولبسام حسن " وعزفت لي، أول

العشاق، لعب الهوى " ولحسان الحريري " بعدك صبية " ولفهد يكن " بحور الشوق " ولمعين حامد، " مين علمك "، ولدياب مشهور، سبعة عشر أغنية أشهرها: " ياربابة، ياغزيل يا غزال، جويد، وبالله يايما. " ولرفيق سبيعي- أبو صياح- سبعة مونولوغات وطنية وانتقادية منها: من منا يعلم، ايمان القائد، ومبروك علينا، وللمطرب الفلسطيني فتحي صبح، أغنية " خايف على قلبي " وللأردني فؤاد حجازي " بكير عليكي " وللبناني دريد عواضة، " ولو يا جارتنا وعمي يابياع الورد " ولجلال سالم، " لو أننا نمضي، وقصة هوانا " ولداود رضوان " جددنا لك عهد الحب " ولعبد الكافي احمد " تاري هواك " ولشادي عبد الكريم " لاقينا ياهوى " ولعاصم سكر " القادر " الدينية، ولعبد النور بلكي " أنشأت الكون الواسع " الدينية، ولسليم حانا " اشارة المرور "، ولفواز حسن " هيمان أنا " ولمحمد الشماط " ياعمي بدي صورة " ولجورج فهد " ياغيوم "ولمحسن غازي" بدي حب " ولأنور سمعان " طريق النصر "، إضافة لألحانه الأخرى التي وضعها للثلاثي الأندلسي والثلاثي الفني وثلاثي الطرب.

الذي يتأمل في هذا الكم الكبير من الألحان يكتشف بأن أغلبها أملاه عليه طابع الانجاز السريع، لاسيما أغاني المناسبات الخاصة وأن ألحانه القوية تكاد تقتصر على القصائد التي غناها المتكتم وصباح فخري وفاتن حناوي والهام.والتي حفلت كلها بمقدمات طويلة ولوازم موسيقية رشيقة وانتقالات مقامية محكمة. أما الأغاني الخفيفة والأخرى الشعبية فلم تحقق الانتشار المطلوب لضعف الأصوات التي أدتها، ولافتقار هذه الأصوات إلى مايعينها على الغناء، وكان الأحرى بأمين الخياط أن يحجب الحانه عنهم، وهذا المطب الذي وقع فيه، وقع فيه ايضا اعلام الملحنين السوريين. وربما كان الهدف التجاري والربح السريع من وراء تلك الألحان، هو الدافع لأغلب هؤلاء الملحنين في التلحين لمطربين ومطربات لايعرفون من الموسيقا سوى اسمها.

محمود اسماعيل

دير الزور ١٩٣٦ - دير الزور ٢٠١٠

محمود إسماعيل بن إسماعيل المحمد الإسماعيل، فنان بالفطرة، إذ برع وهو تلميذ في المرحلة الابتدائية بمادتي الخط والرسم، غير أن ميله للموسيقا غلب حبه للرسم والخط، فانبرى يتعلم العزف بالناي - وهي الآلة الوحيدة المنتشرة في المدينة - لوحده دون معلم حتى أتقن العزف به، وكله أمل في الحصول على "عود" يشبع به هوايته الموسيقية دون جدوى، فالمدينة الصغيرة وقتذاك كانت تفتقر إلى مخازن مختصة ببيع الآلات الموسيقية، ومع ذلك لم ييأس، إذا استطاعت والدته استعارة عود مكسور استغنى عنه أحد الجيران، ففرح به، ودفعه إلى أحد النجارين الذي رممه وأصلحه وأعاده له، غير أن فرحته لم تتم فهو لا يعرف كيف تركب الأوتار عليه، ولا يعرف كيف تشد وتضبط، وكان عليه أن ينتظر معجزة تحقق له ما يصبوا إليه. وذات يوم حل ضيفاً على أخيه جمال الهاوي مثله للموسيقا صديقه ياسين سكرية.. الذي كان على اطلاع يسير، فعمد إلى تركيب الأوتار وضبطها لتستقيم عزفاً، وعزف بعض الجمل الموسيقية التي يجيدها، ومنها لحن أغنية " على دلعونة ". ويروي محمود إسماعيل ما حصل له بعد ذلك فقال:

".. لم أنم ليلتي تلك لدهشتي من آلة العود التي زادت من ظمأي القاتل للموسيقا، فقمت في الليلة نفسها بمحاولات دؤوبة بالعزف دون كلل من وراء تذكري لحركة أنامل الصديق سكرية حتى استطعت عزف الحان بعض الأغاني لا سيما أغنية "حبيب العمر" لفريد الأطرش، وتطور الأمر

بعد ذلك من وراء مثابرتي إلى أن توصلت إلى تأليف بعض المقطوعات الموسيقية".

أسس محمود إسماعيل عام ١٩٥٥، بعد أن بلغ ما بلغ في العزف، فرقة موسيقية صغيرة من بعض الوجوه الفنية في دير الزور هـــم: الأستاذ صالح النجار بالناي، والصحفي فريد المانع بالدف والمرحوم يوسف حميد بالكمان، والمرحوم جلال علي بآلة إيقاعية مبتكرة من البيئة قوامها الملاعق بدلاً عن " الكاستنييت "، وهو بالذات بالعود. الفرقة دأبت على تقديم حفلاتها التي اعتبرت أكثر من ناجحة لافتقار المدينة إلى فرق موسيقية، والى من يعنى بالموسيقا تعليماً وعزفا وغناء، وكانت جل المقطوعات التي قدمتها للمشاهير إضافة لمؤلفاته الموسيقية.

كانت الموسيقا ودراسة الموسيقا هي هاجس محمود إسماعيل الوحيد ولم تتح له الفرصة لذلك، إلا بعد نيله الشهادة الثانوية وانتسابه لكلية الحقوق في جامعة دمشق، حيث أقنع أسرته بالدراسة في مصر، مصمماً على دراسة الموسيقا فيها..

وفي عام ١٩٥٧ سافر إلى القاهرة أملاً في دراسة الموسيقا في معهد تابع للدولة، ولكنه لم يعثر على ضالته فانتسب إلى كلية الزراعة. وقبل بدء العام الدراسي اخبره الملحق الثقافي السوري في القاهرة الأستاذ " يوسف شلبي الشام " بافتتاح المعهد العالي، فقدم أوراقه ومثل أمام اللجنة الفاحصة المكونة من عميد المعهد الدكتور عبد الرحمن سامي، والأستاذ سعيد عزت، والملحن الراحل المعروف كمال الطويل، فنجح وجاء ترتيبه الأول بين المتقدمين، ومنح اثر فوزه راتباً شهرياً قدره عشرة جنيهات بقرار من الرئيس جمال عبد الناصر يشمل كل طالب غير مصري يحرز المرتبة الأولى في دراسته سنوياً، إضافة لراتب مماثل من نادي الطلبة الشرقيين.

وظل محمود إسماعيل يتقاضى الراتبين مدة خمس سنوات. وكان من زملائه السوريين الراحل تيسير عبد الحق وشقيقته الراحلة وجيهة عبد الحق. وعقب تخرجه تقرر إيفاده إلى ايطاليا لمتابعة دراسته، غير أن الوحدة بين مصر وسورية التي انفصمت عراها بالانفصال عام ١٩٦١، وقف حائلا بينه وبين الإيفاد إلا ذا وافق بالعودة إلى مصر بعد التخرج. فرفض وعاد إلى وطنه ليبدأ نشاطه الموسيقي في مدينة حلب التي عين فيها مدرساً للموسيقا. ونزولاً عند رغبة محافظ دير الزور مصطفى النابلسي بضرورة العودة إلى دير الزور كي تستفيد منه مدينته، رضي بذلك شرط أن تزود المدينة بالآلات الموسيقية التي يحتاجها العمل الموسيقي، ولكن طلباته لم ينفذ منها شيء إلا في الحدود الدنيا، ومع ذلك استطاع تحويل ثانويات دير الزور إلى خلية نحل، وتمكن بالمسابقات والمهرجانات الموسيقية التي شارك فيها على مستوى القطر الفوز بجوائز عدة.

انتدبته وزارة التربية عام ١٩٧٤، للتدريس في مدرسة حطين السورية في دولة الكويت، وهناك أتيح له بالإمكانات الواسعة التي وجدها القيام بأنشطة متعددة، من أهمها الحفل الفني في جامعة الكويت الذي استحوذ على الإعجاب، وشارك في المسابقة التي أعلنتها دولة الكويت بعد استقلالها لتلحين النشيد الوطني، التي شارك فيها موسيقيون متميزون من مختلف أرجاء الوطن العربي، ففاز بالجائزة الأولى واعتمد النشيد الذي لحنه ليصير النشيد الرسمي للدولة. وأثناء تواجده في الكويت عهدت اليه العراق بتنفيذ بعض أعماله الموسيقية والكورالية بمصاحبة فرقة الإنشاد العراقية والأوركسترا الوطنية العراقية، فسجلها بنجاح كبير، واثر ذلك عرض عليه البقاء في العراق والعمل مدرباً لفرقة الإنشاد مع الأوركسترا الوطنية، ولكنه رفض، وآثر العودة إلى سورية عام ١٩٧٧ بعد أن انتهت مدة إعارته لدولة الكويت.

وفي سورية تابع نشاطه في الفعاليات الموسيقية، واستطاع في المهرجان المركزي الأول للأغنية السياسية عام ١٩٨٨، الفوز بالمركز الأول. وقد انبرى السيدان غسان زوين وعبد الرحمن اللاذقاني في الندوة التقييمية التي أعقبت المهرجان إلى القول حرفياً: ليس من الإنصاف أن نشترك في مهرجان يشارك فيه محمود إسماعيل المختص علمياً بالموسيقا، لذا نطالب المسؤولين، إقامة دورات تدريبية للغناء الكورالي الموزع على أن يقوم محمود إسماعيل بالتدريب والإشراف.

وفعلاً قام محمود اسماعيل بالتدريب والاشراف على خمس دورات للغناء الكورالي، كان من ثماره انتشار الغناء الكورالي الموزع في أغلب محافظات القطر. وظهور عدد من المدربين على هذا النوع من الغناء من أبرزهم: مشهور طافش من حلب، ومي زروف من محردة، وسعيد حرب من السويداء. يقول الأستاذ محمود اسماعيل والتأثر يغلبه: حتى هذه اللحظة ما زالت آمل بتأليف فرقة كورال استطيع من خلالها تقديم الأعمال الموسيقية التي تعكس الوجه الصحيح لفن الكورال العظيم، ومن ضمنها أعمالي الموسيقية، واذا ما فاتتني ذلك وأرجو الا يحدث، فانني أتمنى من طلابي ومن أخذ عني، أن يكمل المشوار الذي بدأت، ويحقق ما لم استطع تحقيقه، وكل ذلك لصالح بلدنا وأمتنا من خلال هذا الفن، واللغة العالمية الوحيدة التي اسمها الموسيقا".

وضع محمود اسماعيل عدداً من الأناشيد منها: نشيد دورة " الوفاء " ونشيد المحافظة: وهما من نظم الشاعر فاضل سفان. وأربع أغنيات ليحي عبد الجبار الرباح، اضافة لمقطوعات موسيقية هامة لم تشهد النور بعد.

نزار الموره لي

حلب ١٩٣٧ - حلب٢٠٠٦

يمكن القول أن جميع الموسيقيين الحلبيين تتلمذوا في بداياتهم – عدا قلة – على أيدي شيوخ المذاهب الصوفية قبل أن ينطلقوا في رحاب الموسيقا الدنيوية، والموسيقار الموهوب نزار الموره لي واحد منهم.. وهو عندما التحق بمعهد حلب الموسيقي عام ١٩٥٤، كانت ثقافته الموسيقية الدينية في القدود والموشحات قد اكتملت، وقد عمد وهو في أوج دراسته في المعهد عام ١٩٥٦، إلى تأسيس "الفرقة الذهبية" التي اشتهرت في حلب كأول فرقة موسيقية تتمتع بمزايا خاصة تجلت في عروضها التي كانت تقدم فيها منوعات تشتمل على الموشحات ورقص السماح، إضافة للمقطوعات الموسيقية التراثية والأخرى التي كان يؤلفها والقصائد والأغاني المتنوعة التي كان هو بالذات يلحنها ويغنيها. وهذه الفرقة ظلت تعمل بقيادته حتى عام ١٩٥٩.

تخرج نزار الموره لي من معهد حلب الموسيقي بامتياز عام ١٩٥٧، وعلى الرغم من تخرجه فانه ظل يقود الفرقة التي أسسها إلى أن أتيحت له الفرصة عام ١٩٥٩ ليتابع دراسته الموسيقية في المعهد العالي في القاهرة، ليعود منها بعد عامين إلى حلب بعد أن تزود برصيد موسيقي أهله لأن

يترأس فرقة كورال إذاعة حلب إضافة لإشرافه المباشر على قسم التدوين الموسيقا (النوطة الموسيقية).

لم تتسع إذاعة حلب لطموح ومواهب نزار الموره لي، فاستقال من عمله عام ١٩٦٥، وسافر إلى لبنان واتصل فور وصوله بالإذاعة اللبنانية في بيروت التي قررت بعد الاستماع إلى الحانه اعتماده ملحناً معتمداً لديها. وكانت باكورة أعماله في الإذاعة الأغنيات التي لحنها لسعاد محمد ونجاح سلام ونازك وسمير يزبك.

مكث نزار الموره لي في بيروت خمس سنوات عاد بعدها إلى حلب ليتولى فيها منذ عام ١٩٧٠ ولغاية عام ١٩٧٤ وظيفة المراقب الموسيقي العام لجميع المصنفات الموسيقية والغنائية. وفي العام نفسه نقل عمله إلى دمشق التي وجد فيها المجال الرحب لنشاطه الموسيقي، وفي تلك الفترة من حياته الفنية شارك في مهرجان الأغنية الفلسطينية الأول الذي عقد في عاصمة الجماهيرية العربية الليبية بلحنه الجميل المثير " وين السلام " الذي فاز بالجائزة الأولى، وقد رشح المجمع العربي للموسيقا التابع لجامعة الدول العربية هذه الأغنية لجائزة الأسطوانة الذهبية.

في عام ١٩٨٤ منحته نقابة الفنانين في دمشق الميدالية الذهبية وبراءة تقدير، تقديرا للألحان المتميزة التي وضعها بمناسبة احتفالات النقابة بالذكرى الرابعة عشرة للحركة التصحيحية.

يعدّ نزار الموره لي الذي غاب عن الحياة منذ عام ٢٠٠٦ من أبرع عازفي العود، وأقدر الملحنين الذين حافظوا على التقاليد العريقة لموسيقانا العربية.

مصطفى نصري

دمشق ١٩٣٩ - دمشق ١٩٩٠

ربما كان المطرب الراحل مصطفى نصري واحداً من المبدعين الذين استطاعوا النهوض والانتقال بالأغنية العربية السورية، من الأسلوب الذي راج في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي إلى الأسلوب الذي ابتدعه في الإلقاء الغنائي في مستهل سني السبعينيات من وراء رؤيته الخاصة، وهذه الرؤية لم تأت من فراغ وإنما من تراكمات الموروث الذي اقترن في ذاكرته بدءً من الموشحات والأدوار وانتهاء بالقصيدة والطقطوقة والمونولوج الشعبي والأغنية الدارجة ".

نشأ مصطفى نصري وشب في بيت يضج بالموسيقا والغناء، فأبوه الفنان الراحل حاتم نصري كان واحداً من القلة الذين مارسوا فن إلقاء المونولوغ الاجتماعي الانتقادي والسياسي مع عبد الغني الشيخ وسلامة الأغواني وعلي دياب، وقد دفعه غناء المونولوج السياسي في زمن الانتداب الفرنسي إلى السجن أكثر من مرة، ومع ذلك استطاع أن يغرس في ابنه مصطفى حب الموسيقا والغناء، حيث مارس فن الغناء زمناً مع أهل الفن في الأندية الموسيقية، إلى أن تمكن من العمل عام ١٩٦٢، مردداً في كورال الإذاعة حيث تنبأ له الفنان القدير تيسير عقيل والمعلم يحيى السعودي رئيس الدائرة الموسيقية بمستقبل باهر في فن الغناء.

في أواخر سني الستينيات بدأ نجمه يتألق شيئاً فشيئاً حتى صار واحداً من ألمع المطربين، لا سيما بعد أن شهد له رياض السنباطي بالبراعة ومحمد الموجي بروعة الأداء.

مال إلى الغناء الشعبي أكثر من ألوان الغناء الأخرى، وتعدّ الأغاني التي لحنها له عبد الفتاح سكر، وزهير عيساوي، وسهيل عرفة، وشاكر بريخان، وسليم سروه، وأمين الخياط من أجمل ما غنى، وقد اشتهرت " عطشان يا صبايا " المطورة عن لحن أصيل لسيد درويش، والبصارة، وآه يا هوى، واصوغك بالذهب ويا خالي، أكثر من غيرها. يندرج صوت مصطفى نصري فنياً فيما يعرف بالصادح - Tenor - أي الطبقة العليا بين أصوات المغنين، وهذا ما دفع مخرجو المسرحيات الغنائية الاستعراضية للاستعانة به في مسرحيات عدة، من مثل: ليلة ما بتتعوض وطره واللانقش وضيعة تشرين وغربة.

كذلك غنى في عدد من المسلسلات التلفزيونية المحلية والعربية من مثل: افتح يا سمسم الشهير، ومع الله، إضافة لعدد كبير من المسلسلات الإذاعية.

هزته حركة تشرين التصحيحية وحرب تشرين التحريرية فكرس فنه الغنائي لهما، ومن أجمل ما غنى لهما: " زادك الله " الرائعة، " ولك القوافي " التي نظمها الشاعر العراقي الكبير مهدي الجواهري.

اهتم مصطفى نصري بعد زواجه بأسرته، فكون أسرة سعيدة قوامها ابنه أيهم وابنته أصالة التي اهتم بها أكثر من ابنته الثانية، حيث قدم معها من وراء شاشة التلفزيون بعض ديالوغات محمد عبد الوهاب الشهيرة مثل "يادي النعيم "، وكانت ما تزال في الثانية عشرة من عمرها عندما كرس لها ملحنين أقوياء ليلحنوا لها، فلحن لها محمد محسن أغنية قومية بعنوان " يا ذا السيف " ولحن لها عبد الفتاح سكر وزهير عيساوي وسهيل عرفة أغنيات عدة مهدت لها الطريق فيما بعد لتصير أسطورة في الغناء العربـــي.

سافر معها إلى تشيكوسلوفاكيا - حالياً تشيكيا - من أجل علاج قدمها فيزيائياً في حمامات كارلو في فاري وحمامات ماريا نسكي لازني، وظل يتابع علاجها مدى سنوات حتى شفيت دون أن يتخلى عن متابعة طريقها الغنائي.

قيادته السريعة غير العادية لسيارته قادته إلى التهلكة، إذ بينما كان عائداً ليلاً من حمص إلى دمشق فقدت السيارة توازنها وتدهورت به وقضى نحبه فيها قبل أن يتم إسعافه.

محمد سعيد القطب

دمشق ١٩٤١ –١٩٩٩

ولد الملحن محمد سعيد القطب عام ١٩٤١، في حي عرنوس في دمشق، وعاش طفولته وصباه في بيئة شعبية خالصة، تعلم منها الشيء الكثير، وصبغت ألحانه بألوانها.. انتسب بعد نيله الشهادة الإعدادية للمعهد الموسيقي الشرقي التابع لوزارة المعارف - التربية اليوم - الذي كان يديره الموسيقي الراحل مجدي العقيلي، وبعد إغلاق المعهد في زمن الوحدة بين سورية ومصر عام ١٩٥٨، تابع طلبة المعهد المذكور ومنهم محمد سعيد القطب، دراسة الموسيقا في الشعبة الموسيقية في دار المعلمين الابتدائية، بأشراف الأساتذة الراحلين: مصطفى الصواف وهشام الشمعة وحسني الحريري الذين وجدوا في محمد سعيد المقطب موهبة موسيقية واعدة.

تخرج محمد سعيد القطب من دار المعلمين عام ١٩٦٤، محققاً تفوقاً ملحوظاً على زملائه في الصولفيج الإيقاعي والغنائي، وفي العام نفسه وبعد تعيينه مدرساً للموسيقا في إحدى مدارس دمشق، انتسب إلى فرقة الكورال التابعة لوزارة الثقافة، فدرس على يدي الأستاذ المصري عبد الرحمن الخطيب شقيق المطربة والنائب في مجلس الأمة المصري فايدة كامل، والمقيم حالياً في السويد، أصول التوزيع الكورالي، مع فهد بلان ومأمون بحصاص وسعيد الملك ونعيم حمدي وزهير عيساوي وبراءة شفيق وغيرهم.

تابع محمد سعيد القطب بعد أن استكمل دراسته، عمله معلماً للموسيقا في مدارس دمشق، إلى أن أتيحت له فرصة العمل في إذاعة بيروت، حيث اعتمد ملحناً بعد امتحان صعب أجراه مع مدير الدائرة الموسيقية في الإذاعة اللبنانية الموسيقار الراحل توفيق الباشا، وسجّل العمل الأول له مع المطرب الأردني فؤاد حجازي بمرافقة فرقة الأوتار الذهبية بقيادة عبود عبد العال.

هذا النجاح الذي حققه في بيروت عام ١٩٦٦، دفع الإذاعة السورية في العام نفسه، وبإشراف الفنان دريد لحام الذي كان يرأس دائرة البرامج في التلفزيون إلى اعتماده ملحناً من وراء الأغنية التي لحنها للمطرب أحمد فؤاد، ليصير منذ ذلك التاريخ واحداً من ملحني الإذاعة والتلفزيون المرموقين.

ارتأت وزارة التربية عام ١٩٦٧، إعارته للجزائر بعد استقلالها لمساعدة كوادرها التعليمية الحديثة في مدارسها الابتدائية، وعندما اكتشفت وزارة التربية الجزائرية قدراته ومواهبه من خلال الحفلات الموسيقية التي أحياها، والفرق الموسيقية التي أسسها، انتدبته للتدريس في دار المعلمين العامرة في مدينة " عنابه "، ثم أناطت به إدارة معهد عنابه الموسيقي، ظل محمد سعيد قطب في الجزائر لغاية عام ١٩٧١، عاد بعدها إلى دمشق، ليجد أمامه المجال الموسيقي رحباً، فانهمك بالتلحين لعدد كبير من المطربين الناشئين الذين اشتهروا من وراء ألحانه ومنهم: مروان حسام الدين، ودريد عواضة، وموفق بهجت، ورزان، وربى الجمال، وماهر مجدي، وعصمت رشيد، وسحر، وسمير سمرة، والياس كرم، ومعين الحامد، وجورج وسوف، وهدى درويش، وفاتن مصطفى، وباسل خلف، ومها الجابري، وايلي الصغير من السوريين، وجورجيت صايغ، وفؤاد حجازي، ومصطفى شعشاعة، ومحمد رشدي، وليلى مطر، ومنى الذهبي، وفيصل الحلي من العرب.

لحن محمد سعيد القطب في كل ضروب الأغنية عدا الدور والموشح، واهتم بنوع خاص بتلحين القصيدة وتعد قصيدة " لماذا؟ " للشاعر نزار قباني التي غنتها ربى الجمال من أبدع ما لحن في هذا الضرب من الغناء، إضافة لأوبريتات عدة، وأناشيد وطنية قومية من أهمها " يا شمسنا " و" " فزنا.. نعم نعم ".

منحته نقابة الفنانين عام ١٩٨٥ ميدالية النقابة الذهبية مع براءة تقدير، تكريماً له، لما قدمه من جهد وعطاء في خدمة الفن.

عانى سعيد قطب كثيراً من الأمراض، وكلما عالج مرضاً داهمه آخر إلى أن قضى نحبه عام ١٩٩٩.

زهير عيساوي

١٣٤٢ - دمشق ٢٠٠٠

يعدّ الملحن زهير عيساوي من الملحنين المبدعين، وقد اهتم به والداه منذ طفولته، وأرادا له مستقبلاً زاهراً بعيداً عن الموسيقا التي يهوى، دفعه ميله للغناء والموسيقا إلى التردد على حلقات الموسيقيين، واستطاع بعد لأي إقناع الموسيقار الراحل محمد عبد الكريم الملقب بأمير البزق بتدريسه

الموسيقا والعزف معاً، حتى إذا تمكن من ذلك، أراد توسيع معارفه الموسيقية، فدرس منذ عام ١٩٦٠، على يدي ملك الجاز الدمشقي حسن دركزنللي، وانضم في العام نفسه إلى فرقة أمية التي أسستها مديرية المسارح التابعة لوزارة الثقافة، ليدرس على أيدي الأساتذة عبد الرحمن الخطيب ومطيع المصري وعدنان منيني، دون أن يتخلى عن دروس حسن دركزنللي الذي توفي عام ١٩٦٧. تاركاً زهير عيساوي لأحزانه.

وضع زهير عيساوي لحنه لأغنية (لأهجر قصرك واسكن بيت الشعر) الشعبي أثناء عمله في فرقة أمية، ثم تتالت ألحانه وجميعها من هذا النوع وقد اشتهرت منها أغنية " يابنتي يا أماني " التي غنتها الفنانة الراحلة " إنعام الصالح " لابنتها " أماني الحكيم "، ليبدأ بعدها رحلته مع الأصوات القوية القادرة التي كشفت عن موهبته التلحينية فلحن للمطربة الراحلة " مها الجابري " قصيدة " الزمن " التي أعقبها بطقطوقة " حبينا " الجميلة، ليعاود التلحين في هذا اللون وليعطي لفؤاد حجازي أغنية " ادلل يا حبيبي " ولفؤاد غازي " انتهى المشوار " إضافة لأغنيات أخرى لفهد بلان ووليد توفيق ودريد عواضة وموفق بهجت، اشتهرت منها أغنية " أصبح الصبح علينا يا زينة " لموفق بهجت، غير أن زهير عيساوي الذي كانت موهبته تسبقة في الإبداع تكالب فجأة على الشراب حتى صار مدمناً، وفي هذه الفترة من حياته أعطى المطربة سحر رائعته " موكب الهند " التي جعلت المطربين يتهافتون عليه، وهو يعدهم وقد غدت يده عاجزة حتى عن الأمساك بكأس الشراب الذي كان يستيقظ عليه كل صباح.

حسين نازك

القدس ١٩٤٢

ولد الموسيقي المعروف " حسين نازك " في مدينة القدس عام ١٩٤٢. وكان قد بلغ السادسة من عمره عندما صدر القرار الجائر بتقسيم فلسطين عام ١٩٤٨، الذي رفضه العرب، ومنذ ذلك التاريخ تسارعت الأحداث التي عصفت بفلسطين، وجعلت أسرة حسين نازك أسوة بغيرها من الأسر الفلسطينية، تتنقل من مكان إلى آخر، إلى أن استقرت بعد عدوان عام ١٩٦٧، في رام الله، ومن ثم في دمشق عام ١٩٦٩، وكان حسين نازك قد بلغ، السابعة والعشرين من عمره عندما استقر في دمشق حاملاً معه هم الوطن، وهم موهبته الموسيقية، وحلم العودة إلى القدس التي تلقى فيها وهو على مقاعد الدرس علومه الموسيقية الأولى التي تابعها بإصرار بتوجيه من أبيه في عدد من معاهد القدس الموسيقية، وكان أستاذه الأول، الذي رعى موهبته ووجهه ودرسه، الموسيقار " يوسف خاشو " صاحب سيمفونية القدس الشهيرة، فأخذ عنه على مدى سنوات، علوم الموسيقا الغربية، والتوزيع الموسيقي، وأصول التأليف والتلحين وقيادة الأوركسترا، وعلى الرغم من إضطرار يوسف خاشو للسفر إلى ايطاليا من أجل أعماله الموسيقية بين الحين والآخر، فان حسين نازك لم يقطع صلته بأستاذه ليتزود بالمعارف الموسيقية التي يحتاج إليها.

اضطر حسين نازك عقب نكسة حزيران عام ١٩٦٧، وسقوط القدس بأيدي الصهاينة، للنزوح مع أسرته إلى مدينة رام الله، وفي هذه المدينة التي

انتقلت إليها أيضاً إذاعة القدس، تعرف الموسيقي القدير الراحل يحي السعودي، الذي كان يشغل وقتذاك رئاسة قسم الموسيقا الشرقية في الإذاعة السورية، فانتهز فرصة وجوده ليستقي منه ما يحتاج إليه من علوم الموسيقا الشرقية، واستطاع خلال الشهور القليلة التي قضاها السعودي في إذاعة رام الله من استكمال ثقافته في الموسيقا الشرقية التي دعم بها علومه في الموسيقا الغربية، ومنذ ذلك التاريخ بدأ مشواره الطويل في التأليف والتلحين والتوزيع، ليحقق ما لم يستطع غيره تحقيقه، غير أن أحلامه لم يقيض لها أن تتحقق إلا في عاصمة الأمويين التي وجد فيها ملاذاً آمناً، وعنفوانا عربياً وكبرياء وشموخاً استمد منه قوة في تحقيق طموحاته الموسيقية من النواحي كافة. وكان عام ١٩٦٩ الذي حلّ فيه ضيفاً على دمشق بداية انطلاقته الموسيقية.

اشتغل حسين نازك حتى عام ١٩٧٥، عازفاً على مختلف الآلات في مختلف الفرق الموسيقية، ولا سيما مع فرقة المطربة " ميادة " التي لحن لها بعض أغنيات الجاز التي حققت شعبية كبيرة من وراء إطلالتها التلفزيونية في مستهل السبعينيات، ونظراً لبراعته في العزف بالساكسفون وغيرها من الآلات فقد شارك عازفاً متميزاً مع فرقة " التايغرز " لموسيقا الجاز، التي كانت تستقطب جمهوراً غفيراً من محبي الموسيقا، غير أن كل هذه الأعمال لم ترو طموحات حسين نازك الذي كان يفكر تفكيراً جادا في نشر التراث الفلسطيني معتمداً في ذلك على حافظته الموسيقية، وذاكرة ذلك العدد الكبير من الفلسطينيين المعمرين المقيمين في دمشق، ولعل هذا هو السبب الرئيسي الذي حدا به إلى تأسيس فرقة أغاني العاشقين.

أسس حسين نازك فرقة "أغاني العاشقين" وترأسها عام ١٩٧٦، وقدمت أولى حفلاتها عام ١٩٧٧، وانفرط عقدها عام ١٩٨٥، وطوال سنوات نشاطها وضع جميع برامجها الفنية التي دارت كلها حول فلسطين والقضية الفلسطينية، وجاب بها الوطن العربي ومختلف دول العالم، وقد أعطت خلال فترة نشاطها فيضاً من الأعمال الهادفة الملتزمة بالقضية الفلسطينية في برامج متكاملة منها الآتي:

- بأم عيني: وتضم أغاني مستوحاة من كتاب المحامية اليهودية التقدمية "فيلتسا لانجر " نظمها الشعراء الفلسطينيون - محمود درويش - وسميح القاسم - وتوفيق زياد - وراشد حسين - وأحمد دحبور - وأبو الصادق وعدد هذه الأغاني أربعة وعشرون أغنية، وقدمت عام ١٩٧٨، وسجلت على أقراص .C.D

- سرحان والماسورة: وهي مغناة طويلة، قدمت للمرة الأولى عام ١٩٨٠ على المسرح البلدي في تونس بالتعاون مع الأوركسترا السيمفونية العربية التابعة لدائرة الإعلام التونسية بقيادة المايسترو "محمد القرفي"، مدة هذه المغناة التي ألفها ونظم أبياتها أبو الصادق " خمس وأربعون دقيقة وسجلت على أقراص C.D.

- عز الدين القسام: عمل تلفزيوني يضم أربعا وعشرين أغنية من النمط الشعبي الفلسطيني وظفت جميعها لتفي بأغراض المسلسل الذي أذيع عام ١٩٨١. نظم أغنيات هذا المسلسل التي سجلت أيضاً على أقراص C.D الشاعر أبو الصادق.

- الكلام المباح: أغنيات وصفت ووثقت الاجتياح الإسرائيلي للبنـــان عـــام ١٩٨٢، إضافة للصمود الرائع لحصار بيروت وخروج المقاومة الفلسطينية من لبنان، وتعد أغنية " اشهد يا عالم علينا وع بيروت " من أشهر أغنيات برنامج " الكلام المباح " التي بلغ عددها خمس عشرة أغنية جميعها من نظم الشاعر " احمد دحبور " وسجلت على أقراص C.D عام ١٩٨٣.

- برنامج ليش: هو برنامج غنائي متكامل يتناول الصراع المؤسف الذي وقع بين فصائل المقاومة في الأراضي اللبنانية عام ١٩٨٣، يعاتب فيه الجميع ويحملهم مسؤولية ما وقع.. كتب هذا البرنامج ونظم أغانيه الشـــاعر العربي السوري حسين حمزة، وفيـــه أغنية "ليش ولمين وشو بعد؟!" التي سارت بعيداً.

وفرقة "أغاني العاشقين" بعد هذا شاركت في عدد كبير من المهرجانات العربية والدولية والمناسبات الفلسطينية منها: مهرجان خاص بمناسبة "ذكرى ثورة أكتوبر " عام ١٩٧٨ في دمشق، ومهرجان الأغنية السياسية في هلسنكي - فنلندا عام ١٩٧٨، وأسبوع التضامن مع الشعب الفلسطيني عام ١٩٨٠ في

موسكو، ومهرجان قرطاج الدولي للفنون في تونس عام ١٩٨١، وفي بنزرت في تونس أيضاً عام ١٩٨١ والمهرجان الثاني للأغنية القومية الفلسطينية في الجزائر عام ١٩٨١، والأسبوع الثقافي الفلسطيني في قطر عام ١٩٨١ ومهرجان الأغنية الشعبية الملتزمة في برلين / ألمانيا / عام ١٩٨٢، ومهرجان الفنون الشعبية لدول البحر الأبيض المتوسط في مالطا عام ١٩٨٢، إضافة للجولات الأخرى في اليمن الديمقراطي والكويت عام ١٩٨٣ ومدن برلين وهامبورغ وميونخ وفرانكفورت وبون وكولونيا ودريسدن وآخن وغيرها في ألمانيا عام ١٩٨٥، أدى نشاط فرقة أغاني العاشقين إلى انتشار الأغاني الشعبية والوطنية الفلسطينية في الوطن العربي وبعض الدول الأوربية، كما ساعد توزيع أقراص الـــ C.D التي تضم تلك الأغاني في انتشارها على نطاق واسع.

١ - أشبال التحرير:

الفرقة الثانية التي أسسها حسين نازك للغرض نفسه، فرقة الأطفال المعروفة باسم " أشبال التحرير " التابعة لمركز الشهيدة " حلوة زيدان " في دمشق - مخيم اليرموك - أسست الفرقة عام ١٩٨٧ وظلت تقدم أنشطتها الفنية الحية على مدى ستة عشر عاماً (٢٠٠٣) على مسارح دمشق المختلفة، (كورال بمرافقة بيانو).

٢ - فرقة زنوبيا القومية الحديثة:

أسس حسين نازك بتكليف من الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة، فرقة زنوبيا القومية الحديثة عام ١٩٨٥، وظل يديرها ويضع برامجها ويؤلف موسيقاها ويوزعها ويشرف على تنفيذها ويقودها لغاية عام ٢٠٠٢، وخلال السبعة عشر عاماً التي تولى فيها شؤونها كافة، قدمت الفرقة فيضا من الأعمال الوطنية والقومية والعروض الموسيقية الناجحة.

شاركت الفرقة في عشرات المهرجانات والمؤتمرات وورشات العمل الموسيقية والفنية التخصصية في كل من تركيا وألمانيا وقبرص والهند واليابان

وروسيا وفرنسا واليونان والدول العربية، وحصدت في جولاتها عشرات الجوائز. وتعد مهرجانات: قرطاج والإسماعيلية وقرين والمربد وبصرى الشام والمحبة، من أهم المهرجانات الوطنية والقومية والشعبية التي تجلت فيها.

أبرز الأعمال التي ألفها ووضع موسيقاها خصيصاً للفرقة هي: عرض موسيقي غنائي راقص بعنوان " أيام الفرح " وأوبريت " قائد وأمة "، وأوبريت " سهرية في ساحة تشرين "، ومغناة " الشهادة والشهداء في أقوال الرئيس حافـظ الأســد " وهذه قدمت بمناسبة انعقاد المؤتمر الثامن العام للشبية، وعرض فني رائع بعنوان " بين التراث والمعاصرة".

*** في الأفلام السينمائية :**

لم يتوقف نشاط حسين نازك عند تأسيس الفرق الموسيقية ووضع برامجها وموسيقاها، إذ عمل منذ سبعينيات القرن الماضي وأثناء انهماكه بالعمل في تلك الفرق، وضع الموسيقا التصويرية لأثني عشر فيلماً سينمائياً روائياً سورياً وعراقياً من أجملها: " الأرجوحة " من إخراج هيثم حقي، "والقنيطرة ٧٤ " إخراج محمد ملص، " والمراس " إخراج فيصل الياسري، والاتجاه المعاكس " إخراج " مروان حداد "، كذلك وضع الموسيقا لستة أفلام وثائقية منها: فيلم لبنان لماذا..؟ " إخراج جورج شمشوم، " واليوم الطويل " إخراج أمين البني، و"الحرب الخامسة " إخراج غالب شعث.

*** في المسلسلات التلفزيونية :**

أما في مجال الموسيقا التصويرية للمسلسلات التلفزيونية، فقد ألف ووزع ونفذ موسيقيا حوالي اثنين وثلاثين مسلسلا سورياً وليبياً ولبنانياً وأردنياً وفلسطينياً، من أهمها: " طبول الحرية.. إخراج غسان جبري، "وهارون الرشيد " إخراج أنطوان ريمي، و" الدرب الطويل " إخراج صلاح أبو هنود، و" حمام القيشاني " إخراج هاني الروماني، و"الأمثال الشعبية " لحساب تلفزيون ART، إخراج منى ديرانية.

وإضافة لهذه المسلسلات، وضع الموسيقا التصويرية ولحن الأغاني في جميع المسلسلات الخاصة بالأطفال من التي أسندت إليه، وأشهر هذه المسلسلات التي يبلغ عددها أربعة عشر مسلسلاً، تلك التي كلفه بها تلفزيون دولة الكويت ويأتي في مقدمتها " افتح يا سمسم " الذي يقع في ثلاثين ومئة حلقة، يليه " حكايات جدي " ثم " إلى جدي مع التحيات ".

*** في المسرح :**

لم يكن المسرح والموسيقا المسرحية غائبة عن اهتمامات حسين نازك، اذ ألف ووزع موسيقا ست وعشرين مسرحية عالمية وعربية، كان نصيب المسرح القومي في سورية اثنتي عشرة مسرحية منها: " أوديب ملكا، لسوفوكل، و" الهوراسيون والكوراسيون " لبريخت، و" الغرباء " لعلي عقلة عرسان، و" الممثلون يتراشقون الحجارة " لفرحان بلبل، و" الملك هو الملك " لسعد الله ونوس، و" انتيجون " ليوجين اونيسكو، وللمسرح العسكري مسرحية " ليلة مقتل جيفارا " لميخائيل رومان، وللمسرح الفلسطيني أربع مسرحيات، أبدعها مسرحية " لعبة الحب والثورة " لرياض عصمت، وللمسرح العراقي مسرحية " الساحرة " للدكتور عوني كرومي.

كذلك اهتم بمسرح الأطفال فوضع موسيقا مسرحية " أغلى جوهرة بالعالم " للأديبة كوليت خوري، وثلاث مسرحيات للعرائس من تأليف الرومانية " دورينا توناسيسكو ".

*** أعمال مسرحية غنائية:**

تعدّ الأعمال التي وضعها للمسرح الغنائي، من أجمل الأعمال التي لحنها، ولا سيما تلك التي ألفها الشعراء الكبار بحس وطني قومي قل نظيره، مثل: " دمشق انتظرناك.. والحب جاء " لمحمود درويش، و" قال.. حبسو القمر " للراحل " عيسى أيوب "، و" المبدعون في بلاد الشام "، وهو عرض تاريخي موسيقي غنائي يتناول المؤلفين الكلاسيكيين في سورية ولبنان

وفلسطين وعلى رأسهم أبو خليل القباني وعمر البطش ويحيى السعودي وسليم الحلو وغيرهم..

*** أناشيد بلاد الشام القومية والوطنية:**

اهتم حسين نازك خلال مسيرته الفنية بالأناشيد القومية الوطنية التي شاعت وانتشرت في ربوع بلاد الشام في الفترة الواقعة بين عام ١٩٣٢ وعام ١٩٤٧، ووجد من خلال دراسته لهذه الأناشيد التي نقل جلها من صدور الحفظة، بأنها تحتاج لتوزيع موسيقي لائق، يرتقي بألحانها ويسمو بها إلى مصاف المعاني التي تتضمنها.

استطاع حسين نازك أن يعيد لهذه الأناشيد التي يبلغ عددها تسعة عشر نشيداً، بهاءها ورونقها، فصارت من أبلغ الأناشيد تعبيراً وحماسة، والمستمع إليها بعد التوزيع الذي أضفاه عليها لا يملك سوى أن يعتز بأمته العربية وأمجادها، وأن يتيه فخراً بتاريخها وابائها ونضالها وشهامتها.

الأناشيد التي حظيت باهتمام الجماهير في الوطن العربي بعد صياغتها بثوبها الجديد هي: بلاد العرب أوطاني، في سبيل المجد، موطني، نحن الشباب، رددي يا سهول، نحن أبناء الكماة العربي، العلم، للشعراء فخري البارودي، عمر أبي ريشة، إبراهيم طوقان، بشـــارة الخوري (الأخطل الصغير) سليم الزركلي، أنور العطار، وغيرهم. وهي من تلحين الأخوين فليفل ومصطفى الصواف. ويتوج هذه الأناشيد، نشيد " حماه الديار "، وهو النشيد العربي السوري، ونظمه الشاعر خليل مردم بك ولحنه الأخوان فليفل اللبنانيان.

إن نجاح حسين نازك الكبير في عمله هذا، دفع السلطة الفلسطينية ومنظمة التحرير الفلسطينية، إلى تكليفه بتلحين النشيد الوطني الفلسطيني، الذي اعتمد رسمياً، وتم تسجيله من قبل فرقة سيمفونية وفرقة كورال عام ٢٠٠٥. وكان حسين نازك قد أنهى قبل ذلك بطلب من دائرة الإعلام في دبي (دولة الإمارات العربية المتحدة) مغناة " البحر والصحراء " التي نظمها شعراً " محمد بن راشد آل مكتوم.. فكانت من انجازاته الرائعة عام ٢٠٠٤.

لحن حسين نازك عشرات الأغاني لإذاعات وتلفزيونات دمشق وعمان والقدس ورام الله وغزة والكويت والإمارات العربية لعدد كبير من المطربين منهم: مصطفى نصري، سمير حلمي، أصالة نصري، نعيم حمدي، أماني نصري، ماهر مجدي، عبود بشير، فاتن مصطفى، محسن غازي، الياس كرم، معتز خليل وغيرهم، كذلك ألف عدداً كبيراً من المقطوعات الموسيقية، ويعد قصيده السيمفوني " الحمة " الذي عزفته فرقة القاهرة السمفونية من أهم مؤلفاته في هذا الضرب من التأليف.

* **في الجوائز:**

حصد حسين نازك إبان مسيرته الفنية عدداً كبيراً من الجوائز منها:

١- الجائزة الأولى لأفضل أغنية تلفزيونية عربية عن أغنية " أنت للمحبة " التي غناها ماهر مجدي.

٢- الجائزة الأولى لأفضل توزيع وتنفيذ لاسكتش " مدرسة الأميين " الذي نظمه ولحنه شاكر بريخان لمسرحية ضيعة تشرين.

٣- جائزة أفضل توظيف فني للتراث الشعبي لقضية قومية، وهو عمل أدته فرقة العاشقين في مهرجان قرطاج – تونس - عام ١٩٨٠.

٤- جائزة أفضل عرض فني مبني على التراث الشعبي بأسلوب معاصر في مهرجان الجزائر عام ١٩٨١.

٥- الميدالية الذهبية لمؤسسة " MIN.ON للفنون والثقافة في اليابان لأفضل عرض ياباني لغير اليابانيين والذي قدمته فرقة زنوبيا التابعة لمديرية المسارح في وزارة الثقافة السورية باللغة اليابانية عام ١٩٩٤.

وتقديراً لحسين نازك وما قدمه في مشواره الفني الطويل، منحته نقابة الفنانين الميدالية الذهبية عام ١٩٨٥، وشهادة تقديرية للإبداع المتميز من المجمع الموسيقي العربي التابع لجامعة الدول العربية عام ١٩٩٦، ودرع

الإبداع الفني من نقابة الفنانين عام ١٩٩٧، وبراءة تقدير الدولة للعطاء المتميز في يوم الموسيقا العالمي عام ٢٠٠٥.

* **في التحكيم** :

اختير حسين نازك عضواً في لجان التحكيم في المسابقات والمهرجانات الموسيقية العربية التالية:

- مهرجان " أغنية الطفل " في عمان - الأردن - عام ١٩٩٥
- مسابقة الأغنية العربية التي أجراها اتحاد الإذاعات العربية في البحرين عام ١٩٩٧
- مسابقة الغناء العربي في " دبي " - اتحاد الإمارات العربية - عام ١٩٩٩
- مهرجان القاهرة الدولي للأغنية في القاهرة - آب - أغسطس عام ٢٠٠٠
- مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة - تشرين الثاني - نوفمبر - عام ٢٠٠٠
- مهرجان الأغنية السورية في حلب - سورية - عام ٢٠٠٢

وحسين نازك الذي يقف على أبواب السبعين من العمر، ما زال كتلة من النشاط، المتوقد، ينتقي من فيض الأعمال المقدمة إليه أفضلها، ويجد في الوقت نفسه متسعاً ليشرف على تدريس الطلبة الذين يؤمون مكتبه يومياً للاستفادة من دروسه وعلمه الغزيز فيما ينفعهم موسيقياً.

أهم انجازاته الموسيقية إضافة لما ذكرناه آنفاً، عمله الكبير "المغنون" الذي تناول فيه حياة: طويس، وعزة الميلاء، وابن مسجح، وابن سريج، وابن محرز، ومعبد، والغريض، وحبابة، وابن عائشة، وإبراهيم الموصلي، وابن جامع، ومخارق، وعريب، وإسحاق الموصلي، إعدادا وتنفيذا وتلحيناً مع سمير حلمي وعدنان أبو الشامات وابراهيم جودت.

صفوان بهلوان

أرواد ١٩٥٧

ولد صفوان بهلوان في جزيرة أرواد الصغيرة الساحرة التي تربض في احد أطرافها قلعتها التي سجن فيها أحرار سورية إبان الاستعمار الفرنسي. أبوه " إبراهيم بهلوان " يملك صوتاً جميلاً ويهوى الموسيقا والغناء، ويحف به أهل الطرب والشعراء وذواقو الأصوات الجميلة والغناء ليرتاحوا إلى صوته العذب وهو يشدو بما يحفظ من أغاني محمد عبد الوهاب تحديداً. وما زال المعمرون من الذين عاصروه يذكرون لياليه الممتعة مع أهل الطرب والسمر بإعجاب، وعلى الرغم من شهرته وإعجاب الناس به، فإن أحداً من أبنائه الثمانية لم يلتفت إلى فن أبيه المتقن سوى ابنه "صفوان" الذي كان يستهويه غناء أبيه المغرم بمحمد عبد الوهاب، فشب على غراره.

كان صفوان لا يعرف من الموسيقا سوى اسمها، ومن آلات الطرب غير العود، فصار يحفظ أغاني محمد عبد الوهاب من الأسطوانات التي يحتفظ بها أبوه، ويعلم نفسه بنفسه العزف بالعود حتى أتقن العزف قبل أن يبرع فيه، واستفزته النوطة الموسيقية ففك بعض طلاسمها بمساعدة أستاذ الموسيقا في المدرسة.

استهواه الشعر وعلم العروض، وادرك بحسه الموسيقي علاقة الشعر بالموسيقا والغناء، ودور التفعيلات في التلحين.

أراد " صفوان " أن يكون صنو والده في الغناء، ولكن الزمن الذي عاش فيه ابوه، يختلف عن زمانه فالعلم الموسيقي يفرض نفس قبل الموهبة، فتسلح به نظرياً وعملياً عن طريق الكتب الموسيقية المتوفرة، ومن ثم بدأ يحتك على استحياء بأهل الطرب في طرطوس الذين بهرهم نقاء صوته وصفاؤه، الشبيه بصوت محمد عبد الوهاب، فتحمسوا له حتى صارت المجالس الطربية في الساحل السوري وقفاً عليه، وشجعه هذا فأقام في مستهل سني السبعينيات أول حفل غنائي في طرطوس حقق فيه نجاحاً ما كان يحلم به.

لم تعد طرطوس تتسع لدائرة أحلامه، وكانت دمشق بعد اللاذقية وحلب هي محط رجائه فرحل إليها.

كان أول ظهور له في دمشق في أحد البرامج التلفزيونية عام ١٩٧٤، وفي هذا البرنامج غنى رائعة محمد عبد الوهاب "حسدوني وباين في عنيهم " فلفت اليه الأنظار، ولكن هذا الظهور المقتضب لم يشف غليله، لأنه كان شهاباً، لمع سريعاً وانطفأ سريعاً، فيمم وجهه نحو بيروت آملا أن يحقق من وراء إذاعتها ما لم يحققه في تلفزيون دمشق.

*** محمد عبد الوهاب وصفوان :**

طرق " صفوان " باب الإذاعة اللبنانية التي قررت بعد أن استمعت اليه مطولاً عزفاً وغناءً، أن يشارك في البرنامج الذي يعده ويقدمه (رياض شرارة)، وفي هذا البرنامج طلب معد البرنامج من المستمعين أن يتحققوا لقاء جائزة نقدية مغرية فيما إذا كان محمد عبد الوهاب هو الذي يغني أم غيره من الهواة. وغنى صفوان وقتذاك قصيدة "الهوى والشباب" لمحمد عبد الوهاب بمرافقة عوده، لتنهال إثر ذلك هواتف المستمعين مؤكدة أن المغني هو محمد عبد الوهاب، وتشاء الصدف أن يستمع محمد عبد الوهاب المصطاف آنذاك في "شتورا" إلى البرنامج فيصاب بدهشة لا توصف لتطابق صوته مع صوت "صفوان"، ولأنه أدى القصيدة كما غناها وسجلها محمد عبد الوهاب بعوده على

اسطوانات دون زيادة أو نقصان، فاتصل مباشرة بالأستاذ "إدوار خياط " وروى له ما سمع وطلب منه أن يأتيه بصفوان مهما كلفه الأمر.

ويروي "صفوان بهلوان" ما حدث فيقول: عندما دخلت الجناح الخاص بمحمد عبد الوهاب في "بارك أوتيل" شتورا، دخلت وجلاً متردداً غير مصدق، وحين شاهدت الأستاذ الكبير، اعتراني الارتباك، وكدت أنكص على عقبي، غير أن محمد عبد الوهاب بدماثته ولطفه المأثورين عنه، بدد كل ما اعتراني، لا سيما عندما دعاني إلى الجلوس قربه، وبعد حديث قصير طلب أن أسمعه شيئاً، فاحتضنت عودي وانطلقت أغني بثبات رائعته "مريت على بيت الحبايب" وأعقبتها بأغنيات أخرى له، فانتشى وصفق مع إدوار خياط إعجاباً دون أن يقول سوى كلمة واحدة: كويس.

وبعيداً عن التفصيلات الدقيقة التي رواها "صفوان بهلوان" عن هذه المقابلة، فإن محمد عبد الوهاب بذكائه المعروف عنه، أراد إحياء بعض روائعه القديمة بصوت صفوان، فأوعز يومذاك للموسيقي الراحل "رفيق حبيقة " بتوزيع مونولوغه "مريت على بيت الحبايب" توزيعاً حديثاً يتلاءم مع لغة العصر الموسيقية، وتسجيله بصوت صفوان على اسطوانات، على أن يتم ذلك قبل عودته للقاهرة. وفعلاً أنهى الأستاذ "حبيقة" عمله بإشراف محمد عبد الوهاب الذي توج الأغنية بكلمة قدم فيها "صفوان بهلوان" للشعب السوري، منوهاً بموهبته الغنائية الواعدة، ولم يكتف بذلك، إذ طلب من صفوان أن يوافيه إلى القاهرة لتسجيل أعمال أخرى له.

استغل "صفوان" هذه المبادرة، ولكنه لم يشأ أن يذهب إليه فارغ اليدين، ولما كان يتقن التصوير الزيتي، فإنه عكف على رسم صورة كبيرة الحجم بالألوان لموسيقار الأجيال، وأهداها اليه عند زيارته له في القاهرة.

احتفى محمد عبد الوهاب بصفوان، وفتح له الأبواب مشرعة، ولكن المطرب الراحل عبد الحليم حافظ الذي لم يرق له الأمر، أراد الاستئثار

لوحده بمحمد عبد الوهاب وألحانه، فوقف حائلاً بينه وبين صفوان، كما أن محمد عبد الوهاب خشي أن يتخلى عنه شريكه في شركة "صوت الفن"، فنفض يده من التعاون مع صفوان دون أن يتخلى عن صداقته التي ظل يوطدها لغاية وفاته، وإثر ذلك، تعاون "صفوان" مع الموسيقي "هاني مهنا" فسجل مع فرقته قصيدة "طال انتظاري" للشاعر "علي محمود طه" وأخرى دينية، وثالثة من الفولكلور السوري "زهرة الفلة" التي وزعها الراحل " رفيق حبيقة " ثم قفل عائداً إلى دمشق، بعد أن أغنى تجاربه الموسيقية من وراء احتكاكه بأعلام الموسيقا المصريين.

واجه "صفوان بهلوان" أول تحدٍّ موسيقي، عندما رشحه مدير البرنامج العام في التلفزيون العربي السوري الأستاذ رياض نعسان آغا عام ١٩٨٢، لتلحين قصيدة "جبهة المجد" للشاعر العراقي الكبير "محمد مهدي الجواهري" كي تغنيها المطربة "ميادة حناوي"، وكانت هذه القصيدة قد عرضت قبل ذلك على الملحن الراحل "بليغ حمدي" الذي اعتذر عن تلحينها لفصاحتها وصعوبة قافيتها قائلاً: دي حجارة ماتتلحنش.

أنهى "صفوان" تلحين هذه القصيدة عام ١٩٨٣، ولأسباب فنية قام بتنفيذها في القاهرة بعد أن أسند توزيعها للمايسترو " مصطفى ناجي " قائد فرقة القاهرة السمفونية الذي حافظ على روح المقام الشرقي الذي هو "راست على درجة الحسيني " وأغنى العمل في تطعيم الفرقة الموسيقية العربية بعدد من الآلات النحاسية والخشبية النفخية وفي استخدامه للتوافق الموسيقي في تجربة موسيقية رائدة.

شدت ميادة حناوي بهذه القصيدة في عيد الحركة التصحيحية عام ١٩٨٣، فأضاءت على الحياة الموسيقية بما حملته من تأثيرات الحركة التصحيحية التي قادها الرئيس الراحل حافظ الأسد، ورفعت من مكانة "صفوان بهلوان" موسيقياً ومعنوياً، لتتوالى فيما بعد نجاحاته بفضل الأستاذ رياض نعسان آغا، الذي تبنى موهبته، وكرس من أجلها مختلف وسائل

الأعلام لخدمة فنه الراقي، الذي ما كان ليستمر بالقوة نفسها لولا دعمه وتبنيه له.

*** قصيدة يا شام**

بعد عامين على "جبهة المجد" التي أثارت كثيراً من الجدل الموسيقي، وارتفع فيها صفوان إلى مشارف عاليه، عرض عليه تلحين قصيدة " ياشام " للشاعر " مانع سعيد العتيبة "، وتتميز ألحان هذه القصيدة بنكهة خاصة، فهي تنهل من الحداثة بإفراط دون شطط، وهذه الحداثة تتجلى مباشرة، لأن الاستهلال يبدأ كلاسيكيا شامخا حتى يحسب المستمع أنه مقبل على عمل درامي ضخم سريعاً ما يتبدد أمام لحن يثير الاعجاب بالتوافق النغمي الذي استعمل فيه آلات الترومبيت والترومبون آكوليس والهورن والفلوت مع آلات أسرة الكمان والايقاع جانحا في عمله إلى الترميز ليعبر عما يريد، ومستغلا اللوازم والجمل الموسيقية والإيقاعات الواردة في سياق الغناء ليصيغ منها المقدمة الموسيقية بأسلوب يتفجر بالحيوية وينضح بالخيال.

الجزء الأول الكلاسيكي في المقدمة عبر فيه عن الشام العريقة ذات الأمجاد الخالدة، والجزء الثاني الذي يستهله بالايقاع السريع، رمز فيه إلى دمشق الحديثة الذي تستمد من تاريخها الحضاري نهضتها الحديثة، أما الجزء الثالث الذي يتميز بايقاع خليجي واضح تماما ويرافقه لحن شعبي ويلعب العود فيه دوراً بارزاً، فيرمز للخليج العربي والشام وأواصر الأخوة العربية، وهذا الجزء استغله في غناء الغصن الثالث من القصيدة:

بردى اليك من الخليج تحية فكلاكما للعــرب تنتميــان

اهلوك أهلي والديار مرابعي وتشدني الذكرى لعهد زمان

الجزء الرابع من المقدمة، حوى فيضاً من الجمل الموسيقية المدروسة بعناية، دلل فيها عن مدى فهمه واستيعابه للعلوم الموسيقية الغربية التي تزغرد فيها الوتريات من وراء زخم النحاسيات، ليختتم كل هذا بضرب

سماعي على مقياس ٤/٤ بدلا من ٨/١٠ المتعارف عليه في وزن السماعي وعلى لحن قصير لايتكرر، مستهلا الغناء بـــ:

ياشام زرتك والفؤاد يعـــاني من هجر خل بالنوى أشقاني

وحقيبتي عود عريق لم تزل أوتاره تشـــدو ببعض أغاني

ليختتم الغناء بـــ:

ومضيت من بردى بقلب خافق وتركت عند ضفافـــه عنواني

كان هاجس صفوان بهلوان الموسيقي بعد هذين العملين، تأليف عمل سيمفوني كبير، يخلد صمود سورية أمام العواصف التي كانت تعصف بها، ويدلل بالوقت نفسه على قدراته الموسيقية، ولما كان متأثرا بأعمال الموسيقي المجري " فرانز ليزت " وبأسلوبه في الكروماتيك، فإنه عكف على تأليف قصيده السيمفوني " الربان والعاصفة " ولما كانت علومه في الموسيقا الغربية ضئيلة نوعا ما، ويحتاج إلى من يعينه عليها فإنه دفع بمخطوطة " الربان والعاصفة " للمايسترو السوري " نوري الرحيباني " المقيم في المانيا الديمقراطية ليساعده في ذلك. وفعلاً تجاوب نوري رحيباني مع هذا العمل الذي استهواه، وانصرف إليه بكليته، وتمكن من إنجازه في مطلع عام ١٩٨٧، حيث عزفته وسجلته بقيادته وبحضور صفوان فرقة برلين السيمفونية وكورالها الضخم، وفي العام نفسه وضمن احتفالات سورية بعيد الحركة التصحيحية، قدم للمرة الأولى رسميا في التلفزيون العربي السوري، فنال الإعجاب والتقدير الرسمي والشعبي.

أراد صفوان من وراء عمله هذا الذي يروي تاريخيا ازدهار أرواد في ظل ملكتها " هيليصة " التي سيطرت بحنكتها على الشواطىء الشرقية للبحر الأبيض المتوسط، اسقاط العمل على سورية وقائدها الخالد حافظ الأسد الذي

صمد أمام ما يحيق بالوطن من دسائس ومؤامرات وانتصر فيها على أعداء سورية محققا العزة والفخار ومن ثم الازدهار الذي تنعم فيه.

يلاحظ في هذا القصيد الرائع، نشيد البحارة الأروادیين الذين كانوا قديما يتغنون بالملكة "هيليصه" إذ مازال هذا النشيد هو نشيد البحارة الأروادیين حتى اليوم، يغنونه كلما أبحروا في غياهب المتوسط أو رموا شباكهم في البحر، وتجدر الإشارة إلى أن هذا النشيد أرهق نوري رحيباني كثيراً حتى جاء على الصورة الرائعة التي شدا به الكورال في ختام العمل.

ارتبط "صفوان بهلوان" في أواخر سني الثمانينيات بصداقة متينة بالثري الأماراتي "سلطان عويس" صاحب جائزة عويس الأديبة، الذي يهوى الأدب والفن ويجيد قرض الشعر، وربما جنح به الخيال، فظن أنه يستطيع أن يخلد شعره بألحان وصوت صفوان، على غرار ما فعل أحمد شوقي ومحمد عبد الوهاب.

وكان باكورة هذه الصداقة قصيدته "ياليالي الشام" التي لحنها وغناها صفوان مضيفاً عليها التجديد الذي جاء به محمد عبد الوهاب في أغنية "من غير ليه" فأبدع، ثم لحن له قصيدة " رجعنا ياأحبتنا رجعنا " التي غنتها المطربة التونسية المثقفة "سونيا مبارك " لتحلق بها. كذلك لحن له موشحاً أظهر فيه براعة يحسد عليها لا سيما في الايقاع الجديد الذي ابتكره ولم يطرق قبلاً.

لم تستمر صداقة الرجلين طويلاً، إذ اخترم الموت سلطان عويس في غفلة من الزمن السعيد.

عاد صفوان إلى دمشق حزيناً غاية الحزن، ولم يبدد حزنه وكآبته سوى عودته إلى أصدقائه الكثر، والسمر معهم وكان من بين هؤلاء الشاعر الكبير سليمان العيسى والشاعر محمد موصلي والشاعر تميم حسن

فاستهوته قصائدهم، وبدأ معهم رحلة موسيقية جديدة أنجز فيها تلحين قصيدة "نبع الصفا " لسليمان العيسى، وقصيدة " منك الضياع " لمحمد موصلي، وقصيدة "وادي العيون " لتميم حسن، وجميعها من الروئع التي لا تنسى، ثم خرج على الناس عام ١٩٩٧، بقصيدة "لنا الأرض" للشاعر الراحل محمد عمران والمطربة الراحلة ربى الجمال ليتوج بها رحلته في تلحين القصائد العصماء..

لقد غدت القصيدة عند صفوان بهلوان شيئاً آخر، فاختزل بالمقدمات الموسيقية معاني القصيدة، وجعلها تحمل تعبيراً فائقاً عن المضمون، وأعاد للإلقاء الغنائي ألقه وأمجاده، وقيد العرض الصوتي بالتدوين الموسيقي، واستخدم فرقة موسيقية كبيرة تضم عدداً من الآلات النحاسية والخشبية النفخية، ليصل عن طريقها إلى المضمون الذي يريد، حتى لبست القصيدة على يديه ثوباً جديداً لم تعرفه منذ وفاة السنباطي، فرفلت بوشي من الأنغام، وتألقت بزخارف العلم الموسيقي مكرسا علوم الموسيقا الغربية لخدمة الغناء العربي، ومن المذهل حقاً أن يبدأ عمله الفني الجاد بقصيدة " جبهة المجد " وأن ينهيه بقصيدة " لنا الأرض " الخالدة، فقد جذبته الاحتفالات القاهرية السنوية بمحمد عبد لوهاب، فكان صوته الداوي رائعاً في مهرجان الموسيقا العربية السنوي، الذي كان يقدم فيها سنوياً بعض تراث محمد عبد الوهاب، ويبدو أنه ارتضى لنفسه أن يكون صدى لمحمد عبد الوهاب، لأنه ما زال حتى اليوم بطل تلك الاحتفالات، عوضاً من أن يلتفت إلى فنه الذي صنع والذي صنع منه فناناً كان يمكن لو استمر أن يكون له شأناً آخر في الحياة الموسيقية.

دعته القاهرة في شهر تشرين الأول - اكتوبر - عام ٢٠٠٩ لتفاجئه بالتكريم الرابع الذي ناله فيها على انجازاته تلحيناً وغناءً وإحياء لتراث محمد عبد الوهاب.

أسعد الخوري

دمشق ١٩٥٣

أسعد خوري هو أكبر أبناء الموسيقار والمربي الفاضل بطرس مهنا الخوري، نشأ وترعرع في أسرة موسيقية تهوى الفن الموسيقي، أخوه سمير خوري، عازف كمان بارع يجيد العزف بالأسلوب الغربي والآخر الشرقي، وأخوه الأصغر ظافر خوري، عازف بيانو قدير، ومهارته بالعزف أتاحت له الفرصة ليجيد العزف بالأكورديون، والأورغ. وهو لم يكتف بذلك اذ انصرف لدراسة التوزيع الموسيقي الذي برع فيه. وهؤلاء الأخوة يدينون بالفضل لأبيهم الذي اهتم بمواهبهم المبكرة، فعلّم أسعد العزف بالكمان مذ كان في السادسة من عمره، قبل أن يلحقه بالمعهد العربي للموسيقا، الذي درس فيه الصولفيج - أي قراءة النوطة الموسيقية غناء - على يدي السيدة الهام أبي السعود - والعزف بالكمان على العازف القدير الراحل إميل سروه. إضافة للبيانو الذي تعلم العزف به على يدي الأستاذة " سونيا قربيتنيان.. وكان يجد في متابعة أبيه الذي ما كان يبخل على أولاده بالآلات الموسيقية التي يرغبون وبالكتب الموسيقية التي تحقق لهم تقدماً مستمراً ومعينا لا

ينضب من الحب والحنان والرغبة في أن يرى أولاده جميعاً متفوقين في هذا العلم المحبب والشائك.

لم يكتف أسعد خوري بما حققه من تقدم في العزف، اذ تابع دراسة الموسيقا على الأستاذ " وانيس مومجيان " مدة أربع سنوات، ليتابع دراسته بعد ذلك مع الأستاذة " سوزانا صابوني "، وكان والده يشجعه في بداياته بإعطائه ليرة سورية واحدة عن كل درس يحفظه بإتقان، حتى أنه اضطر لأن يدفع له ذات يوم عشر ليرات سورية لحفظه عشر مقطوعات في يوم واحد، وكان عمره وقتذاك عشر سنوات، وكان أبوه يعجب لحافظة ابنه التي كانت تلتهم " ميتود " الكمان أو البيانو خلال عشرين يوماً فقط حفظاً وأداءً، ولم يقصر الأب هذا التشجيع على ابنه أسعد، بل طبقه على جميع أولاده وأحفاده.

وجد أسعد خوري نفسه بعد أن أنهى مراحل الدراسة كلها بما فيها علوم الموسيقا وتاريخ الموسيقا وإعلامها بنجاح، أبواب الإذاعة السورية مشرعة أمامه، فصار عازفاً بالأكورديون بفرقة الإذاعة بعد شغور مكان عازف الأكورديون الذي كان يشغله العازف حسان اللحام الذي تعاقد للعزف في السويد، وفي فرقة الإذاعة اكتسب خبرات لم يكن يعرفها في مجال الموسيقا الشرقية. وعندما أسس الأستاذ أمين الخياط فرقة الفجر الموسيقية، استعان به عزفاً بالآلات التي يتقنها، وظل يعمل في فرقة الفجر زمناً، إلى أن أسس فرقته الخاصة عام ١٩٧٦ واشتهرت باسم فرقة الربيع الموسيقية، ومع انطلاقته بهذه الفرقة قائداً ومؤلفاً وموزعاً لها بدأ الفنانون السوريون والعرب يتخاطفونه لأداء أعمالهم الغنائية والموسيقية، وتيمناً بالربيع وما يجود به الربيع على الناس ألف أول مقطوعة له بعنوان " نسمات الربيع " التي كان يفتتح بها الحفلات الموسيقية التي يقدمها. وكانت هذه المقطوعة بداية المخزون الموسيقي الذي تنوء بها قريحته والتي تجلت في مؤلفاته الموسيقية

وألحانه الغنائية للمطربين والمطربات، إضافة للموسيقا التي وضعها للمسلسلات الإذاعية والتلفزيونية.

*** في التأليف الموسيقي:**

ألف أسعد خوري عدداً لا يستهان به من المقطوعات الموسيقية منها إضافة لنسمات الربيع مقطوعات: الكرنفال، سنة حلوة، شمس الوطن، نعم للوطن، رحلة حب، رحلة العطاء، ضوء القمر، ميريان، وبين التكنيك والشجن، وهذه أراد من ورائها التكنيك الغربي تأليفاً وعزفاً من خلال الروح الشرقية الطافحة بالشجن.

*** في الألحان الغنائية:**

لحن أسعد خوري عدداً لا بأس به من الأغاني، وهو لا يعمد إلى تلحين الأغاني إلا إذا طلب منه ذلك، وأكثر ألحانه شيوعاً هي: أغنية " الم تقل تعبت " للجزائرية سعاد بو علي، وقصيدة الأم من شعر عزيزة هارون وغناء سماح الصابوني، وأغنية وحياة ولادنا، من نظم عيسى أيوب وغناء سهام إبراهيم، وأغنية " افرحوا " لعيسى أيوب، وانعام صالح، ويا قلبي ناطر، وليالي العيد، وعسى تعودون وجميعها من نظم توفيق عنداني وغناء وليد حمدي، وفهد يكن، وميشيل أشقر، وافرحي يا شام من نظم عبد المسيح نعمة وتوزيع فراس خوري وغناء هدى العطار، نشيد مثل النجوم، نظم عبد المسيح نعمة وتوزيع فراس خوري وغناء عصمت رشيد، وللمطرب الأردني ناصر أرشيد أغنية الغرور خدعك وهي من نظم حسان يوسف، وللمطرب معين حامد أغنيتي " ردي علينا المرحبا " ولازم ترحم حالي "، ولسحر عبد العزيز أغنية " كتبوني ع جناح الريح " ولنوال سمعان، " جاية تقللي شوبكي"، ولعتاب عيسى، " كرمالك عطرت ثيابي "، ولميراي مصطفى، " لا تقول من زمان ".

*** المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية:**

وضع أسعد خوري الموسيقا التصويرية لمسلسل " الزهرة " ومسلسل "الأرض والرجال " الإذاعيين اللذين أخرجهما المخرج إسماعيل تامر، ومسلسل " زهرة البستان " لإذاعة لندن. كذلك وضع الموسيقا التصويرية للمسلسلات التلفزيونية التالية: " طقوس الحب والكراهية " إخراج رياض ديار بكرلي، " وقلوب في الميزان " " وهكذا يكون الحب " والشريك " ورجل بلا جذور " وجميعها من إخراج عبد المسيح نعمة.

إضافة إلى أعمال عدة للأطفال من أبرزها موسيقا فيلم " الوصية " وأغنيات " داليا العين " وشكراً يا بابا " " والشجرة ".

أسس مع أخيه ظافر خوري استديو الربيع للموسيقا، سعياً وراء تسجيلات نظيفة، تخدم الموسيقيين والمطربين، وأعماله بالدرجة الأولى.

وأسعد خوري بعد هذا متزوج وعنده ولدان هما فراس وفارس خوري، وقد تولى العناية بهما موسيقياً قبل رحيل جدهما بطرس مهنا الخوري، وتابع والدهما من بعده تعليمهما فألحقهما بالمعهد العربي للموسيقا، وقد تخرج الأول عازفاً بالبيانو واختص بالتوزيع الموسيقي، أما الثاني فارس فتخرج عازفاً بالكمان، ويتوقع له أساتذته مستقبلاً باهراً، والجدير بالذكر أن أفراد الأسرة جميعاً يتعاونون من أجل هدف واحد نبيل هو الارتقـــاء بموسيقانا العربية.

عمر سرميني

حلب ١٩٦٢

ولد المطرب القدير عمر سرميني في العشرين من شهر آذار - مارس - عام ١٩٦٢، في حي العقبة من منطقة الجلوم وهو حي من أحياء حلب القديمة يقع قرب الجامع الأموي الكبير. أبوه الشيخ محمد سرميني رجل فاضل درس وتعلم وتخرج من مدرستي الشعبانية والخسرفية، يهوى الانشاد الديني والذكر والأذكار، ومتصوف من اتباع الطريقة النقشبندية، الا أنه لا يفرق بينها وبين الطرق الصوفية الأخرى المنتشرة في حلب من مثل: القادرية والرفاعية والرشيدية والشاذلية والمولوية وغيرها.

شب عمر سرميني منذ طفولته على كل ما يدور حوله في بيئته المحافظة التي تعتز بالعادات والتقاليد، ولما كان أصغر أخوته وأخواته سناً، فانه حظي بعناية خاصة من أبيه الذي خصه بعطفه وحنانه وجعله صديقاً له في حله وترحاله، فكان يرافقه إلى حلقات الذكر التي كانت تعقد في المساجد والتكايا والبيوتات. ومن حلقات الذكر هذه ومن المساجد والتكايا والمآذن قبس فن الإنشاد الديني ثم الغناء من أئمة المنشدين والمغنين في حلب، وعلى سبيل المثال، كان أبوه يصحبه كل يوم سبت إلى منزل الشيخ أديب خضير الذي يعقد في بيته حلقة للذكر كان يؤمها المنشد القدير مصطفى طراب والمنشد أديب الدايخ والمنشد القرقناوي، فكان يجلس قرب أبيه فيستمع للتوشيحات والمدائح والقصائد الدينية دون أن يدري أنه يتعلم منها الشيء الكثير، وفي يوم الأحد يرافق أباه إلى جامع السفاحية القريب من باب قنسرين ليستمع إلى إنشاد الشيخ صالح دهان، والشيخ العتر والشيخ عبد القادر رديف شيخ المنشدين في حلب

الذي كان والده قبلا ينشد في زاوية " بادنجك " التابعة لأسرة بادنجكي، وإضافة إلى هذا فانه في يوم الأحد أيضاً كان يرافق والده بين صلاتي المغرب والعشاء إلى مجلس " الصلاة النارية " الخاصة بالصلاة على النبي الكريم (r) التي تتضمن مدائح وقصائد وتوشيحات في مدح النبي الأمين (r).

أما في يوم الاثنين فكان يحضر الذكر مع والده الذي يقام في جامع العثمانية، عند باب النصر، فيلتف حول الشيخ العارف بالله عبد الله سراج الدين مع جمع من المنشدين البارعين أمثال: الشيخ محمد ماسزيه والشيخ عمر دربي، والمنشد المطرب محي الدين أحمد والمنشد عبد الوهاب الصباغ تلميذ الشيخ بكري الكردي صاحب طقطوقة " ابعت لي جواب " ودور " القلب مال للجمال " وكان هذا يتمتع بصوت جميل يشبه صوت أستاذه، فكان يغني القصيدة متنقلاً بين المقامات ببراعة متبعاً أسلوب بكري الكردي في ذلك، وكانت حافظة عمر سرميني الطفل تتلقف كل ذلك بشغف دون أن يعرف بأن ما يحفظه سيكون له دور في مستقبل أيامه، وإضافة إلى هذا فان البيت الذي ولد فيه ونشأ، يشرف بفسحتيه السماويتين على إطلالة جميلة على قلعة حلب ومأذنة الجامع الأموي الكبير الذي كان يؤذن فيه على مدار الصلوات الخمس، خمسة مؤذنين مشهودا لهم بالأصوات الجميلة والأداء المتميز، فكان الشيخ عمر دربي يؤذن لصلاة الفجر، والشيخ أحمد جاكيري لصلاة الظهر، والحاج أحمد الخراط لصلاة العصر، والشيخ بكري كردي لصلاة المغرب والشيخ أحمد الحجار لصلاة العشاء، فيؤدون الآذان من مقامات موسيقية مختلفة تظهر براعتهم، وكان عمر سرميني الذي روى لي كل هذا يحفظ بعفوية متناهية أداءهم دون أن يكتفي بذلك، لأنه دأب على حضور المناسبات الدينية التي كانت تعقد من وقت لآخر في الجامع الأموي الكبير ليصيخ بإعجاب إلى فرق المنشدين ولا سيما فرقة صبري المدلل التي كانت تضم خيرة المنشدين من مثل: عبد الرؤوف الحلاق وحسن الحفار والمعلم فؤاد خانطوماني، ليزيد رصيده من فن أصول الغناء الديني.

تعلم عمر سرميني قراءة القرآن الكريم وأحكام التجويد على يدي العلامة الشيخ أحمد الأدلبي والشيخ جميل العقاد والشيخ محمد الملاح قبل أن يلحقه أبوه بمدرسة مروان بن الحكم الابتدائية التي مكث فيها ست سنوات، انتقل بعدها إلى مدرسة معن بن زائدة الإعدادية، وقد تزامن انتسابه لهذه المدرسة مع توجهه للعمل في مجال الإنشاد الديني الذي تعلم فيه أصول تدوير حلقات الذكر الصوفية، وترقية لفظ الجلالة من الشيخ عبد القادر رديف، وأثناء عمله هذا تعرف المنشد أديب الدايخ الذي صار يصطحبه إلى حفلات الموالد والأعراس والختان، لصوته الجميل إضافة لاتقانه السيرة النبوية والغناء الدنيوي المتداول.

أدرك عمر سرميني إن الإنشاد الديني وحده لا يمكن له أن يصنع منه مطرباً، فانتسب إلى معهد حلب الموسيقي، وفي هذا المعهد لفتت براعته في الغناء أنظار الموسيقي الراحل نديم الدرويش فلحن له خصيصاً أغنية " تسلم وتعيش " التي حققت بعد إذاعتها إذاعيا وتلفزيونياً نجاحاً طيباً.

لم يستطع معهد حلب، إشباع رغبة عمر سرميني في تعلم الموسيقا والتبحر فيها، فهجره ليتتلمذ على يدي الأستاذ محمد قصاص الذي علمه مبادئ الصولفيج قراءة وغناء، إضافة إلى العزف بالعود والاشتغال في فرقته " شيوخ الطرب " منشداً ومطرباً، فسافر معه إلى بيروت وطرابلس وغيرها من المدن اللبنانية ومراكز الاصطياف محققاً بصوته وحضوره وأدبه الجم نجاحاً كبيراً جعل عدداً من المحطات الفضائية تستضيفه في برامجها، ولم يقتصر الأمر على ذلك، اذ دعي لأحياء حفلات عدة في قصر الرئيس الياس الهراوي في بعبدا، وفي منزله في زحلة في مناسبات خاصة.

انفرط عقد فرقة (شيوخ الطرب)، واضطر عمر سرميني كي يستكمل ما ينقصه في مجال الموسيقا الشرقية للالتحاق بالأستاذ عبد الرحمن مدلل، وكان هذا الأستاذ الكفيف خريج كلية الآداب، عالماً موسيقياً، ومثقفاً وأديباً مرموقاً، وصوته مقبولاً وأداؤه متميزاً، وسبق له وعلم كبار المطربين من مثل: محمد خيري وصباح فخري وعبد الرحمن عطية، وغيرهم، فمكث عنده ثلاث سنوات تزود خلالها بفن الموشحات وأساليب الغناء العربي،

وتعرف عنده الفنان فؤاد خانطوماني الذي كان وقتذاك مطرب حلب الوحيد، وبفضل فؤاد خانطوماني تغيرت أمور عمر سرميني واتخذت لها مسارا آخر في العمل الفني الجاد، فارتفع أجره المادي الذي شجعه على الاحتراف، وصار يساعد والده في تحمل مسؤوليات الحياة وأعبائها. وظل زمناً يعمل مع الفنان خانطوماني في حلب ودمشق التي تعرف فيها الفنان زهير منيني الذي زود فؤاد خانطوماني ببعض الحانه في التوشيحات الدينية التي منها موشحه الرائع "محمد سيد الخلق " الذي هو من مقام " الحجازكار ".

وقفت خدمة العلم حائلاً بين عمر سرميني وعمله في فرقة فؤاد خانطوماني، ولكنها لم تكن عائقاً بينه وبين دروس الصولفيبج والعزف بالعود اللذين تابعهما بإصرار مع الأستاذ " كمال حدث "، وأثناء تأديته لخدمة العلم في نادي ضابط حلب تحت إمرة المحامي والنقيب وليد قلعه جي الذواق للموسيقا والغناء، أتاح له هذا المجال لإقامة حفلات عدة في نادي الضباط استأثرت بإعجاب وتقدير روادها، وارتبط خلالها بصداقة طيبة مع عازف الناي المعروف " محمد خير النحاس " الذي عرفه بالدكتور " زهير أمير براق " رئيس نادي شباب العروبة، الذي أعجب بصوته ومواهبه فاقترح عليه تأسيس رباعي شباب العروبة الغنائي، وفعلاً تم تشكيل هذا الرباعي من المطربين: عمر سرميني ونهاد نجار وعبود بشير ورضوان سرميني، ونجح نجاحاً مطلقاً في الحفلات التي أقامها النادي في مختلف المدن السورية.

أراد نادي شباب العروبة، التوسع في مجاله الموسيقي، فاستعان بالموسيقي عبد القادر الحجار لتعليم فرقة كورال النادي أداء الوصلات الغنائية التي لحنها خصيصاً له، وخلال عمله هذا التقى برباعي النادي الذي شدا له بوصلة موشحات من مقام الكرد من بينها موشح " لم يكن هجري حبيبي ". ومن هذا النادي، ومن وراء تراكم ما حفظته ذاكرة عمر سرميني من أغان دينية ودنيوية وعلوم موسيقية، ومن وراء صوته الجميل ومهارته في الأداء أخذ اسمه ينتشر ويكبر، وجمهوره يزداد، دون أن يركبه الغرور أو يفارقه تواضعه وأدبه المجبول عليهما منذ طفولته.

في سبعينيات القرن الماضي بدأ يحصد زرعه الذي أينع، فوجهت إليه الدعوة للمشاركة في مهرجان قلعة حلب، ثم للمشاركة في مهرجان المحبة في اللاذقية، فسطع نجمه أكثر، وبدا وكأن كل شيء صار ملك يديه، فلبى دعوة مهرجان أثينا الدولي في اليونان، حيث غنى في قبرص وعدد من المدن اليونانية إضافة للعاصمة أثينا في إطار المهرجان، وبعد عودته دعي للغناء في دمشق بمناسبة تكريم الموسيقار والمسرحي أبي خليل القباني، فغنى له موشحه الشهير " ما احتيالي يا رفاقي "، ليصير بعد ذلك نجم مهرجان الأغنية السورية في حلب، ومهرجان بصرى الدولي، ومهرجان تدمر السياحي، وظل كذلك يصول ويجول دون أن تفيه الصحافة حقه من التقدير إلا لماماً.

*** مهرجان قرطاج** :

طلبت إدارة مهرجان قرطاج الموسيقي السنوي، من المطرب الراحل صبري مدلل أن يشارك في المهرجان بنخبة من المطربين والعازفين، فاختار للغناء معه عمر سرميني وعمر صابوني وظافر الجسري، ومن العازفين الكبار الحاج وحيد السقا (قانون)، ومحمد قدري دلال (عود)، وعلي ناصر "دف ".. هذه الفرقة على صغرها صنعت المعجزات عزفاً وغناءً، وتألقت في المهرجان من وراء الموشحات والقدود والأدوار والطقاطيق التي قدمتها. وقد حدث في الليلة التالية للمهرجان، أن دعي عدد كبير من رجال الصحافة إلى نزل " المشتل ".. الذي يقيم فيه الوفد السوري، وطلب الصحفيون أن يسمعوا فناً تراثياً أصيلاً، وكان المطرب التونسي الكبير " لطفي بوشناق " موجوداً، فشارك السوريين الغناء وصار يتفنن في المقامات وانتقالاتها، فانبرى له عمر سرميني وكأنهما في مباراة غنائية قوامها البراعة والمهارة والجودة والتجويد في الغناء، حتى أحالا السهرة إلى جو من الطرب والتطريب قلّ نظيره في الارتجال الطربي، حتى أن جريدة الصباح التونسية عنونت المقال الذي كتبته عن الوفد السوري في إطار تغطيتها للمهرجان والسهرة بقولها: "التقى عمر سرميني ولطفي بوشناق والقنا يقرع القنا ". ومنذ أصبح صباح تلك السهرة، ازداد الود بين لطفي بوشناق وعمر سرميني وصارا وما زالا صديقين حميمين.

كان لرحلة مهرجان قرطاج بعدها الفني الكبير، فارتبط عمر سرميني بالفنان القدير محمد قدري دلال، بصداقة فنية عميقة وصداقة عمل، كان من ثمارها غناء عمر سرميني لبعض الحان قدري دلال، والاشتراك معه في أعمال فنية بالتعاون مع المستشرق الفرنسي "جوليان جلال الدين فايس".

*** فرقة الكندي:**

أسس المستشرق جوليان فايس فرقة الكندي التي تولى إدارتها والإشراف عليها، منه، عازفاً بالقانون ومن الأستاذ محمد قدري دلال بالعود، والأستاذ زياد قاضي أمين بالناي، والأستاذ المصري عادل شمس الدين بالرق، وشيخ المطربين صبري مدلل، والمطرب عمر سرميني.. هذه الفرقة المتميزة في كل شيء، سجلت أول عمل لها بعنوان " الديوان الحلبي " وهو عمل غنائي سردي من جزأين يتضمنان فيضاً من الأعمال التراثية الفريدة.

*** فرقة الكندي في أوربا وأمريكا واوستراليا:**

تمكنت فرقة الكندي من خلال الحفلات التي أقامتها في سورية من إثبات وجودها على الساحة الفنية، وهذا ما ساعدها من وراء إصرار مديرها " فايس " على تقديم حفلاتها في أوربا، وقد استقطبت الحفلات التي أحيتها في معهد العالم العربي في باريس، وفي مسرح المدينة (Tiatro de la ville) وهو أكبر مسرح في أوروبا. وفي دار الأوبرا الفرنسية، وفي دار الأوبرا في مدينة " ليل " وفي مدينة كان "، ثم في جزيرة كورسيكا جماهير غفيرة لم تكن تتوقعها، ولم يقف الأمر عند فرنسا وحدها بعد أن ذاع خبرها، إذ عمدت الفرقة على إقامة حفلات مماثلة في ألمانيا والنمسا وسويسرا، وقد دعي عمر سرميني ليغني في مدينة " بال " السويسرية بمرافقة الفرقة السيمفونية بعض أعمال المؤلف السويسري " كلاوس هوبر " التي تضمنت الآهات والغناء بكلمة يا ليل من مقام العجم (ماجور).

تابعت فرقة الكندي رحلاتها الفنية، فأقامت عشرات الحفلات في البرازيل واستراليا ونيوزيليذا، لتعود بعد ذلك إلى حلب استعدادا لمزيد من الحفلات التي تعاقدت معها، وفعلاً سافرت من جديد إلى أوروبا، وتحديداً إلى البلاد الاسكندينافية التي انطلقت منها بعد نجاحها في نقل التراث الموسيقي العربي

السوري إليها، إلى كندا والولايات المتحدة الأمريكية اللتين حققت فيهما ولا سيما عند الجاليات العربية نجاحاً فائقاً. لم يتوقف نشاط الفرقة على الرحلات الفنية التي أقامتها، إذ تهافتت عليها شركات الأسطوانات المدمجة (C.D) من أجل تسجيل أعمالها، ومن بين هذه الأعمال عمل هام بعنوان " الحروب الصليبية " انفرد بغنائه " عمر سرميني "، وهذا العمل يتألف من قسمين يرويان قصة تلك الحروب. ويعود سبب عدم اشتراك " صبري مدلل " فيه، إلى تقدمه في العمر، وتراجع مساحات صوته، وعدم تحمله لأعباء السفر الطويل، ومنذ ذلك التاريخ، تاريخ سفر الفرقة إلى الدول الاسكندينافية وكندا والولايات المتحدة الأمريكية صار عمر سرميني مطرب الفرقة الوحيد.

قامت الفرقة بتجربة فريدة مع المغني التركي " دوكان ديكمان " تجلت في العمل الذي قام بتسجيله على اسطوانة مدمجة بالاشتراك مع عمر سرميني بعنوان " أتومان "، وتتألف هذه الأسطوانة من قسمين: الأول ويشتمل على معزوفات ضمت عدداً من البشارف والسماعيات، والثاني، عبارة عن غناء ثنائي من " عمر سرميني " ودوكان ديكمان " انفرد فيه كل لوحده بارتجالات غنائية طربية.

لبى عمر سرميني دعوة وجهت اليه من الحكومة الاسبانية عن طريق عازف العود السوري " هامس البيطار " وهو من مدينة مصياف ومقيم في اسبانيا، ليسجل بالتعاون مع مؤسسة " الليكادو الاندلسي " بعض الموشحات الأندلسية العريقة والقديمة على اسطوانة مدمجة، لقيت رواجاً منقطع النظير. والجدير بالذكر أن ملك اسبانيا كارلوس، عندما استضافه الرئيس الدكتور بشار الأسد في سورية، أقام له في قاعة العرش في قلعة حلب حفلاً موسيقياً غنى فيه عمر سرميني بمرافقة فرقته الخاصة وحاز الإعجاب، كذلك الأمر عندما زار " كريم آغاخان " محافظة حلب، أقامت له محافظة حلب بالتعاون مع لجنة حلب لحماية القلعة حفلاً فنياً في قاعة العرش انفرد فيها عمر سرميني بالغناء مع فرقته.

*** مهرجانات عربية أخرى:**

شارك عمر سرميني في مهرجان فاس في المغرب الخاص بالغناء الصوفي مع المنشد أديب الدايخ في اليوم الأول، ثم شارك في اليوم الثاني

أيضاً مع المنشد حسن الحفار، وقد كرمته إدارة المهرجان ومنحته شهادة تقدير ووساماً. كذلك شارك على مدى سنوات في مهرجانات عدة في تونس منها: مهرجان المدينة في القصر البلدي بتونس، ومهرجان مدينة الحمامات، ومهرجان سوسه، ومهرجان حدائق خير الدين، التي أبلى فيها كلها بلاء طيباً، جعلت إدارة المهرجانات تطلبه دائماً.

* **أعماله** :

غنى عمر سرميني التراث فأبدع فيه، وشدا بألحان نزار موره لي وسمير حلمي وإبراهيم جودة وعدنان أبي الشامات وفتحي الجراح وخالد ترمانيني فحلق فيها، وأكثر هذه الألحان غناها في المسلسلات التلفزيونية الغنائية التي أعدها وأشرف عليها وقام بتوزيعا موسيقيا الفنان القدير حسين نازك منها: مسلسل " الرحيل إلى الوجه الآخر " و" المغنون " و" الموشحات كنوزنا " وإضافة إلى هذا كله فانه مارس التلحين في محاولة تجريبية منه، فكانت قصيدة " لحاظ العيون " من نظم الشيخ محمد بن خاطر من أجمل ما لحن أعقبها بقصيدة " نحن لا ننسى الصحابا " للشاعر نفسه، اضافة لألحان أخرى لقيت قبولا. الأعمال الأخرى التي شارك فيها بنجاح مطلق تتحصر في عملين هامين هما " تجليات " للمبدع نوري اسكندر الذي عرض بدار الأوبرا في دمشق، واستطاع فيه نقل التعبير الذي أراده نوري اسكندر بمنتهى الشفافية والإحساس بنوعية العمل الذي يتطع له، والثاني، كان بالنسبة إليه تجربة فريدة إذ غنى بمناسبة افتتاح قصر الأمير عبد القادر الجزائري الواقع بظاهر دمشق موشحا موزعاً بأسلوب موسيقا الجاز بالتعاون مع عازف الكيتار القدير " هانيبال سعد " وهذه التجربة الرائدة فتحت أمامه آفاقاً جديدة لا سيما بعد نجاحه الكبير في أدائه الجديد الذي لعب فيه الارتجال دوراً أساسياً. وعمر سرميني الذي يحترم فنه وبلده ظل وما زال يعمل على تقديم ارث بلده الفني في حله وترحاله دون كلل لتعريف العالم بكنوز سورية الموسيقية التي كلما نهل المرء من معينها، زاد امتلاء ونشوة وطلب المزيد.

جوان قره جولي

دمشق ١٩٧٢

مدارس العود التقليدية، عفا عليها الزمن، ولم تعد تصلح لتعليم العزف بالعود لافتقارها إلى ما يعينها على الصمود أمام مدرسة بغداد التي أسسها أكاديميا الشريف محي الدين حيدر، ومناهج وأساليب هذه المدرسة تعدت حدود العراق مشرقا ومغربا بفضل عباقرة العزف التي خرجتهم من مثل: الأخوين جميل ومنير بشير وسلمان شكر، ونصير شمة وغيرهم.. وإذا كانت مدرسة بغداد قد حققت الريادة، فإن المعهد العالي للموسيقا في دمشق، قد حقق هو الآخر بالأساليب والمناهج العلمية الحديثة التي استخدمها، حضوراً مماثلا لا يقل أهمية عن مدرسة بغداد، بفضل الدراسة النظرية والعملية التي اتبعها الخبراء والمدرسين الذين استقدمهم المعهد العالي من أكاديميات تركيا وأذربيجان الشهيرة، وكانت المحصلة الدراسية لسنوات عدة، تخرج عدد من عازفي العود الأعلام الذين لا يقلون مقدرة ونبوغا عن خريجي مدرسة بغداد، منهم جوان قره جولي وعصام رافع وحسين عثمان وغيرهم.

ولد جوان قره جولي في دمشق عام ١٩٧٢، ودرس الموسيقا في المعهد العربي ومن ثم بالمعهد العالي وتخرج عام ١٩٩٧، مجازا في الموسيقا، اختصاص عازف عود رئيسي وعازف كونترباص - كمان أجهر - اختصاص فرعي.

قال فيه منير بشير: " وجدت خليفتي في سورية ". وقال فيه "ماريوحنا ابراهيم ": " أنت اليوم بحق خليفة منير بشير ". وقال فيه

العازف التركي الخطير " صايم اكشيل " كلمة واحدة: محترف.. أما صلحي الوادي فقال: هو من العازفين من ذوي الاحساس العالي، والمهارة التقنية العالية المستوى..

هذه الأقوال لم تأت من فراغ، فكل واحد منهم كانت له تجربته معه، فالأول منير بشير، كان استاذا له، وصلحي الوادي اختبره عزفا مع الفرقة الوطنية السيمفونية في اعمال عدة للمشاهير، وايضا عندما اصطحبه معه ليعزف مع الفرقة الوطنية السيمفونية في " لوس انجلوس " في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي واقع الحال فإن براعة جوان قره جولي عزفا وتعبيرا، لم تأت عفوا، وإنما من وراء مثابرته المستمرة في دراسة العزف واستيعاب العلوم الموسيقية والمقامات وفروعها على أيدي أساتذته الكبار: عارف عبد الله، وعسكر علي أكبر، ومنير بشير عازف العود الأول في العالم، ومن مشاركته في ورشات عمل كان لها الأثر الكبير في احتلاله للمكانة التي يتمتع بها، مثل ورشة عمل فرقة التراث اليابانية، وورشة عمل مع الفرقة اليونانية الشعبية التي أقيمت على هامش مهرجان دول البحر الأبيض المتوسط الذي شارك فيه وورشتا العمل اللتين أقامهما عازف " السيتار – آلة موسيقية وترية هندية إيرانية - الهندي " ديبوجي تشاوردي " الذي يعدّ الأب الروحي للموسيقا في الهند، الذي قال في جوان قره جولي عقب الورشتين: " إنه من أفضل العازفين الذين التقيت بهم في الشرق "، كذلك شارك في ورشة عمل مع مسؤول التربية الموسيقية في هولندا عام ٢٠٠٥ .

تولى منذ تخرجه عام ١٩٩٧، رئاسة عضوية عدد من اللجان الموسيقية الهامة، فكان عضواً في لجنة القبول والتخرج في المعهد العالي حتى عام ٢٠٠٣، ورئيس لجان التحكيم في مهرجانات اتحاد شبيبة الثورة لغاية عام ٢٠٠٥، وعضوا في لجنة الرقابة في وزارة الثقافة، وتولى رئاسة

قسم الآلات العربية في المعهد العالي، وقيادة فرقة الموسيقا العربية التابعة للمعهد مدة أربع سنوات وفاز بها بالجائزة الثانية في مهرجان الموسيقا العربية في مصر عام ١٩٩٧.

تولى في عام ٢٠٠١، قيادة فرقة شباب سورية للموسيقا العربية لغاية عام ٢٠٠٥، وساهم في تأسيس فرقة أبي خليل القباني التراثية، وأسس بناء على طلب من وزارة الثقافة عام ٢٠٠٦، الأوركسترا السورية للموسيقا العربية، التي قدمت بقيادته حفلات متميزة في العام نفسه في قصر المؤتمرات ودار الأوبرا في دمشق، وفي صالة الأسد في حلب، وفي حفل افتتاح مهرجان قاعة الحصن في حمص.

تعددت نشاطات جوان قره جولي، وهذا النشاط دفعه إلى تقديم حفلات انفرد فيها عزفاً بالعود منفرداً، تلبية لدعوات تلقاها من لبنان ومصر والمغرب وتونس والعراق والأردن والأمارات العربية والجزائر، ونال منها عدداً كبيراً من شهادات التقدير والدروع والجوائز تقديراً لفنه. وقد أتيح له أثناء جولاته هذه، تلبية دعوة تركية عام ٢٠٠١ ليعزف منفرداً مع فرقة موسيقا الحجرة في اصطمبول، ومع أوركسترا البحر الأسود، وشارك في العام نفسه بدعوة من إسبانيا، في مهرجان الكيتار في مدينة قرطبة مستعيداً أمجاد زرياب في الأندلس. وفي عام ٢٠٠٣، دعي ثانية لتركيا للمشاركة في حفلات أوركسترا البحر الأسود لموسيقا الحجرة، التي أبدع فيها منفرداً، وفي عزفه أعمالاً تراثية تركية. كذلك حقق نصراً لآلة العود، عندما عزف منفرداً في مهرجان دول البحر الأبيض المتوسط في فرنسا عام ٢٠٠٤، وللمهرجان نفسه عندما عقد في مصر عام ٢٠٠٦، ومع فرقة جلنار في مهرجان جرش في الأردن عام ٢٠٠٤، ومن ثم قدم حفلتين من العزف المنفرد بالعود في مدينة "ماسترخت" الهولندية وثالثة في كنيسة " سان لامبيرت " في بروكسل ببلجيكا، في شهر ايلول - سبتمبر - عام ٢٠٠٤، عرَّف من خلالها

الهولنديين والبلجيكيين على ألة العود والمقامات الشرقية التي هم في غربة عنها. ثم زار بروكسل مرة ثانية عام ٢٠٠٥ بدعوة من السفارة السورية، وقدم فيها عددا من الحفلات المتميزة في اطار التبادل الثقافي، كذلك فعل في اليونان عندما عزف عام ٢٠٠٨ في المتحف الوطني في مدينة سالونيك. وإضافة لكل هذا شارك في رحلات الفرقة الوطنية السيمفونية بقيادة صلحي الوادي في الحفلات التي أقامتها في لوس انجلوس عام ١٩٩٨، وتركيا عام ١٩٩٩، والعراق عام ٢٠٠٠، عازفاً منفرداً بمرافقة الأوركسترا. ونظرا لمهارته وبراعته استعانت به أوركسترا تكفان - Takfen- الفلهارمونية التركية للمشاركة بعزف منفرد ومع الاوركسترا في الحفلات الموسيقية التي أحيتها في عاصمة قطر - الدوحة - عام ٢٠٠٧.

* **أعماله** :

لم يهتم جوان قره جولي بتلحين الأغاني، وإن اولى التراث العربي عامة والسوري خاصة اهتمامه، فقدم روائع منه في الحفلات بمرافقة عدد من الفرق المشهود لها بالمقدرة، في مختلف المدن السورية. كان التأليف الموسيقي شاغله الوحيد بعد العزف المنفرد، فألف موسيقا لأحد عشر فيلماً، حصل منها الفيلم القصير "أسلاك شائكة " الذي عرض في هيروشيما في اليابان على الجائزة التقديرية أما الفيلم الثاني القصير "غداً " فنال المرتبة الأولى على مستوى آسيا، والمرتبة الثانية عالمياً في مهرجان " سيريلنكا " عام ٢٠٠١.

كذلك ألف موسيقا لسبع مسرحيات: " يوم من زماننا، والموت والعذراء، وبيت برنارد ألبا، والممثلة، وإمرأة معاصرة، والكلمة الأنثى، والبيت ذو الشرفات السبع، وملحمة المعري.

وفي مجال الموسيقا التعبيرية أصدر اسطوانتين مدمجتين، الأولى بعنوان " أنت عمري " والثانية " رحلة في التراث ".

جوان قره جولي والعود :

يحتل جوان قره جولي مكانة مرموقة بين عازفي العود في الوطن العربي، يده اليسرى أتاحت له تطبيق الأساليب الحديثة في العزف، ومكنته من تصوير الأنغام بمهارة يحسد عليها، كما أن ريشته لم تعد تقليدية، فهو يعرف كيف يتعامل بها مازجاً بين الأسلوب التركي والمصري وأساليب العازفين الكلاسيكيين من مثل السنباطي والقصبجي وفريد الأطرش، والمبدعين جميل ومنير بشير، ومستخلصاً من هذا كله أسلوباً خاصاً بات يعرف به، ويتعرف عليه بسهولة المستمع الحاذق. ارتجالاته الموسيقية - التقاسيم - فيها كثير من الإبداع على الرغم من اتباعه الأدوار الوهمية الثلاث في الارتجالات، وهو عندما يبدأ العزف، يختار المقام الذي يريد أن ينطلق منه في الدور الوهمي الأول بسرعة، لينطلق منه في متاهات الدور الثاني الوهمي من فروع المقام في الطبقة المتوسطة والمنخفضة، ولا يلبث حتى يحلق بعد جمل صغيرة، إلى أجواء الطبقات الصوتية العالية في الدور الوهمي الثالث، ليحط في نهايته بعد اختزاله لعدد من الجمل الموسيقية القصيرة على المقام الذي بدأ منه. بعض الذواقين يعيب على جوان تكراره لارتجالاته، ولكن فات هؤلاء أن في تلك الإعادات، إضافات جديدة لم ينتبهوا إليها، وهي مقياس كل عازف مبدع.

تولى جوان قره جولي منذ عام ٢٠٠٥ منصب مدير معهد صلحي الوادي الموسيقي، وهو اليوم اضافة لعمله في هذا المعهد يشغل منصب مدير المعاهد الموسيقية التابعة لوزارة الثقافة.

محمد حسين عثمان

جرابلس ١٩٧٥

عرفت سورية عدداً من عازفي البزق المتميزين، منهم: الراحل محمد عبد الكريم الملقب بأمير البزق لبراعته ومهارته وابتكاره لمقامات موسيقية عدة، ولتسويته دساتين آلة البزق التي كانت تخلو منها، ولمؤلفاته التي لا حصر لها في الموسيقيين الشرقية والغربية، والراحل مطر محمد، الذي شهد له محمد عبد الكريم بقدراته الكبيرة في العزف ولا سيما في الارتجال والتجوال في المقامات، وبفهمه العميق لخصائص البزق، ثم جاء بعدهما عدد من العازفين الجيدين الذين لم يتوصلوا في أدائهم لمستوى أدائهما، إلى أن ظهر " محمد حسين عثمان " الذي جعل من أسلوبي محمد عبد الكريم ومطر محمد هدفه في العزف مذ لامست أنامله آلة البزق الساحرة، وهو فتى يحفه سحر الطبيعة الخلابة، وتأسره مفاتن مدينته الصغيرة جرابلس.

لم يكن "محمد حسين عثمان" يدري بعد أن شب عن الطوق، المستوى المتميز الذي توصل إليه عزفاً وتعبيراً، ومع ذلك فانه عندما وضع في جعبته الشهادة الثانوية، وعزم على المجازفة والتقدم أمام اللجنة الفاحصة في المعهد العالي في دمشق عام ١٩٩٥، للانتساب طالباً فيه ليكمل ما ينقصه من علوم موسيقية، لم يتوقع قبوله فوراً بعد أن أذهل أعضاء اللجنة بعزفه الخلاق.

درس محمد حسين عثمان في المعهد العالي مدة خمس سنوات، وتخرج منه عام ٢٠٠٠، عازفاً بالبزق آلة رئيسة وبالعود آلة ثانية حيث

لفت إليه أنظار صلحي الوادي، فأسند إليه دور البزق في مقطوعة " مقام شهناز " بمرافقة الفرقة الوطنية السيمفونية عام ١٩٩٦، وكان وقتذاك ما زال طالباً في السنة الأولى، ومنذ ذلك التاريخ أخذ نجمه يسطع حيث فاز بالجائزة في مسابقة الارتجالات التي جرت في القاهرة عام ١٩٩٨، وبجائزة الموسيقار الراحل منير بشير في العزف بالعود التي جرت في عمان عام ١٩٩٩، وبالمركز الأول في مسابقة العود الدولية التي أقيمت في بيروت عام ٢٠٠٠.

رافق محمد حسين عثمان الفرقة الوطنية السمفونية في أغلب رحلاتها الفنية في الخارج، كما كان واحداً من أعمدة فرقة المعهد العالي للموسيقا العربية، فزار مع الفرقتين اللتين تجلى فيهما، لبنان ومصر والأردن والكويت وتركيا وألمانيا وايطاليا حيث استعاد في هذه الأخيرة ذكرى زيارة محمد عبد الكريم التي لقب فيها بباغانيني البزق.

استعان به الموسيقار نوري اسكندر في عزف عدد من مؤلفاته الخارقة من مثل: كونشرتو العود والأوكسترا، وعابدات باخوس، اللتين أداهما باتقان خارق في هولندا وبلجيكا وفرنسا واليونان والنمسا وألمانيا وسويسرا.

لعب محمد حسين عثمان دوراً بارزاً عند انضمامه لفرقة الساجر المسرحية عام ٢٠٠٣، التي يعدّ واحداً من مؤسسيها لا سيما بعد أن تولى تأليف الموسيقا لجميع مسرحياتها، والمشاركة فيها عزفاً بالبزق.

ومحمد حسين عثمان بعد ذلك، هو شعلة من النشاط المتقد الذي لا يعرف الراحة، حيث يصرف وقته بين التأليف والعزف، وكان آخر عمل قدمه بمرافقة الفرقة السيمفونية بقيادة ميساك باغبودريان، تانغو " يا جارتي ليلى " لمحمد عبد الكريم ومن توزيع جوان قره جولي، عام ٢٠٠٧.

المطربات السوريات

يذكر تاريخ الموسيقا غير المدون والمتداول بين الناس عن الدور الهام الذي لعبته المرأة في حياة دمشق الموسيقية عزفاً وغناءً وتلحيناً ولا سيما عند العائلات العريقة والأسر الثرية والطبقة البرجوازية التي ظهرت إبان الحرب العالمية الثانية وجارت تلك الأسر في عاداتها وتقاليدها. ويمكن القول إنه منذ متصف القرن التاسع عشر دأبت هذه العائلات على تربية بناتهن تربية خاصة، فكانت تعلمهن إضافة إلى التدبير المنزلي والخياطة والتطريز وما إليها، العزف بالعود أو الكمان، قبل أن يحتل البيانو مكانته الخاصة في تلك البيوتات فكانت تدفع لمعلم الموسيقا حسب قدراته وشهرته من ليرة ذهبية واحدة إلى ثلاث ليرات ذهبية عن الدرس الواحد، وكان الهدف من تعليم البنت العزف أن تكون كاملة في كل شيء عندما تزف وتنتقل إلى بيت زوجها، بحيث لا يفكر الزوج عند أوبته من عمله بمغادرة بيته طالما تتوفر فيه أسباب الراحة والترفيه والتسلية، وهذا الجانب من الحياة العائلية الدمشقية أضفى مناعة وقوة للأسرة، وفرض بسبب التقاليد الاجتماعية التي كانت سائدة أن تكون للنساء مجالسهن الخاصة التي غالباً ما كانت تعقد في أحد أيام الأسبوع في البيوتات وتعرف باسم " يوم الاستقبال "، وفي هذا اليوم تلتقي في كل بيت من بيوت دمشق معارف كل سيدة على حدة، فيسمرن ويعزفن بالعود والكمان والدف، وتغني من بينهن من تملك صوتا جميلا، وترقص كل من تتقن لونا من ألوان الرقص المحتشم، حتى إذا جن الليل، وليل نساء دمشق ينتهي مع صلاة العشاء، فتنصرف كل واحدة منهن إلى بيتها بمرافقة من ينتظرها من افراد اسرتها، ويوم الاستقبال هذا يقتصر غالبا على سيدات الحي الواحد وبعض سيدات الأحياء الأخرى المجاورة له، وما تزال هذه العادات سائدة حتى اليوم عند بعض العائلات المحافظة.

أغلب الأغاني التي كن يغنينها، هي الأغاني الخفيفة الدارجة للمشاهير من مثل "هزي هزي منديلك " و" ياطيرة طيري ياحمامة " لأبي خليل القباني وغيرها، ويرقصن على ألحان رقصات شهيرة "كرقص الهوانم" لكميل شامبير، و" رقصة ستي " التراثية. أما في الأعراس فإن الزغاريد الخاصة بالأعراس هي الأطرف حيث تتبارى النسوة في هذا النوع من الغناء الرتيب في تعداد مناقب العروسين بدءً من محاسن العروس وجلوتها وانتهاء بالوداع، ومن الزغاريد الشامية التي برعت النساء في إنشادها كأهازيج في وصف محاسن العروس الآتي:

أأوها.. ياقامة الغصن ياوجه القمر خدك

أأوها.. يا أبيض الثلج شاهدتو على زندك

أأوها.. وطلبت من خالتي يزيد سعدك

أأوها.. ومهما طلبت تنالي وماحدا يصدك

ولي لي لي ليش

من هذا الموجز الذي سردناه يتبين لنا أن المرأة السورية، كانت أكثر ولعا بالموسيقا وتعلم العزف والغناء من الرجل، وإن التقاليد الاجتماعية الصارمة هي التي حجبت موهبتها عن الانطلاق، ومع ذلك تسللت من حصار التقاليد مطربات كانت لهن بصمتهن في حياة دمشق الموسيقية مثل " خيرية السقا " التي لا نملك أي تسجيلات لأغانيها على الرغم من احتلالها مكانة مرموقة طوال العقد الأول والثاني من القرن العشرين، و" سعاد محاسن " التي ذاع صيتها في دمشق قبل القاهرة التي عادت منها بثروة صغيرة بعد الحرب العالمية الثانية، اشترت بها داراً حديثة من طابقين لتختفي بعدها من الساحة الفنية و" نادرة الشامية " (١٩٠٧) الأرمنية الأصل التي اشتهرت بجمالها وظرفها إضافة إلى صوتها العذب وإجادتها الضرب بالعود والتلحين، وتبؤات منذ نهاية الحرب العالمية الأولى مكانة خاصة أهلتها لأن تتصدر الصالونات الراقية والملاهي الأنيقة، وقد أغرتها القاهرة بالسفر إليها بعد اندلاع الثورة السورية عام ١٩٢٥، لتزهو بها أكثر من عشرين سنة من وراء ألحانها وألحان القصبجي وزكريا أحمد والسنباطي، ولتضطلع ببطولة أول فيلم غنائي عربي "أنشودة الفؤاد " عام ١٩٣١ وببطولة فيلم " أنشودة الراديو " عام

١٩٤٠، حيث وقفت ألحانها جنباً إلى جنب مع الحان محمد عبد الوهاب والسنباطي في الفيلم المذكور، ولتزاحم أم كلثوم ومنيرة المهدية وفتحية أحمد على زعامة الغناء زمنا ليس بالقصير قبل أن تعتزل في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين وأشهر الألحان التي وضعتها لعدد من أغنياتها المسجلة على اسطوانات هي:موال يقولون ليلى في العراق مريضة. مطربات أخريات أفرزتهن الأحياء الشعبية، وحققن في ثلاثينيات واربعينيات القرن العشرين نجاحات محدودة أبرزهن المطربات اللائي لحن لهن مصطفى هلال، ولم يتركن وراءهن تسجيلات لأغانيهن لافتقار سورية وقتذاك لشركات اسطوانات، وتأتي في مقدمة هؤلاء المطربة " دلال صالح " التي اشتهرت من وراء أغنيتها " الدلال " والمطربة نجاح فتحي التي غنت ديالوغا بمرافقة مصطفى هلال، وأغنية " قلبي معاك " من نظم أنور البابا، وأغنية "ياما الفؤاد " من نظم حسين شوكة، وأغنية " انا وأنت في الدنيا " نظم أنور الكاوردي والحان محمد محسن واذيعت من إذاعة دمشق في الأول من شهر كانون الأول - ديسمبر - عام ١٩٤٧. و" فريزة جلال " التي سجلت لها إذاعة دمشق عام ١٩٤٧، قصيدة " الحيرة " من شعر فؤاد البحيري، و"مفيدة الحموي" التي لم تترك أثراً على الرغم من صوتها الجميل، على أن المطربة التي فاقت الجميع وملأت حياة الناس طرباً وعذوبة وتألقت في سورية ولبنان ومصر قبل أن تستقر في سورية ودمشق خاصة هي المطربة الكبيرة ماري جبران[١].

المطربات اللائي شغلن الحياة الفنية في دمشق منذ النصف الثاني من القرن العشرين وحتى اليوم كثيرات، منهن من سقطن على الدرب لافتقار مواهبهن على ما يعينهن على الاستمرار من مثل: تغريد محمد، وفبرونيا المعروفة بفتاة دمشق ونورهان ولور حداد وأزهار. ومنهن من أضأن بفنهن وتجاوزن دمشق بأدائهن الرائع إلى سائر الأقطار العربية، واشهر هاته المطربات اسمهان وزكية حمدان وفايزة احمد.

---

(١) لمزيد من المعلومات عن ماري جبران راجع الجزء الأول من هذا الكتاب.

زكية حمدان

(حلب ١٩٢٠ - الكويت ١٩٨٧)

ولدت زكية حمدان بنت الممثل حسن حمدان في حلب في بيت مجبول بالفن. ووالداها كانا من الممثلين الذين لم تتح لهما أسباب الشهرة، رافقا المسرح وعشقاه وعملاً فيه مع الرواد سنوات طويلة ولكنهما لم يتألقا كغيرهما، ولعل انصرافهما للعمل في المسرح التجاري في الفرق التي كانت تؤم حلب لبعض الوقت، ومرافقتهما لفرق جوالة، من الأسباب التي أدت إلى بقائهما في الظل. شجارهما الدائم وانفصالهما فيما بعد، عقد ابنتهما، وجعلها تتخذ موقفاً صارماً من الزواج الذي طرق بابها مرات في شبابها ولازمها حتى وفاتها. تعلمت زكية حمدان أصول الغناء على أيدي أساتذة حلب ولا سيما "أنطوان زابيطا" الذي تدين له بالفضل في وصولها إلى تلك المرتبة الرفيعة في الأداء فهو الذي تعهد موهبتها منذ نشأتها، فأغناها في العلوم والتدريب عزفاً وغناءً، حتى جعل منها المطربة التي من الصعب أن تنسى.

تتميز زكية حمدان بشخصية واضحة في الغناء، وهي في هذا تختلف عن مثيلاتها من مطربات جيلها، وقد شاركت في بداياتها في الحفلات التي كان يشرف عليها الأستاذ أحمد الأبري، والحفلة التي وجهت اليها الأنظار بقوة وكانت بداية انطلاقتها الحقيقية، تلك التي أقيمت في الثلاثين من كانون الأول- ديسمبر - عام ١٩٣٩على مسرح سينماروكسي في حلب برعاية عقيلة الجنرال الفرنسي مونيه قائد جيوش سورية الشمالية، ورصد ريعها آنذاك لجرحى الحرب .

وقد شارك في إحياء الحفلة إضافة لزكية حمدان جمع من المطربين والمطربات والعازفين وراقصي السماح في مقدمتهم المطربة المصرية ليلى حلمي والمونولوغست المصرية ثريا حلمي وأحمد الفقش وبكري الكردي ومجدي العقيلي وعزيز غنام.

ومنذ ذلك التاريخ تخاطفتها المرابع الليلية ودور اللهو والمسارح، ولما كان رصيدها من الأغاني ضئيلاً ولا يعتد به فإنها عمدت إلى غناء الأعمال التراثية التي تمرست بها من موشحات وأدوار محمد عثمان وداود حسني وسيد درويش وغيرهم، ومن ثم غنت أعمالاً معاصرة لمحمد عبد الوهاب وأخرى للقصبجي وزكريا أحمد والسنباطي من التي كانت تغنيها أم كلثوم، فطبعتها بطابعها، وأكسبتها الصفات الخاصة بها، فالأغاني من ألحان الكبار، والأداء حمداني بحت مثال ذلك: قصيدة "الكرنك" لمحمد عبد الوهاب، وطقطوقة "أنا في انتظارك" لزكريا أحمد، ومونولونج "يا ظالمني" للسنباطي التي سجلتها مع غيرها لإذاعة دمشق.

أرادت زكية حمدان أن تتخلص من أنواع الغناء التراثي الذي ألزمت نفسها به، فالتفتت إلى فن المونولوغ الرومانسي الذي لم يعالجه من الملحنين السوريين سوى محمد محسن من وراء مونولوغه الشهير "دمعة

على خد الزمن" الذي غنته سعاد محمد في عقد أربعينيات القرن العشرين، ونبه من ورائه الملحنين السوريين إلى هذا النوع الجديد من الغناء العاطفي الذي ترسخت جذوره في مصر بفضل رامي والقصبجي منذ عام ١٩٢٨، وعندما خرج محمد محسن بمونولوغ "فين يا زمان الوفا" الذي غنته أيضاً سعاد محمد، واتبع فيه ما اتبعه في "دمعة على خد الزمن" أكد الاتجاه الرومانسي في الأغنية السورية الذي مال اليه المطربون والمطربات فغنوا فيه أغنيات لم ترقَ في مجموعها إلى ألحان محمد محسن، ومن هنا أرادت أن تجرب حظها في المونولوغ الرومانسي بهدف التلوين، ولما كانت ذات طبيعة حساسة، وذات مشاعر مرهفة، وترغب بتقديم فن أصيل، عمدت إلى أصدقائها الكثر من الشعراء اللذين يؤمون دور اللهو التي تعمل فيها للاستمتاع بفنها، لينظموا لها ما يتفق وقوة صوتها وأدائها الرفيع المتميز، قصائد لا تخرج في مضامينها عن فن المونولوغ الشاعري السردي وكان الشاعر والنائب في المجلس النيابي السوري المرحوم نوفل الياس والشاعر مدحة عكاش، من الشعراء الذين أسهموا في ذلك، ثم اختارت بعد ذلك الموسيقي القدير وعازف الكمان البارع "خالد أبي النصر اليافي" الذي لازمها حتى وفاته ليلحن لها بأسلوب المونولوغ القصائد التي قدمت لها من أصدقائها. ولما كان الفنان "أبو النصر" متتبعا للحركة الموسيقية، وملما بالقيمة الفنية للمونولوغ، وسبق له ومارس التلحين، ويعرف خصائص صوت زكية حمدان وإحساسها ورسوخ قدمها أداء وتعبيرا بحكم ملازمته لها عازفا بالكمان في فرقتها، فقد عمد إلى اعطاء فن المونولوغ الشاعرية التي يتطلبها والرهافة الموسيقية التي قامت عليه، وتمكن في الألحان القليلة التي أعطاها أن يجمع بين السرد الموسيقي المعبر، وبين الغناء بخصوصية خارقة فجاءت الألحان مطابقة لمضامين قصائد المونولوغ موسيقيا، ومن أجمل أعماله في هذا المجال والتي أسرف في إغراقها بألحانه الرومانسية الحادة

مونولوغ "سليمى" لنوفل الياس و"خلقت جميلة" لمدحة عكاش. وعندما غنت هاتين القصيدتين المونولوغ، أسبغت عليهما من روحها ومشاعرها وأحاسيسها ما جعل منهما نغمين سائرين، سيطرت بهما وبالأغاني الأخرى التي ظهرت لها في سني خمسينيات وستينيات القرن الماضي على الساحة الموسيقية. و تشكل أغاني زكية حمدان في المونولوغ، المرحلة الرومانسية الحقيقية التي سادت في سورية على الرغم من الأعمال التي ظهرت لغيرها في هذا المجال. و لا يمكن لأي مطرب أو مطربة مهما أوتي من براعة - وقد جرت محاولات من هذا القبيل- أن يؤدي أعمال زكية حمدان في المونولوغ بالبراعة نفسها التي أعطتها.

لحن لزكية حمدان عدد ضئيل من الملحنين السوريين واللبنانيين منهم استاذها انطوان زابيطا، خالد أبو النصر اليافي، ميشيل خياط وشفيق أبو شقرا.و أجمل الأغاني التي غنتها لهؤلاء: موشحات"رب ليل" لابن الخطيب وتلحين ميشيل خياط، "يا غضيض الطرف" و"يوم جددت ليالينا" ولحنهما أنطوان زابيطا، ومونولوغ "ناسي هواك" الحالم، وقصيدة " لماذا تخليت عني" ولحنهما خالد أبو النصر اليافي. وأغنية "من كتر حكي البشر" لرشيد نخلة و"مساكب الورد" لمسلم برازي ولحنهما ميشيل خياط، وقصيدة "ويحك ياقلبي" لمحمد علي فتوح، وأغنية "يا قلبي غني" لمارون نصر ولحنهما عفيف رضوان. و"أعياد الثورة" نظم أسعد السبعلي وألحان شفيق أبي شقرا.

ويجمع النقاد ومتتبعو رحلة زكية حمدان الفنية، على أنها صنعت بصوتها وفنها تاريخ الغناء الرومانسي في لبنان وسورية. توفيت زكية حمدان في الكويت عام ١٩٨٧.

مها الجابري

(حلب ١٩٣٢ – ١٩٨٢ دمشق)

بدأت حياتها الفنية في حلب عام ١٩٥٥، قبل أن تتخذ دمشق مقراً لإقامتها منذ عام ١٩٦٠، صوتها الخارق القوي أهلها لأن تحتل مكانة متميزة بين مطربات عصرها، مع إحساسها في الأداء والتعبير عن كل كلمة ومعنى جعلها واحدة من كبار مطربات الوطن العربي..

غنت الموشح والقد والقصيدة والاسكتش والأغنية العاطفية والشعبية الوطنية والقومية وأبدعت فيها كلها، ولحن لها كبار الملحنين السوريين من مثل: نجيب السراج، سليم سروة، زهير عيساوي، إبراهيم جودت ورياض البندك ومحمد محسن وشاكر بريخان، أجمل أغانيها القومية "رصوا الصفوف" والعاطفية " كتير علينا " والتراثية دور " ياما انت واحشني " ودور " أصل الغرام نظرة " وقصيدة " عيون المها " لمحمد محسن.

سحر

(ادلب ١٩٣٠ – ١٩٨١دمشق)

اسمها الحقيقي فضيلة مقلة، ولدت في إدلب، واشتغلت ممثلة ومطربة في مسارح حلب منذ عام ١٩٥٦ ولا سيما مع أندية شباب العروبة، والمسرح الشعبي والفرقة الشعبية للفنون. قطنت دمشق منذ عام ١٩٦٠، ومارست نشاطها

الفني في الإذاعة والتلفزيون. غنت الموشحات والقدود والقصائد والأغاني الشعبية والوطنية. أهم أعمالها في المسرح: الحرب، وغداً تشرق الشمس، والجلف. وأشهر أغانيها قصيدة موكب الهند إلى جانب إحيائها كماً وفيراً من الموشحات والقدود التراثية. لحن لها من الملحنين السوريين: زهير عيساوي، ابراهيم جودت، شاكر بريخان، أمين الخياط وسليم سروة.

كروان

(الحفه ١٩٣٢ – ٢٠٠٢ دمشق)

اسمها الحقيقي جميلة نصور، ولدت في الحفة من أعمال اللاذقية، جاءت إلى دمشق في مستهل الخمسينيات، واكتشف موهبتها الموسيقي المعروف مصطفى هلال، غنت في بداياتها عدداً من الأدوار والموشحات والمواويل التراثية، ثم أحيت بمساعدة من الفنان مصطفى هلال التراث الغنائي الشعبي الشامي قبل أن تميل إلى الأغنية الشعبية الدارجة التي أضفت عليها جديداً حتى باتت تعرف من خلالها. ويعود الفضل في ذلك إلى الملحن العريق عدنان قريش الذي لحن لها كماً وفيراً منها، كذلك أسهم مصطفى هلال وزكي محمد ورفيق شكري وغيرهم في مسيرتها الفنية ولاسيما في الغناء الشعبي والوطني والقومي، وتعد أغنية " زين يابا زين " وأغنية "يا حسين " وأغنية " شدوا لي الهودج " أكثر أغانيها شعبية.

فاتن حناوي

(حلب ١٩٥٦)

من مطربات الطبقة الأولى يمتاز صوتها القوي الندي بالطلاوة، بدأت مشوارها الفني في حلب بالغناء في البيوتات العريقة والأندية الخاصة، أقامت في دمشق في مستهل سبعينيات القرن الماضي، واحتلت مكانة خاصة مذ فتحت الاذاعة السورية أبوابها لها قبل التلفزيون، غنت روائع التراث الكلثومي فأجادت وأبدعت تلقفها كبار الملحنين، فلحن لها رياض البندك وأمين الخياط وسليم سروة. أجمل ماغنت قصائد لبدوي الجبل والأخطل الصغير (الفت حرك) و(بعد الصبر ما طال) فازت بجائزة أم كلثوم في المسابقة الغنائية التي أجرتها ليبيا عام ١٩٧٧، واعتزلت الغناء نهائياً عام ١٩٨٠ مفسحة المجال لشقيقتها ميادة حناوي كي لا تزاحمها في زعامة الغناء.

ميادة حناوي

(حلب ١٩٥٧)

بدأت حياتها الفنية كشقيقتها فاتن في حلب، وانتقلت إلى دمشق في الفترة نفسها التي جاءت أختها خلالها إلى دمشق، صوتها الجميل العذب أقل قوة من صوت شقيقتها، وحضورها المسرحي أقوى منها، أرادت أن تحتل مكانة فنية مرموقة في الوطن العربي فاستعانت بأعلام التلحين المصريين حيث غنت في فندق شيراتون دمشق عام ١٩٧٨ أعمالاً لحنها خصيصاً لها كل من محمد الموجي وبليغ حمدي. ثم غنت عمل السنباطي الرائع أشواق، قبل أن يلحن لها رائعته " ساعة زمن " التي حلقت بها بعيداً، تعاقد معها محمد عبد الوهاب لتغني ألحانه فقط فانتقلت إلى القاهرة وبدأت تتمرن على أول ألحانه لها " في يوم وليلة " ولأسباب غير معروفة، أنهى عقده معها فعادت إلى دمشق لتغني وردة اللحن الذي كان مقرراً أن تغنيه، استطاعت ميادة حناوي وهي في دمشق أن تمتن علاقاتها مع الملحنين المصريين ومع شركات الأسطوانات فغنت عشرات الأغاني التي زاحمت بها سيدات الطرب، وصارت بحق المطربة الأولى. وخلال مشوارها الفني المتصاعد يوماً بعد يوم لم تغن سوى لحن واحد لملحن سوري هو صفوان بهلوان الذي

جعلها تحلق بعيداً في قصيدة " جبهة المجد " القومية. وما زالت ميادة حناوي الذي أخذ بريقها يتلاشى عن ذي قبل أمام موجة المطربات الجديدات، تعتمد في أغانيها الملحنين القادرين على إعطاء صوتها حقه مثل عمار الشريعي ومحمد سلطان وهي اليوم على الرغم من الحفلات التي أقامتها في مختلف الأقطار العربية تقيم بعض الوقت في القاهرة التزاماً بعملها وتمضي أكثر أيام السنة في دمشق.

أصالة نصري

(دمشق ١٩٧٢)

أبوها هو المطرب الراحل المعروف مصطفى نصري، ألمت بالمقامات الشرقية وأساليب الانتقال بينها في العرض الصوتي من أبيها الذي لازمته زمناً وشاركته الغناء في مراحل حياته المتأخرة. غنت في دمشق أعمالاً لعبد الفتاح سكر ورياض البندك ومحمد محسن وغيرهم قبل أن ترحل مع زوجها الأول أيمن الذهبي إلى القاهرة، حيث لحن لها محمد سلطان ومحمد الموجي وسيد مكاوي وحلمي بكر، عدداً من الأغنيات التي خلصوا فيها صوتها من الشوائب التي كانت تعيبه. صوتها القوي الصارخ

وعلومها الموسيقية التي اكتسبتها من والدها رفعتها بسرعة إلى المجد التواقة إليه، وهي لم تقتصر في غنائها على ألوان الغناء الطربي، بل واكبت موجة الغناء الحديث الذي اصطلح بتسميته بالشبابي فحلقت وأبدعت على الرغم من شوائب الزعيق الذي عاد إلى صوتها الذي خلصها منه أعلام التلحين فيما مضى وتغاضى عنه الملحنون الشباب ولا سيما الملحن محمد ضياء الدين ابن ضياء الدين الهاشمي.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الجزء الرابع

أعلام الموسيقا الغربية

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

مدرسة البارون «بللينغ»

في مستهل أربعينيات القرن الماضي، تتلمذت في معهد أصدقاء الفنون عزفا بالماندولين على يدي د. شمس الدين الجندي الذي أدين له بالشيء الكثير حتى صرت عازفاً لا بأس به، وعندما أردت أن أزداد معرفة بالعلوم الموسيقية الغربية نصحني المربي وعازف الكمان القدير جداً الأستاذ عصمت طلعت بالأستاذ الروسي البارون " أراست بللينغ " الذي كان على صداقة بأسرته، وكان هذا قبل أن يستقر في دمشق منذ مستهل الثلاثينيات، قائدا لفرقة سان بطرسبرغ الفلهارمونية، وتلميذاً قبل ذلك للأستاذ الروسي الكبير " نيكولاي رمسكي كورساكوف " وعندما اندلعت الثورة البولشفية، خاف باعتباره من طبقة الأشراف، ويحمل لقب " بارون " وزوجاً لإحدى الأميرات أن ينكل به أسوة بما حصل لغيره، ففر بأسرته وأخذ يجوب على مدى عشر سنوات عشرات البلدان، إلى أن حط رحاله في دمشق التي وجد فيها ملاذاً آمنا له ولزوجته وابنته الوحيدة "تامارا" فأحبها وأحبته، وسكن في بيت ينصف الشارع الممتد من الشعلان حتى عرنوس، ليجد نفسه وأسرته بعد أيام في رعاية حقيقية من أهل الحي، ولا سيما آل السبكي الكرام الذين منعوا عنه الحاجة ومغبة السؤال إلى مايعينه في حياته الجديدة، وهو الأمر الذي لم يلق مثله في أي بلد حل فيه. وكما روى لتلامذته، لم يرض أن يظل أسير المعونات التي تقدم اليه من سكان الحي، فانبرى إلى العمل مع زوجته وابنته، فانصرف هو إلى تعليم العزف بالبيانو والكمان، وزوجته تخيط الدمى الروسية من بقايا الأقمشة (شراطيط) وتبيعها

للمخازن، بينما أخذت " تامارا " الجميلة تعلم الرقص بأنواعه الدارجة وقتذاك من مثل: "الشارلستون والفوكس تروت والتانغو والفالز والرومبا" للراغبين من الشباب وغير الشباب، إضافة للباليه للفتيات. حتى قال: هذا شيء لا يصدق.. لقد أصبح بيتي خلية نحل من إقبال شباب الأسر الدمشقية وشاباتها على دراسة الموسيقى وتعلم الرقص.

كان بيته ملتقى للذين صنعوا الحياة الموسيقية الغربية في دمشق، وكان من بينهم المربي والمعلم محمد كامل القدسي، والمبدع هشام الشمعة ونابغة العزف بالبيانو والتأليف حسني الحريري ود. صادق فرعون، وعازف الكمان الخارق عبد الرحمن عبد العال الشهير بعبود عبد العال الذي كان يأتي بصحبة أبيه عازف القانون المعروف "إبراهيم عبد العال" وغيرهم ممن كانوا يفدون إليه من مختلف أندية دمشق الموسيقية للاستفادة من علمه الموسيقي الغزير.. كانوا جميعاً تواقين إلى ذلك، ولم يكن يبخل على أحد بشيء.

لا بد من وقفة متأنية مع البارون بللينغ وإنجازته وتلامذته وأعماله الموسيقية، كان أفضل تلامذته بالكمان: محمد كامل القدسي وعدنان الركابي وجودة هلال وعبود عبد العال، وكان يأمل أن يصنع من عبود عبد العال عازفاً عالمياً، ولكن أباه أراد له مصيراً آخر، كان يريد من ابنه أن يساعده عزفاً في المقاصف والملاهي التي يعمل بها لينهض بأعباء أسرته الكبيرة، حيث ظل يشتغل إلى ما قبل رحيله عازفاً بالكمان في بعض الملاهي الليلية الشرقية في لندن، أما محمد كامل القدسي الذي توفاه الله في الجزائر ودفن فيها، فجده لوالدته هو الأمير عبد القادر الجزائري، وقد درس العزف بالكمان بالأسلوب الشرقي مدة ست سنوات على يدي التركي "شوقي بك" الذي كان يحظى بعطف فخري البارودي، وبالأسلوب الغربي مدة سبع سنوات عند البارون بللينغ، وتعمق بالموسيقتين الشرقية

والغربية، وصرف سنوات عمره بالاهتمام بالتربية الموسيقية عامة، وتربية الطفل موسيقيا خاصة، وكرس طوال عمله في وزارة التربية مدرساً وموجهاً وباحثاً من أجلهما فأنشأ الكوادر التي لم تعش وألف الكتب ووضع الدراسات والبحوث وشارك في المؤتمرات الموسيقية التابعة لجامعة الدول العربية دون كلل أو ملل إلى أن تعاقدت معه جامعة الجزائر ليدرس فيها، فنقل اليها اهتماماته التي مات عنها دون أن يرى حلمه يتحقق، وإن لمس بعض الأمل في انجازات صلحي الوادي العملية في مضمار تعليم الطفل. ثالث تلامذة البارون " بلليينغ " المرحوم عدنان الركابي الذي كان لا يساعده بصره إلا فيما يعينه عزفاً، فقصر نشاطه على معهد أصدقاء الفنون الذي ترأسه لغاية وفاته، فيما اكتفى جودة هلال بممارسة العزف هواية بسبب انشغاله بأعباء مهنته كمهندس مدني.

أفضل تلامذة البارون "بللينغ" بالبيانو ثلاثة: سلمى الحفار ونجلاء عبسي وحسني الحريري، وكانت الأديبة الراحلة سلمى الحفار السباقة إلى ذلك، إذ جعلت في بيتها صالوناً أدبياً وموسيقياً كانت تشجي فيه سيدات دمشق بعزفها الممتع البديع، وتستمتع بالحوارات الأدبية والثقافية التي تجري في صالونها، بخلاف الراحلة نجلاء عبسي التي كانت قمة في العزف بالبيانو ولا سيما في المقطوعات التي تتطلب مهارة في العزف ودقة في التعبير. وكانت على الرغم من عملها المضني في مخابر د. مشاقة، تجد متسعاً تلبي فيه ما يطلب منها أستاذها، فتحيي الحفلات الموسيقية معه في مقطوعات تتطلب بيانونين وأخرى لبيانو واحد وأربع أيدي، وكانت هذه الحفلات تقام في القاعة الزجاجية في فندق الشرق، وفي بهو فندق أمية – فندق عمر الخيام اليوم -، وبعد سفر البارون إلى بيروت، ظلت تقيم بين الحين والآخر حفلات خاصة بها بمساعدة من معهد أصدقاء الفنون إلى أن توفاها الله. أما الأستاذ الراحل حسني الحريري فقد

أضاء بفنه دمشق عزفاً وتأليفاً منذ نهاية الأربعينيات واشترك مع أستاذه في حفلات عدة، ومع معهد أصدقاء الفنون في حفلات أخرى، وكان مسرح هذه الحفلات مطعم الجامعة لصاحبه الأستاذ فؤاد الصواف الذي منح معهد أصدقاء الفنون يوم الثلاثاء من كل اسبوع، لتقديم حفلاته، ولما كانت الموسيقى غذاء الروح كما يقول الصواف، فقد منع الطعام لرواده في ذلك اليوم للاستمتاع بالموسيقى فقط، وفي هذا المطعم قدم حسني الحريري مع فرقة المعهد للمرة الأولى رائعته " روح الشرق " للبيانو والأوركسترا التي كان لها صدى كبيراً، وأهلته مع غيرها من المقطوعات لمتابعة دراسته الموسيقية في إيطاليا، موفداً من قبل وزارة التربية.

تلك بعض انجازات البارون بللينغ في مجال التدريس واكتشاف المواهب، ولكن ماذا عن انجازاته الأخرى؟! لقد هزته أريحية دمشق وأهلها، فكتب والحرب العالمية الثانية في أوجها عمله الرائع "فانتازي دمشق" للأوركسترا الكبيرة والبيانو، ولما كانت دمشق تفتقر إلى فرقة كهذه حينذاك فقد قدم عمله ببيانونين مع العازفة البارعة نجلاء عبسي، ليؤديا معاً ما تتطلبه المقطوعة، ثم أعاد تقديمها مع حسني الحريري عام ١٩٤٩.

وفي أثناء الحرب العالمية الثانية، وإبان معركة ستالينغراد الشهيرة، انفعل البارون بمجريات الحرب وباستبسال المدافعين فكتب رائعته الثانية "فانتازي ستالينغراد" وعزفها لوحده في فندق الشرق بحضور القائم بأعمال السفارة السوفيتية وقتذاك السيد "سولود" فكان لها الوقع الحسن عنده. وبعد انتصار السوفييت في المعركة انبثق أمل كبير في قلب البارون "بللينغ" عندما زاره " سولود " في منزله، وازداد هذا الأمل كبراً عندما أخبره هذا بأنه أرسل باسمه استعطافاً يطلب فيه من المسؤولين في موسكو، السماح له ولأسرته بالعودة إلى وطنه، ولكن رد "ستالين" كان مخيباً لآمال البارون "بللينغ"، وكان هذا الرد، الرد نفسه الذي أرسل

للموسيقي الكبير "رخمانينوف" الذي قدم استرحاماً مماثلاً في العام نفسه تقريباً، عام الانتصارات الكبرى على المانيا النازية: " لا وطن للذين يختارون أوطاناً غير وطنهم.. ".

ظل البارون بللينغ بعد أن تبدد آمله في العودة إلى وطنه، يتابع نشاطه في بيته بتعليم العزف بالبيانو والكمان، وفي المعهد الموسيقي الشرقي الذي أنشاته وزارة المعارف، براتب شهري لا يزيد عن المائة ليرة سورية. وأثناء عمله هذه عرضت عليه الأكاديمية اللبنانية العمل فيها، لقاء خمسمائة ليرة لبنانية شهرياً، فتريث دون أن يرفض، وعرض الأمر على الوطني المعروف فخري البارودي طالباً منه أن يسعى لدى المسؤولين زيادة راتبه من مائة ليرة سورية إلى مئة وخمس وعشرين ليرة سورية فقط كي يرفض عرض الأكاديمية اللبنانية، لأنه يحب دمشق ويرغب في البقاء فيها لأنه لا يمكن له أن ينسى أفضالها عليه. وعلى الرغم من محاولات فخري البارودي الصادقة فإنه فشل في زيادة راتبه لذلك المبلغ الزهيد. فاضطر أمام الحاجة إلى قبول عرض الأكاديمية، كما اضطر لرهن كمانه الأثير لديه عند أحد المولعين بالموسيقى لقاء سبعمائة ليرة سورية ليفض بعض أموره المالية. وعندما حان موعد السفر، عانق في بهو منزله تلامذته وأصدقائه فرداً فرداً والدموع تبلل وجنتيه وشاربيه الكثين الأبيضين. وبعد أشهر على سفره إلى بيروت، عاد إلى دمشق يطلب كمانه، ولكن الشخص الذي رهن عنده الكمان، رفض ردها اليه بدعوى أنه يريد الاحتفاظ بها ذكرى من أستاذ عظيم. وهكذا عاد إلى بيروت من المدينة التي فتحت له صدرها واحتضنته أكثر من عشرين سنة، خائباً حزيناً يعصره الألم بسبب تصرف ذلك الشخص الأحمق الذي لا يدري أحد ماذا فعل بها حتى الآن. ومنذ عودته إلى بيروت عام ١٩٥٤، انقطعت أخباره تماماً، ولم يبق منها سوى الذكريات.

صلحي الـــوادي

بغداد ١٩٣٤ - دمشق ٢٠٠٧

إنسان جبل من الوفاء والمروءة والكرامة وعزة النفس والإباء والشهامة، نأى بنفسه عن الحقد والبغضاء والكراهية، وجعل الحب والنبالة نبراسه في كل شيء... كان يحترم نفسه ومثله العليا. ومن احترامه هذا نبع احترامه للناس ومثلهم، فأخلص لفنه الموسيقي إخلاصاً قلما نجد نظيراً له في وطننا العربي على الأقل. فهو العازف والمؤلف والمعلم والمربي وقائد الأوركسترا، وهو أيضاً الثقافة الموسوعية بكل أنماطها وأبعادها، وهذا كله لم يأت من فراغ، ولعل في نشأته وتربيته وتاريخ أسرته العريق ما يلقي بعض الضوء على تاريخه الفني الناصع.

ولد صلحي الوادي في بغداد عام ١٩٣٤، أبوه حامد محمود الوادي شيخ عشيرة المحامدة الدليمية من المثقفين المعدودين في زمانه. رافق الشريف حسين في الثورة العربية الكبرى، وتولى فيما بعد رئاسة ديوان الملك عبد الله الأول في الأردن لغاية أربعينيات القرن العشرين، تزوج أثناءها من السورية الدمشقية "هديه برجاق" التي كانت تجيد العزف بالأكورديون وانتقل بأسرته إلى العراق، فأقام في بغداد وهجر السياسة إلى الزراعة عندما عجز رجالات العرب في تحقيق طموح العرب في وحدتهم وحريتهم، فابتنى في أرضه مزرعة كبيرة نموذجية في ضواحي بغداد، زيّن بوابتها بالعبارة الآتية:

خاطبت البشر فأنكرني وكفر، وخاطبت الشجر فعرفني وأثمر

لتصير من أبلغ ما قيل في ذلك الماضي البعيد عندما وقف الغرب الاستعماري من وراء معاهدة سايكس بيكو حائلا أمام أماني العرب في تقرير مصيرهم.

اختار حامد الوادي دمشق مقراً لإقامة أسرته، بعد أن أثمر الزواج ثلاث بنات وصبي واحد، نشأووا جميعاً في بيئة دمشقية خالصة، فتولعت كبرى البنات هدى بالموسيقا والرسم، وتعلقت أوسطهن هبة بفضل مكتبة أبيها بالأدب وألفت بعد نيلها الماجستير من الجامعة الأميركية في بيروت قبل أن يختطفها الموت كتاباً رائعاً عن " مي زيادة "، وأغرمت أصغرهن هيام بفن الباليه فتألقت فيه. أما الصبي صلحي الذي تفتحت عيناه في هذا الجو العائلي على أنغام اكورديون والدته، وبيانو شقيقته، وأغاني محمد عبد الوهاب واسمهان، فمال إلى تعلم العزف بالكمان حيث تلقى دروسه الأولى على الراحل عدنان الركابي. ولكنه لم يستمر إذ بعد نيله الشهادة الابتدائية قرر والده الحاقه بكلية فكتوريا في الاسكندرية، وفي تلك الفترة صيف عام ١٩٤٦ تعرفت صلحي الوادي في نادي الشباب الرياضي، كان في الثانية عشرة من عمره، تتقد فيه حماسة الفتيان للموسيقا وكرة القدم، وكنت أكبره بسبعة أعوام وأجيد العزف بالماندولين، ومطلع على منابع الموسيقا الغربية من خلال الأسطوانات التي أملكها، والتي أودعتها أياه قبل التحاقي بالوظيفة التي عينت بها بعيدا عن دمشق، وعند عودتي بعد سنوات، وكان قد التحق بكلية فكتوريا فوجئت به وقد تحول عن البحث في المجلات المختلفة عن مواعيد غناء اسمهان ومحمد عبد الوهاب في الإذاعات المختلفة إلى اقتناء فيض من الاسطوانات التي لم يكن بقدرة أحد امتلاكها آنذاك لثمنها الباهظ، وفوجئت أكثر بقاعة الاستماع الصغيرة التي أنشأها في بيته الجميل في أبي رمانة، وكذلك بالكمان التي كان يتابع بها دروس استاذه بمرافقة بيانو شقيقته الكبرى هدى، وأيضا بالأصدقاء الكثر الذين يهوون الموسيقا مثله.. عن طريقه تعرفنا سيبليوس وبروكوفييف وبارتوك وشوستا كوفيتش وغيرهم، وعن طريقه أيضاً بدأنا نتحول من

الاعجاب والبهر بما نسمع إلى معنى ما نسمع والتأمل في الفكر الذي تحمله الموسيقا وإلى آداب الاستماع، ولم تعد حماسته لكرة القدم التي بلغ بها شأوا بعيداً جناحاً يسارياً في فريق كلية فكتوريا التي صار طالبا فيها هي نفسها، إذ تحولت وإن ظل يتابع مبارياتها، إلى الموسيقا والشعر والأدب، كان كلما عاد إلى دمشق صيفاً حمل الينا جديدا، وكان الجديد ذات مرة متابعة المقطوعات التي نسمع بالتدوين الموسيقي الكامل لجميع آلات الفرقة السيمفونية، وأكثر من ذلك المفاجأة الحلوة التي لايمكن أن تنسى، فقد وضع على مقاعد الاستماع بترتيب مدروس أوراقاً تحمل كل واحدة منها اسم آلة من آلات الفرقة الموسيقية، ثم وقف بعد أن أدار اسطوانة سيمفونية براهمز الأولى أمام فرقة المقاعد وأخذ يقودها وفق التدوين الموسيقي الموضوع أمامه، وكأنه في قاعة موسيقية يقود فرقة كبيرة أمام الجمهور، وكنا نراقب قيادته ونتابعها باهتمام أنا وصادق فرعون ورفاه قسوات والراحلان سعيد طيان وعرفان هدايا دون أن ندرك أنه كان يحلم بأن يصير ذات يوم قائداً لفرقة سمفونية ما.

وأثناء تواجده في دمشق إبان دراسته في كلية فيكتوريا، علمت منه بأنه منذ التحق بهذه الكلية عام ١٩٤٦ وجد المجال أمامه رحبا لدراسة الموسيقا عزفا وعلما فتتلمذ بالكمان على الأستاذ " بييروغوارينو Pierro Guarino " وفي علوم الموسيقا الغربية على الأستاذ " البرتوهومسي Alberto Homsi " وظل يتابع دراسته معهما ويشترك عزفاً مع فرقة الاسكندرية السيمفونية الصغيرة في الحفلات التي كانت تقيمها، إلى أن أنهى دراسته في كلية فكتوريا عام ١٩٥٣، وهذا يعني أنه أهرق سبع سنوات في دراسة الموسيقا قبل أن يتابع دراسته هذه في لندن.

تلقى صلحي الوادي أول صدمة في حياته عندما استدعي على عجل إلى دمشق في أوائل شهر حزيران - يونيو - عام ١٩٥٣، قبل امتحانات التخرج، ليفاجأ بوفاة والدته بوباء "السحايا"، فأغلق على نفسه باب غرفته يوماً كاملاً قبل أن تصل إلى مسامع أفراد أسرته صوت كمانه، فهرع والده إليه مؤنباً، فقال له

جاداً: الموسيقا لا علاقة لها بالحزن وبأعز من فقدت..... إنها علم كسائر العلوم مثل الرياضيات والفيزياء والكيمياء، وأنا أمارسها الآن على هذا الأساس.

بعد أيام على ذلك عاد إلى الاسكندرية وتقدم لامتحانات التخرج ونجح بامتياز.

أراد صلحي الوادي متابعة دراسة الموسيقا في انكلترا، ولكنه اصطدم برغبة أبيه الذي كان يريد له أن يختص بالزراعة ليعنى بعد تخرجه بمزرعته الواسعة على ضفاف دجلة، وبعد جدل طويل رضي بأن يختص بالزراعة على أن تكون دراسة الموسيقا ثانوية لا تعيق دراسته الأساسية. وبعد أشهر على سفره بدأت رسائله الطافحة بالشكوى تروي لأصدقائه الشيء الكثير عن معاناته في كلية الزراعة:

كيف لي أن أدرس الموسيقا ورائحة روث البقر تملؤني.... أنا منهك تماماً..

وفي رسالة أخرى:... لقد طفح الكيل، وقررت الالتحاق بأكاديمية الموسيقا الملكية، وسأخبر والدي بذلك واستعطفه، وعليكم مساعدتي عنده، ولتذهب الزراعة إلى الجحيم...

وفجع الأب بقرار ابنه فكتب إليه يقول: يجب أن تعرف ألا مستقبل في بلدنا للموسيقي والموسيقا .

فأجابه صلحي بإصرار: ضباب لندن لا يمكن له أن يحجب نور الشمس إلى الأبد.

* * *

لم يكن حامد الوادي والداً صعباً، بل أبا تطفح روحه بكل حنان الأبوة، وهو عندما أدرك بأن ابنه هرب منه نهائياً إلى الموسيقا، رضخ لاستعطاف أسرته وأصدقاء ابنه على الرغم من عدم اقتناعه بجدوى الموسيقا في مستقبل ابنه.

التحق صلحي الوادي عام ١٩٥٤ بالأكاديمية الملكية للموسيقا في لندن، وتابع دراسة العزف بالكمان في صف الأستاذ "روبرت ماستر Robert Master "

والتأليف على الاستاذ "مانويل فلانكل Manuel Flankel " وقيادة الأوركسترا في صف المايسترو "موريس مايلز Maurice Miles " وفي صيف العام نفسه عاد إلى دمشق مصطحباً معه خطيبته "سنثيا ماريون افرت -Cynthia Marion Everett " التي صارت فيما بعد زوجته حاملة معها جائزة "فرانزليزت" كأبرع عازفة بيانو وقتذاك، وظلت حتى وفاته ملهمته وساعده الأيمن في كل خطواته ومشاريعه الموسيقية.

عاد صلحي الوادي ثانية إلى دمشق في صيف عام ١٩٥٧، ليمارس نشاطاً صيفياً غير عادي، إذ استطاع تأليف فرقة سيمفونية صغيرة، جمع أفرادها من معهد اصدقاء الفنون، ومن فرقتي الجيش والدرك الموسيقيتين وعكف على تمرينها بعد أن أنفق عليها من جيبه الخاص، ثم قدم أول حفلة موسيقية سيمفونية في قبو فندق أمية الجديد، بحضور جمهور غفير استمتع فيها بافتتاحية "اجمونت" لبتهوفن، وسيمفونية شوبرت الناقصة، والفالز الإمبراطوري لشتراوس.

وعلى الرغم من النجاح الذي حققه، فإنه أعلن لأصدقائه من المهتمين، إنه لم يكن راضياً عن الفرقة لافتقارها للانسجام، وإلى ما يعينها على الأداء الجيد. وبعد أيام على ذلك قفل عائداً إلى لندن لمتابعة دراسته. ليعود في صيف عام ١٩٦٠ إلى دمشق نهائياً، حاملاً معه شهادة في العلوم الموسيقية وأخرى في التأليف الموسيقي وثالثة في قيادة الأوركسترا، فاكتملت لديه كل العناصر التي تؤهله لأن يكون مؤلفاً موسيقياً وقائد أوركسترا. وكانت الوحدة بين سورية ومصر في أوج تفاعلها عندما اختاره الموسيقار المصري الراحل أبو بكر خيرت والأمين العام لوزارة الثقافة د. يوسف شقرا، لتأسيس المعهد العربي الموسيقي الذي يحمل اليوم اسمه وباشر عمله بدءً من العام الدراسي (١٩٦٠-١٩٦١) وفق أحدث الطرق المتبعة في المعاهد الموسيقية في العالم، ووفق مناهج تعليمية دقيقة للموسيقتين الغربية والعربية واضعاً أمامه مشروعاً ضخماً يهدف إلى بناء صرح موسيقي لا ينال منه الزمن قائلاً لكل من يسأله:

لكي نصنع موسيقانا يجب أن نبني عازفاً... جميع العازفين في دمشق لا يتقنون قراءة النوطة كما يجب.. لذا سأبدأ من الصفر، والطفل الذي سأستقبله وانتقيه بعناية هو الذي سيصنع موسيقى هذا البلد... وهذا يعني أن النهضة الموسيقية الحقيقية لن تبدأ إلا بعد عشر سنوات على الأقل.

وعلى أيدي الأطفال الذين سيصيرون شباباً...

ومع ذلك فإن صلحي الوادي لم ينتظر كل تلك السنين ليمارس التأليف الموسيقي الذي لم تستطع إدارته للمعهد أن تبعده عنه، وكان اتجاه الموسيقي المجري "بيلارتوك" في تحويل اللحن الشعبي إلى لحن عالمي يشغل تفكيره، فنقل عن الأستاذ المربي الراحل "وفيق فوق العادة " الذي يحفظ كماً وفيراً من الألحان الشعبية التراثية، عدداً لا بأس به منها، فدونها وصاغها ووزعها وفق رؤاه الموسيقية، ألحاناً لفرقة تضم عدداً من الآلات الوترية - أسرة الكمان برمتها وفيها "الفيولا"- وبعض آلات النفخ الخشبية والنحاسية وقدم بعضها من مثل: (باني باب، يغبوني، أبو العيون اللويزة) عام ١٩٦١، في مسرحية "يوم من أيام الثورة السورية" التي ألفها حكمت محسن بدعم من وزارة الثقافة، وحققت نجاحاً باهراً عندما عرضت على مسرح مدينة معرض دمشق الدولي. وكان هدف صلحي الوادي تقديم هذه الألحان بلغة موسيقية تتيح لها الانتشار في العالم بالأسلوب نفسه الذي نقل به الموسيقي "بارتوك" ألحان الشعوب التي جمعها في رحلاته.

لم يكن صلحي الوادي يجيد العزف بالكمان، ولكنه كان عازفاً، ولم يكن يجيد ضرب ملامس البيانو ولكنه كان يعزف به ويؤلف له... كان يعرف أسرار كل آلة موسيقية في العالم، من الناي والمجوز إلى السيتار الهندي، ومن الكوالا القديمة قدم التاريخ والكوتو الصينية إلى الأورغ الكهربائي وأخواته... ويعرف أيضاً السلالم الموسيقية الغربية والعربية الشرقية والهندية والصينية واليونانية والافريقية معرفة تامة، ومكتبته الموسيقية الضخمة تضم آلاف الكتب والاسطوانات والمدمجات والتسجيلات

والمدونات، وهي المحراب الذي يستريح إليه ليلاً ليمضي فيه ساعات بين المطالعة والاستماع والعزف، ولم يكن هذا كله يلهيه عن المعهد الموسيقي الذي كان يلجه في السابعة صباحاً، ولا يغادره قبل الثامنة مساءً.

كان كتلة من الحماسة والنشاط، ويشرف بنفسه مع الأساتذة المختصين على تقدم الطلاب وامتحاناتهم ويرفض الوساطات مهما عظم شأنها ولا يعبأ إن ضره ذلك أو نفعه، فمصلحة الطلاب تأتي في المقام الأول عنده حتى لو كان ذلك على حساب أسرته وراحته، وقد اثمرت جهوده بعد سبع سنوات من العمل الدؤوب بتكوين أول فرقة لموسيقى الحجرة من طلبة المعهد، قادها بنفسه عام ١٩٦٧ على مسرح الحمراء قبل أن يترك قيادته لها لأحد طلابه الموهوبين، وبعمله هذا وضع حجر الأساس للفرقة السيمفونية التي يطمح في الوصول إليها.

لم تصرف كل هذه الأعباء صلحي الوادي عن التأليف، وكان أسلوب الموسيقي السوفييتي شوستاكوفيتش هو لغة موسيقى القرن العشرين، وكان صلحي الوادي في أوج حزنه على وفاة شقيقته الأديبة هبة الوادي عام ١٩٦٦، عندما كتب لأجلها رائعته "قصيدة حب" التي حازت الإعجاب في مهرجان التلفزيون التشيكي عام ١٩٧٥، عند تقديمها خارج المسابقة من قبل فرقة طلاب المعهد لموسيقى الحجرة، وفي هذه القصيدة نجده ابتعد عن أسلوب بارتوك إلى اسلوب جديد يتحدث فيه بلغة العصر الموسيقية، وفيها نكتشف بعض الألحان التراثية العربية التي كانت تميل إليها شقيقته الراحلة.

إبان الاحتفالات بعيد الحركة التصحيحية عام ١٩٩٠، أصدر الرئيس حافظ الأسد القانون رقم ٨٢ المتضمن إحداث المعهد العالي للموسيقا، فأسندت وزيرة الثقافة آنذاك السيدة الدكتورة نجاح العطار التي يدين لها صلحي الوادي بالدعم القوي، عمادة المعهد إليه، وبعد سنة على ذلك، أسس معهد الباليه الذي انيطت إدارته إليه أيضاً، وفي العام الدراسي (١٩٩١-١٩٩٢) افتتح في المعهد نفسه قسماً للغناء، وجاء هذا القسم مطلباً حيوياً

للأصوات المتميزة، وقد تزامن افتتاح هذا القسم مع تدريس العلوم الموسيقية الأكاديمية أسوة بمعاهد العالم العالية.

وكما فجر الرئيس حافظ الأسد الفرح في نفوس الموسيقيين بالمعهد العالي، فجره ثانية بقرار إحداث الفرقة الوطنية السيمفونية عام ١٩٩٢، ووافقت وزارة الثقافة في الوقت ذاته على شراء أورغن، صنّع في ألمانيا خصيصاً لتكتمل به الصفة العالمية للمعهد العالي وللفرقة السيمفونية، وقدمت الفرقة باكورة حفلاتها بقيادة صلحي الوادي في الخامس عشر من شهر كانون الثاني – يناير - عام ١٩٩٣ على مسرح قصر المؤتمرات أمام ثلاثة آلاف مستمع، وبها - أي الفرقة - حقق صلحي الوادي حلمه الذي راوده مذ قاد في بيته فرقة المقاعد الموسيقية، فهل توقفت طموحاته عند هذه الفرقة التي عمل من أجلها ثلاثين عاماً منذ تبوأ مديرية المعهد الموسيقي العربي؟! طبعا لا، لأن طموحاته كانت لا حدود لها. وكان عليه وقد صار كل شيء ملك يمينه أن يختزل الزمن من أجل تقديم أول عمل أوبرالي في دمشق، واستطاع عام ١٩٩٥، بالتعاون مع المجلس الثقافي البريطاني، وبمشاركة فعالة من طلاب المعهد العالي للموسيقا، والمعهد العالي للفنون المسرحية ومعهد الباليه، وفرقة الكورال التي أسسها، تقديم أوبرا "دايدو واينياس" في قصر المؤتمرات، وفي المسرح الروماني الأثري في بصرى الشام بنجاح كبير وإثر ذلك منحه الرئيس حافظ الأسد وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة.

بلغ عدد الحفلات التي قدمتها الفرقة السيمفونية في دمشق على مدى تألقها بقيادة صلحي الوادي أربعين حفلة على مدى عشر سنوات، واستطاع بالحفلات الأخرى التي قدمتها الفرقة بقيادته من وراء أعمال المؤلفين العظام في بيروت والأردن والكويت وعمان وتركيا والمانيا وإسبانيا وفي لوس انجلوس في الولايات المتحدة الأميريكية وأرمينيا أن يبرز وجه سورية الحضاري. وقد علقت الصحف الأميريكية ومنها النيويورك التايمز بمقالات مسهبة عن الفرقة وسورية مسفهة ما ذهب إليه الأعلام الأميركي المسيس

ضد سورية، واصفة عازفات وعازفي الفرقة السورية وأدائها بأنها خير سفير لسورية الحضارة.

تعرض صلحي الوادي لضغط نفسي ومعنوي من قبل عدد من الطامعين في موقعه وجلّهم من تلامذته، فأثر هذا على صحته، ولكنه لم يعبأ وصمد إلى أن مرت العاصفة بسلام، غير أنها خلفت وراءها تراكمات من الألم النفسي الذي بلغ أوجه أثناء تقديمه الكونشرتو الثالث للبيانو والأوركسترا لبتهوفن مع عازف البيانو المبدع وسيم قطب في قصر المؤتمرات في الرابع والعشرين من شهر نيسان - ابريل - عام ٢٠٠٢، فهوى من على منصة القيادة على أرض المسرح في مستهل الحركة الثانية من الكونشرتو، بسبب النزيف الدماغي الذي أصيب به وألزمه الفراش لغاية وفاته في أيلول - سبتمبر - عام ٢٠٠٧.

وإبان مرضه وتقديراً من وزير الثقافة آنذاك د. محمود السيد أطلق اسمه باحتفال رسمي وبحضوره على المعهد العربي الموسيقي الذي تولى ادارته منذ تأسيسه.

عندما كنت أزوره إبان مرضه. كانت ترتسم على وجهه ابتسامة شاحبة فيها الشيء الكثير من الأمل، وكان يعي تماماً مراحل طفولته وشبابه ويستعيدها مراراً ويسأل عن جميع الراحلين الذين رحلوا دون أن يتذكر رحيلهم ولا يعي سوى صور باهتة عن مراحل حياته اللاحقة.... كان لا يريد لأحد أن يراه مريضاً عاجزاً مقهوراً. ولكنه ما لبث أن استسلم في النهاية لإصرار زواره، وكان العلاج الفيزيائي الرياضي يرهقه ويجعله يصرخ ألماً دون أن يحقق له أي قبس من الأمل في الشفاء، وعلى الرغم من العناية الفائقة من الأطباء ومن زوجته التي نعتها بعضهم بالقديسة لتفانيها في العناية به، كان يذوي ببطء، وبدا في لحظة من اللحظات على الرغم من صلابته يائساً مهزوماً، أما الشلل الذي التهم فيه كل شيْ حتى الحركة، اللهم إلا من بعض الجمل والكلمات التي كان

يرددها بين الحين والحين. وكان يوم الجمعة من كل أسبوع، أسعد أيام مرضه، يلتقي فيه بطلبته وبالناس الذين أحبوه وقدروه، وكان د. عماد مصطفى، والوزيرة السيدة بثينة شعبان ود. محمود السيد أكثر الناس تعلقاً به وبأسرته، ولعلهم أكثر الناس الذين ملأووا حياته التعيسة بالحبور الذي كانت تفصح عنه عيناه.

وزاد مرضه سوءاً، مرض زوجته الخبيث، فخبا عنده آخر أمل في الحياة، كما أن غيابها عنه أياماً في المستشفى للعلاج زاد في كآبته...

تقول زوجته سينثيا: يكفيني أن أسمع تنفسه لأكون سعيدة....

ولكنه لم يستطع أن يسعدها، ففي فجر الثلاثين من أيلول - سبتمبر - استيقظ مرتاعاً فسندته ابنته ديالا، فنظر إليها ملياً ثم ضحك جذلاً، وما لبث أن صاح منادياً أمه ثلاث مرات، ثم مال برأسه على كتف ابنته مفارقاً الحياة.

كانت تلك الصيحات لأمه شبيهة بالصيحات التساؤلية عن أمه عندما استدعي على عجل من كلية فيكتوريا عام ١٩٥٣، دون أن يدري بوفاة أمه، فدخل البيت هاشاً باشاً كعادته سائلاً أخوته أين أمي؟! وظل يبحث عنها في غرف البيت حتى أدرك الحقيقة.

عندما رأيته صباحاً، لم تكن تعلو وجهه صفرة الموت... كانت عيناه تحدق في الفضاء، وديالا لا تتعب من تقبيل جبينه، ودموعها تملأ مآقيها، والبيت كله يلفه سكوت الموت، ونشيج مكتوم. وحزن صامت...

قالت زوجته: لقد انتصر أخيراً على الألم.

* * *

وفي مأتم رسمي وشعبي مهيب طاف موكب وداعه في شوارع دمشق، ليدفن في جوار أمه وشقيقته في مقبرة الدحداح.

منحه الرئيس الخالد حافظ الأسد وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازه تقديراً لجهوده. ومنحته جامعة "يرفان" في أرمينيا عام ١٩٩٩، الدكتوراه

الفخرية، ومنحته الأكاديمية الروسية للعلوم والفنون . الدكتوراه الفخرية ايضاً عام ٢٠٠٠، وحاز من بابا الفاتيكان يوحنا بولس الثاني وسام القديس بطرس ووسام القديس بولس عام ٢٠٠١ تقديرا له، إضافة إلى عدد كبير من الأوسمة والجوائز.

* **مؤلفاته** :

شغلت مسألة الزمن تفكير صلحي الوادي، وألزمته بإبداع لغة موسيقية لم يتناولها غيره من المؤلفين العرب على الأقل، ومن هنا كان صراعه الفكري فيما يكون وفيما يجب أن يكون، والابداع الذي هدف إليه منذ سبعينيات القرن الماضي هو محاولته الدؤوبة في تجاوز زمنه وهذا الابداع موجود في مؤلفاته الموسيقية التي تضم كما وفيراً من المقطوعات الخاصة بالبيانو، ولموسيقى الحجرة وللأوركسترا السيمفونية...

أبدع أعماله الأوركسترالية: المتتالية الدرامية Suit Dramatique وعزفت للمرة الأولى في لندن، والقصيد السيمفوني " قصيدة حب Poem Love " وتأملات على لحن أغنية "حياتي أنت" لمحمد عبد الوهاب، والافتتاحية السيمفونية، وكونشرتو للأوركسترا، وأعمال اوركسترالية أخرى لم يتح له تقديمها.

كذلك وضع موسيقى لعدد من الأفلام السينمائية منها: فيلم " سائق الشاحنة" لحساب وزارة الثقافة، وفيلم "مطاوع وبهية" للمخرج توفيق صالح. وفيلم " اليوم الطويل" للمخرج صاحب حداد، وقد فازت موسيقى هذا الفلم بالجائزة الأولى في مهرجان "كارلوفي فاري" السينمائي في تشيكوسلوفاكيا، اضافة لموسيقى عدد من مسرحيات شكسبير، ومسرحية " يوم من أيام الثورة السورية" من تأليف حكمت محسن واخراج تيسير السعدي، ومسرحية "براكساجورا" لتوفيق الحكيم من إخراج د. رفيق الصبان.

كذلك عالج الأغنية الشعبية التراثية، فصاغ بالأسلوب البارتوكي عددا منها من مثل: "طالعة من بيت أبوها " و"يغبوني" و"باني باب" و"يابو عيون اللويزة ".

أما في مجال موسيقى الحجرة، فوضع خمسين مقطوعة للبيانو، وسوناتا للبيانو والكمان، وثلاثية للبيانو والكمان والفيولونسيل ورباعيتين وتريتين. وتعد مقطوعات البيانو التي ألفها بين عامي (١٩٥٠-١٩٦٠) وعددها سبع من أهم مقطوعات البيانو التي ألف.

*** مؤلفات صلحي الوادي في حفلات تكريمه** :

لم يكن تكريم الاستاذ المعلم الراحل صلحي الوادي، بمبادرة من دمشق عاصمة الثقافة العربية لعام ٢٠٠٨، ومؤسسة " ايكوم " للتبادل الثقافي في حوض البحر الأبيض المتوسط والهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون، والمفوضية الأوربية وغيرها من المؤسسات الاقتصادية والثقافية، والذي استمر أسبوعاً واحداً، عزفت خلاله بعض مؤلفاته لموسيقى الحجرة غير المعروفة جماهيرياً، في دمشق وحمص وحلب وطرطوس. وقد لفت الانتباه ما ذكرته مديرة مؤسسة " الايكوم " السيدة " مارغريت ديشينو ":

لا يمكن للمرء الا أن ينحني أمام مسار حياة المايسترو "صلحي الوادي" المؤلف الموهوب وقائد الأوركسترا القدير، الذي تقاطع طريقه مع مؤسسة الايكوم للتبادل الثقافي في حوض المتوسط عام ١٩٧٣، نظراً لأن الهدف كان مشتركاً، وهو تحقيق تقارب الشعوب عبر الموسيقى.

أما المايسترو الايطالي "أنجلو غورانيا " الذي تولى قيادة فرقة موسيقى الحجرة في حفل التكريم الأول في دمشق فقال فيه الآتي: " كان صلحي الوادي رجلا واسع المعرفة، موسيقيا حساسا، نلمس في موسيقاه المثيرة، المامه بعلوم الموسيقى الكلاسيكية والثقافة الغربية اضافة للعربية، مع براعة

بين لغتين مختلفتين، وإنني احمل أشد الفخر والامتنان لكوني أشارك في تكريم موسيقي عربي كبير "..

المايسترو "أنجلو غورانيا " قاد ببراعة مذهلة في دار الأوبرا عمل صلحي الوادي الرائع " قصيدة حب ". كتب صلحي هذا العمل في البداية لفرقة موسيقى الحجرة، وسجله للتلفزيون العربي السوري عام ١٩٧٢. وعندما شارك التلفزيون العربي السوري عام ١٩٧٤، في مهرجان البرامج الدرامية والموسيقية المتلفزة في براغ - تشيكوسلوفاكيا سابقا - اختيرت مقطوعته هذه للمسابقة ونظراً لوصول العمل متأخراً عن موعد قبول الأعمال في المسابقة فقد عرض خارج المسابقة وحاز الإعجاب والتقدير.

عندما ألف صلحي الوادي " قصيدة حب " كان واقعاً تحت تأثير حزنه الشديد على شقيقته التي رحلت عام ١٩٦٦ وإذا عرفنا بأن أباه قد توفاه الله بعد شقيقته بعشرين يوماً فقط، وإن صلحي بالذات هتف منادياً أمه لحظة احتضاره. توصلنا إلى مأساة الموت التي عانى منها ووقفت حائلاً بينه وبين من يحب. ولما كان الصراع أزلياً بين الحياة والموت فإن صلحي الوادي الذي قهره الموت بأحبائه، لم يجد أمامه سوى الموسيقى وعواطفه السامية، ليجعل من الحب الذي حمله لأحبائه الذين فقدهم، وما أكثرهم، سلاحاً يقهر به الموت، فكانت " قصيدة حب " الدراما الموسيقية التي روت الشيء الكثير عن ملاعب الطفولة والشباب والحياة بكل ما فيها وارتوت بحبه الحبيس وعواطفه المتأججة، مجسدا فيها فلسفته الخاصة في الحب والحياة والموت.

ووفاء من المايسترو الايطالي "أنجلو غورانيا " فإنه عمد برؤيته الخاصة تقديم المخطوطة الأولى لقصيدة حب المكتوبة لفرقة موسيقى الحجرة، بدلاً من المكتوبة للفرقة السيمفونية، تخليداً لذكراه وللمقطوعة في صورتها الأولى. وقد اختار لأدائها نخبة من عازفي مؤسسة " الايكوم " الكبار، إضافة لعدد من العازفين السوريين الذين أحبوا وتتلمذوا على يدي استاذهم الراحل.

أهم أعمال صلحي الوادي التي قدمت في حفلي دار الأوبرا، والآرت هاوس في دمشق هي:

السوناتا الثانية للكمان والبيانو مقام لامينور - الصغير - وقد تنطعت لهذا العمل عازفتان رائعتان هما ابنة الفقيد همسة الوادي التي سبق لها وفازت قبل عشرين عاما بجائزة بتهوفن في فيينا، وتعمل حاليا استاذة للبيانو في كونسرفاتوار هلسنكي في فنلندا، وماريا أرناؤوط بالكمان، وهي ابنة الفنان التشكيلي الراحل عبد القادر أرناؤوط الحائزة على جوائز التفوق العالمية من لندن والولايات المتحدة، والعازفة الأولى في الفرقة الوطنية السيمفونية. هاتان العازفتان اللتان أحبتا الاستاذ الراحل استطاعتا أداء هذه السوناتا بحرفية عالية جدا، لاسيما في الحركة الأولى التي تحررت بأدوارها الثلاثة من الأساليب القديمة المتبعة، وحلقتا في حركتها الثانية التي تسمو الحانها بشاعرية مطلقة وتمتح تعبيرها من عاطفة إنسانية بعيدة المدى، واضفتها على الحان الحركة الثالثة، وهي من أقصر الحركات على الاطلاق. غير أن اللافت في هذه الحركة، ذلك الختام العجيب المثير للفضول.

عازفة الكمان الايطالية " غلوريا ميراني " وعازف الفيولونسيل الفرنسي " فرانسوا بادويل " من مؤسسة الايكوم قدما بالاشتراك مع همسة الوادي بالبيانو، ثلاثي للآلات المذكورة من مقام صول مينور -- الصغير - كان صلحي الوادي قد ألفه عام ١٩٧٥ عقب وفاة الموسيقي شوستاكوفيتس وأهداه اليه تقديرا لدوره الكبير في الحياة الموسيقية.

تتألف هذه الثلاثية من أربع حركات وهي في مجملها تتضح بالوحشة والكآبة، وبعواطف ذات خصوصية مفعمة بالشاعرية والأسى، والحان الحركات الثلاث الأولى على الرغم من قتامها، تظهر مدى تمرس صلحي الوادي في طرح الموضوع الذي يعالجه دون أن يخل بالعبء الملقى على الآلات الثلاث، غير أن هذه الدراما المفعمة بالحزن كان لابد لها أن تتبدد، وهذا مافعله في الحركة الرابعة عندما انتقل بالمستمع بتسلسل منطقي من

الأسى والحزن إلى النور الدافق الذي نلحظ فيه تأثيرات شوستا كوفيتش، وكأنه يريد أن يقول: إن النور المشرق الوضاء الذي خرج من غياهب موت شوستاكوفيتش، هو اعمال ذلك العبقري المقيم بيننا أبداً ما بقيت الحياة على الأرض. وغني عن البيان أن العازفين الثلاثة كانوا من المبدعين في هذا العمل الصعب والدقيق ولاسيما الفرنسي " فرانسوا بادويل ".

ألف صلحي الوادي رباعيته الوترية الثانية التي عزفها للمرة الأولى " رباعي برلين " عام ١٩٧٤. وإذا عرفنا أن الرباعي الوتري، هو قمة في الأدب الموسيقي، وإن هايدن جعله الأساس في صياغة السيمفوني بحركاتها الأربع، وبتهوفن وجده أنقى صيغة في التعبير الموسيقي وعلماء الموسيقى عدوا من يؤلف فيه عملا جيدا، مؤلفا جيدا، أمكن القول أن صلحي الوادي واحدا من هؤلاء، وتدل رباعيته الثانية التي قام بعزفها الرباعي الوتري المكون من الفرنسية " صوفي بادويل " بالكمان الأول، والسوري " أمير قره جولي " بالكمان الثاني والأستاذ " الكسندروجي " بالفيولا والسوري " اثيل حمدان " بالفيولونسيل على براعته في هذا الضرب من التأليف المعقد، وقد برهن فيها من وراء حركاتها الخمس على باعه الطويل وقدراته الفائقة، والمستمع اليها سيكتشف العمق والوضوح والمساواة في العبء الملقى على كل آلة. والابداع في الحوار البليغ للأفكار المجردة التي يطرحها. وتتسم الحركة الأولى منذ بدايتها وحتى نهايتها بروح عربية تحمل هوية مؤلفها. والفكرة - Theme - التي يعالجها في الحركة الثانية تتضمن ألحاناً شاعرية مرهفة، هي فلسفته في الحياة..

بينما تعتمد الحان الحركة الثالثة على تطوير لحن " تسليم " الذي أخذه من احد السماعيات الموسيقية المعروفة، فقدمه بصورة أخاذة وبشاعرية زاهية على ايقاع رقص السماح العربي، أما الحركة الرابعة وهي الأخطر والأبلغ فإن ما يلفت النظر فيها ذلك الايقاع التراجيدي الذي يتخذ صورا عديدة بعيدة عن النمطية مصاحبا للحن الرئيسي، كما أن الختام الدرامي من

الفيولونسيل في أدائه لحن " آه يازين " غمزا بالأوتار قبل أن يشارك فيه الرباعي بإشراق، كان خير ختام لهذه الحركة الرائعة..

اقتبس صلحي الوادي لحن الحركة الخامسة الأساسي الوحيد من الأغنية الشعبية التراثية "يا مايلة ع الغصون" وعرضه بصور مختلفة ومقامات متباينة وبايقاع راقص خلاب، تلعب فيه أساليب العزف المختلفة في الوتريات من ترجيف وبيزيكاتو وستاكاتو وغيرها، دوراً هاماً في خلق المناخ الراقص المحبب. وفي هذه الحركة نلمس تأثيرات شوستاكوفيتش لا سيما في الإيقاع وتطوير اللحن.

ربما كانت قصيدة "المومياء" وهي لشاعر غير معروف، هو العمل الغنائي الوحيد الذي لحنه في مشواره الفني الطويل عام ٢٠٠٠، لصوت سوبرانو وبيانو، وهذا العمل ينضح بالحداثة، ويفصح عن تطلعاته المستقبلية للموسيقى، والقصيدة من الأعمال الصعبة والمنهكة للمغنية، لأنها تحتاج إلى دقة متناهية أداء وتعبيرا، ونلمس هذا في أداء الرائعة " رشا رزق " التي وصلت في تعبيرها حد الاعجاز.

*** سبع مقطوعات للبيانو:**

ألف صلحي الوادي هذه المقطوعات بين عامي ١٩٥٠ و١٩٦٠، ولهذه المقطوعات أهمية خاصة عند صلحي الوادي، لأن تأليفها اقترن بتعرفه على عازفة البيانو الانجليزية القديرة " سينثيا ماريون ايفرت " التي أحبها وتزوج منها عام ١٩٥٥. وتتميز هذه المقطوعات وغيرها من التي ألفت في الفترة نفسها ومازالت قيد الإعداد، في كونها جاءت بعد دراسته المستفيضة لاتجاهات بيلا بارتوك في الفولكلور الموسيقي للشعوب. إن إعجاب صلحي الوادي بالنهج البارتوكي في هذا المجال لا يعني السير في ركابه، لأنه صاغ الألحان الشعبية التي تضمها بأسلوبه المتفرد مستفيدا من التجارب البارتوكية.

استقى صلحي الوادي في البريلود - prelude مقام - C.major، والنوكتورن - Nocturneمقام C.minor، لحنين غنائيين تراثيين لسيد درويش، يعود الأول منهما لأغنية " طلعت يا محلا نورها " (١٩١٩)، والثاني لموشح " منيتي عز اصطباري " (١٩٢٠)، واللحنان لم يكونا سوى الركيزة الأساسية التي بنى عليها الحان مقطوعتيه، هادفا من وراء صياغته الغربية - الثلاثية الجزء - ألا تكونا وقفاً للشعب العربي، بل لشعوب العالم كافة. علماً أن الأولى لحنت لكلمات نظمت من أجل التلحين، بينما في الموشح يكون الأمر خلاف ذلك فيوضع اللحن أولا ومن ثم تنظم الأشعار الموافقة للحن.

بريلود Prelude مقامB Flat minor، في هذه المقطوعة والأخرى التي سبقتها "الموشح " نجد تأثر صلحي الوادي واضحا بالارتجال الآني فيما يعرف في الموسيقى العربية بالتقاسيم Tquaseemواللحن الأساسي في هذه المقطوعة ولاسيما في الباسو اوستيناتو - Basso ostinato محاط بفيض من هذه الارتجالات - التقاسيم - وبعمله هذا نقل للموسيقى الغربية فنا عربيا خالصا هو فن التقاسيم الذي تنفرد بأدائه دائماً آلة موسيقية واحدة، وهذا الفن - التقاسيم - عبارة عن بناء وهمي يتألف من ثلاثة أقسام وهمية.

الترجيع - Fugue مقام E minor - لحن هذا الفوج الأساسي أخذه صلحي الوادي من الأغنية الشعبية " سمرا يا سمرا " وهو عبارة عن لحن واحد يتكرر أداؤه بصور عديدة وعلى مسافات مختلفة، ووضعه صلحي بحيث يمكن أداؤه بأكثر من ثلاث آلات في آن واحد، على اعتبار أن الترجيع - Fugue، هو أسلوب أكثر منه صيغة.. وهذا الفوج فيه مثل المقطوعات السابقة الشيء الكثير من الحداثة، وهو خير مثال للفوج المعاصر..

باغاتيل - Bagatelle رقم ٢ مقام D.minor، وتعرف باسم "إلى الأمس".. مقطوعة قصيرة جدا مكتوبة بصيغة الجزء الواحد، ولكنها ليست فقيرة بمادتها اللحنية لان فكرتها them تدفع إلى التأمل وتحمل في طياتها كثيرا من عناصر التكوين الفني، وعنوانها ليس سوى إشارة إلى ماضي هذا النوع من المؤلفات كيف كان وكيف صار.

نوري اسكندر

١٩٣٨

نوري اسكندر، موسيقي جاد، اهتم بالموسيقى السريانية وعلاقتها بالموسيقى الشرقية العربية التي التهمت من حياته أكثر من ثلاثين سنة في البحث والتنقيب والتدقيق والتدوين. ولد في حلب عام ١٩٣٨ في أسرة تهوى الأدب والفنون، ولكنها وقفت عائقا بينه وبين الموسيقى التي تعلق بها مذ كان طفلا، وعلى الرغم من هذا حاول تعلم مبادئها الأولى والعزف وهو على مقاعد الدرس فلم يستطع، إذ أصرت أسرته على عدم تفكيره بهذا الأمر قبل أن ينال شهادة الدراسة الثانوية، ومع ذلك ظل يمارسها سرا إلى أن نال الشهادة الثانوية، والتحق فورا بالمعهد العالي للموسيقى في القاهرة الذي حاز فيه على شهادة (ليسانس) في التربية الموسيقية عام ١٩٦٤، وفي العام نفسه عينته وزارة التربية مدرسا للموسيقى في اعداديات حلب ودور المعلمين وظل يزاول عمله مدرسا للموسيقى إلى أن أحيل على التقاعد عام ١٩٨٩. وفي العام ٢٠٠٢ عينته وزارة الثقافة مديرا للمعهد العربي للموسيقى في حلب، واستمر في عمله مدة عامين، استقال بعدها لينصرف إلى دراساته وأبحاثه ومؤلفاته.

تجاربه الموسيقية والغنائية والآلية على المقامات الموسيقية العربية ولاسيما في تداخل الأجناس وعلاقة المسافات الموسيقية ذات الأرباع التقريبية في تعدد الأصوات (بوليفوني- polyphony) وفي توافقاتها أيضا (هارموني- harmony) قادته إلى تأليف عدد من الأعمال الموسيقية المثيرة

للجدل والجديرة بالدراسة، وهذه المؤلفات التي وضعها بين عامي ١٩٨٦-١٩٨٩، هي: الثلاثي الوتري، وكونشرتو للعود ولفرقة موسيقى الحجرة، ومثله للكمان الجهير - فيولونسيل-violoncel - ولفرقة موسيقى الحجرة، وقصيدة " قطافة " للشاعر حسين حمزة، للكورال ولفرقة موسيقى الحجرة.

في عام ٢٠٠٢ وضع موسيقى لمسرحية "عابدات باخوس" لليوناني "يوريبيدس" التي يرجع تاريخها إلى أربعمائة سنة قبل الميلاد، وقدمها في العام نفسه بالتعاون مع الفرقة المسرحية الهولندية – holandia - في بروكسل وفيينا وكولن وأثينا وأمستردام.

اهتم نوري اسكندر منذ عام ١٩٦٨ بجمع الألحان السريانية من مدرسة الرها (اورفا)، ومدرسة دير الزعفران وتدوينها موسيقيا. ويرجع تاريخ انتشار الألحان السريانية الدينية إلى قرون المسيحية الأولى، وهي ما تزال حبيسة داخل جدران الكنائس السريانية الأرثوذكسية والكاثوليكية والمارونية، وهذه الألحان هي حصيلة ألحان وثنية سبقت العهد المسيحي ركبت عليها نصوص جديدة بمفاهيم مسيحية، وألحان وضعها عدد من الآباء منهم "مارافرام" ومارابولا " و"يعقوب السروجي" و"شمعون الفخاري"، وقد تأثر "مار افرام" بألحان "هرمونيوس بردصيان" الذي وضع خمسين ومئة نشيدا على طريقة مزامير النبي داود، ومجموعة كبيرة من الألحان الشعبية السريانية بجملها الموسيقية البسيطة، وإيقاعاتها الحيوية التي ركبت عليها هي الأخرى أشعار مسيحية، إضافة إلى بعض الألحان اليونانية.

ويزيد عدد أنواع التراتيل السريانية على ثمانية وثلاثين نوعاً موجودة كلها في كتاب "البيتكاز" وأشهر مدارس هذه الألحان: مدرسة "أورفا" ومدرسة دير الزعفران وماردين، ومدرسة الموصل ومدرسة صدد وزيدل في محافظة حمص. وتحتوي هذه الألحان على مسافات أرباع تقريبية كما هو الحال في الموسيقى العربية والتركية والفارسية، وتعتمد على أجناس البيات والراست والسيكاه والحسيني والصبا والحجاز. وتركيب الجمل الموسيقية فيها، تركيب

تسلسلي لدرجات الجنس الواحد، اما صعودا أو هبوطا مع وجود قفزات لمسافة خامسة وسادسة وسابعة وثامنة حسب اللحن.

وجد نوري اسكندر بأن المستشرقين المختصين بالموزيكولوجي من الذين عملوا في الموسيقى السريانية مثل الأب "جانان البندكتي" قد اعتمد عند تدوينه لكتاب " البيكتاز " الذي طبعه في القدس عام ١٩٢٨، على الألحان الكنسية السريانية الكاثوليكية ، ومثله فعل البروفسور " أوسمان " وغيرهما. إن معظم الدراسات والتدوينات الموسيقية لهذه الألحان لم تكن دقيقة لعدم تمكنهم في الموسيقى الشرقية وأجناسها ومسافات الأرباع التقريبية، ومن هنا تولى تدوين ألحان مدرستي" دير الزعفران" و" اورفا " للكنيسة السريانية الارثذوكسية بتكليف رسمي من رئيس أبرشية الكنيسة السريانية الارثذوكسية المطران " غريغوريوس يوحنا إبراهيم " وقد استغرق عمله تدويناً وتدقيقاً ثماني سنوات (١٩٩٥-٢٠٠٣)، وطبع في مجلدين أنيقين بإشراف المطران نفسه. ويضم هذان المجلدان ثمانمائة لحن حسب الطقوس الدينية على مدار السنة كصلوات الصباح والمساء العادية، وصلوات الأعياد، وأسبوع الآلام، ومراسم الزواج والعماد والجناز، وتقديس البيعة، وما إليها. وجميع هذه الألحان مصاغة في قوالب مبنية على الشكل التتابعي - suit -، ويحتوي قسم منها على مشاهد مسرحية تؤدى وتنفذ من قبل جوقين من الشمامسة والكهنة، يرتلان ويرويان أحداث القصة على غرار المسرح اليوناني، ثم يتوقفان من أجل المشهد المسرحي في القصة.

لم يكن تحقيق هذا العمل الضخم الذي أغنى المكتبة الموسيقية بالعمل السهل، كما أن تحرير الألحان السريانية الأرثذوكسية من دائرة الكنيسة، سيساعد الباحثين في تقري الموسيقا السريانية التي كانت سائدة قبل المسيحية وفي عهدها.

هذا الإنجاز الذي حققه نوري اسكندر لم يكن الوحيد، إذ عكف بعد دراسته للموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية على الاستفادة من التأثيرات

السحرية الموجودة في العنصر اللحني المركب من مسافات ميكروتونية في المقامات والأجناس الشرقية، ومن معطيات الأصوات (Poliphony) والتوافق (Harmony) في الموسيقى الغربية ضمن قوالب مفتوحة بأشكالها المختلفة من أجل التحرر في التعامل مع المقامات والأجناس بأسلوبيهما التقليديين، وأيضا من أجل إيجاد أشكال لحنية جديدة غير تقليدية بهدف الحصول على مضامين موسيقية جديدة، وتوليفات توافقية تتناسب ومفهوم الأجناس والمقامات الشرقية مع المحافظة على روحية المقامات بأشكالها الجديدة قدر الامكان، وقد عمد من أجل ذلك إلى تفكيك سير المقام اللحني التقليدي الذي ساعده في الحصول على ما يبغي. وكانت إشكالية التوليفات التوافقية من أصعب الأمور التي واجهها ، فجرب الأكورات الغربية الكلاسيكية كغيره، ولكن جهوده باءت بالفشل، فدرس من أجل هدفه ظاهرة الهتروفونيات المتراكبة الناتجة عن تعدد الأصوات أثناء الغناء العفوي البدائي ، واعتمد في ذلك على دوزان آلة البزق والعزف عليها ولاسيما في الأغاني الفلكلورية الكردية والتركية التي يتغير فيها دوزان البزق في كل لون من ألوان الأغاني المذكورة. ويقول نوري اسكندر عن تجاربه هذه التي لم تنته وسلخت من عمره عشرين عاماً: لا أستطيع الادعاء إني أكملت تجاربي ووصلت إلى ما أريده تماماً، إنما أخذت أحس بعد كل تجربة بأني أتقدم خطوة إلى الأمام ، وآمل أن أتابع حتى النهاية.

ونوري اسكندر يتابع اليوم بإصرار وجلد تجاربه وقد توصل عن طريق قانون الانتقال من المتتابع – Sueemit - إلى المتأني - Simltane- أي حدوث شيئين في آن واحد إلى ادراكات سمعية جديدة ، قد تساعده في الوصول إلى النتائج التي يتوخاها في عمله.

* **أعماله** :

حقق كتاب من جزأين يضمان الألحان الدينية لمدرسة دير الزعفران ومدرسة اورفا التابعتين للكنيسة السريانية الارثوذكسية.

*** أعماله الموسيقية الهامة:**

عدا الأعمال التي ذكرت في سياق البحث عمل رائع بعنوان " آهات " للسوبرانو " نعمى عمران " بمرافقة كمان جهير وبزق - حوار المحبة - للكورال - بمرافقة الأورغ يضم تراتيل سريانية وأخرى اسلامية - يالله - غناء صوفي - أداء - عمر سرميني بمرافقة كورال شرقي وفرقة موسيقية تضم مزيجا من الآلات الموسيقية الشرقية والغربية..

- كونشرتو العود وكونشرتو الكمان الجهير (فيولونسيل)

هذان العملان كونشرتو العود وكونشرتو الكمان الجهير هما خلاصة تجارب نوري اسكندر، في البوليفوني Polyphony - تعدد الأصوات - والهارموني - Harmony - التوافق أو الانسجام - على بعض المقامات المعمول بها في مشرقنا العربي، وأيضاً في علاقة أبعاد الأجناس - المسافات الصوتية - في المقامات ببعضها، لاسيما ما يتعلق منها بأرباع الصوت التقريبية.

أول من استخدم البوليفونية من الموسيقيين العرب، الملحن محمد القصبجي في مونولوغ " يا مجد " لأم كلثوم عام ١٩٣٦، ثم في مونولوغ "يا طيور" لأسمهان عام ١٩٤٢ من مقامات لا تتنافى في أبعادها الصوتية والمقامات الغربية، كذلك نجح في هرمنة ربع الصوت التقريبي في مقام الراست في مونولوغ " منيت شبابي " لأم كلثوم عام ١٩٣٦، من وراء خلفية موسيقية مهرمنة في أول تجربة من نوعها في تاريخ الموسيقى العربية، وعلى الرغم من نجاح التجربتين، إلا أنهما لم تكونا سوى طفرة لم تتكرر، ولم تتمخض عما كان يرجى منهما، لا سيما الثانية التي لم تعتمد دراسة موضوعية على غرار تجارب ودراسات نوري اسكندر التي استغرقت منه أكثر من عشر سنوات والتي سبقه إليها في أبحاثه ودراساته على السلم الطبيعي الغربي ألويس هابا التشيكي في مصنفاته الموسيقية متجاوزاً أرباع الصوت الغربي إلى أسداسه، التي لم يستسغها المستمع الغربي لاعتياده على نصف الصوت في السلم المعدل، وقد تابع أبحاثه بعده مواطنه " ستانيسلاف " دون أن يعطي جديداً.

يتألف كونشرتو العود من ثلاث حركات، وهو أول كونشرتو للعود، يعنى به المؤلف بتقاليد التأليف فيه، فجعل الحركة الأولى متوسطة السرعة، والثانية متهادية، والثالثة سريعة. مطلع الكونشرتو يذكر ببلاغته اللحنية بأسلوب السهل الممتنع الذي جاء متناغما في اللحن الأساسي، الذي يعود به نوري اسكندر أسلوباً وطابعاً إلى العصر الباروكي دون افتعال وبوحي من الموسيقتين الغربية والشرقية، وبلغة موسيقية سهلة وممتنعة وجديدة في كل شيء بخلاف كونشرتو العود لجميل بشير الذي متح من الموسيقى الشرقية قدرا جعل العمل خاصاً بالمستمع العربي دون غيره، وهذا لا ينقص من قيمته الفنية، بينما نجد الأمر غير ذلك عند نوري اسكندر الذي أعطى في هذا الكونشرتو الحرية للمقام العربي كي يخرج عن تقاليده المتبعة إن في سيره اللحني أو في المحط المقامي، وبذلك اكتسبت الموسيقا جديداً في انعتاق الأنغام من إسارها، وفي قبول هذا العمل حتى من المستمع الغربي الذي لم يألف هذا التزاوج في الموسيقا بين الممكن وغير الممكن في الموسيقتين التي بناها أساسا في المقامات الشرق عربية، على إلغاء السير التقليدي للمقام الذي يمكن لأي مؤلف إذا اتبعه، إغناء خياله الموسيقي في ابتداع انماط لحنية جديدة تتوالد بشكل طبيعي إذا ما لجأ كما فعل نوري اسكندر، إلى تفكيك السير اللحني للمقام الذي نلمسه بوضوح في الحركة الأولى مستغلاً العود في دور التفاعلات Development، دون شطط، وأيضا في التوازن الرائع بين العود والأوركسترا، وهذا الأمر يتضح بصورة أقوى في الحركة الثانية المتهادية التي تتضح بروح غنائية متيحاً لفكره الموسيقي ابداع توليفات هارمونية في غاية الدقة والجمال تتوافق وجنس (عقد) المقام الشرقي وتنسجم مع الابتكارات اللحنية التي جاء بها، ومع روح المقام بنمطه الجديد، التي قد تبدو مستهجنة لدى المستمع للوهلة ألأولى ولكنه لا يلبث عندما يستعيدها حتى يرتبط معها بألفة محببة.

يوحي لحن الحركة الثالثة الأساسي السريع والجميل بديناميكيته بألحان اللونغا الاستهلالية، غير أن هذا اللحن البعيد تماماً عن اللونغا، لا يلبث حتى

يتوارى لتنبثق عنه ألحاناً أخرى أكثر إشراقاً وحيوية، ولكنها لا تعود إلى اللحن الأساسي إلا في نهاية الحركة بعد حوار شيق بين العود والأوركسترا والكادنزا - Cadenza - المكتوبة بعناية فائقة. وبصورة عامة فإن هذا الكونشرتو رفع من شأن آلة العود كآلة أصواتها ضعيفة وذات امكانات محدودة إلى آلة ذات قدرات كبيرة، أحسن نوري اسكندر استغلالها حتى في القرارات التي توكأ عليها ليظهر جمالياتها، كادنزا الحركة الأولى التي بدت تقاسيم مرتجلة، كانت لامعة في وضوح الريشة التي أخذتنا بها إلى منابع البياتي في اشكاليات لحنية موغلة في إبداعات اللحن، إلى أن يلتقي مع الأوركسترا باللحن الأساسي العذب بتوازن خلاق لايطغى فيهما الواحد على الآخر. والكونشرتو بعد ذلك بما له وماعليه وضع المؤلفين التقليديين أمام ظاهرة تفكيك المقام بأنماطه اللحنية الجديدة ليتأملوا ماصنعه نوري اسكندر فأتاح لهم بعمله هذا التجريب بدورهم بعيداً عن التزمت أو التشبث بتقاليد سير المقام اللحني، والتجريب معاناة، وكم من الموسيقيين العظام عانوا بدء من باخ الكبير وانتهاء بشونبرغ إلى أن اسستتب لهم الأمر.. وهذا الكونشرتو دعوة للتجريب، إن صادف قبولا قد يأتي بثمر وفير.

- **كونشرتو الكمان الجهير**:

ربما كان كونشرتو الكمان الجهير - تشيلو - cello -، أول كونشرتو عربي فيما أعرف لهذا الآلة الغربية، وأهمية هذا العمل تكمن في الآلة نفسها وخصائصها وإمكاناتها، وفي قبولها كآلة رئيسة في عمل مكتوب خصيصاً لها من قبل مؤلف عربي، وهي قلما أسند إليها دوراً في موسيقانا العربية، وفي الفرق الموسيقية العربية، وعوملت دوماً كآلة شبه ثانوية، ولم تستعمل ويعمم انتشارها في الموسيقى والفرق العربية الا في عام ١٩٣٥، ولم تنفرد بعزف مستقل (تقاسيم) مثل العود والقانون والناي والكمان على الإطلاق، وإن أفرد لها بعض الملحنين عدداً من المقاييس في الحان أغانيهم في محاولة منهم لتقريبها من المستمع العربي، على نحو ما فعل محمد عبد الوهاب في

قصيدة " أيها الراقدون " عام ١٩٣٥، ومحمد القصبجي في رائعته " رق الحبيب " عام ١٩٤٤، والسنباطي في "ذكريات" عام ١٩٥٤، ومن هنا تأتي أهمية هذا الكونشرتو الذي خصص لها، ولا يتوقف الأمر عند هذا التخصيص، لأن المؤلفين الغربيين كتبوا لها أعمالاً خارقة إن في الكونشرتو أو السوناتا وموسيقى الحجرة، وقد كتب لها من المؤلفين العرب، الراحل جمال عبد الرحيم، ثنائيا جميلاً بمرافقة الكمان، حاول فيه تكريس علوم الموسيقى الغربية لخدمة المقام الشرق عربي. وهي محاولة تجريبية تختلف عن محاولة نوري اسكندر الذي ألف هذا الكونشرتو - كما في كونشرتو العود - في المقامات الشرق عربية، فطوع بعض عناصرها لعلوم الموسيقى الغربية، وعلى الرغم من صعوبة استخدام هذه المقامات بوليفونيا - تعدد الأصوات - في الألحان التي تنجم عن ثلاثة أرباع الصوت في بعض المقامات، وهو الأمر الذي أثير في مؤتمر الموسيقى العربية في القاهرة عام ١٩٣٢ واحدث ثورة، والذي رفضه علماء الموسيقا السوريين المشاركين في المؤتمر من مثل: علي الدرويش وأحمد الأوبري وتوفيق الصباغ، والذي كما يبدو لي درسه نوري اسكندر دراسة وافية من وراء أبحاثه وتجاربه، حتى استطاع إيجاد التوافق المطلوب بين أرباع الصوت وغيرها من الأصوات، وابتكار توليفات هارمونية. على أساس تلك المقامات، وهذا ما نلمسه في مطلع الكونشرتو الذي مهد فيه لفكره الموسيقي بإنطلاقه من مقام الصبا. وهو لم يكتف بذلك إذ حرر المقام من عبء سيره التقليدي كما فعل في كونشرتو العود، على الرغم من اختلاف الآلتين طابعا وخصائص وموضوعا وتعبيرا، حتى إذا انتهى عرض اللحن الأساسي المتماوج اعترضه اللحن الثاني الصاخب والشجي في آن واحد على مقام آخر لا محط له.

من الصعب جداً تحليل ماقام به نوري اسكندر في دور التفاعلات في الألحان التي انبثقت عن اللحنين وحتى في الهارمونيات التقليدية واصطدامها مع التوليفات النغمية الأخرى التي جاءت على المقامات الشرقية فهذه كلها

تحتاج إلى وقفة متأنية ليس هنا مكانها، ويمكن القول من خلالها إن الكمان الجهير لعب فيها بتوازن بديع مع الأوركسترا دورا بارزا، مظهرا روعة هذه الآلة التي قد يظنها المستمع في بعض المواضع بأنها كمان وليست بكمان جهير، ولا ريب أن اتقان أي عازف للأوضاع التي يجب أن تكون عليها أنامل العازف في عزفه (positions)، يكون له تأثير كبير في ذلك.

ألحان الحركة الثانية تتسم في شجوها بشاعرية مؤسسية، والانفعال الذي يتبدى فيها أحياناً، ليس سوى معاناة أو ثورة نفسية هادئة، والمتأمل لبعض ألحانها المنبثقة عن اللحن الأساسي، يشعر أنه أمام تسبيحة إلهية، فيها على الرغم من قتامها نوع من السمو على الألم. والحركة في مجملها لم تخرج في صياغتها عن الأسلوب الذي سار به في كتابته لها، مصمماً على تحقيق ذاته في إنجاز عمل متقدم ينير للموسيقى درباً جديداً لم يطرق قبلاً.

صيغت الحان الحركة الثالة في قالب الروندو – rondo المرجعات، ولحن الروندو الأساسي بني على لحن من الحان الأغاني الشعبية السريعة والمرحة، هذا اللحن يعود بعد كل لحن جديد أو آخر منبثق عنه، في صورة جديدة ومن خلال معالجة مكثفة للنغمات، تتباين واللغة التقليدية المتبعة، والايقاع الشعبي البسيط الذي استخدمه كان ايقاعاً داخلياً أكثر منه ظاهرياً، ووظفه بإتقان في توقيع اللحن وفي نبره ايضا، أما الإعادة الأخيرة للحن الروندو الذي اختتمت به الحركة والكونشرتو معا، فيأتي شبه مبتور لأن نوري اسكندر أراد تأكيد ما ذهب إليه في تفكيك سير المقام وفي نبذ التقليد المتبع في المحط المقامي. وفي كل الأحوال فإن نوري اسكندر المبدع والمبتكر لأسلوبه الحديث الذي أتيت على ذكره، أقدر مني في شرح ماستعصى علي فيما استنبط وابتكر، وهو واثق بأن ماقدمه في هذين العملين:كونشرتو العود وكونشرتو الكمان الجهير، سيكون فاتحة لقراءة متأنية من قبل المؤلفين الجادين التواقين لموسيقا جديدة وجادة.

ضياء السكري

حلب – ١٩٣٨ - باريس ٢٠١٠

يعدّ ضياء السكري واحداً من أعلام الموسيقى الغربية، تعلم منذ طفولته العزف بالكمان مع شقيقه نجمي السكري الذي يصغره بعام واحد على يدي الأستاذ الروسي " ميشيل بوريزنكو - Miechel Boricenko" الذي اختار مدينة حلب مقراً لاقامته بعد الثورة البلشفية منذ عام ١٩٢١، ونظراً لموهبتهما فقد أولاهما الأستاذ "بوريزنكو" عناية خاصة، أهلتهما لأن يقيما أول حفلة موسيقية لهما في المدرسة الأميركية في حلب عام ١٩٤٨، وبعد أربع سنوات على ذلك أقاما حفلة أخرى برعاية محافظ حلب، لفتت الانظار إليهما، وتحدث الناس عنهما بإعجاب... والدهما الراحل " لطفي السكري" الذي كان يجيد العزف بالكمان كان أول أستاذ لهما قبل أن يدرسا على يدي "بوريزنكو"، وقد انتقل بأسرته إلى دمشق بحكم عمله موظفاً كبيراً في وزارة المالية، دون أن يغفل عن متابعة دراسة ولديه الموهوبين اللذين بتشجيع منه، قدما في معهد الموسيقى الشرقية في دمشق حفلة موسيقية احتفالاً بنهاية العام الدراسي، كان لها صدى بعيداً في الأوساط الدمشقية دفعتهما لأن يقدما حفلة أخرى في نادي ضباط دمشق بحضور رئيس الجمهورية وقتذاك الرئيس أديب الشيشكلي، الذي أبدى إعجابه الكبير بعزفهما، فأمر بإيفادهما بقرار استثنائي لصغر سنيهما لمتابعة دراستهما في باريس في المعهد العالي للموسيقى Concervatoir National Superieur de Musique ونتيجة لفحص القبول الذي تقدما به، اختير نجمي السكري لدراسة العزف بالكمان ولتأهيله عازفاً عالمياً بالكمان، وأخوه ضياء لدراسة التأليف الموسيقي وقيادة الأوركسترا، وهذا الاختيار لم يكن اعتباطياً، لأن اللجنة الفاحصة في المعهد

العالي وجدت موهبة التأليف عند ضياء السكري أفضل من العزف بالكمان على الرغم من قدراته المتساوية في العزف مع أخيه نجمي السكري.

درس ضياء السكري "الصولفيج" أي أداء النوطة الموسيقية قراءة وتنغيماً على يدي الأستاذة "شاليت - Challet " والأستاذ "سيمون بيتيت Simon Petit" والعلوم الموسيقية والنظريات على الأساتذة "مارسيل بيتش Marcel Bitch-" و"نويل جالون- "Noel Jallon و"هنري كهلان Henrri Cahllan" و"جانين رويف Jenin Rueff" وفن قيادة الأوركسترا مع القائد المشهور " مانويل روزنتهال - Manuel Rosenthal " والمايسترو" روبرت بلوت Robert Blot " أما التأليف الموسيقي فدرسه على المؤلف الشهير "أوليفيه ميسيان Olivier Messian " والأستاذ "توني أوبان Tony Aubin" علماً بأنه درس قبل ذلك العزف بالبيانو على يدي الأستاذة "دوميسنيل – Dumesnil" في "الايكول نورمال Ecole Normal".

تفوق ضياء السكري في دراساته جميعاً. وبنوع خاص في العلوم الموسيقية التي حاز فيها الدرجة الأولى. عاد ضياء السكري إلى دمشق بعد تخرجه بامتياز عام ١٩٦٧، وعين فوراً أستاذاً لمادة "الهارموني" في المعهد العربي للموسيقى - معهد صلحي الوادي اليوم - وظل يدرس فيه لغاية عام ١٩٦٩. ثم استقال بعد أن تعاقد مع معهد " سان دونيس Saint Denis " في فرنسا عام ١٩٧٠ لتدريس مادة التأليف الموسيقي، ولبث يدرس في هذا المعهد لغاية عام ١٩٩١، وإبان عمله هذا عين أستاذاً لمادة "الهارموني والتأليف الموسيقي في معهد "سوريسنس Suresnes" بدءً من عام ١٩٧١ ولغاية عام ٢٠٠٣، واضافة لذلك قام بتدريس أصول الكتابة الموسيقية في المعهد العالي للموسيقى في باريس C.N.R منذ عام ١٩٧٧، حتى عام ٢٠٠٣، وبدورات تعليم العلوم الموسيقية في جامعة الصوربون في باريس U.E.R طوال عامي ١٩٧٨ و١٩٧٩، واختير عام ١٩٨٠، عضواً في اللجنة التعليمية لتدريس

الموسيقى لغاية عام ١٩٩٦، وقلد في عام ٢٠٠٠ تقديراً لنشاطاته اللامتناهية ميدالية الشرف لمنطقة باريس، وميدالية مدينة سورين الفضية.

* **مؤلفاته** :

يمكن القول على ضوء ماسبق، إن الأعباء التي ألقيت على كاهله طوال سنوات التدريس التي استهلكت من حياته أكثر من ثلاثين عاماً، لم تمنعه من التأليف الموسيقي، إذ وضع خلال الفترة الزمنية الواقعة بين عام ١٩٦٤ وعام ٢٠٠٧، كماً وفيراً من المؤلفات الموسيقية في جميع القوالب الموسيقية الغربية المتعارف عليها عزفاً وغناءً عدا السيمفوني والأوبرا والأوبريت والباليه، واهتم بنوع خاص بجميع أنواع التأليف لموسيقى الحجرة من مقطوعات للبيانو المنفرد والدويتو- الثنائي -، والتريو – الثلاثي -، والكوارتيت - الرباعي -، ومالى ذلك وصولاً إلى مقطوعات خاصة بفرق موسيقى الحجرة.

بلغ عدد مؤلفاته الموسيقية منذ مارس التأليف عام ١٩٦٤، أكثر من ستين مقطوعة للآلات والأصوات والأوركسترا، إضافة لعدد كبير من المجلدات الخاصة لطلاب المعاهد الموسيقية، في الكتابة الموسيقية والصولفيج والعزف والغناء وتمارين المسابقات الدورية وامتحانات نهاية السنة الدراسية للصفوف كافة.

اتسمت مؤلفات ضياء السكري بصورة عامة بالحداثة، ولا يخفى تأثير أستاذه "اوليفيه ميسيان" في ذلك وتأثره بأساليب الأساتذة الفرنسيين في التأليف التي لم تباعد بينه وبين أساليب المدارس الموسيقية الأخرى التي نهل منها ثقافته الموسيقية الثرة، شخصيته الموسيقية المستقلة جعلته يتمتع بالاحترام والتقدير، وموسيقاه تدل عليها بصمة شخصيته النابعة من روحه المبدعة.

وعلى الرغم من ابتعاده الطويل عن وطنه الذي كان يزوره كلما سنحت له الفرصة، فإنه أولى بعض مؤلفاته ذلك الحنين الذي يعصف به لوطنه، والذي نلمسه في عمله الجميل " المتتابعة السورية " الذي وضعه لآلة البيانو، وفي عمله الآخر الذي لا يقل جمالاً "رقصات سورية" الذي كتبه لآلتي الكمان والبيانو في خمس حركات، وإضافة لعمليه هذين، ألف وهو واقع تحت تأثير ديوان "سقط الزند" لأبي العلاء المعري. رائعته " سقط الزند" لفرقة موسيقى الحجرة، ومقطوعة " يقظة" التي ألفها خصيصاً لإذاعة دمشق التي بثتها عام ١٩٧٠.

أهم مؤلفاته التي حققت له شهرة واسعة، متتابعة للبيانو والكمان، وأخرى للأوركسترا السيمفونية وثالثة بعنوان " دياديم" للبيانو وأصوات الأطفال، وثلاث مقطوعات في قالب " الترجيع - Fuge - الأولى والثالثة للوتريات، والثانية للبيانو، وتحولات Variation على أغنية فولكلورية للبيانو، وعدد من السوناتات للبيانو، وللبيانو وللفيولونسيل، وللهارب وعدد آخر من السوناتين للبيانو، والبيانو والكمان وتريو - ثلاثي - للبيانو والكمان والفيولونسيل، وبريلود Prelude للبيانو والفلوت، ورومانس رقم ١ و٢ للبيانو، ودراسة Etude لفرقة موسيقى الحجرة و" ألف لام ميم "، وتتألف من حركة واحدة لرباعي وتري وبيانو وغيرها كثير مما يصعب حصره وتعداده. وهذه المقطوعات أدتها فرق شهيرة وعازفون كبار في فرنسا وبعض الدول الأوروبية، وتميزت بنوع خاص بالمعاصرة والحداثة، وتحدث عنها نقاد مختصون فأولوها الشيء الكثير من الدراسة والتمحيص وأثنوا على مؤلفها وعلى الأفكار التي طرحها والأسلوب الذي اتبعه في تأليفها والذي ينم عن شخصيته الدامغة المنسجمة مع تطلعاته لمستقبل الموسيقا الحديثة.

وافته المنية في باريس في كانون الأول ديسمبر عام ٢٠١٠

نجمي السكري

حلب ١٩٣٩

ولد نجمي السكري في أسرة أرمنية محبة للموسيقى، وقد وفدت أسرته إبان مذابح الأرمن إلى سورية واستقرت في حلب، وتعربت بعد أن اعتنقت الدين الإسلامي الحنيف.

أبوه لطفي السكري كان من كبار موظفي وزارة المالية، ومن أقدرهم وأنزههم على الإطلاق، وهو الذي شجع أولاده على دراسة الموسيقى فدفع بولديه ضياء سبع سنوات، ونجمي ست سنوات، لدراسة العزف بالكمان على يدي الأستاذ ميشيل بورزنكو Michel Boriecnco الذي كان إبان الحكم القيصري تلميذاً للأستاذ الروسي الشهير " ليوبولد اوير Leopold Auer".

في الحادية عشرة من عمره، وتحديداً في شهر آذار - مارس- ١٩٥٠، قدم أول حفلاته الموسيقية برعاية محافظ حلب. عزف فيها مقطوعات لكورساكوف وفينيافسكي وموتسارت وبتهوفن، حازت الإعجاب والتقدير والإبهار، حتى أن الأديب المعروف عبد الله يوركي حلاق، كتب عنها مقالاً كبيراً في العدد الرابع من مجلة الضاد، أسهب فيه في وصف الفتى المعجزة نجمي السكري.

وفي العام نفسه نقل رب الأسرة لطفي السكري إلى دمشق ليتسنم أعمال المحاسب المركزي التي هي أعلى وظيفة في وزارة المالية بعد الأمين العام، وبانتقاله بحكم عمله انتقلت الأسرة معه. وفي دمشق أحيا نجمي

السكري في شهر تموز - يوليو - عام ١٩٥١، وفي المعهد الموسيقي الشرقي حفلته الثانية التي أثارت الإعجاب ونوهت بها الصحافة، وفي الشهر نفسه دعي لإحياء حفلة أخرى في نادي الضباط بحضور رئيس الجمهورية آنذاك العقيد أديب الشيشكلي الذي أعجب بأداء نجمي وشقيقه ضياء، فقرر إيفادهما إلى فرنسا لمتابعة دراستهما، ولما كان عمر الشقيقين يخالف قرارات الإيفاد والشهادات المطلوبة لذلك، فقد صدر مرسوم استثنائي في تشرين الأول - أكتوبر - ١٩٥١، بإيفادهما إلى باريس للدراسة في الكونسرفاتوار العالي للموسيقى Conservatoire national Superieur وبعد سبر عزفهما وعلومهما الموسيقية من قبل لجنة مختصة. صارا من طلاب المعهد، فتابع نجمي السكري دراسة العزف بالكمان على يدي الأستاذين "ميغيل كانديلا Miguel Candela " و" رولاندو شارمي " Rolando Charmy والتحق أخوه ضياء السكري بفصل التأليف الموسيقي وقيادة الأوركسترا.

تخرج نجمي السكري عام ١٩٥٨، أستاذاً وعازفاً متفوقاً بالكمان بدرجة ممتاز، فعاد إلى سورية وفور عودته أحيا حفلة موسيقية خارقة في حلب، وأخرى في دمشق في سينما الفردوس برعاية النادي الأدبي النسائي بمرافقة عازف البيانو المعروف " آرنست شوحا "، وفوجئ بعد ذلك بوزارة التربية تعينه وهو على هذه القدرات والإمكانات مدرساً في إحدى مدارس ريف حلب. الأمر الذي صدم آماله وأحلامه في أن يكون واحداً من أعلام الكمان في العالم، وعلى الرغم من هذا فإنه وبمساع حميدة من الموسيقار الراحل أبي بكر خيرت الذي تولى شؤون الموسيقى في الجمهورية العربية المتحدة، إبان الوحدة بين سورية ومصر، أوفد إلى موسكو عام ١٩٥٩ لمتابعة دراسته بالكمان في كونسرفتوار تشايكوفسكي مع الأستاذ بوريس بيلينكي Boris Bielynki في الصف الذي يشرف عليه عازف الكمان الشهير دافيد اويستراخ David Oistrakh، وعقب انتهاء دراسته هذه، عاد إلى

دمشق وأحيا فور عودته في صيف عام ١٩٦٠ حفلة موسيقية في مسرح الحمراء، أوفد على أثرها مرة ثانية إلى موسكو، من أجل الاشتراك في مسابقة الملكة إليزابيث في بروكسل في بلجيكا، وفي هذه المسابقة التي جرت عام ١٩٦٣، لم يجد من يدافع عنه فحاز على الدرجة الثامنة، وكان هو واحداً من خمسة وثلاثين عازفاً عند التصفيات النهائية من دول بلجيكا ورومانيا والاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة واليابان وبريطانيا وفرنسا وسورية والأرجنتين، وقد كتبت الصحف البلجيكية عن الفائزين العشرة الأوائل وعن بلدانهم طوال فترة المسابقة ومن أهمها مجلة الفنون الجميلة، وقد أقامت الملكة إليزابيث حفلة دعت إليها الفائزين ووزعت عليهم ميداليات الفوز.

أتاح له هذا النجاح الحصول على منحة دراسية سوفيتية لمدة عام واحد لمتابعة تدريبه في موسكو اعتباراً من السادس عشر من شهر تشرين الأول – أكتوبر- عام ١٩٦٤ كي يخوض مسابقة جاك تيبو Jacques Thibaud في باريس عام ١٩٦٥ التي حل فيها خامساً، وتعد هذه المسابقة من المسابقات الهامة لأهمية ومستوى المقطوعات المختارة، ولأن لجنة التحكيم كانت تضم أكبر الموسيقيين والعازفين العالميين منهم "جوزيف زيغتي Josef Szfgeti " واويستراخ " وكوجان " KoGan"

اشترك في هذه المسابقة عازفون من بلغاريا والصين واسبانيا وفرنسا وايطاليا واليابان وبولونيا ورومانيا وسورية والاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة وإثر نجاحه الكبير في هذه المسابقة دعي لمهرجان مدينة الحمامات في تونس حيث عزف مع أوركسترا تونس السمفونية كونشيرتو الكمان لبتهوفن، ليعود بعد ذلك إلى دمشق ليعمل مع صلحي الوادي في المعهد العربي للموسيقى لغاية عام ١٩٦٦، ندب بعدها لادارة معهد حلب الموسيقى،وفي تلك الفترة منحته وزارة الثقافة إجازة للدراسة والتدريب مدة

ستة أشهر في معهد تشايكوفسكي في موسكو من أجل الاستعداد لمسابقة فينيافسكي في وارسو في بولونيا، وأثناء الاستعداد لخوض هذه المسابقة رشحه معهد تشايكوفسكي للاشتراك في مسابقة لفنتريت العالمية في نيويورك، وتعدّ هذه المسابقة التي جرت في شهر أيار - مايو - عام ١٩٦٧ في قاعة كارنيجي هول Karnegie Hall" من أهم المسابقات في العالم، ولا تمنح إلا لدرجتين، اما لجنة التحكيم فكانت تضم كبار قادة الأوركسترا وعازفي الكمان في العالم، وكان منهم: ويليام شتاينبرغ Wiliam Steinberg وفيلكس جاليمير Filix Galimir وجوزيف فوش Joseph Fuch اما رئيس لجنة التحكيم فكان عازف الكمان الشهير إيزاك ستيرن Isac Stern.

اشترك في هذه المسابقة خمسة وعشرون عازفاً تتراوح أعمارهم بين ١٧ سنة و٢٨ سنة، يمثلون تسع دول هي: استراليا – فرنسا – المانيا الاتحادية - اسرائيل - اليابان - رومانيا- كوريا - سورية - والولايات المتحدة الامريكية. وقد اسفرت نتائج المسابقة للمرة الاولى في تاريخ هذه المسابقة على منح الدرجة الاولى لمتسابقين اثنين ومثلهما بالنسبة للدرجة الثانية: وقد فاز نتيجة لذلك الاسرائيلي زوكرمان Zukerman، والكوري شونج Chung بالمرتبة الأولى ، والسوري نجمي السكري والاسرائيلي لوكا - Luca بالمرتبة الثانية.

وفور إعلان النتيجة، وبعد تقصي الحقائق، أرسلت السفارة السورية في نيويورك تقريراً عنها يحمل الرقم ١٢٩ /٢/٧ ٢٤٩ تاريخ ١٩٦٧/٥/١٧ إلى وزارة الخارجية السورية جاء فيه الاتي: " لأول مرة في تاريخ مسابقة (ادغار.م. ليفنتريت) يفوز اثنان في كل مرتبة، وهذا حصل على ما يبدو نتيجة اختلاف أعضاء اللجنة الحاكمة فيما بينهم، ولا نستبعد أن يكون هذا الخلاف قد حصل نتيجة وجود السوري نجمي السكري الذي حلق وأجاد في عزفه، كما كان موضع إعجاب أكثر الحاضرين الذين كانوا من محترفي

الموسيقى، وقد سمعنا من بعضهم بأن السيد السكري يستحق الدرجة الاولى، ولكن لم نستغرب النتيجة واستبعاده عن المركز الاول، وقد كان السكري هو نفسه ينتظر ذلك لمعرفته مسبقاً بتحيز اللجنة الحاكمة التي يرأسها اليهودي "إيزاك ستيرن " إلى اليهودي الاسرائيلي ".

عاد نجمي السكري إلى سورية بعد أن رفض جميع الإغراءات للبقاء في الولايات المتحدة الامريكية مثل (إقامة الحفلات وتسجيل اسطوانات، والتدريس والجنسية الامريكية) بخلاف ما ادعته نشرة الأنباء اليومية التي صدرت عن السفارة الأمريكية في دمشق ووزعتها بتاريخ ١٨ آيار عام ١٩٦٧وفيما يأتي نص ما جاء في النشرة:

"تجمي السكري يفوز بمسابقة لفنتريت الموسيقية الدولية"

نيويورك:

كان عازف الكمان العربي الشهير نجمي السكري أحد الفائزين الاربعة في المسابقة الدولية الخامسة والعشرين لمؤسسة إدغار م. لفنتريت هنا. وتتمتع هذه المسابقة بمكانة وهيبة كبرى.

وقد اختار الفائزين ١٤ حكماً جميعهم من كبار القادة الموسيقيين وعازفي الكمان. وقد استمع الحكام إلى هؤلاء الفائزين لمدة ساعتين ونصف ساعة على الأقل في قاعة كارنجي ثم ناقشوا قراراتهم لمدة ساعتين ونصف ساعة أخرى وراء الكواليس وبعدها أعلنوا هذه القرارات.

وقد نال السيد نجمي السكري، وهو تلميذ في مركز تشايكوفسكي الموسيقي في موسكو، جائزة مالية قدرها ٥٠٠ دولاراً أمريكياً كما سيشارك في إحياء عدة حفلات موسيقية في أنحاء الولايات المتحدة كافة.

وقد جرى الحكم على الفائزين بالنسبة لمتسوى تفوقهم بدلاً من المفاضلة بين بعضهم بعضاً.

واشترك بمسابقة هذا العام ٢٥ عازفاً يمثلون تسع دول منها الولايات المتحدة. وقد ابتدأت المسابقة في ٨ أيار الجاري. وقد اختير للجولة قبل الأخيرة عشرة عازفين ومنهم جرى انتقاء الفائزين الأربعة...

بعد ثلاثة أشهر على عودته لبّى دعوة مهرجان بعلبك فعزف مع فرقة " لايبزيغ السيمفونية " في السابع عشر من شهر آب، أغسطس، عام ١٩٦٧، كونشرتو الكمان لبراهمز، وقدم البرنامج نفسه في مسرح مدينة معرض دمشق الدولي في العشرين من شهر آب، أغسطس ، ١٩٦٧ وإثر هذا النجاح الكبير في مختلف المجالات والمهرجانات الدولية، كرمته الدولة بمنحة بموجب المرسوم رقم ١١٩٣ تاريخ ٨/٣١/ ١٩٦٧ وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الثانية.

* **النشاطات** :

كان لا بد لنجمي السكري بعد هذا التقدير المتميز الذي حازه من الدولة من الاستمرار في متابعة انتصاراته الموسيقية في أوربا والامريكيتين والعالم العربي، ويمكن إيجاز ما قام به بالنقاط الآتية:

- تلبيته لدعوة مهرجان مونترو في سويسرا، حيث عزف في الثالث عشر من شهر ايلول،سبتمبر، عام ١٩٦٧ مع عازفة البيانو الفرنسية كلود لافوا Claud Lavoix بعض روائع الأعلام، وكان من بين المشاركين في المهرجان زينو فرانشسكاتي ZinoFraceseatti وإيزاك ستيرن الذي كان كما أسلفنا رئيساً للجنة تحكيم مسابقة لفنتزيت العالمية وقد بدا وقتذاك على مهارته على قدم المساواة مع نجمي السكري.
- أحيا حفلة في الجامعة الامريكية في بيروت في التاسع والعشرين من شهر تشرين الثاني – نوفمبر - عام ١٩٦٨ بمرافقة عازف البيانو الشهير ميشيل شيسكينوف Miechel Cheskinoff.

- اقام في البرازيل بناءً على دعوة من المغتربين العرب، سلسلة من الحفلات الرائعة في مدن البرازيل كافة، عزف أثناءها كونشرتو مندلسون للكمان والاوركسترا، وأخرى لتشايكوفسكي، وأعمالاً أخرى.
- قدم في الثالث من حزيران ، يونيو ، عام ١٩٧٠ في صالة كورتو في باريس حفلاً مثيراً بمرافقة عازفة البيانو كلود لافوا.
- شارك في عم ١٩٧١ في مهرجان لوزان بسويسرا الذي اقيم بالمسرح البلدي وعزف مقطوعات لباخ وباغانيني للكمان المنفرد، فاثار الاعجاب فكتبت عنه الصحف مقالات عدة اشادت بتقانته وعبقريته، وقد اهدته السيدة (اوبرمر) الانكليزية كماناً من نوع بطرس جارنيريوس Petrus Guarnerius كانت سابقاً للعازف الكبير (J.Szigeti). وقد سجل أثناء تواجده في سويسرا مع أوركستراسويس روماند Suisse Romand، كونشرتو الكمان لمندلسون لاذاعة جنيف.
- اقام اثناء تواجده في فرنسا حفلات عديدة في مدن: تور - ديجون - ليون - اكس - نيم - ستراسبوغ.
- زار البرازيل مرة ثانية في شهر تموز ،يوليو، عام ١٩٧٣ وقدم فيها عدداً من الحفلات الناجحة التي أذاعها وسجلها التلفزيون البرازيلي الرسمي، وأثناء زيارته هذه أعدت الجالية العربية التي كان يرأسها "ملتن الصباغ" تقريراً خاصاً عن نشاطه والأثر الكبير الذي تركه في البرازيل ورفع للسيد الرئيس الراحل حافظ الاسد.
- قام بين عامي ١٩٧٣ و١٩٧٤، بثلاث جولات موسيقية في الولايات المتحدة وكندا، قدم خلالها عدداً من الحفلات بمرافقة فرقة بلومنغتون السيمفونية وفرقة أوريغون السيمفونية، وفرقة ميسولا السمفونية، عزف فيها الكونشرتو الاول لباغانيتي، وكونشرتو الكمان لبراهمز وثالث لمندلسون ورابع لبتهوفن وخامس لتشايكوفسكي، إضافة للحفلات التي شاركه فيها مشاهير عازفي البيانو، وقد أهداه صانع الالات الوترية

الشهير البرت موللر Albert Muller أثناء تواجده في كاليفورنيا كماناً وقوساً صنعهما خصيصاً له، كما كتب عنه عدة مقالات من قبل نقاد مختصين أشادو جميعاً ببراعته وقدراته التعبيرية.

- عزف في فرنسا والمانيا الديمقراطية بين عامي ١٩٧٧ و١٩٧٩ مع أعلام من قادة الأوركسترا من مثل يواكيم هوبفر Joaehim Hopfer ورولاند فامبيك Roland Wambeek.
- درس في باريس العزف بالكمان في الايكول نورمال Eecole Normale وأيضاً في المعهد الموسيقي الوطني في ليون، كما درّس عدداً من الطلاب منهم " ماري آنيك نيكولا " التي فازت بجائزة تشايكوفسكي عام ١٩٧٤.
- أحيا في صالة اليونسكو في باريس في الثلاثين من شهر نوفمبر، تشرين الثاني ، عام ١٩٧٧ حفلة موسيقية عزف فيها عزفاً منفرداً بكمانه مؤلفات لباخ وباغانيتي وإيساي فاهدي على إثرها كماناً وقوساً من صنع صانع الالات الوترية الشهير Emile Francais. كما أهداه صانع الآلات الوترية المعروف في باريس " افرارد - Efrard " كماناً خاصاً له.
- شارك في الاحتفال الذي أقيم في ذكرى المؤلف البلجيكي "أوجين ايساي" Eugene Ysaye برعاية المؤسسة التي تحمل اسمه ويرأسها ابن المؤلف "انطوان ايساي" بالتعاون مع القسم الثقافي في السفارة البلجيكية في باريس في الثامن عشر من شهر أيار ، مايو ، عام ١٩٧٨، وأثر الاحتفال قلد ميدالية " أوجين ايساي " تقديراً لعزفه.
- قدم على مسرح الشانزيليزيه في باريس في العشرين من شهر حزيران ،يونيو، عام ١٩٧٨، بمرافقة فرقة باسدولوب Pasdeloup - السيمفونية بقيادة " جيرارد دوفوس Gerard Devos كونشرتو الكمان لبراهمز فحلق فيها إلى حد جعلت الناقد بيير بوتي Pierre Petit يكتب عنه مقالاً في صحيفة لوفيغارو بتاريخ ١٩٧٨/٦/٢٢ يضعه فيه بين أكبر عازفي الكمان في العالم.

- اقام بمناسبة أعياد الحركة التصحيحية في دمشق عدداً من الحفلات في أعوام ١٩٩٣- ١٩٩٦- ١٩٩٧.
- لبّى عام ١٩٩٥ دعوة الجمعيةالعربية السورية في لندن فعزف مقطوعات لأعلام الموسيقى الغربية للكمان والبيانو بمرافقة عازفة البيانو المعروفة " مود كاربارياني Moud Garbarini.

نجمي السكري بأقلام النقاد العالميين

من كونسرفاتوار " تشايكوفسكي "
الى سفارة الجمهورية العربية السورية

ان المتمرن في الكونسرفتوار الحكومي الموسكوفي نجمي السكري هو عازف كمان بارز وموهوب. وفائز في مسابقات دولية في العزف على الكمان، جائزة الملكة إليزابيث في بروكسل وفي باريس جائزة جاك تيبو وجائزة لوفنتريت في نيويورك.

يتميز أداء السكري بنبل الذوق وثقافة عالية. إن التقنية اللامعة والصوت الدافئ والأداء العاطفي ذو المضمون كل هذا يسمح له أن يؤدي أعقد المقطوعات سواء من الناحية الفنية أو التقنية.

يتمتع بخبرة كبيرة تسمح بأداء حفلات فنية كبيرة. إن هذا العازف من الدرجة العالمية (متعدد المواهب) عازف منفرد ممتاز. وموسيقي حجرة، يستطيع أن يقوم بأعمال تعليمية بنجاح كبير.

إن تفوقه المميز في الحفل الفني في نيويورك ١٩٦٧، والنجاحات الكبيرة التي حققها في عدد من الدول تدل على أن نجمي السكري حاز بجدارة على مرتبة عازف كمان عالمي المستوى.

يعمل نجمي السكري بشكل جدي ومستمر لإتمام قدرته للوصول إلى الكمال في فنه وسيضمن له ذلك إبداعه الفني الكبير في المستقبل.

لقد تمتع نجمي السكري أثناء دراسته باحترام في الوسط الطلابي.

إحدى الأمسيات الصاخبة للحفلة السيمفونية بقيادة سميث[1]

بالفعل، كانت إحدى الأمسيات الصاخبة مساء الاثنين في قاعة الاستماع بالمدينة بقيادة المايسترو سميث واوركسترا اريغون السيمفونية ، وعازف كمان شاب يدعى نجمي السكري سوري المولد ويقيم حالياً في باريس.

إنه أحد العوامل الذي يجعل من هذا الموسم موسماً مثيراً وقد حدث: أي جو الإثارة قبل أي حفلة موسيقية، والتساؤل عما سيحدث هذه الليلة.

بدأت الأمسية بسيمفونية موزارت رقم ٣٦، تلاها كونشرتو باغانيني على الكمان والاوركسترا رقم ١ دي ميجر مع نجمي السكري عازف الكمان المنفرد حيث عزف على كمان من نوع غوارنيريوس التي تعود ملكيتها سابقاً إلى جوزيف تزيغيتي المشهور.

من البداية، دعونا نقر ان الجمهور أحب الشاب النحيل مقدماً له ترحيباً حماسياً إلى حد بعيد. إذ رحب به الجمهور وقوفاً ترحيباً حماسياً عندما عاد، وبدون أية ضجة فعزف منفردا مزيجاً من مقتطفات من ألحان باغانيتي الموسيقية ذات الطابع الحر إضافة للكونشرتو الذي أكمل للتو. (وقد اعتاد ناتان ميلشتاين القيام بمثل ذلك ودعاه باغانينيانا).

كان عزفاً مؤثراً متسماً بالثقة بالنفس، كذلك أداؤه في الكونشيرتو الذي يعتبر عملاً دالاً على البراعة الألمعية لاي عازف كمان يقوم بإنهائه،و قد أدى ذلك السكري الشاب.

الحقيقة هي أن لدى العازف الشاب نغمة خفيفة، لكن عندما يكون لعازف الكمان هذه اليد اليسرى الرائعة، فإن قليلاً من الاستخفاف بالنغمة أمر لابد منه، إلا أن السكري يعزف الكثير بالنسبة لعازف شاب، وأن معالجته لذلك فنتازيا شملت حركات الكادينزا الأولى بشكل رائع.

---

(١) مارتن كلارك - مجلة أوريغون العدد ٩١٣، ١٢٩ - ١٩٧٣/١١/٢٧ - بورتلاند - أوريغون .

عازف الكمان نجمي السكري يسطع نجمه كعازف منفرد مع الاوركسترا[1]

كان موضوع الحدث الموسيقي في الليلة الماضية، براهمز وبتهوفن وشوستاكوفيتش، حيث عزفت الاوركسترا الحفلة الثانية من سلسلة الحفلات في الكنيسة التذكارية.

كان نجم الأمسية بالإضافة إلى إدوارد س تريت والاوركسترا، عازف الكمان المبدع والشديد الحساسية نجمي السكري، التي سعدت الجمعية وكان حظها وافراً بالابحار معه في رحلته الثانية إلى أمريكا. وقد أعطى الدليل على براعته الفنية بعزفه كونشيرتو الكمان لبتهوفن، حيث أوحت تلك البراعة بثقافة موسيقية ووضوح ونقاء كريستالي.

إنه موسيقي يعزف من أجل الموسيقى فقط وليس من أجل عرض براعة ومهارة فنيين، أما توفيقه بين التحكم بقوس الكمان ويده اليسرى السحرية، فقد أنتج منوعات من التعبيرات الموسيقية ولحن جذاب لا يقاوم.

عزف السكري مقطوعة بتهوفن، كما انسابت بين أصابعه مقاطع من السولو تألقت بسهولة حتى أن الدكتور تريت أضاف إليها توازناً اوركسترالياً لبقاً ومسلياً.

كان شاهد الموسيقار بأنه موسيقى وليس رجل عرض، عندما قدم إضافة للكونشيرتو، معزوفة كابريس باغانيني رقم ٢٤ حيث لم يكن هناك أي مجال لإضافة إغراء جديد إلى تلك المقطوعة الموسيقية التي ازدهرت بشكل كامل وقد رقصت أصابع عازف الكمان بدقة وإحكام إلكترونيين فكانت تجربة كالتنويم المغناطيسي الذي حدا بالجمهور إلى تصفيق حار.

---

(١) جوزفين ريي - صحيفة ديلي فاكتس – ريلاند – كاليفورنيا - ١٩٧٤/١١/١٤.

«تيلمان» في مطلع الموسم[1]

العازف المنفرد لهذا المساء، نجمي السكري، السوري الأصل الذي يعيش في باريس يعزف المقطوعة رقم ٤ من دي - مول لـــ: " هنري فيوتان "

بعبقرية مطلقة وتنغيم مرهف مع نغمات مرتفعة وخط رائع استطاع نجمي السكري أن يظهر أفضل الجوانب لهذه الموسيقا التي تعتبر في عرفنا موسيقا قديمة وقد حظي بحق بتصفيق الجمهور بحرارة لعزفه الممتاز.

من هذه العبقرية المبداة في المقطوعة انتقل بناءً على رغبة الجمهور إلى عزف مقطوعة لـــ: باغانيتي " ضمت بين جنباتها جميع عناصر المهارة للمقطوعة الموسيقية المازحة.

الكمان السحري[2]

أعتقد أنه سان سانس هو الذي كان يقول بأن الكمان كأي أداة نعطيها الكثير من الوقت والعناية البالغة بعد ذلك نسلي أنفسنا في وقت الفراغ بالعزف الخاطئ.

ولكن بفضل السماء، هناك بعض عازفي الكمان الذين لا ينطبق عليهم هذا، وبين هؤلاء المنتخبين " نجمي السكري " وعازف الكمان هذا هو سوري الأصل ومقيم في فرنسا، إنه لم يكن معروفاً كثيراً من قبل الاختصاصيين، فهو بارع في مجالين معاً الموسيقا والتعليم، وقد بدأ بخوض بداياته الحقيقية في الآونة الأخيرة على مسرح الشانزليزيه، أثناء الحفل الذي أقيم لصالح رابطة مكافحة السرطان بإشراف وإدارة السيد جيرار دوفو.

---

(١) صحيفة " فولكس شتيمه " الصادرة بتاريخ ١٩٧٦/٩/٣٠

(٢) بيير بوتي صحيفة الفيغارو ١٩٧٨/٦/٢٢

بالمقابل سألتزم بالتعريف عن اسم نجمي السكري الذي قدم الكونشرتو الصعب والطويل لبرامس، وحيث أن يده اليسرى لم تضعف أو تتعب أبداً، سواء في المقاطع الموسيقية الأكثر صعوبة أو بالنسبة للأوتار الثلاثة وأصوات الجواب.

أما دقته في العزف فكانت دائماً كاملة وتامة إلى حد الإعجاز.ويمكن أن أضيف أن الأسلوب كان يتصف بصفاء جميل جداً، والأزمنة كانت صحيحة.

وبالنسبة لقوس كمانه فقد كان عريضاً متجاوباً معه، يسمح له بالعزف وإصدار الأصوات بكل راحة.

آمل أن أكون قد استطعت خلق الرغبة لدى قرائي بالاستماع إلى عازف الكمان هذا والذي منذ الآن يتربع بين العظماء.

عازف الكمان الرائع "نجمي السكري"(١)

معبد فيلفافاريغص بالجمهور

ليموج فيلفافار هو موقع يحظى بمكانة رفيعة من ناحيتين.

في القرن الماضي.... اعتقد كاهن المنطقة "الكنيسة البروتستانتية" نظراً لأنه لم يعد بإمكانه تحمّل مطران هذه المنطقة. حيث شيدت فيلفافارحينذاك أول معبد بروتستانتي في المنطقة.

المهرجان الذي أسسته " جولييت إيبيرسولت " والخمس والثلاثون حفلة موسيقية التي أقيمت به جعلت من فيلفافار العاصمة الراقية للموسيقا المقدسة.

هذا المعبد كان البارحة محتشداً بالجمهور حيث قدم عازف الكمان "نجمي السكري" عزفاً منفرداً على الكمان بمرافقة بيانو " مود غاربارياني " أنه حفل يعود إلينا من بعيد لكنه ما زال يدهشنا....

---

(١) صحيفة لو بوبولير دو سانتر ١٩٨٣/٨/٢٩

*** تقليد مستمر.....**

لأول مرة منذ ٣٥ عاماً، أوقف الحفل السنة الماضية، حيث كانت مؤسسته " جولييت ايبيرسولت " تفارق الحياة عن عمر ٩٣ عاماً، لكن أبناءها وأحفادها أخذوا يتابعون عملها الرائع ويحترمون إرادتها لكن مع اختلاف وحيد وهو أن حفل فيلفافار لم يعد روحياً بحتاً ومقتصراً على الموسيقى المقدسة.

إن المدعوين إلى حفل هذه السنة بعد انقطاع عن آخر حفل أقيم عام ١٩٧٩ للعازف " يهودي مينوهين"Menuhin " الذي ما زال راسخاً في أذهان المولعين بالموسيقى إلى حفل " نجمي السكري " الذي لم يكن يحس بأية صعوبة أو رهبة لهذا الحشد من الجمهور.

هذا العازف أثار إعجاب الموسيقيين الذين يصعب إرضاءهم ولم ينفر أحد البارحة من حشر نفسه بين الجمهور المزدحم في ذلك المعبد الضيق. أما الموسيقا فقد كانت استثنائية، مدهشة ومنسجمة جداً.

*** رائع.....**

لقد أسرّ لنا نجمي السكري: "حفل فني في المقاطعة، إنه شيء رهيب". إن المولعين بالموسيقى كلهم سيكونون هناك..... وهم نقاد خطرون ويريدون كل شيء مكتملاً ومثالياً، وفي نهاية الحفل أكدت الحشود سرورها وتقبلها.

" سيزار فرانك، ارنست شوسون، مانويل دو فالا " كلها أعمال مسجلة في البرنامج ومتنافسة بصعوبتها ومستواها.

أما على البيانو فقد كانت " مود غاربارياني رائعة جداً، عمرها ٢٢ سنة، وتحضر حالياً برنامج " مسابقات عالمية " وهذا العزف الرائع الذي عزفته في الحفل ينبئ عن تحضير جيد من قبلها.

من الصعب إيجاد وصف ملائم لنجمي السكري، وكلمة "" رائع "" لا تكفي لنوجز الشعور الذي أحس به المستمع.

وسننشر يوم الأحد القادم نقداً عن " التفاصيل " في مطبوعة مجلة: مركز – فرنسا / (سانتر فرانس)، واعلموا من الآن ستكون كتابات ثناء ومديح.

نوري رحيباني

الحسكة ١٩٣٩

ولد المؤلف الموسيقي وقائد الأوركسترا نوري رحيباني في الثالث عشر من شهر كانون الثاني – يناير - عام ١٩٣٩، في مدينة الحسكة، وهو من عائلة عريقة. أبوه مصطفى رحيباني من قضاة سورية المعدودين الذين اشتهروا بالاستقامة والنزاهة. ووالدته مريم النصر، تركية الأب وشركسية الأم.

عاش نوري رحيباني طفولته وفتوته في مدن حمص والحسكة واللاذقية التي فرضت عليه بسبب عمل والده في القضاء إلى أن استقر في دمشق نهائياً عام ١٩٥٣. أراد أبوه أن يصعّد ميوله فدفعه إلى دراسة الموسيقا على يدي صديقه الموسيقي والمربي المعروف مصطفى الصواف، الذي علمه العزف بالماندولين ثم العزف بالكمان قبل أن يتعلم العزف لوحده على آلتي الأكورديون والبيانو.

في عام ١٩٥٦ تعرف هاني الشموط الذي كان يدرس العزف بالكيتار عند مصطفى الصواف وارتبطا بصداقة متينة وساهما معا بالعزف في فرقة الصواف الموسيقية التي كانت تجري حفلاتها في النادي الخاص بها " دار الموسيقا الوطنية".

التحق نوري رحيباني بعد نيله الشهادة الثانوية عام ١٩٥٧، بكلية الحقوق في الجامعة السورية بناء على رغبة أبيه، وكان ميله الموسيقي يدفعه لترك قاعة المحاضرات إلى قاعة الموسيقا بالجامعة ليختلي بآلة البيانو بعيدا عن محاضرة الأساتذة في القوانين الرومانية والشرعية والدولية.

تقدم عام ١٩٥٩ إلى المسابقة التي أجرتها وزارة التربية من أجل إيفاد عدد من الموسيقيين لدراسة الموسيقا في المانيا الديمقراطية، ففاز بالمرتبة الأولى وسافر في العام نفسه والتحق فورا بالمعهد العالي للموسيقا في مدينة لايبزيغ، في صف المؤلف الألماني المعروف سيغفريد تيله Siegfried Thiele.

بدأت محاولات نوري التأليفية أثناء دراسته في لايبزيغ، وانصب اهتمامه بالدرجة الأولى في التأليف للبيانو، فكتب لها في صيغة المتتالية - Suit - متتاليته الأولى التي ضمت عددا من الألحان الشعبية السورية التراثية استهلها بلحن الأذان الديني، وأعقبه بألحان:تفتا هندي، وطالعة من بيت أبوها. وياغزيل وبلادي لك حبي وفؤادي، التي أغناها كلها بالتوافقات اللحنية –Harmony - وقد دفعه استحسان استاذه لها، على تأليف مقطوعات أخرى للبيانو، اعتمد فيها المقامات المعروفة باسم " المقامات الكنائسية"، ثم جرب حظه في التأليف لموسيقى الحجرة، فوضع ثلاثية - Trio - لآلات الفلوت والكلارينيت والباسون. وأخرى للبيانو والكمان والتشيلو، ورباعية، لآلات الأوبوا وكمان وفيولا وتشيلو، قبل أن يكتب عمله الأول في قالب السوناتا لآلتي البيانو والكلارينيت، ومقطوعتين جميلتين هما " الراعي " ورقصة " الدمية ".

التحق نوري رحيباني بعد تخرجه عام ١٩٦٨، بفرقة أوبرا مدينة فرايبرغ - Freiberg - وعيّن فيها مدرباً لفرقة الكورال التابعة للأوبرا، ثم اختير ليكون قائداً مساعداً في الأوبرا، وفي هذه الفترة من حياته الموسيقية العملية، شارك في تحضير برامج متنوعة في الأوبريت والأوبرا والميوزيك هال والباليه وغيرها، التي أهلته كلها عام ١٩٦٩ لتولي قيادة فرقة الأوبرا. وكان العمل الأول الذي وجه إليه الأنظار كقائد موسيقي ناجح هو أوبريت "كريولين" لجاك أوفن باخ Offenbach التي أعقبها بأوبرتي " لاترافياتا" و"ريجوليتو" لفردي، ومن ثم قدم ميوزكال بعنوان صديقي "بن بوري" Ben

Bury لناتشينسكي. وباليه " بيتر والذئب" لبروكوفييف، وكان نجاحه في قيادة هذه الأعمال حافزا لحكومة المانيا الديمقراطية لأن تقدم له منحة خاصة ليدرس فن قيادة الأوركسترا في المعهد العالي للموسيقا في مدينة درسدن، فالتحق بالمعهد عام ١٩٧٠ ليدرس فن قيادة الأوركسترا بإشراف المايسترو "رودولف نويهاوس " -Rudolf Neuhaus- ليتخرج منه عام ١٩٧٣ كقائد أول بدرجة جيد جيداً، وفور تخرجه أوكل إليه قيادة فرقة مدينة رايشنباخ السيمفونية Reichnbach، ليحل بعد ذلك قائداً ضيفاً لفرق لايبزيغ السيمفونية وفرقة إذاعة برلين السيمفونية الكبيرة، وفرقة هاله الفلهارمونية، التي يدين نوري رحيباني لقائدها المايسترو " أولاف كوخ" بالشيء الكثير أثناء دراسته لفن قيادة الأوركسترا.

وقد أتيح لي أثناء زيارتي لألمانيا الديمقراطية لقاء " أولاف كوخ" في مدينة " غوطه " نزولا لرغبة نوري رحيباني. وكان آنذاك يلقي درسا عمليا بمصاحبة الأوركسترا في قيادة الحركة الثالثة المعروفة باسم " العاصفة" من سيمفونية بتهوفن السادسة - الريفية - وخلال هذا اللقاء الذي دعانا فيه للغداء تحدث عن نوري رحيباني بمنتهى الصراحة، وقال إنه من أفضل قواد الأوركسترا من غير الألمان، وإن المانيا الديمقراطية تفخر به ولن تتخلى عنه وتتشبث به لمهارته وفهمه العميق للأعمال التي يقوم بتحضيرها وقيادتها لمختلف الفرق السيمفونية في ألمانيا.

تعرف نوري رحيباني عام ١٩٧٧ الموسيقي والمؤلف الكبير كارل أورف، صاحب كارمينا بورانا، وكاتولي كارمينا، وانتصار افروديت، وأخذ عنه مميزات الآلات الأيقاعية كافة، واهتم منذ ذلك الحين بالناحية التربوية في استعمال الآلات الايقاعية بأسلوبية كارل اورف وطرق تطبيقها في تعليم الصغار والكبار على حد سواء. حتى صار عضواً فعالاً وأستاذاً في المجمع العالمي لتطوير الدراسات الموسيقية I،N،G،F في مدينة بون، وعضواً في جمعية كارل اورف التي تأسست في سالسبورغ في النمسا، وإليه يرجع

الفضل في استعمال طريقة أورف في الآلات الايقاعية في كل من سورية ولبنان والأردن، منذ بدأ بتعليمها عام ١٩٧٨ في المعهد العربي الموسيقي - معهد صلحي الوادي اليوم - وأثناء تواجده في دمشق وضع الموسيقا التصويرية لفلم " الأبطال يولدون مرتين" بطلب من المخرج صلاح الدهني، وموسيقى مسرحية " يوميات مجنون" للمخرج " فواز الساجر"، كما قاد مع أستاذه أولاف كوخ بمرافقة فرقة موسيقى الحجرة التابعة لفرقة هاله الفلهارمونية على مسرح الحمراء، حفلاً موسيقياً رائعاً، وسط حماسة جماهيرية كبيرة قدم فيها بعض مؤلفاته، إضافة لما قدمه أولاف كوخ من أعمال متميزة لباخ وموتسارت.

زيارات نوري رحيباني لدمشق لم تنقطع، وكان دائم التواصل مع الوطن، ولعل أهم زياراته تلك التي دعته فيها وزارة الثقافة ليقود الفرقة الوطنية السيمفونية عام ٢٠٠٠، بأعمال في غاية الأهمية من مثل كونشرتو الكمان لتشايكوفسكي، والكونشرتو الخامس للبيانو المعروف بالامبراطور لبتهوفن مع عازف البيانو السوري غزوان الزركلي، وبعض المقطوعات لشتراوس. كذلك قاد الفرقة مرة ثانية عام ٢٠٠٣، حيث حلق في قيادته لسمفونية بتهوفن الخامسة.

عمل نوري رحيباني منذ ١٩٨٠، قائداً رسميا للأوركسترا، ومؤلفاً موسيقياً، وأستاذاً ومحاضراً في المعاهد الموسيقية العليا، وما زال يمارس عمله هذا الذي يقول فيه إنه خلق لأجله حتى اليوم.

*** مؤلفاته:**

لا يمكن الحكم على مؤلفات نوري رحيباني من وراء أعماله القليلة التي أتينا على ذكر بعضها، لأنه من خلال معايشته للحياة الموسيقية في ألمانيا خاصة وأوروبا عامة، صارت مؤلفاته شيئاً آخر. لا سيما وإن الاتجاهات الموسيقية الحديثة والنابعة من الحياة الاجتماعية والفكرية دفعته

حتما لمواكبتها، وأعماله التي تحدث عنها خلت من الأعمال الكبيرة مثل السيمفوني والكونشرتو والأوبرا وما إليها. وآخر مؤلفاته التي حدثني عنها شخصياً قبل خمسة عشر عاماً. عدا التي ذكرت سابقاً في سياق الحديث عنه تنحصر بالآتي:

- الحان وتوزيعات متنوعة بطريقة كارل اورف نشرت وطبعت في فرنسا.
- مقطوعة بعنوان رحلة موسيقية في سبعة بلدان.
- توزيع اوركسترالي لعدد من الأناشيد الوطنية والأغاني الشعبية.
- صور غنائية لأسطورة عن نجاحات " فندلند- wandland "
- موسيقى لقصة اسطورية المانية عن الخياط " نادلفاين- Nadelffein "
- موسيقى " الربان والعاصفة " عن ألحان بالعنوان نفسه للسوري "صفوان بهلوان".
- المتتالية الشرقية الثانية، وتتألف من أربع حركات.
- تحولات للحن " القمر" لآلة التشيلو والوتريات.
- عشر مقطوعات صغيرة للكمان والبيانو.

ونلاحظ على الرغم من أنه إلى ما قبل خمسة عشر عاماً لم يكتب أعمالاً كبيرة، فإنه أعطى كثيرا من الجماليات لأعماله في موسيقى الصالون التي تعد من الأدب الموسيقي الراقي. ونوري رحيباني معروف في العالم اجمع مؤلفا ومربيا وقائد اوركسترا، وهو ما زال يزاول عمله بدأب وصبر قيادة وتأليفاً بهمة الشباب على الرغم من وقوفه على عتبة السبعين من العمر وقد كرمته ألمانيا بمنحه الجنسية الألمانية، وأيضاً بمنحه وسام الفنون، تقديراً لجهوده الموسيقية في ألمانيا في مختلف المجالات.

غزوان الزركلي

دمشق ١٩٥٤

درس غزوان الزركلي العزف بالبيانو مذ كان طفلاً في المعهد العربي للموسيقا على يدي الأستاذة "سنثيا ايفرت الوادي"، وكان تلاميذ المعهد عند افتتاحه قلة وسبر المواهب يخضع إلى اختبار مرهق.

أقام المعهد العربي للموسيقا عام ١٩٦٣ حفلته السنوية الأولى، وفي هذه الحفلة التي أقيمت على مسرح الحمراء، قاد الطفل غزوان الفرقة الموسيقية ببساطة متناهية، بعد أن رفع على منصة عالية ليتمكن أفراد الفرقة من رؤيته وتتبع إشاراته. وقد أثارت تلك الحفلة وقتذاك موجة من الحماسة للموهبة المتفتحة التي ظل الموسيقار صلحي الوادي يرعاها إلى أن تحقق لها ماتصبو إليه.

قدم غزوان الزركلي أثناء دراسته بمرافقة فرقة موسيقى الحجرة التابعة للمعهد " كونشرتو مقام لاماجور" للبيانو والأوركسترا " لموتسارت "، وقبل سفره لألمانيا الديمقراطية لمتابعة دراسته، قاد بنجاح عام ١٩٧١ الفرقة نفسها على مسرح كلبنكيان في بيروت بالاشتراك مع عازف البيانو الأرميني اللبناني " أفاديس " الفائز بالجائزة الأولى في فيينا عام ١٩٧٠، "كونشرتو مقام ره ماجور" لموتسارت. وخلال دراسته في ألمانيا الديمقراطية عزف عدداً من الأعمال الهامة مع فرق مشهود لها بالباع الطويل، فقدم مع كونسرفاتوار برلين بقيادة "فورستر" كونشرتو " شومان" للبيانو والأوركسترا، ومع أوركسترا الدولة في مدينة

"نوي براند نبرغ" بقيادة "راجيفيتس" الكونشرتو الأول للبيانو "لفرانزليزت"، وعزف مع الفرقة نفسها بقيادة "نيلسون" "الكونشرتو الثاني لشوبان"، وعزف مع فرقة المسرح التابعة للمدينة نفسها بقيادة "باول" الكونشرتو الأول "لشوبان" أيضاً. أما في مدينة "راينشنباخ" فعزف مع فرقة " فوغتلاند" بقيادة " كوبه" الكونشرتو الثاني "لرخمانينوف"، وأعاد عزفه ثانية مع فرقة المسرح بقيادة " باول". وقد أتيح لي أثناء زيارتي لبرلين عام ١٩٧٥ الاستماع لغزوان الزركلي وهو يعزف في قاعة الاحتفالات بالمعهد الذي يدرس فيه، أمام جمهور كبير أعمالاً لباخ وبارتوك، وقد دفع عزفه المبدع إدارة المعهد لأن ترشحه للعزف في مسابقة مهرجان " ليزت - بارتوك" الدولية في بودابست بهنغاريا، ولتمنحه في الوقت ذاته شهادة التخرج بدرجة ممتاز.

كان مهرجان "ليزت - بارتوك" أول مهرجان يشارك فيه بصورة رسمية، وفي هذا المهرجان الذي أقيم في خريف عام ١٩٧٥، فشل غزوان في المباراة وخرج منها منذ التصفية الأولى، وسبب ذلك يعود لأسلوب المسابقات المتبع فيه والذي كان جديداً عليه، فسيطرت عليه آنذاك رهبة المسابقة، والموقف أمام لجنة التحكيم، فارتج عليه بالعزف، وكان هذا السبب في خروجه من المسابقة.

عقدة لجان التحكيم لازمت غزوان في جميع المسابقات التي خاضها. ولم يستطع التخلص منها على الرغم من اعتراف أساتذة كبار بموهبته وقدراته الكبيرة، ومع ذلك فإنه استطاع أن يسجل علامة بارزة في كونه عازفاً سيكون له مكانته ودوره في الحياة الموسيقية.

بعد عامين على ذلك، دعي للمشاركة في مهرجان " كلارا هاسكل " في سويسرا، فسطع نجمه، ثم لبى دعوة مهرجان " شومان " في ألمانيا، فتألق

فيه، لأن الألمان يعتبرونه من عازفيهم لأنه درس في بلادهم، وساهم طوال دراسته في حياة ألمانيا الموسيقية.

أولى المسابقات التي حقق فيها فوزاً مرموقاً هي مسابقة " فياتا داموتا " في البرتغال، التي احتل فيها المرتبة السادسة، وفي مسابقة " بالوما أوشيا " الدولية في أسبانيا وفاز فيها بالجائزة التقديرية الخاصة التي تمنح عادة للعازفين المتفوقين. أما في مسابقة لبنان الدولية في بيروت، التي شارك فيها عازفون بارعون من مختلف أنحاء العالم. فنال المرتبة الأولى.

أراد غزوان الزركلي عام ١٩٨٢، المشاركة في مهرجان ومسابقة خريف " براتيسلافا " - عاصمة سلوفاكيا اليوم - وأختار لهذا المهرجان عملاً صعباً للألماني " جوهانس براهمز " هو كونشرتو البيانو والأوكسترا الأول، وذلك كي يثبت وجوده عازفاً قديراً أمام غيره من كبار العازفين المشاركين، وعلى الرغم من أدائه المبدع لم يفز إلا بشهادة تقديرية، لأن عقدة الأمتحان أمام لجان التحكيم ظلت تلاحقه في كل مسابقة يخوضها.

سافر غزوان الزركلي إلى موسكو موفداً من وزارة الثقافة لمتابعة دراسته، وبعد سنوات عدة عاد منها حاملاً شهادة الدكتوراه في العزف بالبيانو وبالعلوم الموسيقية.

حسام الدين بريمو

دمشق ١٩٦٢

بدأ حسام الدين بريمو يشبع هوايته الموسيقية وهو في العاشرة من عمره، فمال إلى الآلات الموسيقية الغربية النفخية، ويبدو أنه تلقف هذا الميل من أجواء أسرته الكلفة بالثقافة والفنون، فدرس العزف بالفلوت زمناً، حتى إذا تمكن بها، انصرف عنها إلى آلة الترومبيت، فتمرس بها، قبل أن ينتقل منها إلى آلة الكلارينيت، وظل يمارس العزف بهذه الآلات ويدرسها دراسة جادة على أيدي مختصين طوال ثمانية عشر عاماً، حصل خلالها على الشهادة الثانوية، التي أهلته إضافة لاتقانه العزف على الآلات الأنفة الذكر، لقبوله فوراً في المعهد العالي للموسيقا عقب افتتاحه مباشرة عام ١٩٩١ ليتخرج منه عام ١٩٩٧ بدرجة امتياز.

أراد حسام الدين بريمو أن يكون موسيقياً متفرداً، يلم بكل ما له علاقة بالموسيقا، فدرس العزف على آلة الأوبوا على الأستاذ الأذربيجاني " فاغيف بابابيف " والغناء الكلاسيكي على الأستاذة الروسية " غالينا خالديفا " ومارس الغناء مع جوقة المعهد العالي بإشراف الاستاذ الروسي " فيكتور بابينكو " مغنياً منفرداً ومع الكورال لامتلاكه طبقة الصادح - تينور - الصوتية، حتى صار واحداً من المغنين المعتمدين في حفلات جوقة الكورال، والفرقة الوطنية السيمفونية، وقد اعتمده صلحي الوادي لقدراته الفائقة ليؤدي دور البحار الأول، في أوبرا " دايدو واينياس " التي عرضت في قصر المؤتمرات وبصرى وتدمر، كما اعتمده عازفاً متمكناً في فرقة موسيقا الحجرة التابعة للمعهد العالي.

اهتم حسام الدين بريمو بالموسيقا العربية، اهتمامه بالموسيقا الغربية، فتبحر بعلومها حتى صار علماً، ودفعه هذا عام ١٩٩٢، للغناء مع فرقة الموسيقا العربية التابعة للمعهد العالي بإشراف الأستاذ حميد البصري في مهرجان القاهرة الموسيقي عام ١٩٩٤، ومهرجان الموشح في جامعة "الكسليك " في بيروت عام ١٩٩٥، وأنيط به عند تخرجه عام ١٩٩٧، تدريب وقيادة فرقة المعهد العربي للموسيقا، ليبدأ منذ ذلك التاريخ نشاطاً موسيقياً خلاقاً فدرَّس الموسيقا وقيادة جوقة الإنشاد السرياني في كلية " مارافرام " في معرة صيدنايا، ومادة التربية الموسيقية في كلية التربية بجامعة دمشق، ودرب كورال أوركسترا زرياب وعلم مادة الصولفيج في معهد صلحي الوادي، وتاريخ الموسيقا في المعهد العالي، وترأس قسم الغناء الكلاسيكي والكورال، وقسم العزف الجماعي في المعهد العالي أيضاً، اضافة لعمله مدرساً في المعهد العالي للفنون المسرحية.

كان حلم " حسام الدين بريمو " وهو على هذه المقدرة علماً ومعرفة في الموسيقتين العربية والغربية، تأسيس جوقة غنائية. وقد بدأ بتحقيق حلمه عام ١٩٩٩، عندما أسس أول فرقة من سلسلة جوقات " لونا " للغناء الجماعي باسم جوقة " قوس قزح " وهذه الجوقة قدمت الغناء الكلاسيكي والشعبي والحديث بأكثر من عشرين لغة، وشاركت بمناسبات عدة منها: "منتدى المرأة" الذي أقيم برعاية السيدة "أسماء الأسد" ومهرجان "الغناء العربي في طرابلس" ومهرجان " الغناء الشعبي " في عمان، ومهرجان "طريق الحرير " وغيرها.. ثم أسس عام ٢٠٠٣ ثاني جوقات " لونا للغناء الجماعي " بعنوان " جوقة ألوان " وهذه الجوقة ضمت مائة طفل وطفلة، وقدمت ألواناً من الغناء بلغات متعددة، وشاركت في افتتاح "مهرجان الياسمين " برعاية السيد الرئيس بشار الأسد و"مؤتمر الطفولة " برعاية السيدة "أسماء الأسد" وفي افتتاح أكثر من دورة لمعرض الزهور، وأيضاً في الافتتاح الرسمي لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٨.

أسس "حسام بريمو" عام ٢٠٠٤، ثالث جوقات لونا للغناء الجماعي، وحملت اسم " ورد " وضمت أربعين فتى وفتاة، وهذه الفرقة قدمت بثلاثة أصوات اعمالا متنوعة المواضيع، إضافة لبعض الأعمال التراثية.

وفي عام ٢٠٠٦، أسس وقاد فرقة " شام " وهي رابع جوقات لونا، وقد اهتم من خلالها بتقديم التراث الغائي العربي بأسلوب تقليدي، وأعقب تأسيس هذه الفرقة عام ٢٠٠٧، جوقة "سنا " وهي خامس جوقات لونا للغناء الجماعي، وأهمية هذه الجوقة تأتي من أعضائها الأطفال الذين لاتتجاوز اعمارهم الست السنوات ولاتقل عن ثلاث سنوات.أما آخر فرقة من جوقات لونا فتأسست عام ٢٠٠٨، وتضم عازفين على مختلف الآلات الموسيقية الغربية والشرقية من مختلف الأعمار وهذه الفرقة تدعم الجوقات الخمس في الحفلات التي تقيمها.

وحسام بريمو هو قائد هذه الفرق، وقيادته لم تأت من فراغ، وإنما من الدورات التدريبية التي اتبعها في قيادة الأوركسترا، والتي كانت آخرها عام ٢٠٠٢، بإشراف قائد فرقة القاهرة السيمفونية د. احمد الصعيدي، وتمتاز قيادته البعيدة عن الانفعال وعصا القيادة، باستخدام يديه الاثنتين واحدة للوزن والثانية للتعبير، وتسخير نظراته وبعض عضلات وجهه في توجيه العازفين والمغنين لما يريد.

*** مؤلفاته**

يكاد حسام الدين بريمو الوحيد بين الموسيقيين السوريين الذين الفوا مقطوعات موسيقية خاصة لآلات النفخ الغربية، وأهم مؤلفاته التي وضعها في هذا الضرب من التأليف: ثلاثية " اداجيو وفوج Fugue لآلات الأوبوا والكلارينيت والباصون، وروندو لخماسي نحاسي، وفوج ايقاعي للكورال، كذك وضع الموسيقا لمسلسل "حكايا عربية " التلفزيوني، وموسيقا فيلم "رقصة مع الشمس " وموسيقا مسرحية " يوميات مجنون " وهو اليوم يشغل منصب وكيل المعهد العالي للموسيقا في دمشق، دون أن تعيقه أعباءه عن متابعة نشاطات الفرق التي أسسها، والتأليف الموسيقي الذي يهوى.

رعــد خلــف

(البصرة ١٩٦٤)

يعدّ الموسيقي العراقي "رعد خلف" المقيم في دمشق منذ عام ١٩٩٠، واحداً من أعلام المبدعين الذين أغنوا الحياة الموسيقية في مجالاتها المختلفة، وهو ابن الموسيقي المتميز حميد البصري المعروف على المستويين العربي والأوربي، وشقيق الموسيقي وعازف الفيولا البارع نديم خلف المتربع على عرش الفيولا في فيينا عاصمة النمسا.

ولد رعد خلف في السابع عشر من شهر شباط - فبراير-عام ١٩٦٤، والتحق أثناء المرحلة الأبتدائية بمدرسة الموسيقا والباليه في بغداد، وتابع دارسة الموسيقا والعزف بالكمان إبان المرحلة المتوسطة في معهد "ميرزولاكوف" للموسيقا في موسكو، ومن ثم التحق في المرحلة الجامعية بأكادمية " غنيسينيخ " الموسيقية في موسكو التي نال منها شهادة الماجستير التي أهلته عندما اختار دمشق لإقامته عام ١٩٩٠، لتولي مناصب عدة منها: أستاذ لمادة الكمان في المعهد العربي للموسيقا وأستاذاً لمادة الكمان والنظريات الموسيقية في المعهد العالي للموسيقا بعد افتتاحه مباشرة. وأستاذاً لمادة الموسيقا والدراما في المعهد العالي للفنون المسرحية، وترأس أثناء عمله في المعهدين المذكورين، وفد المعهد العالي للموسيقا إلى ملتقى بلدان البحر الأبيض المتوسط للمعاهد الموسيقية في الجزائر عام ١٩٩٢، وفرنسا عام ٢٠٠٢، وصار العازف الأول في الفرقة الوطنية السيمفونية منذ تأسيسها عام ١٩٩٢، ثم أنيط به ادارة قسم الآلات الوترية في المعهد العالي للموسيقا عام ١٩٩٩ وظل يرعاه لغاية استقالته عام ٢٠٠٢.

استطاع رعد خلف من وراء تمرسه بالموسيقتين العربية والغربية، تقديم نشاطات موسيقية لا حصر لها، فأسس رباعي دمشق الوتري، وأوركسترا زرياب، وفرقة ماري السيمفونية، وفرقة الموسيقا العربية التي أشرف على نشاطها زمناً وحققت في دمشق وفي مهرجان "أصيلا" في المغرب نجاحاً مبهراً، وأسس مشروع تصنيع الآلات الموسيقية التي عرفت في الحضارات القديمة، إضافة إلى مشاركته الفعالة في فرقة موسيقى الحجرة والفرقة الوطنية السيمفونية اللتين كان يقودهما المايسترو صلحي الوادي.

* **الرباعي الوتري**:

عمل رعد خلف منذ تأسيسه لرباعي دمشق الوتري على العناية ببرامجه الموسيقية، ونظراً لنجاح هذا الرباعي الذي فاق المتوقع منه، فإنه عمل للإنطلاق به خارج سورية، فقدم حفلاته المتميزة في الجامعة الأمريكية، ودار الصداقة الألمانية اللبنانية في بيروت، وفي الملتقى الثقافي للبحر المتوسط في الإسكندرية، وفي مهرجان الموسيقا العربية للموسيقا الجادة في القاهرة. وفي ملتقى معاهد البحر المتوسط في مرسيليا وجينوا. وفي المهرجان الدولي الثالث للموسيقا في " يريفان " عاصمة أرمينيا.

* **حفلات الفرقة السيمفونية**:

ظل رعد خلف طوال تسلمه منصب العازف الأول في الفرقة السيمفونية، يعمل نائبا لقائدها صلحي الوادي في نشاطات الفرقة كافة. حيث شارك في الحفلات التي قدمتها في سورية، وفي جامعة الكسليك، وفي الجامعة الأمريكية في بيروت، وفي مهرجان "الكويت عاصمة الثقافة العربية" وفي الأردن، وكاتدرائية قرطاج في تونس، وفي معرض أشبيليا في إسبانيا، إضافة إلى الحفلات التي أحيتها الفرقة في " لوس أنجلوس " في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي مؤتمر الأطباء العرب الأمريكيين في جامعة كاليفورنيا، وفي المعرض الدولي " اكسبو ٢٠٠٠ " بهانوفر في ألمانيا، وفي مدينة " اضنة" في تركيا. وتولى قيادة الفرقة رسمياً عام ٢٠٠٠ بعد مرض قائدها صلحي الوادي، إلى أن استقال ليتفرغ للعمل في أوركسترا زرياب التي عكف على تأسيسها إبان عمله في المعهد العالي للموسيقا.

* **أوركسترا زرياب**:

أسس رعد خلف فرقة زرياب في الشهر الخامس من عام ٢٠٠١، وكان الهدف من تأسيس هذه الفرقة تقديم أعمال المؤلفين العرب الكلاسيكيين والألحان العربية الأخرى في صياغة عصرية علمية حديثة. وقد استطاعت خلال عامين من عمرها تقديم أربعة عشر حفلاً موسيقياً تضمنت أعمالاً لعدد كبير من المؤلفين العرب حملت عناوين " شاميات وعراقيات ومصريات ولبنانيات" كان الهدف منها أحياء الألحان العربية الجميلة المعروفة عند الناس بتوزيع جديد. أما لماذا سميت الفرقة بزرياب، فلأن زرياب كما يقول رعد خلف ويعرف المتتبعون لتاريخ الموسيقا العربية هو الذي أضاف الوتر الخامس للعود، واستعمل في الضرب عليه ريشة النسر، وأسس المعاهد الموسيقية المختلفة في الأندلس التي كان يؤمها الأوربيون لدراسة الموسيقا فيها، ولأنه أيضا اشتهر بإبداعاته التأليفية ودراسته المعمقة للموسيقا العربية وتطويرها ونقلها إلى أوروبا.

لم تقف طموحات رعد خلف وفرقة زرياب عند تقديم الحفلات، إذ عملت على الغوص في الحضارات القديمة وانبرت إلى تصنيع الآلات الموسيقية القديمة لاستحضار صوتها عبر التاريخ وتقديم تلك الآلات من جديد بربطها بأسرة الآلات الوترية في توليفة موسيقية الغرض منها إيصال الصوت الموسيقي القديم للحاضر الموسيقي الراهن، فيتعرف الناس على ما كان يعزف بتلك الآلات في عصرها، ويتقرون من خلالها حضارة الأجداد. ويقول رعد خلف في ذلك، إنه توجه إلى التراث الموسيقي القديم، وبحث فيه وفي الآلات الموسيقية، وأجرى بحوثا صوتية عليها، والتقى من أجل ذلك بصانع الآلات الموسيقية العراقي " عمر محمد فاضل " ابن صانع الأعواد "محمد فاضل " واتفق معه على تصنيع أربع آلات موسيقية من التي عرفت في الحضارات القديمة لبلادنا. والآلات التي تم تصنيعها إضافة للآلات الأربع واستعملها رعد خلف في موسيقاه هي: القيثارة السومرية التي يعود تاريخها إلى عام ١٢٢٥ ق.م والجنك - أي الهارب - القديم الذي عرفه المصريون القدامى والفرس ، والعود الزريابي - نسبة إلى زرياب - ويعرف عند العرب باسم المزهر لأن صدره مصنوع من جلد الماعز، ويعود تاريخه إلى

عام ٤٠٠.ب.م. والسنطور ويرجع تاريخه إلى عام ٨٥٠ للميلاد و"الجوزة" التي يرجح الباحثون تاريخ ظهورها إلى بدايات القرن التاسع، وهي آلة وسيطة بين الربابة والكمان، و" النقارة " وهي آلة إيقاعية بالغة القدم وأخيراً " البان فلوت " وهي آلة نفخية صافرة تحتوي على خمسة عشر صافرة،مازال رعاة الأغنام في رومانيا وبعض الدول المتاخمة لها يستخدمونها. وقد دخلت منذ عام ١٩٥٠، في الفرق الموسيقية الشعبية الرومانية والمجرية إلى جانب السنطور.

وتضم فرقة زرياب إضافة لعازفي الآلات القديمة التي أتينا على ذكرها.أربعة وعشرين عازفا بالآلات الوترية " كمان، فيولا، فيولونيسل - كمان جهير - وكونترباص - كمان أجهر - جميعهم من أساتذة وخريجي المعهد العالي للموسيقا ومن نخبة العازفين في سورية.

*** فرقة ماري السيمفونية:**

تتميز فرقة ماري السيمفونية - نسبة لمدينة ماري السورية الأثرية - التي أسسها رعد خلف عام ٢٠٠٦، وقدمت أولى حفلاتها في دار الأوبرا إبان الأحتفال بأعياد الميلاد ورأس السنة، في أن جميع أعضائها باستثناء قائدها رعد خلف، من العازفات القديرات،وجميعهن من خريجات المعهد العالي وأستاذاته. وقد حققت عند ظهورها ابهارا من ناحيتين، الأولى في كون الفرقة من العازفات والثانية في إجادتهن المطلقة الأعمال الموسيقية التي عزفن، وفي الألوان الموسيقية لقوالب فنية لم تطرق قبلا في سورية. ولا شك أن وراء هذا كله واضع برامجها والمشرف عليها وقائدها المميز رعد خلف.. والفرقة التي قدمت حتى الآن عدداً من الحفلات ونالت تشجيعاً معنوياً كبيراً تحتاج إلى دعم مادي كي تصير سفيرتنا الثقافية للوطن العربي والعالم.

*** رعد خلف عازفاً منفرداً:**

تبوأ رعد خلف عن جدارة. مركز الصدارة " عازفاً بالكمان " وقد تولى منصب العازف الأول في فرقة الفرقة الوطنية السيمفونية السورية منذ تأسيسها ولغاية استقالته ٢٠٠٢، وعازف الكمان الأول في أوركسترا حوض البحر

الأبيض المتوسط مدة ثلاث سنوات " ١٩٩٩-٢٠٠١" وعازف الكمان الأول للأوركسترا السيمفونية الجزائرية عام ٢٠٠١ وهو العام الذي أعيد فيه تأسيس تلك الفرقة. وهذا طبعاً لم يأت من فراغ لأن عشرات الأعمال من سوناتات وثنائيات وثلاثيات ورباعيات وترية وغيرها لمشاهير المؤلفين إضافة لأعمال الكونشرتو " الحوارية" الخاصة بالكمان والأوركسترا والتي تمرس بها كلها. ولاسيما " الكادنزا " – الارتجال - المكتوبة منها والمتروكة للعازف ليبدع فيها، أهلته جميعها لأن يكون عازفاً ذا شخصية لها سيماتها ومميزاتها وحضورها، وإذا عرفنا ان عازفي الكمان البارعين قلة ادركنا سر النكهة الخاصة التي يتفرد بها عزفا وإبداعا، لا سيما في استغلاله لمفهوم الكادنزا الموسيقي الذي استوحى منه كثيراً من الارتجالات التي قدمها مع فرقة زرياب من وراء جمل موسيقية قصيرة كي يظهر جماليات العزف المنفرد من جهة، والتكنيك الخارق الذي توصل إليه من جهة ثانية إضافة للتعبير عن المشاعر والأحاسيس المختلفة.

رعد خلف قائداً للأوركسترا:

يعدّ عازف الكمان الأول في الفرق السيمفونية بصورة طبيعية، القائد الذي يتولى تدريب الفرقة وقيادتها عند غياب أو مرض أو موت قائدها.

وقد تولى رعد خلف قيادة الفرقة الوطنية السيمفونية في مناسبات عدة، كانت آخرها عام ٢٠٠٢ بعد مرض قائدها صلحي الوادي، وبعد استقالته، اهتم بفرقة زرياب التي يدربها ويقودها، وبفرقة ماري السيمفونية، وقد أثبت من خلال قيادته لهاتين الفرقتين عن قدراته العالية وفهمه العميق للأعمال التي يقود.

رعد خلف مؤلفاً:

اهتم رعد خلف منذ تأسيسه لرباعي دمشق الوتري بالتأليف له. فوضع عدداً من الرباعيات اتسمت جميعها بالروح العربية، مسخراً هذه الصيغة / صيغة الرباعي / وهي من أدق وأعقد الصيغ الغربية في التأليف، للموسيقا العربية هادفا من وراء ذلك تعويد المستمع العربي على نوع من التأليف يتوزع العبء فيه على الآلات الوترية الأربع: "كمان أول، كمان ثاني، فيولا، فيولونسيل،- الكمان الجهير - ولاسيما آلة الفيولا التي مازال المستمع العربي

في غربة عنها. وهو الأمر الذي لم يتوصل إليه الموسيقيون السوريون عند تأسيسهم لهذا النوع من الفرق والاكتفاء بآلات الموسيقا العربية " العود والكمان والقانون والبزق " كما في رباعي محمد عبد الكريم، وآلات " العود والكمان والقانون والناي والدف " في خماسي صبحي سعيد،لغياب مفهوم دور العازفين في مثل هذه الفرق التي لم يعن مؤسسوها بتوزيع الأفكار على الآلات التي استعملوها، كي تكون في مجموعها فكرة العمل الموسيقي الرئيسي.

عزفت رباعيات رعد خلف في جميع الحفلات التي أحياها رباعي دمشق في الدول العربية والأوربية مع رباعيات المشاهير: من أمثال هايدن وموتسارت وبتهوفن وغيرهم.

أما في مجال التأليف الأوركسترا لي فوضع عدداً من الافتتاحيات التي عزفتها الفرقة الوطنية السيمفونية بقيادة صلحي الوادي في حفلاتها في دمشق ولبنان وبعض الدول الأوربية.

اهتم رعد خلف بألحان الأغاني الشعبية التراثية، فوضع لفرقة زرياب التي يقودها ويشرف على برامجها خمس رقصات للآلات الوترية بناها على ألحان شعبية تراثية عراقية وسورية، من مثل طالعة من بيت أبوها، وفوق النخل، وعلى جسر المسيب، وغيرها. كذلك وضع عمله الشهير " شاميات " الذي استمده من الأغاني الشامية القديمة، وصاغه بأسلوب علمي توخى فيه الحرص على عدم المساس بالألحان الإساسية لأغاني: يا مايلة ع الغصون، وبالي معاك، والبلبل ناغى، وغيرها من الأغاني، وكما فعل في صياغته "شاميات " فعل في صوغه لعدد من الألحان العربية بعنوان " عربيات "، وهي عبارة عن مقتطفات من عشر مقطوعات موسيقية وغنائية قدمها بقالب المتتالية الفني مستعينا بوصلات موسيقية من روح المقطوعات دون أن ينسى التوزيع الموسيقي التي أفاء عليها كثيرا من العذوبة الجمال.

* **إبداعات رعد خلف**:

اكتشف رعد خلف بعد ثمانين عملاً موسيقياً ألفها خصيصاً للمسرح والسينما والتلفزيون، بأنه ما زال بعيداعن مسيرة الابداع التواق إليها، فانصرف

عن الأعمال الاستهلاكية التي كانت تستنزف موهبته منذ لحن أغاني أول فيلم كرتوني طويل بعنوان " الجرة " الذي قاده إلى وضع أول عمل موسيقي غنائي مسرحي - ميوزكل - بعنوان " سفر النرجس " وهذا العمل فتح شهيته فيما بعد ليكتب فيه ميوزكل " أخر حكاية " وبين هذين العملين،أعطى أعمالاً غاية في الأهمية،تفجرت خلالها موهبته الموسيقية، و أول هذه الأعمال أوبرا " ابن سينا " التي عرضت في الدوحة عاصمة قطر، قبل أن تعرض فيما بعد بلغات آخرى محققة نجاحاً باهراً لمؤلفها الأساسي رعد خلف.

لم تقف أحلام رعد خلف عند هذه الأوبرا إذ كان على موعد مع فرقة زرياب لتحقيق نقلة نوعية في التأليف الموسيقي وتصنيع الآلات الموسيقية القديمة. وهذه النقلة تجسدت في إسقاطه لغة العصر الموسيقية على طقوس الحضارات القديمة في عمله الرائع " حفل في ماري " وقد تم بناء العمل على أساس طقوس تلك الحضارات الموسيقية التي اشتملت على أشعار ترجمت عن الرقم القديمة التي عثر عليها في أوغاريت وايبلا وماري، إضافة إلى رقم سومرية وبابلية يعود تاريخ أقدمها إلى ٣٧٠٠ سنة قبل الميلاد، وأحدثها إلى الألف الأولى الميلادية. وقد تم على ضوء هذا كله البناء الدرامي للعمل الذي يعد الأول من نوعه في سورية والوطن العربي. وهو عبارة عن مزيج من الموسيقا والغناء والرقص والتمثيل يستعرض من خلالها جانباً من الطقوس والشعائر التي كانت سائدة في حضارة ماري التي كان للفنون فيها دور هام.

وإثر نجاحه الكبير في هذا العمل، ألف عملين أخرين كبيرين الأول سمعي بصري سينوراما بعنوان " ألواح أوغاريت " والثاني موسيقي بعنوان " ليلة من ايبلا "، استخدم فيهما كما فعل في عمله " حفل في ماري "، الآلات المصنعة على غرار الآلات القديمة، ويبدو أن استغراقه في دراسة فنون الحضارات القديمة جعله ينجز عملاً كبيراً لم يشهد النور حتى الأن، استمده من ملحمة جلجامش، هو أوبرا جلجامش وكان من المنتظر أن تقدم هذه الأوبرا عام ٢٠٠٦، ولأسباب مادية أكثر منها فنية لم يقدم هذا العمل حتى الآن.

بسام نشواتي

دمشق ١٩٧٠

بسام النشواتي عازف كمان متميز، عمل بدأب منذ طفولته ليصل في عزفه إلى المرتبة العالية التي وصل إليها، وإذا ماظل مثابرا بالوتيرة نفسها عزفاً وتعبيراً، فسيغدو حتماً استاذاً في مدرسة أساتذة الكمان المعدودين.

ولد بسام بن جورج نشواتي في دمشق عام ١٩٧٠، في بيت يهوى الموسيقا، فوالدته فريدة هواويني نشواتي درست الموسيقا وتعرف المقامات الشرقية والغربية، وتعلمت العزف بالكمان هواية، وأبوه جورج يملك مكتبة موسيقية حافلة بالاسطوانات والتسجيلات المتداولة، والأخرى النادرة ومن متذوقي الموسيقا المعدودين الذين دأبوا على تحويل أماسيهم إلى ليال من الطرب التأملي الأنيق....

في هذا الجو الكلف بالموسيقا تلقف سمع بسام الصغير ألوان الموسيقا المختلفة، وتفتحت عيناه على أمه وعزفها الذي كان يملؤه سعادة.

أبوه الذي اكتشف موهبته، ألحقه وهو في الخامسة من عمره بالمعهد العربي للموسيقا، ونظراً لموهبته المبكرة قبله صلحي الوادي في المعهد تجاوزا بسبب سنه وأولاه عناية خاصة.

درس بسام نشواتي المرحلة الابتدائية ثم المرحلة الثانوية جنباً إلى جنب مع دراسته الموسيقية.

وكان نجاحه المدرسي يعزز نجاحه في المعهد. تتلمذ في بدايته على يدي الأستاذ خضر جنيد فألم الماما جيدا بمبادئ العلوم الموسيقية والصولفيج الايقاعي والغنائي، قبل أن يلتحق بصف الأستاذ الروسي "الكسندر كلوتشكوف" وفرقة موسيقا الحجرة التابعة للمعهد التي كانت تحيي حفلاتها المختلفة في شتى المناسبات.

لم يكن المعهد العالي للموسيقا قد افتتح أبوابه عندما تخرج بسام من المعهد عام ١٩٨٧ بامتياز، وكان عليه أن يختار واحدا من أمرين، إما دراسة الطب -كما ترغب أسرته- أو الالتحاق بأحد المعاهد العالية للموسيقا في الولايات المتحدة الاميريكية، وهذه الحيرة جعلته يفكر بدراسة اللاهوت والتعمق صوفياً به، ولكنه فجأة عزم على الرحيل إلى أميريكا ليتابع دراسة الموسيقا والعزف بالكمان، فسافر في خريف عام ١٩٨٨ والتحق فور وصوله بكونسرفاتوار "سان فرانسيسكو" في ولاية كاليفورنيا في صف أستاذ الكمان الشهير " تتكلمان" لينال عام ١٩٩٢، الباكالوريوس بدرجة امتياز بالكمان ولم يكتف بذلك فتابع دراسة العزف في كونسرفاتوار "كليفلاند" في ولاية أوهايو على يدي البروفسور" دونالد والدشتاين" ليحرز عام ١٩٩٤ شهادة الماجستير بدرجة جيد جداً. وهذه الشهادة شجعته لأن يتابع دراسته العليا في الكونسرفاتوار نفسه، ليفوز في عام ١٩٩٥ بشهادة الدراسات العليا التخصصية بالكمان. وإبان مراحل دراسته الشاقة التي استغرقت سبع سنوات كان دائم التفكير في وطنه، فعاد إلى دمشق في صيف ١٩٩٠، ليحيي بتشجيع من أصدقائه وأساتذته ولا سيما صلحي الوادي حفلة موسيقية في مكتبة الأسد، عزف فيها كونشرتو الكمان لدفورجاك والسوناتا الأولى لبتهوفن وشاكونه لباخ، وفي هذه الحفلة ظهرت على عزفه آثار التقدم الذي أحرزه عند الاستاذ " تتكلمان".

لم يقتصر نشاط بسام نشواتي اثناء دراسته في أمريكا على فعاليات المعاهد التي درس فيها، إذ صعد هذا النشاط بإقامة حفلات موسيقية على صعيدي العزف المنفرد وموسيقا الحجرة، فقدم في كانون الأول عام ١٩٩٢، حفلة عزف فيها أعمالاً لتشايكو فسكي وسيزار فرانك وباخ وصان صانس،

وقدم في شهر نيسان ابريل عام ١٩٩٣ في كنيسة "هاركنز" في كليفلاند حفلة مماثلة أمام جمهور كبير عزف فيها السوناتا الثانية لبتهوفن وكونشرتو الكمان لبراهمز، أما في الأعوام الثلاثة التي تلت حفلته الأخيرة، فإن أبرز الأعمال التي عزفها وحازت الأعجاب والتقدير، تلك التي عزف فيها من مؤلفات بتهوفن سوناتا " كرويتزر" وكونشرتو الكمان والأوركسترا لشومان والسوناتا الأولى، وإضافة إلى هذه الحفلات شارك بإشراف " رباعي جوليارد" الشهير عالميا بعدد من الحفلات الخاصة بموسيقا الحجرة، ومع فرق سيمفونية لا تقل شهرة مثل فرقة سان فرانسيسكو، وفرقة " كانتون" وفرقة " نورث كارولينا"، تحت قيادة نخبة من قادة الأوركسترا الأعلام من مثل: " ليونارد سلاتكين" قائد فرقة سان لويس السيمفونية، " وكريستوف اشنباخ" قائد فرقة "هيوستن" السيمفونية و" مايكل نلسون توماس " قائد اوركسترا " العالم الجديد" الذي قال لبسام: أنت العازف الذي كنت أبحث عنه...

كذلك شارك في المهرجانات الدولية في اليابان وفرنسا والمانيا وانكلترا، ونال استحساناً كبيراً في كل مكان حل به مع الفرقة الموسيقية التي يرافقها.

كان الحنين إلى الوطن يدفعه دائماً لزيارة دمشق. وقد سارع عام ١٩٩٥ إلى تلبية دعوة مفاجئة من وزارة الثقافة والمعهد العالي لإحياء ثلاث حفلات في قصر المؤتمرات في دمشق بمرافقة الفرقة الوطنية السيمفونية، وكانت هذه الدعوة من وزارة الثقافة وقتذاك، برهانا وشاهدا على رعاية الوزارة لطلابها المتفوقين داخل سورية وخارجها ودليلاً أيضاً على دعم وتكريس إمكاناتها للمواهب التي أثبتت وجودها وقدرتها في عملها، وفعلاً أحيا بسام نشواتي الحفلات الثلاث بدء من الرابع عشر من كانون الأول - ديسمبر- عام ١٩٩٥، حيث عزف كونشرتو الكمان والأوركسترا لبتهوفن بمرافقة الفرقة الوطنية السيمفونية بقيادة صلحي الوادي. وعن عزف بسام نشواتي في تلك الحفلة كتب المايسترو رعد خلف في جريدة الثورة في السادس عشر من شهر كانون الأول عام ١٩٩٥. وكان يشغل وقتذاك منصب العازف الأول في الفرقة الوطنية السيمفونية الآتي:

بصفتي عازف كمان فسأنحاز في البداية بعض الشيء لمؤلف بتهوفن ومؤديه الشاب "بسام نشواتي" فهذا الشاب أنهى دراسته الأولية في المعهد العربي للموسيقا، وانتقل ليكمل دراسته في أمريكا، واستطاع أن ينهيها بتميز عال جدا محصلا شهادة الماجستير في العزف، وحين نعود لكونشرتو الكمان لبتهوفن، بإمكاننا القول انه واحد من أصعب الأعمال لآلة الكمان من الناحية التفهمية الموسيقية وليس التكنيكية كما في كونشرتو باغانيني الأول، فهو يتطلب من العازف جملة من الاحساسات العالية بالدقة الزمنية، والتقنية المرهفة في حركة القوس، إضافة للديناميكية المتقنة في تصاعدات وانخفاضات وتموجات الصوت، ناهيك عن التفاعل الدائم مع الفهم الموسيقي للون بتهوفن الكلاسيكي الخالص وبالذات في مثل هذا العمل، وإذا كان لبتهوفن كل ذلك في عمله فإن بسام نشواتي استطاع وبشكل مميز أن يصوغ هذه المفاهيم جميعاً محاولاً بذلك تقديم أداء بالكمان يكون له الشأن والتمكن في عالم الموسيقا ليس على صعيد سورية فحسب وإنما على صعيد أوسع، ولبسام ميزة مهمة أخرى لفتت انتباهي والتي يتطلبها مثل هذا العمل بشكل خاص والأداء الموسيقي بالكمان بشكل عام، الا وهو "الفبراتو" أو التجميل الصوتي، فهو ليس لتحلية الصوت فقط لأن وظائفه متعددة، وأهمها الترابط الصوتي للجملة الموسيقية ليس عن طريق حركة القوس المتزنة المستقيمة، وإنما بتواصل الـ"فبراتو" بين الأصابع وتسلسلها وتلك واحدة من أصعب وظائف عازف الكمان. وبسام والحق يقال اجتازها بسهولة، إضافة إلى ذلك تقنية يده اليمنى ورشاقة حركة القوس المتميزة في كثير من اشكال التقويس العزفي من المحدود حتى المتقطع إلى المتواصل ولهذه وظيفتها المتميزة الأخرى خاصة في مثل هذا العمل، فكما هو معروف لدى الكثيرين من العازفين، إن القوس المتقطع يختلف كثيرا في حركته ووسعه بين اعمال موتسارت وبتهوفن وبراهمز مثلاً، وأنا أتيت بهذا المثال لأصل إلى تقنية القوس لدى بسام نشواتي الذي ابرز لنا فهمه العميق لها. ونحن بكل فخر واعتزاز يمكننا القول إن سفيرا جديدا للموسيقا ومستواها في سورية هو اليوم في قارة اعتقد بأنها تجهل ما نملك من مستويات وعمق حضاري. ولاننسى أن نقول إن

الأستاذ صلحي الوادي قد تفهم بصورة جدية المتطلبات والتميز العزفي لبسام، واستطاع أن يوجه الأوركسترا بهذا الاتجاه كي يعطي وحدة فنية متكاملة.

استمر بسام نشواتي بتقديم الأعمال الخالدة في دمشق بعد تقديمها في حفلات مماثلة في امريكا، كلما زار دمشق، ففي السادس والعشرين من شهر حزيران- يونيو - ١٩٩٧، قدم في مكتبة الأسد مع شقيقته عازفة البيانو القديرة لمى نشواتي برنامجاً حافلاً تضمن أعمالاً لبتهوفن وموتسارت ودوبوسي..

ظل بسام يتابع نشاطاته الموسيقية في امريكا من خلال البرامج الموسيقية السنوية لأعلام العازفين ومع "رباعي غوارتيري" الوتري، وعلى الرغم من هذه الأعباء كلها فإنه شارك أثناء تواجد الفرقة الوطنية السميفونية السورية في لوس انجلوس عازفا أول في الفرقة بقيادة صلحي الوادي في حفلات الفرقة الثلاث التي أقيمت في شهر أيلول - سبتمبر- عام ١٩٩٨.

تعدّ كونشرتات الكمان والأوركسترا لبتهوفن وباغنيني وبراهمز وتشايكو فسكي وبروخ ومندلسون وسيبليوس، من أصعب اعمال الكونشرتو وأدقها لما فيها من حرفية وتكنيك وفكر وابداع، وقد تنطع بسام نشواتي لهذه الأعمال وغيرها ايضا ولاسيما كونشرتات موتسارت وتمكن بمهارته وغوصه في اعماقها من التعبير عنها ببراعة يحسد عليها، وقد تجلى ذلك لجمهور دمشق عندما قدم في التاسع من آذار - مارس- ٢٠٠٥ مع الفرقة الوطنية السيمفونية بقيادة ميساك باغبودريان في دار الأسد للثقافة، كونشرتو الكمان لماكس بروخ، كذلك حلق بعيدا عندما عزف مع الفرقة نفسها وبقيادة باغبودريان، وفي دار الأسد للثقافة أيضا في شهر نيسان - ابريل- عام ٢٠٠٩ كونشرتو الكمان لفيلكس مندلسون.

وبسام نشواتي الذي مازال يعمل ويجد في بلاد الغربة، مازال يحقق حتى اليوم انتصارات موسيقية مشهودة له في امريكا ومختلف بقاع العالم وصار يمكن بعد المكانة التي احتلها تصنيفه أستاذاً بين أساتذة الكمان في العالم ولعل في المقالات التي نشرت عنه في الصحف الأمريكية خير دليل عن ذلك.

لمى نشواتي

دمشق ١٩٧٢

عازفة بيانو قديرة، أخوها بسام نشواتي من عازفي الكمان المرموقين.. بدأت لمى دراسة الموسيقا فعلياً في المعهد العربي للموسيقا وهي في السابعة من عمرها، وبعد المامها بالعلوم الموسيقية الأولية ولا سيما " الصولفيج " قراءة وغناء، تولت الأستاذة " سينثيا ايفرت الوادي " الإشراف مباشرة على تعليمها العزف بالبيانو، لتتخرج عام ١٩٩٠، بدرجة امتياز، وأثناء دراستها أحيت ثلاث حفلات، واحدة في بهو المعهد، وأخرى قدمتها خصيصا للسيدات الامريكيات المقيمات في دمشق عام ١٩٨٧، عزفت فيها أعمالاً لليزت ومندلسون وشومان، وثالثة عام ١٩٨٩، عزفت فيها مؤلفات بالغة الدقة لباخ، وكونشرتو البيانو مقام صول مينور لمندلسون.

التحقت لمى نشواتي إثر تخرجها عام ١٩٩٠، بكونسرفاتوار سان فرانسيسكو، وقد عزز قبولها في هذا الكونسرفاتوار، شهادة المعهد الموسيقي العربي، وبرامج الحفلات التي قدمتها في دمشق، وفي هذه المعهد درست بإشراف الأستاذ وليم كوربيت - Corbet - والأستاذ ماك ماكراي - Mecray - اللذين شجعاها على إقامة عدد من الحفلات الجامعية، كان من أهمها الحفلتان اللتان قدمت فيهما أعمالاً لموتسارت وبتهوفن وشوبرت وشوبان ومندلسون وليزت وغيرهم.

كان على " لمى نشواتي " بعد تخرجها من معهد سان فرنسيسكو عام ١٩٩٢ متابعة دراستها من أجل الاختصاص عزفاً بالبيانو، فانتسبت لكونسرفاتوار " كليفلاند " في ولاية أوهايو في صف الأستاذين لويس اوزانيتش Ozanich وتوماس هيكت Hecht لتتخرج عام ١٩٩٥، وتنال شهادة الدراسة العليا التخصصية عزفاً بالبيانو المنفرد والمرافقة، وموسيقا الحجرة،

وأثناء دراستها هذه، أحيت حفلات عدة بالبيانو وشاركت عزفاً مع عدد من فرق موسيقا الحجرة التي أهلتها جميعها للفوز بمنح دراسية وجوائز نقدية.

عادت لمى نشواتي إلى دمشق عام ١٩٩٦، وفور عودتها عينت أستاذة في المعهد العالي للموسيقا وعلى الرغم من أعباء التدريس فإنها بادرت إلى إقامة الحفلات الموسيقية المختلفة في سورية ولبنان وفرنسا، فأحيت أمام جمهور غفير في مكتبة الأسد في تشرين الثاني عام ١٩٩٦ حفلاً رائعاً خصصته لبعض أعمال سكارلاتي وشوبان وبروكوفييف ودوبوسي، وأعقبته بحفل مماثل في قاعة الصليب المقدس. على أن أهم الحفلات التي عزفت فيها تلك التي أقيمت في قصر المؤتمرات في شهر آذار - مارس - عام ١٩٩٨، وعزفت فيها مع الفرقة الوطنية السيمفونية بقيادة صلحي الوادي، الكونشرتو الثالث للبيانو والأوركسترا لبهتوفن، ببلاغة متناهية.

لم تتوقف لمى نشواتي عن إحياء الحفلات الموسيقية، فأحيت حتى عام ٢٠٠٠، أربع حفلات في مكتبة الأسد وفي مقر الجالية اليونانية في دمشق، ومن ثم سافرت إلى باريس لتقدم فيها حفلتين الأولى في مقر مدينة الفنون Cite des arts في شباط - فبراير عام ٢٠٠٠، والثانية في المركز الثقافي السوري في باريس في شهر آذار - مارس - عام ٢٠٠٠ أيضاً.

سافرت لمى نشواتي إلى جونيه في لبنان في شهر حزيران - يونيو - عام ٢٠٠١، بدعوة من المركز الثقافي الألماني - معهد جونيه - لإحياء أمسية موسيقية أسهبت الصحف اللبنانية في الكتابة عنها..

ظلت لمى نشواتي تحيي الحفلات الموسيقية المختلفة بمشاركة عازفين وعازفات على غرارها، فقدمت ثنائيا ممتعا مع عازفة الفلوت رنا بشارة في مكتبة الأسد عام ٢٠٠١، ومع فراس سلطان في مكتبة الأسد عام ٢٠٠٢، وكانت آخر حفلاتها في معهد جونية عام ٢٠٠٣، ومنذ ذلك التاريخ توقفت عن تقديم الحفلات الموسيقية بعد أن حققت نجاحات طيبة على مختلف الصعد. وربما كان التدريس في المعهد العالي، والأعباء الملقاة على عاتقها السبب في إقلاعها عن متابعة نشاطها الموسيقي.

دانيا الطباع

دمشق ١٩٧٢

عندما نتذكر مشاهير عازفات البيانو في العالم، يتبادر إلى أذهاننا فوراً، عازفة البيانو الشهيرة " كلارافيك " زوجة الموسيقي الألماني " روبرت شومان " دون غيرها، وعندما نسترجع أسماء المشاهير من عازفي البيانو، فإننا نتوقف طويلاً عند فرانزليزت وشوبان، اللذين جعلا من هذه الآلة بمؤلفاتهما وعزفهما سيدة الصالونات والقاعات الموسيقية طوال القرن التاسع عشر، ليرث القرن العشرين التراث الموسيقي الذي تركه أباطرة المؤلفين وعازفي البيانو، وعندما نتقرى أعلام بيانو القرن العشرين، يبهرنا فيه "والتركيسيكينغ " وباكهاوس وريختر وجيلز وشنابل وكورتو وجون ليل " وغيرهم من الذين صنعوا مجد البيانو الموسيقي، فكانوا الأسطورة عزفاً وفهماً وعمقاً في تعاملهم مع هذه الآلة التي ولدت تحبو، ثم صارت إلى ما صارت عليه.

العازفون الأسطورة، كانوا إلى عهد قريب وقفاً على الغرب، ولم يخطر في بال أي أوروبي أن يغزوهم عازفون قديرون من مختلف شعوب الأرض في عقر دارهم، صحيح أن أكثرهم لم يصل إلى درجة العالمية وإن نبغ منهم من نبغ، ولكن بعضهم قد وصل، كما في حالة عازفة البيانو السورية الأسطورة " دانيا الطباع " فكيف حدث ذلك؟!

ولدت "دانيا الطباع" في دمشق عام ١٩٧٢، في أسرة عريقة تهتم بالثقافة والفن قبل أي شيء آخر، ودرست الموسيقا والعزف بالبيانو وهي في

السادسة من عمرها، في المعهد العربي للموسيقا على أيدي عدد من الأساتذة هم: سلمى قصاب حسن وغزوان زركلي والروسي فاليري ميلنكوف، وبدأت بتقديم حفلاتها عزفاً منفرداً بالبيانو في العاشرة من عمرها، وفازت أثناءها ثلاث مرات بلقب رائدة في مسابقات طلائع البعث. وعندما أحيت حفلة في المركز الثقافي الروسي، وكانت في الحادية عشرة من عمرها، علقت جريدة البرافدا الروسية على عزفها قائلة: " موهبة سورية واعدة، وذاكرة عظيمة ". رافقت دانيا فرقة موسيقى الحجرة منذ تأسيسها بقيادة صلحي الوادي، وعزفت معها كونشرتو مقام ره مينور لباخ.

التحقت دانيا الطباع عام ١٩٩٠ بالمعهد العالي للموسيقا، بعد تخرجها من المعهد العربي للموسيقا بدرجة امتياز، وتابعت دراستها بالعزف بالبيانو في صف الأستاذة سينثيا ايفريت الوادي، التي اهتمت بها وأولتها عناية خاصة لقدراتها المبكرة في تحليل المعزوفات التي تتدرب عليها، ورشحتها لتعزف مع الفرقة الوطنية السيمفونية بقيادة " صلحي الوادي " كونشرتو مقام لا ماجور لموتسارت، وشجعها النجاح الذي حققته، فقدمت أثناء دراستها بين عامي ١٩٩٠ /١٩٩٣، عدداً من الحفلات بمرافقة عازف الفيولونسيل "راسيم عبد اللايف " فنان الشعب الروسي، كذلك قدمت مع خماسي الخبراء الروس في المعهد العالي، عدداً آخر من الحفلات، أظهرت فيها براعتها ولا سيما في خماسيي " شوبرت " و" شومان " وقد اهلها كل هذا للاستفادة في تموز عام ١٩٩٢، بدعم من عميد المعهد العالي، بمنحة للاشتراك بمركز موسيقا الحجرة في بوسطن في الولايات المتحدة الامريكية - Apple Hill - بعزف ثلاثي الأرشيدوق لبتهوفن وخماسية شوبرت، وبعد عودتها إلى دمشق تلقت عام ١٩٩٣، من فرنسا منحة حكومية كي تتابع دراستها العليا، في المعهد العالي للموسيقا في باريس - معهد كورتو - Ecole Normale Superieure de Musique de Paris - Alfred Cortot درست دانيا الطباع في هذا المعهد العزف بالبيانو في صف الأستاذة " فرانسواز تينا "، والعزف في فرق موسيقا الحجرة عند الاستاذة جنفياف مارتيني -

Martigny - وأصول تدريس العزف بالبيانو على يدي " فرانسواز تينا " أيضاً، والتحليل الموسيقي على أيدي عدد من الأساتذة منهم: الكسندر سيردار، سفيتلانا نافا ستريان، وجاك بيرنر هايتدسيك، وتدربت في كل ما له علاقة بالعزف بالبيانو وموسيقا الحجرة والأوركسترا على عدد آخر من الأساتذة من مثل " جاك مارك كوشرو " و" جاك روبان" و" بيير آلان بيجيه " الذي سبق له وقاد الفرقة الوطنية السيمفونية السورية، إضافة لدراستها مع العازف الفرنسي العالمي "كلود هيلفير ". وقد نالت نتيجة لدراستها على أيدي هؤلاء الأساتذة الخطرين التي امتدت حتى عام ١٩٩٧، الدبلوم العالي في العزف المنفرد بالبيانو باجماع الحكام، والدبلوم العالي في موسيقا الحجرة باجماع الحكام ايضا، والدبلوم العالي بتدريس العزف بالبيانو، ودبلوم بالتحليل الموسيقي.

وأثناء دراستها هذه، شاركت بتشجيع وإشراف من أستاذتها فرانسواز تينا، في مسابقات عدة، ففازت عام ١٩٩٤ بجائزة المعهد الوطني الأولى لمدينة أورليان. وفازت بها مرة ثانية في المسابقة التي جرت في شهر آذار - مارس – عام ١٩٩٦، ثم حصدت جميع الجوائز الأولى في المسابقات التي أجرتها مدن: تور، وبورج، وبلوا. وجميع هذه المسابقات من المسابقات الفرنسية الهامة.

دعيت في السابع من حزيران – يونيو – عام ١٩٩٨، لإحياء حفلة موسيقية في معهد أورليان الموسيقي عزفت فيه السوناتا الثانية لشومان، ومعرض الصور لموسورسكي، وإثر نجاحها الكبير كتب الناقد الموسيقي "رولاند سبينل Roland Spenel " في جريدة الجمهورية La Republique Du Centre الصادرة في مدينة أورليان الفرنسية مقالاً بعنوان " بيانو دانيا الطباع الناري " نجتزئ منه الآتي:

عازفة البيانو دانيا الطباع السورية الأصل، حازت على الجائزة الأولى عندما كانت طالبة عند البروفسورة " فرانسواز تينا " وذلك بإجماع الحكام كافة، وقد استحقتها بجدارة بكل معنى الكلمة.

إذا أردنا الحكم على هذه الحفلة، فمن الواجب الاعتراف على أنها حفلة من الطراز الأول، لأنها أقيمت في المعهد الوطني للموسيقا في اورليان، ونجاحها نجاحا للمعهد.

عزفت دانيا الطباع، السوناتا الثانية لشومان، وتميز عزفها بشفافية كبيرة، ويدها اليسرى في العزف محكمة جدا مع أنامل دقيقة للغاية تدعو إلى الدهشة، واستطاعت التعبير بوضوح عن الأحاسيس الداخلية في الحركة الأولى، والمعرفة الغنائية العميقة التامة للمعزوفة في الحركة الثانية، حيث اعطت كل النغمات وزنها ومعناها، ويمكن القول إن في عزفها - كما لوحظ - شعلة متقدة من الرومانسية، أو بمعنى آخر، كان في عزفها الكثير من الدفء والسمو.

كذلك أعطتنا نسخة رائعة في مقطوعة " صور من معرض " لموسورسكي، برهنت فيها عن طاقة مدهشة، وحيوية عميقة، جعلتنا نفكر إنها كانت " مارتا أرجيريخ ".. عزفت المقطوعات على البيانو الكبير " شتينوي " فأعطته الكمالية إضافة إلى قوته، والصوت المتوازن مع العزف المتكامل، والدقة العميقة مع الكثير من الشاعرية التي تنبثق من عزفها، حيث كانت عملية تحريك أصابع اليدين بهذه المقطوعات مدهشة، باعتبارها عرفت تفاصيلها وثغراتها عندما كانت تدرس آلة البيانو بالأسلوب الروسي.

أخيراً، يمكن القول، إنها كانت قادرة على الدخول لأعماق الناس بشفافية كبيرة، وقد سمحت مقطوعة " الباب الكبير " لهذه العازفة أن تطلق الألعاب النارية بالأصوات.

لم تكن الجوائز والمسابقات والحفلات هي هدف " دانيا الطباع " التي تطمح إلى العالمية، ولكنها أرادت أن تثبت من ورائها حضورها القوي وشموخها في العزف، وقدراتها واستيعابها وفهمها الدقيق للموسيقا الغربية الجادة، من كلاسيكية ورومانتيكية ومعاصرة وحديثة، وقد استطاعت بالتجارب التي مارستها، والخبرات التي اكتسبتها والدراسة التحليلية المعمقة التي انتهجتها، من الفوز بالجائزة الأولى في مسابقة الاليانس الفرنسية في

باريس عام ٢٠٠٠. وقد دعيت تكريماً لها بعد فوزها لإحياء حفلة خاصة بها في قاعة " كورتو - Cortot" في باريس، أمام جمهور غفير من عشاق الموسيقا الجادة. كذلك فازت بالجائزة الكبرى في مسابقة "ايبلا " الايطالية الدولية للبيانو عام ٢٠٠٠.

التمرد الذي عرفت به " دانيا لطباع " مذ كانت صبية يافعة، لازمها في مسيرتها الفنية، فهي دائمة التمرد على الأوضاع الموسيقية تحترم الموروث وتنتصر للحداثة، وهي أيضاً دائمة التحدي وهذا التحدي نابع من قوتها في فنها ومن تصديها لكل ما هو صعب ومستحيل، وكانت منذ يفاعتها إذا عزمت على أمر ما نفذته بحزم ولو كره الكارهون. طولها الفاره، وقامتها الممشوقة، وإرادتها الصلبة، واحترامها لفنها الذي هو عندها قبل كل شيء آخر، هو من مقومات شخصيتها المتفردة القوية. وهذا ما دفعها لتؤسس مع عازفة الفيولونسيل - الكمان الجهير - الفرنسية البارعة "باتريسيانيلز" عام ٢٠٠١، ثنائياً رائعاً حمل اسمها، فأقامتا معاً عدداً وفيراً من الحفلات الموسيقية المتميزة، وسجلتا على اسطوانة مدمجة أعمالاً خالدة، من مثل سوناتا للبلجيكي " سيزار فرانك "، وأخرى للفرنسي " كلود دوبوسي" وعملين آخرين للسوري " ضياء السكري " المقيم في فرنسا.

أراد محافظ باريس تكريمها، وهذا التكريم لا يحظى به عادة سوى الأعلام من المشاهير، فأحيت في مبنى المحافظة حفلاً انفردت فيه بعزف أعمال لكبار المؤلفين، ظل زمناً حديث المحافل الباريسية، وفي نهاية هذا الحفل الذي أقيم عام ٢٠٠٣، تولى المحافظ بنفسه تكريمها كعازفة سورية وعلى الرغم من انشغالها الدائم بالثنائي الذي أسسته، فإنها لم تتوان من خلال هذا الثنائي أو لوحدها من تقديم فيض من الحفلات تلبية للدعوات الموجهة إليها، فعزفت في دار الفنون والبيت الايطالي والكندي والمركز الثقافي العربي السوري ومعهد ثقافات العالم واليونسكو في باريس، وفي متحف الفنون في مدينة اورليان.

أسست في عام ٢٠٠٤، مع عازف البيانو البلغاري "لودميل رايتشيف " ثنائياً مذهلاً في العزف بأربع أيدي على بيانو واحد، أو بالعزف معاً ببيانونين، وقدما معاً مؤلفات المشاهير الموضوعة لبيانونيين، وأيضاً لبيانو واحد وأربع أيدي. ونظراً لبراعتهما فيما قدما، استضافتهما أوركسترا فارنا السمفونية وأوركسترا صوفيا الفلهارمونية في بلغاريا عام ٢٠٠٨، من أجل تقديم عمل موتسارت الشهير كونشرتو لآلتي بيانو واوركسترا، وقد حققا عند تقديمهما لهذا الكونشرتو في فارنا وصوفيا، شهرة مدوية كانا يستحقانها.

تهافت المؤلفون العرب والأجانب في باريس على دانيا الطباع يخطبون ودها ويهدونها مؤلفاتهم للبيانو، لا سيما بعد ان منحتها الحكومة الفرنسية لقب " بروفسورة " ذي كرسي لتدريس العزف بالبيانو في فرنسا. وكانت دانيا الطباع عند حسن ظنهم، ولكنها أرادت قبل كل شيْ تكريم أستاذها " صلحي الوادي " الذي رعى خطواتها الأولى وظل يشجعها ويتابع نشاطها حتى وفاته، دون أن تنسى أنه أرسل إليها ذات يوم بعد تفوقها في الحفلة التي عزفت فيها مع الفرقة الوطنية السيمفونية بقيادته، طاقة ورد ومعها العبارة لتالية:

" دانيا... أعترف إنه خلال حياتي لم يؤثر بي أي عامل قدر الإنسان الموهوب الذي يستغل طاقاته إلى أبعد مدى، وأنت بالذات واحدة من أعز ما مر علي منذ خمسة وعشرين عاماً ".

فكانت مؤلفاته للبيانو أول ما عزفت، ومن ثم تتابع عزفها لمؤلفات عدد من السوريين منهم: ضياء السكري، زيد جبري، وليد حجار. والمصري الراحل جمال عبد الرحيم، واللبنانيان بشارة الخوري وجلاليان، ولآخرين من العرب من مثل مصطفى عائشة الرحماني وعلي عثمان وعبد الله المصري، وللأوربيين: لودميل رايتشيف ونيكولا زورا بيتشفيلي وليغتي، وهنري دوتيور، وجورج كرامب. وقد أهداها المؤلف السوري ضياء السكري مقطوعة ألفها خصيصا لها بعنوان " O de la nuit tombe" وكذلك فعل وليد حجار الذي أهداها " بالاد " للبيانو.

مثلت دانيا الطباع سورية في عدد من المهرجانات منها ": مهرجان البحر الأبيض المتوسط ومهرجان روما العالمي، وشاركت في مهرجان تورنتو في كندا، ومهرجان الموسيقا الكلاسيكية في دولة الإمارات العربية، ومهرجان الثقافات الغربية لمدينة باريس، ومهرجانات مدن انجيه وايكس وصوفيا انتيبوليس. ودعيت لإقامة عدد كبير من الحفلات عازفة بيانو منفردة، أو مع فرقة لموسيقا الحجرة، أو اوركسترا سيمفوني، في عدد من المدن الأوربية والعربية وفي المغرب العربي والولايات المتحدة الامريكية، كذلك لبت فيضا من دعوات الإذاعات والتلفزة التي أعدت برامج خاصة لها، مثل راديو فرنسا العالمي وراديو مونت كارلو، والتلفزيون الايطالي والتلفزيون الفرنسي والأمريكي والمغاربي والأماراتي.

زارت دانيا الطباع دمشق بدعوة رسمية مرتين، وكانت الأولى عام ٢٠٠٢، بدعوة من دار الأسد للثقافة والفنون حيث عزفت في مسرح الدراما مقطوعات كلاسيكية ورومانسية لأعلام القرن التاسع عشر من المؤلفين، والثانية بدعوة من الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٨، حيث فاجأت الذين حضروا حفلها في دار الأسد للثقافة، بأعمال لم يسبق لجمهور دمشق الذواق أن استمع إليها، وقد استهلتها " بسير نادا " للفرنسي" جوزيف سفيراك" التي امتازت بشاعريتها المشرقة والمؤسية في آن واحد، وأعقبتها بمعزوفة " غويسكاس " – قصيدة الحب والموت – للأسباني انريكو غرانادوس، فتألقت بها عزفاً وتعبيراً، ثم عزفت للانطباعي الفرنسي "موريس رافل " "مرايا" فتجلت فيها على الرغم من صعوبة أداء اعمال المدرسة الانطباعية في الموسيقا، كذلك عرفت الجمهور على الأمريكي "جورج كرامب " من وراء مقطوعته " متتالية صغيرة لعيد الميلاد " التي أظهرت فيها مهارة تحسد عليها بأدائها على ملامس البيانو تارة، وعلى أوتاره نقرا تارة أخرى، مما ألهب مشاعر المستمعين.

لم تكتف دانيا الطباع بما قدمت، إذ عرجت على المؤلف النمساوي "البان بيرغ " أحد أعمدة اللامقامية في الموسيقا، فعزفت له السوناتا الأولى التي أذهلت المستمعين من الذين لم يسبق لهم الاستماع إلى أعمال أساتذة اللامقامية التي ابتدعها السويسري شونبرغ، وذلك في خروجه على التقاليد الموسيقية من أجل الاتيان بجديد في الموسيقا، وقد نجحت دانيا في تصديها لهذه السوناتا، وتمكنت من ايصال انغام بيرغ الغريبة على الأسماع ببراعة لاحدود لها، ومن ثم اختتمت البرنامج برائعة الألماني روبرت شومان "كرنفال فيينا " فتألقت كما لم تتألق من قبل حتى لم يبق في القاعة سوى شاعرية شومان وأنامل دانيا وانبهار الحضور.

وفي أعقاب الحفلة أجابت على الأسئلة التي أنهالت عليها حول المقطوعات فقالت: اردت أن يكتشف الجمهور الدمشقي أنماطاً جديدة من الموسيقا لم تعرف قبلاً مثل متتالية العيد، وهي مقطوعة قديمة ترجع إلى ١٥٠٠ سنة خلت، واستطاع الأمريكي " كرامب " إعادة كتابتها بأسلوب حديث كان هدفه من ورائه، إيجاد أصوات جديدة في آلة البيانو – النقر بالأوتار – بدلا من الملامس، وهي تقنية جديدة لأنه حاول استخدام البيانو بشكل مختلف، ولم تنسَ في أجوبتها أن تعبر عن استيائها لعدم طبع البرنامج الذي ارسلته، ليسترشد به رواد الحفل.

ودانيا الطباع التي تقيم حالياً في باريس، تعمل مدرسة في المعهد الموسيقي الوطني في أورليان منذ عام ٢٠٠٠، وتشارك في لجان التحكيم في المسابقات الفرنسية والدولية، وتعزف في تشكيلات موسيقا الحجرة مع عدد من الفنانين والمغنين، ومع الأوركسترات السيمفونية التي تطلبها، وهي على الرغم من أعبائها الكثيرة، تقوم بزيارة أسرتها في دمشق بين الحين والآخر.. دانيا الطباع اسطورة البيانو الدمشقية ما زالت تشعل أنوار باريس بفنها الذي تحب.

ميساك باغبودريان

دمشق ١٩٧٣

موسيقي موهوب، وهو حالياً قائد الأوركسترا السيمفونية الوطنية، أظهر ميلاً للموسيقا منذ طفولته، فألحقته أسرته بالمعهد العربي للموسيقا (معهد صلحي الوادي اليوم) وهو في السابعة من عمره، فدرس الصولفيج الإيقاعي والآخر الغنائي على الأستاذ الراحل " خضر جنيد"، والعزف بالبيانو على يدي الأستاذة "سنثيا ايفرت الوادي " وبعد تخرجه أحيا عدداً من الحفلات الموسيقية، وعندما افتتح المعهد العالي للموسيقا ابوابه عام ١٩٩٠، تابع دراسته فيه،وشارك في ورشات عمل هامة مع الاستاذتين الخبيرتين "فرانسواز تينا" و" سفيتلانا خافاسارتيان" والتحق بالقسم الخاص بدراسة فن قيادة الأوركسترا..

قاد بإشراف أستاذه " صلحي الوادي" في شهر كانون الأول عام ١٩٩٤، الفرقة الوطنية السيمفونية وحاز الاعجاب بقيادته لافتتاحية أوبرا "حلاق اشبيلية " لروسيني" ومن ثم بأعمال أخرى في حفلات ومناسبات عدة أقيمت في قصر المؤتمرات.

تخرج ميساك باغبودريان من المعهد العالي عام ١٩٩٥، باختصاص بيانو وقيادة أوركسترا وإثر ذلك اختير مدرساً في المعهد العالي لتدريس مادة التوزيع الأوركسترالي، ومساعداً لقائد الفرقة السيمفونية، ومدرساً للبيانو وقائداً لأوركسترا الأطفال في المعهد العربي للموسيقا، ومرافقاً لجوقة الأطفال. وفي العام نفسه وإبان التحضيرات لأوبرا " دايدو واينياس" لهنري بورسيل، وهي أول أوبرا تعرض في سورية بالتعاون مع المجلس الثقافي

البريطاني، أسند اليه صلحي الوادي باعتباره مساعداً له كثيراً من الأعباء التي يتطلبها هذا العمل ولا سيما تدريب المغنيات والمغنين على أدرواهم.

رشحه صلحي الوادي في مستهل عام ١٩٩٧، لمتابعة دراسته في فن قيادة الأوركسترا، وتم إيفاده على نفقة وزارة الثقافة إلى إيطاليا، حيث درس في معهد فلورنس التابع للدولة التأليف وقيادة الأوركسترا على الأستاذين "ماوروكاردي" و"اليساندروبينزواتي"، ثم انتسب إلى أكاديمية " هانس سواروسكي" لقيادة الأوركسترا في ميلانو ليختص على يدي " يوليوس كالمار" الأستاذ في اكاديمية هامبورغ وفيينا، والتحق بعد ذلك بدورات تخصصية عدة مع عدد من كبار القادة منهم الألماني " ميخائيل ييك " والروماني "دوريل باشكو" والأميركي " كارل سانت كلير".

ونظراً لتفوقه في دراسته النظرية والعملية عينه معهد فلورنس قائداً أساسياً لأوركسترا "آماديوس" السيمفونية، فقادها في عدد من الحفلات الناجحة في مدينة "توسكانا"، دون أن يتضارب هذا مع عمله في أوركسترا "هانس سوارسكي" في ميلانو.

تولى ميساك باغبودريان بعد ذلك قيادة أوركسترا " فورلي" السميفونية. ثم أوركسترا " برونومادیرنا " ومن ثم قام بجولة في دول البلقان حيث قاد فرقة الأكاديمية الوطنية في بخارست في رومانيا، والأوركسترا الفلهارمونية الجديدة في صوفيا ببلغاريا.

استدعته في عام ٢٠٠٢ وزارة الثقافة على عجل إثر وقوع صلحي الوادي من على خشبة المسرح وإصابته بشلل تام، ليتولى قيادة الفرقة الوطنية السيمفونية، التي استلم زمام قيادتها خلفاً للموسيقي الأكاديمي المتميز "رعد خلف".

لم يستطع "باغبودريان" العودة فوراً إلى الوطن، إذ كان مرتبطاً بأعمال موسيقية عليه إنهاؤها قبل استلام شهادة تخرجه، ورغم الحزن العميق الذي استولى عليه لمرض أستاذه الذي رعى خطواته فإنه عاد إلى دمشق وتسنم قيادة الفرقة الوطنية السيمفونية رسمياً في كانون الثاني عام ٢٠٠٣، تنفيذاً

لقرار وزارة الثقافة، ليتابع انجازات صلحي الوادي بالحزم والدأب والود نفسه. فأحيا بدوره عدداً كبيراً من الحفلات الموسيقية في سورية ولبنان والأردن وإمارة دبي وسلطنة عمان وايطاليا وتركيا وألمانيا، وكان له شرف قيادة الفرقة الوطنية السيمفونية في حفل افتتاح دار الأسد للثقافة والفنون عام ٢٠٠٤ بحضور السيد الرئيس بشار الأسد وضيفه ملك ماليزيا، حيث صدحت الفرقة بعمل بتهوفن الرائع فانتازيا للأوركسترا والبيانو والكورال، وبافتتاحية عام ١٨١٢، الأخاذة لتشايكو فسكي التي تروي انتصار نضال الشعب ضد غزو نابليون بونابرت لها.

يعدّ ميساك باغبودريان من قادة الأوركسترا الطامحين لأعلى مراتب فن قيادة الأوركسترا، وقد استطاع من وراء الحفلات العشرين التي تولى فيها قيادة الفرقة الوطنية السيمفونية، تقديم أعمال هامة اتسمت بمهارته وإبداعاته في عرضها كما في سيمفونية بتهوفن السابعة، وقداس " كيروبيني" الجنائزي وافتتاحية "تراجيك" لبراهمز، و" انترميزو - Intermezzo " لجرانادوس الذي استوحاها من لوحات الرسام الاسباني الشهير غويا Joya المعروفة باسم Joyescases وافتتاحية "المسائيات الصقلية" لفردي والافتتاحية الراقصة لنوري الرحباني. أما موسيقا باليه "غاياني" وكونشرتو البيانو والأوركسترا لخشادوريان فقدمهما عام ٢٠٠٧ بمناسبة الاحتفال العالمي بمرور مائة عام على ولادته. وكذلك قدم "بوليرو" لموريس رافل، والكونشرتو الثاني للبيانو والأوركسترا لبراهمز والافتتاحية العربية لصلحي الوادي، وأعمال أخرى هامة لزيد جبري وكنان العظمة، وغيرها كثير مما يصعب حصره وتعداده.

سجل ميساك باغبورديان أثناء دراسته في ايطاليا عدداً من الاسطوانات المدمجة لأعمال مختلفة مع كورال هارمونيا كانتاتا واوركسترا لويجي كيروبيني الحكومية وأوركسترا مسرح مدينة فلورنس. ووقع عليه الاختيار عام ١٩٩٨، عضواً مؤسسا في كانتيري موزيكال دي توسكانا، ومنسقاً فنياً لمهرجان "ايستاتي ريجينا " في مدينة مونتيكاتيني تيرميه في ايطاليا.

كنان العظمة

دمشق ١٩٧٦

عازفو الكلارنيت، هواة ومحترفين في سورية قلة، وإلى ما قبل افتتاح المعهد العالي للموسيقا الذي أولى آلات النفخ من نحاسية وخشبية اهتمامه في تعليمها، كان العزف على هذه الآلات يقتصر على الفرق العسكرية والكشفية، وقد اعتاد عازفو هذه الآلات النفخ فيها دون تقدير كمية الهواء المناسبة التي يجب أن تمر في أنابيبها، ومتى يجب أن يكون النفخ هادئاً أو قوياً، أو ناعماً رقيقاً، أو شديداً صارخاً. والكلارنيت اخترعها " جون كريستوفر دينر " عام ١٦٩٠، وترجع في أصولها إلى آلة قديمة تعرف باسم "شاليمو Chalumeau"، ولم تحتل مكانتها في الأوركسترا الا على يدي النمساوي " موتسارت ". وقد طرأ على هذه الآلة بعض التعديلات منذ عام ١٨٤٢، على يدي "كلوزيه – Klose" لتفي تماماً بالمطلوب منها.

تمتاز الكلارنيت بمدى واسع في درجات أصواتها، وبمرونة ورقة في النغمات العالية والمنخفضة، وتعدّ من الآلات المثالية في الأوركسترا لسهولة تعاملها واندماجها مع أي مجموعة من آلات الفرقة.

أبرع عازف عرفته سورية، هو الموسيقي الراحل " شكري شوقي " الذي شغل محافل دمشق الموسيقية طوال ثلاثة عقود من الزمن بارتجالاته الخارقة في فرق الجاز، وفي موسيقا الصالون الكلاسيكية للمشاهير، وقد استعان به صلحي الوادي في تأسيس أول فرقة سيمفونية مصغرة عام ١٩٥٨، ولم تعرف دمشق عازفا بالكلارنيت بعد وفاته سوى عدد محدود لم يصلوا إلى ماوصل إليه، ولم يشتهر منهم سوى معاصره الراحل عارف ملص. وكان على الموسيقا في دمشق أن تنتظر عقدا من الزمن أو أكثر على

وفاة شكري شوقي، ليضيء في سمائها عازف آخر من عازفي الكلارنيت بزَ أقرانه وأعاد لهذه الآلة امجادها عالميا، هو العازف والمؤلف كنان العظمة.

يقول كنان العظمة في معرض حديثه عن حياته، إنه ولد في عائلة تقدر الفن وتمارسه في حياتها اليومية، وإن علاقته بالموسيقا بدأت مبكرة من وراء استماعه وهو طفل للمقطوعات الكلاسيكية الرائعة، وإنه تلقى أول دروس في العزف بالكمان وهو في السادسة من عمره. ويصف تلك المحاولة بالصعبة لأنه كان "عسراوي " ويتطلب استاذا مثله، والا عليه أن يقلب اوضاع الأوتار، الأمر الذي كان يستحيل عليه العزف في أية فرقة موسيقية، ومن هنا فضل بإرشاد من أبيه أن يتعلم العزف بآلة موسيقية متوازنة اليدين، فوقع اختياره على الكلارنيت.

بدأ كنان العظمة دراسة الموسيقا والعزف بالكلارنيت في السابعة من عمره في المعهد العربي للموسيقا، وتخرج منه عام ١٩٨٨، ومارس نشاطا خلاقا مع فرقة موسيقا الحجرة بقيادة صلحي الوادي، فعزف منفردا بمرافقتها كونشرتو الكلارينت "لوبير " وهو أول عمل هام يتنطع له ويقدمه بنجاح مطلق، ثم التحق عام ١٩٩٠، بالمعهد العالي وتتلمذ فيه على الاستاذ الروسي " أناتولي موراتوف" وبعد تخرجه بامتياز عام ١٩٩٦، شارك في مسابقة "روبنشتاين " الدولية للعازفين الشباب في موسكو عام ١٩٩٧، وفاز بالجائزة الأولى.

تابع كنان العظمة دراسته الموسيقية في الولايات المتحدة الأمريكية، في معهد " جوليارد " الموسيقي في نيويورك متتلمذا على الأستاذ" تشارلز فيديتش " وحصل على الماجستير. ومنذ ذلك الحين انطلق في رحاب الموسيقا الواسع عزفاً وتأليفاً فنبغ فيهما ولا سيما بالكلارنيت التي يقول فيها: " ما يميز هذه الآلة، إنها تملك صوتاً صافياً شبيها بصوت الإنسان، وأنا أحب هذه الصوت كثيراً، وهي من ناحية أخرى، آلة مرنة تستطيع

المناورة بين أنواع الموسيقا المختلفة من فلكلورية وكلاسيكية وعربية وجاز وما إلى ذلك..".

لم يتعصب كنان العظمة لنوع من الموسيقا دون آخر على الرغم من بداياته الكلاسيكية، عزف مع خماسي جوليارد، خماسية براهمز للكلارنيت، فأذهل الحضور بفهمه العميق لبراهمز ولدور موسيقى الحجرة في العبء الملقى على عاتق افرادها، وعزف كونشرتو الكلارنيت لموتسارت فأثار الإعجاب ببراعته ودقة ادائه، وارتجل في مقطوعات الجاز ماطاب له من الارتجال، ليصير الإبهار الذي خلفه وراءه، فناً من فنون ارتجالاته الآنية، تبحره في ألوان الموسيقا كافة جعله يشارك بعد عودته إلى دمشق في تأسيس فرقة "كلنا سوا" لموسيقا " البوب " الشبابية، ولكنه لم يستطع الاستمرار، لأنه لا يريد أن يلزم نفسه بلون موسيقى محدد، ولأن سفره الدائم بين دمشق ونيويورك وارتباطه بأعمال موسيقية تتطلب منه الإنصراف إليها كلياً، كان يحول بينه وبين استمراره في الفرقة.

كان هاجس تأليف فرقة موسيقية تعنى بتقديم أنواع الموسيقا كافة، شاغله الشاغل، لذا نراه يؤسس في عام ٢٠٠٣ مع عازف العود القدير عصام رافع فرقة " حوار " الموسيقية. والمبدأ الذي قامت عليه الفرقة غاية في البساطة والعمق، فهو عبارة عن ناد أومنتدى مفتوح للموسيقيين كافة من أجل الالتقاء والتعاون والتواصل فيما بينهم بالآتهم الموسيقية، وأعضاء الفرقة متساوون في أداء أي حوار منتج، والمحاورون يجب أن ينطلقوا من درجة فكرية واحدة، وأن يكون لكل عازف القدرة على المناورة بسهولة عزفا واستماعا، لأن عمل الفرقة كما يقول كنان العظمة يتمحور حول مفهوم الأصغاء، وفي أن تكون هناك مساحة صغيرة لفكرة عرض الموسيقي، لأن الفرقة بنيت على أساس الاهتمام بالتفاصيل، والاصغاء للآخر عن قرب.

استطاعت هذه الفرقة في بضع سنوات أن تثبت وجودها في كل مكان حلت به، وأن تنقل فنها الحواري إلى مختلف انحاء العالم، وأن تسجل أعمالها على اسطوانات مدمجة، وتعد الحفلات التي أقامتها في الخامس من آذار - مارس - عام ٢٠٠٧، في مركز كنيدي في واشنطن مع العازفين السوريين كنان أبي عفش " فيولونسيل - كمان جهير - وعصام رافع عود "وعازف البيانو السيرلانكي " واجيراتي "، وعازف " كونترباص - كمان أجهر " الامريكي " ديف فيلبس " وأخرى في شيكاغو،وثالثة في واشنطن في الأول من حزيران في عام ٢٠٠٧ أيضاً، مع عازفين غير الذين شاركوه قبلاً عدا واجيراتي بالبيانو من مثل عازف الطبلة الهندي " باهوميك" وعازف الترومبيت والسنطور العراقي " أمير السفار "، ورابعة في دار اوبرا الباستيل في باريس عام ٢٠٠٨، رافقه فيها السوريان عصام رافع - عود - و" ديما اورشو " سوبرانو -، والايراني عفرا موسوي - ايقاع - والأمريكي " ديف فيلبس " - كونترباص - كمان أجهر والسيرلانكي " واجيراتي " بيانو، والألباني " روبن كودبلي " فيولونسيل - كمان جهير. وقد لاقت جميع هذه الحفلات اقبالا واعجابا قل نظيره. وإلى جانب هذه الفرقة تولى الإدارة الفنية لأوركسترا موسيقا الحجرة في مهرجان دمشق عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٨، فقدمت عدداً من الحفلات المتميزة في دمشق وعمان وبيروت وحلب، أسهبت الصحافة السورية واللبنانية في الاحتفاء بها، وقد تألف خماسي موسيقا الحجرة من العازفين: كنان العظمة - كلارينيت، رامي خليفة اللبناني بالبيانو، ووسام بن عمار من تونس، بالفيولا، والمصري حسن معتز بالفيولوسيل، والسوري مياس اليماني بالكمان. عزف الخماسي أعمالاً كلاسيكية معاصرة لمؤلفين سوريين هم:

كريم رستم، وشفيع بدر الدين وزيد جبري، وضياء السكري.

كنان العظمة الذي شارك في تأسيس فرقة " كلنا سوا " وأسس فرقة حوار، ثم وجها لوجه، وتولى إدارة فرقة موسيقا الحجرة الدمشقية. اشترك عزفاً منفرداً بالكلارنيت أثناء دراسته وبعد تخرجه مع فرق سيمفونية وفلهارمونية كبيرة، فعزف بقيادة أشهر قادة الاوركسترا في العالم من مثل: جون آدمز، والسير روجر نورينجتون، شارل دوتوا، دانييل بارينبويم، وايزاك بيرلمان، ولاري راكلي، واحمد الصعيدي وصلحي الوادي، في قاعات كارنغي واليس تولي في نيويورك، ومسرح كولون في بيونس أيرس في الأرجنتين، والبرت هول في لندن، وقاعة الفلهارموني في برلين، وقاعة تشايكوفسكي الكبرى في موسكو. وقصر المؤتمرات ودار الأوبرا في دمشق. وكان آخر حضور فاعل له في أوكرانيا حيث عزف منفردا في ختام الندوة العالمية للموسيقا المعاصرة في السابع والعشرين من شهر ايار – مايو – ٢٠٠٧، بمرافقة فرقة كييف لموسيقا الحجرة ثلاث مقطوعات حديثة عزفت للمرة الأولى هي: كونشرتو للكلارنيت والأوركسترا للبولوني " الكسندر لاسون " وأخرى للأوكراني " زولتان الميهاي "، وثالثة للسوري الرائع زيد جبري.

أحيا كنان العظمة عام ٢٠٠٨، حوالي أربعين حفلاً موسيقياً، من أهمها تلبيته لدعوة راديو ميونيخ في المانيا، حيث عزف مع فرقتها السيمفونية، رائعة زيد جبري " أغنية بلا كلمات " التي كتبها للكلارنيت والأوركسترا السيمفونية، وقد سبق لكنان عظمة أن عزفها للمرة لأولى عام ٢٠٠٤ في افتتاح دار الأوبرا السورية بمرافقة الفرقة الوطنية السيمفونية بقيادة " ميساك باغبادوريان " كذلك لبى دعوة مهرجان الجاز الأطلسي في هاليفاكس في كندا، ومهرجان الجاز في دمشق، وشارك مع عصام رافع - عود - والمخرجة المسرحية الرومانية " نونا شيرباند " في تقديم احدى مسرحيات شكسبير في مسرح الدولة في بخارست.

*** مؤلفاتـه :**

ألف كنان العظمة لفرقة حوار عدداً كبيراً من المقطوعات، وتعد مقطوعات: عرس بعد أربعة أيام، ارابسك، مطارات، حب على شارع ١٣٩، مونت روزا، نيانانا، فيفا إلى شيشينيا حقيقة في مرآة، المطبوعة على اسطوانة مدمجة من أجود ما كتب، ويروي كنان العظمة إنه ألف مقطوعة "مطارات " في غرف المطارات الخلفية المخصصة لحاملي جوازات السفر السورية، انتظارا لختم جواز سفره، فاستغل الانتظار الطويل والوقت لضائع في تأليف مقطوعته هذه، وإضافة إلى ماألفه لفرقة حوار ألف لآلة الكلارنيت أعمالاً هامة تعد من أهم ما كتب لهذه الآلة، التي سيجد فيها عازفو الكلارنيت،الرؤية الجديدة تأليفا وعزفا كي يبدعوا بدورهم فيها، كذلك كتب عددا لايستهان به من المؤلفات للكلارنيت وأوركسترا موسيقا الحجرة ووضع موسيقا لعدد من الأفلام من أشهرها "ليس للبيع، ويوم موتي " من إنتاج الايرانية "مري كيشا قارتس " وكان آخرها لفيلم فلبيني أمريكي.

وكنان العظمة الذي وصفته الديلي ستار بال: بالمبدع مميز الصوت، ولوس أنجلوس، بالآسر المتألق، والنيويورك تايمز بال: بعازف الكلارنيت السوري المبدع...يعمل اليوم بجد واهتمام لنيل شهادة الدكتوره في الموسيقا، والموضوع الذي اختاره لأطروحته هو، دكتوراه في الفنون الموسيقية D.M.A، وفي الوقت نفسه هو يعكف على مشروع يعمل فيه منذ بعض الوقت يحمل اسم " مشروع ميلتيميديا " وهذا المشروع عن دمشق بالذات.. دمشق كما يعرفها كنان العظمة وليس كما يراها المستشرقون. والمشروع هو عبارة عن عملية دمج مجموعة من الفنون تضم الموسيقا والرسم والشعر في عمل واحد يتحدث عن حياة دمشق اليوم بكل التناقضات والجماليات التي فيها. وهو دون شك سيكون عملاً موسيقياً ضخماً.

وسيم قطب

برمنغهام ١٩٧٨

يعدّ وسيم قطب المولود في مدينة برمنغهام البريطانية عام ١٩٧٨ من أبرع عازفي البيانو العرب، اكتشف والداه ميله الموسيقي مذ كان في السادسة من عمره فشجعاه على تعلم العزف بالبيانو.

بدأ وسيم قطب دراسة العزف بالبيانو جدياً في المعهد العربي للموسيقا - معهد صلحي الوادي اليوم - فتتلمذ على يد عدد من الأساتذة كان آخرهم الخبير الروسي "فلاديمير زاريتسكي " الذي شغل قبل تعاقده مع المعهد، منصب مدير معهد جلينكا في أوكرانيا مدة عشر سنوات، وكان لهذا الخبير دوراً فاعلاً في الأسلوب الذي اتبعه وسيم قطب في العزف بالبيانو.

تخرج وسيم قطب من المعهد العربي للموسيقا بدرجة امتياز عام ١٩٩٥، وتقديراً لما حققه في دراسته اختير للعزف في حفل تخرج الدفعة الأولى لطلاب المعهد العالي للموسيقا حيث عزف المتتابعة الانكليزية لجوهان سباستيان باخ - مقام لامينور - ، ومقطوعة بولونيز لفريديرك شوبان - مقام مي بيمول مينور - ، ونقل التلفزيون العربي السوري وقائع الحفل على محطتيه الأرضية والفضائية، وكان هذا أول ظهور له على الشاشة الفضية.

وقف وسيم قطب بعد تخرجه من المعهد العربي للموسيقا أمام قرار صعب، وكان عليه أن يختار بين دراسة الطب وبين الموسيقى وكلتا الدراستين تتطلبان جهداً ووقتاً وتفرغاً، وعلى الرغم من دقة الاختيار، فإنه جازف وقرر دراسة الطب والموسيقى معاً، فانتسب لكية الطب البشري، والتحق بالمعهد العالي للموسيقا في آن واحد.

أثناء دراسته في المعهد العالي ساهم بنشاط ملحوظ في الحياة الموسيقية فلبى دعوة ألمانيا في أول حفل يقيمه في مدينة لايبزيغ عام ٢٠٠٠، حيث عزف خماسي البيانو الصعب - مقام فامينور- لجوهان براهمز، الذي لقي إعجاباً ملفتاً للنظر، وفي العام نفسه تم قبوله في مهرجان "ليزت - بارتوك" في بودابست في هنغاريا، وفي هذا المهرجان وقع عليه الاختيار للعزف في الحفل الختامي ممثلاً لسورية، حصل بنتيجته على دبلوم في الأداء من الخبراء الهنغاريين بحضور عازف البيانو الكبير وقائد الاوركسترا الشهير " زولتان كوتيش " الذي أبدى إعجابه به، كذلك نال دبلوم مشاركة، وهي عادة تمنح لجميع المشاركين في المهرجان

عاد وسيم قطب إلى دمشق ليجد في انتظاره عرضاً من قائد الفرقة الوطنية السيمفونية صلحي الوادي للعزف مع الفرقة. ويروي وسيم قطب ما تم في لقائه مع المايسترو الكبير فيقول: دعاني صلحي الوادي إلى مكتبه، وفتح مكتبته الموسيقية قائلاً: " اختر أي كونشرتو للبيانو لتعزفه مع الاوركسترا.. كانت لحظة اختيار صعبة، ومع ذلك اخترت خلال دقائق كونشرتو البيانو الثاني مقام لا ماجور، لفرانزليزت. فتأملني الأستاذ صلحي مطولاً ومدققاً في وجهي.. كان يعرف وكنت أعرف مدى دقة وصعوبة هذا الاختيار، وكأنه قرأ في قسمات وجهي ما أقنعه، فوافق فوراً. وفوجئت بالأستاذ يقول لي ستعزف هذه الكونشرتو بقيادة المايسترو المصري " أحمد الصعيدي".

عزف وسيم قطب هذه الكونشرتو في قصر المؤتمرات أمام ثلاثة آلاف مستمع، وكان النجاح مذهلاً حتى أن أحد النقاد المشهود لهم لقبه في التعليق الذي نشر في إحدى الصحف بليزت الدمشقي.

هذا الكونشرتو أعاد وسيم قطب عزفه ثانية بقيادة صلحي الوادي في قاعة الرشيد ببغداد ضمن فعاليات مهرجان بابل. وقد علق صلحي الوادي

بعد هذا الحفل منوهاً بوسيم قطب.. موهبة واعدة، تتجلى في عزفه رهافة الحس وعمق الفهم والتعبير.

في عام ٢٠٠٢ زارت دمشق أوركسترا براندنبرغ السيمفونية الألمانية، وكان قائدها " سباستيان فايغله " في أمس الحاجة لعازف بيانو قدير ليؤدي مع الاوركسترا الكونشرتو الثالث للبيانو مقام دومينور لبيتهوفن، فوقع اختياره على وسيم قطب الذي لم يسبق له العزف مع هذه الاوركسترا، ولم يجر أي تمرين معها، ومع ذلك استطاع تقديم هذا العمل في قصر المؤتمرات بنجاح كبير، جعلت قائد الاوركسترا " فايغله " يصر على اصطحابه معه إلى عمان، ليعزف العمل نفسه بالبراعة ذاتها التي شهدها قصر المؤتمرات في دمشق. وقد قام التلفزيون الألماني المرافق للفرقة وقتذاك بتصوير وتسجيل الحفلين وبثهما من التلفزيون الألماني في برلين، وفي الرابع والعشرين من شهر نيسان عام ٢٠٠٢، عزف هذا الكونشرتو بقيادة صلحي الوادي في قصر المؤتمرات دون أن ينهيه، إذ وقع صلحي الوادي وهو يقود الفرقة في مستهل الحركة الثانية من على المسرح إثر إصابته بنزيف دماغي، وكان لهذا الحادث وقع أليم عند وسيم قطب فتوقف على إثرها عن العزف ثلاثة أشهر حزناً على أستاذه الكبير.

في العام نفسه تخرج من المعهد العالي بامتياز، ليعين في مطلع عام ٢٠٠٣ مساعداً لرئيس الخبراء الروس في المعهد العالي فلاديمير زاريتسكي، وأستاذاً للموسيقا، فاكتسب خبرات واسعة في التدريس، وفي عام ٢٠٠٤ تخرج من كلية الطب واشتغل فوراً في مشفى الشامي طبيباً مقيماً ومشاركاً في العمليات الجراحية لا سيما ما يتعلق منها بزراعة الكلى. وفي العام ذاته تم برعاية كريمة من الرئيس بشار الأسد افتتاح دار الأسد للثقافة، وفي حفل الافتتاح الذي حضره السيد الرئيس بشار الأسد وضيفه ملك ماليزيا، عزف وسيم قطب بمرافقة الفرقة الوطنية السيمفونية وفرقة الكورال التابعة لها " فانتازيا " للبيانو والاوركسترا والكورال لبيتهوفن بقيادة ميساك

باغبودريان، تجلى فيها وأحيط بهالة من الإعجاب والتقدير. وطوال عام ٢٠٠٥ أحيا عدداً لا يستهان به من الحفلات في الأردن ولبنان وسلطنة عمان وقطر وهنغاريا وألمانيا. وفي عام ٢٠٠٦ شارك في مسابقة إيبلا العالمية في صقلية في إيطاليا فحصل على جائزة باسم الجمهورية العربية السورية، وجائزة أخرى تقديرية، وأثناء تواجده في إيطاليا أحيا ثماني حفلات في مدن: راغوزا، وبولا، وايبلا بيازا. وفي إحدى هذه الحفلات التي عزف فيها أعمالاً لرخمانينوف، اقترب منه رجل يدعى غريغوري ساندومورسكي وسأله بالروسية بعد أن هنأه " من أي مدينة روسية أنت " وعندما عرف أنه من سورية، دهش عجباً، ولكنه قال إن إتقانك لرخمانينوف جعلني أظنك روسياً، ثم أردف إذن أنتم في سورية تحملون ثقافة الأمم الموسيقية كافة، فأجابه وسيم بتواضع: أجل..

وجد وسيم قطب بعد تخرجه من المعهد العالي بدرجة شرف، دعماً من منظمة " كريم رضا سعيد " التي قدمت له عام ٢٠٠٧ منحة دراسية لمتابعة دراسته في الجامعة الملكية البريطانية للموسيقا في لندن، وكان عند حسن ظن المنظمة، إذ تابع دراسته في هذه الجامعة على يدي الأستاذة "ديانا كتلر" وتخرج منها بدرجة شرف حيث نال شهادة الماجستيرعزفاً وتدريساً. وأثناء تواجده في لندن شارك في عدد من الورشات الموسيقية الهامة مع عدد من الأساتذة المرموقين من أمثال دانييل بارمبوين، وإمري رهمان، وكريستوفر التون، وفكتور بونين، وزولتان كوتيش، وباسكال نيموروفسكي وبيتراس جوينياسيس.

أراد وسيم قطب أن يجمع في دراسته بين الطب والموسيقى، فاختص بالعلاج الموسيقي. وهو يمارس هذا الاختصاص حالياً في دمشق.

وسيم قطب، طاقة كبيرة وفعّالة تحتاج إلى دعم مادي كبير بعد أن حقق بقدراته الدعم المعنوي ليحتل مكاناً مرموقاً عازفاً مجيداً بعد أن استحق عن جدارة لقبه " ليزت الدمشقي ".

موسيقى الجاز في دمشق

شهدت سني الثلاثينات من القرن العشرين، أول احتكاك غير مباشر بموسيقى الجاز، وهذا الاحتكاك تم عن طريق الإيقاعات الغربية الراقصة من مثل: التانغو - tango الأرجنتيني، والفوكس تروت Fox troot الأمريكي، والرومبا-Rumba - الكوبية، والسامبا Samba البرازيلية، وغيرها من الإيقاعات التي حملها معهم زنوج أفريقيا إلى الأمريكيتين إبان تجارة العبيد المخزية، التي مارسها النخاسون البيض زمن الاستعمار الأوربي لإفريقيا، وهي التي ركز عليها الموسيقيون السوريون أكثر من الأوزان الموسيقية التي قامت عليها، فلحنوا على إيقاعاتها، ولاسيما إيقاع التانغو كثيرا من الأغنيات.وكان الموسيقي الحلبي احمد الابري، أول موسيقي يستخدم إيقاعات التانغو قبل أن يلحن فيها محمد عبد الكريم أغنية " الحنان" وقصيدة " يا جارتي ليلى " للمطربة " ماري عكاوي " عام ١٩٣٨، وفيما بعد، سري طمبورجي، تانغو " ما اقدرش أخبي " عام ١٩٤٣، ورفيق شكري، تانغو " مفيش أمل " عام ١٩٤٤، ونجيب السراج قصيدة " إن كنت تنساني " عام ١٩٤٥.ليتابع محمد عبد الكريم مسيرة التأليف الموسيقي في جميع الإيقاعات التي أتينا على ذكرها، وان سبقه مصطفى هلال في مقطوعته " من وحي الرومبا " عام ١٩٣٧. وجميع هذه المقطوعات محفوظة في أرشيف إذاعة دمشق، لاسيما التي سجلت مع بداية انتشار التسجيل على أشرطة معدنية عام ١٩٤٨. وعلى الرغم من إقبال الموسيقيين السوريين على التأليف والتلحين بهذه الإيقاعات، فإنهم لم يحاولوا تقري فن الجاز - Jas - وظلوا بعيدين عنه، إلى أن انبرى له ثلاثة من الموسيقيين المثقفين هم: هشام الشمعة، وحسن دركزنللي، وشكري شوقي. فأبلوا فيه بلاءً حسناً.

ظهرت أول فرقة لموسيقى الجاز عام ١٩٤٣، بفضل نخبة من الموسيقيين الشباب، وهذه الفرقة شاركت بتقديم ألوان من موسيقى الجاز ضمن الحفل العربي الذي أقامه اتحاد الفنانين في دمشق في شهر أيار مايو- عام ١٩٤٣، على مسرح سينما الأمير،وكانت عناصرها تتألف من خالد مردم بك، بالبيانو، وشكري شوقي، بالكلارنيت، وغالب ما مللي، بالترومبون آكوليس، ومحمد علي، وعبد الفتاح محمد، بالساكسفون، واحمد شكري، بالترومبيت، ومحمد كامل قدسي ومصطفى الصواف، وعدنان الركابي وطارق مدحة وسعيد قتلان، بالكمان، وتيسير عقيل بالكمان الاجهر -كونترباص - وهشام الشمعة ويحيى النحاس، بالكمان الجهير- فيولونسيل- ونصير شورى، بالأكورديون، ومسروب مسروبيان وارمان دوبون - وهو فرنسي- بالكيتار وعادل ايبش، بالجاز- باند (مجموعة من آلات الإيقاع الغربية خاصة بموسيقى الجاز). وقد اشتمل الفاصل الذي قدمته على عدد من المقطوعات الغربية التي شاعت زمن الحرب العالمية الثانية من مثل: السوينغ، والبوجي بوجي اضافة إلى السامبا والرومبا والفوكس تروت، والسلوفوكس.وكان عازف الكلارينت شكري شوقي، وعازف البيانو خالد مردم بك، هما المجليان في ارتجالاتهما الآنية بالألحان التي ابتدعوها على الإيقاعات المختلفة.

اختفت موسيقى الجاز بعد انجازات الثلاثي هشام الشمعة وحسن دركزنللي وشكري شوقي بعض الوقت، ولم تعد للظهور على استحياء إلا في عام ١٩٦٨، بتشجيع من صلحي الوادي، الذي أوحى لواحد من تلامذته النجباء "فاهي دميرجيان" بضرورة الاهتمام بموسيقى الجاز، فانبرى هذا إلى تأسيس فرقة " التايجرز" لموسيقى الجاز، وكانت آلات الموسيقى الالكترونية التي شاعت وانتشرت مثل الاورج والكيتار محدودة، فاستخدمهما ببراعة يحسد عليها، واذا عرفنا ان " فاهي دمرجيان " على صغر سنه وقتذاك، كان عازفا بارعا بالكمان الجهير – فيولونسيل - ومتعمقاً بالعلوم الموسيقية، ومشاركا فعالا في حفلات المعهد الموسيقي العربي لموسيقى الحجرة - معهد صلحي الوادي اليوم-، ادركنا قيمة الموهبة التي يتمتع بها، وكان من أبرز عازفي هذه الفرقة،

الموسيقي والمؤلف والملحن المعروف "حسين نازك" الذي احتك في بداياته بموسيقى الجاز مع عدد من زملائه من وراء فرقة متواضعة أسسوها معاً وقدموا من خلالها مع المغنية "ميادة " منذ عام ١٩٦٦، عدداً من أغنيات الجاز الخفيفة التي أقبل عليها الناس ولا سيما الشباب منهم من مثل: شفت القطة، و لو عندي شاكوش، وكان يا ماكان، و هالو بوي.

حققت فرقة " التايجرز" التي اشتغلت في المقاصف ودور اللهو حتى عام ٢٠٠٠ قبل ان ينفرط عقدها، علامة بارزة في موسيقى الجاز، جعلت عدداً من هواة الموسيقى تأسيس فرق على غرارها، كانت تفتقر إلى البراعة في العزف والارتجال، وتهدف إلى الربح أكثر من العناية والاهتمام بهذا الفن.

اهتم صلحي الوادي بعد تأسيس الفرقة الوطنية السيمفونية عام ١٩٩٢، بعازفي الآلات النفخية النحاسية والخشبية، فاستقدم الخبراء ليحصل على عازفين متمكنين، ولم يكتف بذلك، إذ شجع بعضهم على تكوين مجموعات للعزف في مجالات الموسيقى المختلفة، فولد أول خماسي نحاسي قدم في دمشق وبلودان حفلات ناجحة، وكان لابد لبعضهم بعد أن صاروا من العازفين المتميزين، من تأسيس فرقة للجاز، لا سيما بعد أن وفر صلحي الوادي لهؤلاء الآلات الموسيقية التي يحتاجونها، وقاعة للتدريب، وبدأووا عملهم من خلال التقنيات التي اكتسبوها في المعهد العالي، وشرعوا بتقديم حفلاتهم بإشراف بعض أساتذة المعهد قبل أن ينطلقوا في رحاب الجاز، ثم عمدوا إلى الاحتكاك بفرق الجاز الغربية ليكتسبوا مهارات جديدة، فأقاموا مهرجانات لموسيقى الجاز بالتعاون مع فرق استقدموها من سويسرا وأمريكا وفرنسا وغيرها، ودعوا مشاهير العازفين واشتركوا معهم في العزف حتى ألموا بأسرار هذا الفن، فبرعوا وتفوقوا، وما تزال هذه الفرق تعمل بدأب بعد أن اتخذت لها مقرا وقاعة للتمرين في المعهد العالي للموسيقى، وهم اليوم ينظرون بفخر إلى انجازاتهم ويقارنونها مع بداياتهم، ليكتشفوا بأنهم حققوا ظفرا كبيرا يؤهلهم لان يكونوا خير سفراء لثقافة الجاز الموسيقية الناضحة بالروح العربية عزفاً وتأليفاً.

فاهي دميرجيان

دمشق ١٩٤٨

يعدّ فاهي دميرجيان واحداً من أعلام موسيقى الجاز في سورية، اكتشفت أسرته موهبته الموسيقية وهو تلميذ في المرحلة الابتدائية، فألحقته بعد نيله الشهادة الابتدائية عام ١٩٦١ بالمعهد العربي للموسيقا.

درس الصولفيج على الاستاذ خضر جنيد، والبيانو على الاستاذة "سونا دونابديان" والكمان الجهير فيولونسيل - Violoncelle على الاستاذين الكسندر فيدورشنكو، وجون كيفوركيان.

اختاره صلحي الوادي عازفاً بالكمان الجهير في فرقة موسيقى الحجرة التي أسسها عام ١٩٦٥،لبراعته وظل ملازما لهذه الفرقة حتى بعد تخرجه من المعهد عام ١٩٦٨، فعزف في حفلاتها وسجل معها للاذاعة والتلفزيون برامج عدة. وعمل أثناء ذلك بتدريس العزف بالبيانو للراغبين، وتقدم في العام نفسه لمسابقة احسن عازف بين طلاب المدارس على مستوى طلاب مدارس سورية، وفاز بالجائزة الأولى التي توجها بنيله الشهادة الثانوية.

أسس فاهي دميرجيان في شهر تشرين الثاني من عام ١٩٦٨، مع عدد من زملائه العازفين المتميزين، فرقة " التايكرز" لموسيقى " البوب والجاز" التي صارت من أوائل فرق الجاز في سورية ولبنان والأردن، وظل يعمل بها إلى أن التحق عام ١٩٧٦، بدورة موسيقية في بريطانيا عاد بعدها عام ١٩٧٦ إلى فرقة " التايكرز" ليتابع نشاطه فيها. عزفه المثير والرائع بالبيانو والأورغ دفع شركة (E.M.I) عام ١٩٧٩ إلى اصدار ألبوم لعزفه الارتجالي

وبعض أعماله، وزعته في مختلف أنحاء العالم. ولكي يغني تجربته الموسيقية في البوب والجاز، التحق بدورة موسيقية عام ١٩٨٥، في الولايات الأميركية المتحدة، عاد بعدها أكثر غنى وأقوى عزفا في الارتجال الموسيقي الآني الذي يتطلبه فن الجاز، فاغتنت فرقة " التايكرز" التي لم يتخل عنها بفنه الذي حمله من أميريكا، ونظراً لشهرة فرقة " التايكرز" التي ذاع صيتها من وراء قدراتها الفنية وتمرسها، دعيت لأحياء حفل انتخاب ملكة جمال العالم عام ١٩٨٧، في سنغافورة، فحققت نجاحاً كبيراً، اضطرت معه للبقاء في سنغافورة مدة سبعة أشهر لتلبية طلبات التعاقد معها التي أنهالت عليها من الفنادق الراقية.

لم يكن العمل مع فرقة التايجرز، الهدف الوحيد الذي كان فاهي دميرجيان يتطلع عليه، كان التأليف الموسيقى عنده هو هدفه الرئيسي، وكانت مؤلفاته الأولى التي صافحت المستمعين تحمل الشيء الكثير من التطور، وهي في ملامحها العامة تنبض بروح شرقية أرمنية مع خلفية من الموسيقى التوافقية / هارموني - Harmony / هي خلاصة دراسته الأكاديمية، وهو يقول في ذلك: لا استطيع نسيان جذوري الأرمنية، ولا الوطن السوري الذي نعمت في أفيائه بالأمان والرعاية والعلم والحب والعمل، منهما عببت موسيقاي، ومنهما وبالعلم الذي منحني إياه هذا الوطن اكتب الموسيقا بروح عربية شرقية لا تخلو من ترسباتي الأرمنية.

أعماله الأولى ظهرت منذ عام ١٩٨١، وتابعها بنجاح من وراء الأعمال السينمائية والمسلسلات التلفزيونية. وتعدّ موسيقا أفلام " حكاية مسمارية" لموفق قات، و" الليل" لمحمد ملص، و" كومبارس " لنبيل المالح، و" امبراطورية غوار " لمروان عكاوي، و"صهيل الجياد" لماهر كدو و "عفواً السيد X" الكرتوني، لعبد المعين عيون السود، من أهم اعماله الموسيقية. كما أن الموسيقا التي وضعها لثمان وستين عملا لسهرات ومسلسلات تلفزيونية

درامية ولمسلسلات أخرى للأطفال ولأفلام تلفزيونية وثائقية المتميزة في التعبير، فاز بعضها بجوائز ذهبية وفضية عدة، كما في الفيلم التلفزيوني "الوصية " الذي أخرجه نبيل شمس، ومسلسل الأطفال "الأمير النبيل" لعصام موسى، والفيلم التلفزيوني "العاشق" لحسن عويتي، ومسلسل " الأمنية الخامسة " لمحمد شيخ نجيب، والفيلم التلفزيوني " رقصة الغراب " لعلاء الشعار، ومسلسل " المغراري " لغسان باخوس. واضافة لموسيقى هذه الأفلام والمسلسلات وأغانيها، لحن لقناة (A. R.T) الفضائية ست أغان للأطفال شدت بها " ليالي بدر". (خمس مسلسلات).

شغل فاهي دميرجيان مهمات موسيقية عدة، فأشرف موسيقياً على حفل افتتاح مهرجان دمشق السينمائي في دورة عام ١٩٩٣ ودورة عام ١٩٩٥ اللتين أقيمتا في قصر المؤتمرات واختير عضواً، وما زال في لجنة مهرجان الأغنية السورية الذي يعقد في حلب سنوياً. وأنيط به تلحين أغنيات تمثل المحافظات السورية كافة، قدمها في إطار عرض للأزياء الفولكلورية السورية في دمشق، ومن ثم في عام ١٩٩٥ على مسرح التجارة العالمي في مونتريال وتورنتو في كندا بنجاح كبير، وهذا النجاح دفع بالقنصل السوري السيد فارس العطار، أن يطلب منه وضع عمل آخر يعالج موضوعاً مماثلاً، فوضع عمله الجميل للوحة فولكلورية بعنوان " الزفة" عرضت عام ١٩٩٧، في مونتريال وتورنتو أيضاً، محققة لسورية نصراً فنياً كبيراً.

وفاهي دميرجيان اليوم يعيش في مزرعته الصغيرة قرب دمشق ويلحن آملاً أن تعرض الفرقة الوطنية السيمفونية عمله الجديد.

عازفات ومغنيات الموسيقى الغربية

* **في الموسيقى والغناء الغربي:**

لم تعرف سيدات دمشق الموسيقى والغناء بالأساليب الغربية إلا في مستهل ثلاثينيات القرن العشرين، والسيدات اللائي أجدن العزف بالبيانو والكمان، وملنّ إلى الموسيقى الغربية الجادة وجميعهن من الأسر الدمشقية العريقة قليلات، وكانت بدايتهن مع استقرار الروسي الأبيض البارون "إراست بللينغ " الهارب من الثورة البولشيفية في دمشق مع زوجته وابنته. وكان بللينغ يعمل قبل الثورة البولشيفية قائداً لفرقة " سان بطرسبرغ " الفلهارمونية، ولا يعرف بالتحديد تاريخ وصوله إلى دمشق، ومن الثابت بأنه مارس تعليم العزف بالبيانو والكمان في أوائل ثلاثينيات القرن الماضي، لعدد كبير من هواة الموسيقى من الجنسين، وقد درست على يديه السيدة إيلين عجمي، والأديبة الراحلة سلمى الحفار الكزبري، والسيدة نجلاء عبسي، اللائي كن من المجليات، وبعد استكمال دراستهن، انصرفت ايلين عجمي إلى تدريس الموسيقى وتعليم البيانو بالأسلوب الغربي لطالبات معاهد دوحة الأدب.

واقتصرت الأديبة سلمى الحفار الكزبري، العزف البيانو في مجالسها الخاصة التي كانت تقيمها في دارتها، للخاصة من متذوقي موسيقى الحجرة (صالون). أما السيدة نجلاء عبسي التي تعمل في مخابر الدكتور مشاقة، فكانت تقيم الحفلات العامة بمشاركة فعّالة من معهد أصدقاء الفنون. وتشارك أستاذها البارون بللينغ بتقديم حفلات موسيقية لآلتي بيانو أو لأربع أيدي ببيانو واحد، طوال سني الأربعينيات في فندق أمية القديم (عمر الخيام اليوم) وفندق الشرق الذي مازال قائماً. وكانت هذه الحفلات تستقطب جمهوراً عريضاً، ويعود الفضل في انتشار الثقافة الموسيقية الغربية وتعريف الناس بها إلى البارون بللينغ الذي أحب دمشق وأحبته، وإلى ابنته " تامارا" التي كانت تعلم رقص البالية للراغبات، وتعلم ما كان شائعاً من ألوان الرقص الأخر مثل:

الفوكس تروت والتانغو والرومبا وما إليها للراغبين من الجنسين. كذلك أبلى بلاءً طيباً في هذا المضمار ولا سيما في الثقافة الموسيقية الغربية، معهد أصدقاء الفنون الذي تولى هذا الأمر بعد البارون بللينغ.

لم يقف تعليم الموسيقى والغناء وفق الأساليب الغربية على البارون بللينغ ومعهد أصدقاء الفنون، إذ انبرت الكنائس الكاثوليكية في دمشق وحلب إلى تبني ذلك فأنشأت فرقاً للكورال لتؤدي الترانيم الكنسية وهذه بدورها أفرزت عدداً من المغنيات اللائي مارسن الغناء هواية ولم تحترف منهن سوى المغنية " بسمة " واسمها الحقيقي "يولاند أسمر " التي أقامت في دمشق مع بناتها الثلاث منذ عام ١٩٦٠ ولغاية وفاتها في ثمانينات القرن الماضي، ويحتفظ التلفزيون العربي السوري لبسمة بعدد كبير من الأغاني لأعلام الموسيقى الغربية التي ترجمت للعربية منها: أنشدك الرحمة يا مريم العذراء وسريناد لشوبرت وأغاني أخرى لغونو وهوغو وولف وشومان وبراهمز وكورساكوف، إضافة لعدد كبير من الأغاني الفرنسية والانكليزية ذات الإيقاعات الراقصة من التي كانت شائعة في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي....

شاركت بسمة أكثر من مرة في مهرجانات " سوبوت وفارنا وأثينا " في بولونيا وبلغاريا واليونان ونالت عدداً من شهادات التقدير.

شهدت أعوام الستينات ولادة عدد من فرق الكورال مثل فرقة كورال الجامعة السورية التي اهتمت بإحياء التراث وهذه الفرقة جمعت بين صفوفها عدداً لا يستهان به من طالبات الجامعة السورية. كذلك برعت فرقة الكورال الارمنية التي اهتمت بأداء الأعمال الخالدة العربية والغربية، ويعد تقديمها لعمل الألماني كارل أورف "كارمينا بورانا" أهم عمل قدمته في مسيرتها الفنية. وإلى جانب هاتين الفرقتين أسس الأب " الياس زحلاوي " راعي كنيسة فاطمة، جوقة الفرح وهي من أروع فرق الكورال ضمت في صفوفها طلاب وطالبات جميع المراحل الدراسية من ابتدائية وثانوية وجامعية، وكانت حفلات هذه الفرق ومازالت مهرجاناً فنياً قائماً بذاته، لأنها

لم تقتصر في حفلاتها على الترانيم والتراتيل الدينية بل تعدتها إلى الأعمال الدنيوية الجادة من تراثية واجتماعية ووطنية وقومية، وهذه الفرق جالت في مختلف أنحاء العالم محققة انتصارات لا حدود لها منطلقة من شعار الإخوة والمحبة والسلام الذي تنشده للإنسانية، ومعبرة عن روح التآخي والتسامح بين الأديان السماوية.

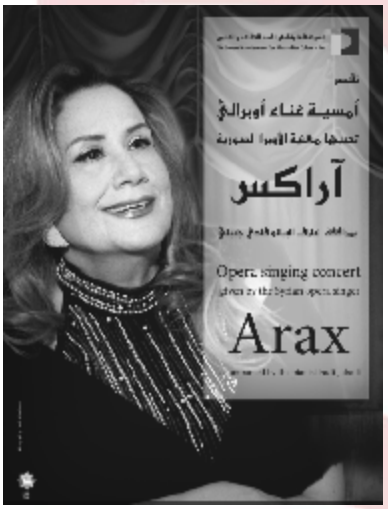
الفرق الموسيقية النسائية

تأسست أول فرقة للموسيقا الشرقية (تخت شرقي) من آلات (القانون والعود والناي والكمان والدف) بمبادرة من مدير دار الأسد للثقافة والفنون عام ٢٠٠٤، ولكنها لم تعش لافتقارها إلى ما يعينها على الحياة، والحفلات القليلة التي قدمتها لم تكن في المستوى الفني المطلوب.

الفرقة الوطنية السيمفونية: أسس هذه الفرقة المايسترو صلحي الوادي عام ١٩٩٢، من خمسة وثمانين عازفاً من بينهم عشرون عازفة بمختلف الآلات الموسيقية، وما تزال هذه الفرقة تمارس نشاطاتها بقيادة " ميساك باغبودريان "

فرقة ماري السيمفونية : تأسست فرقة ماري السيمفونية وجميع عناصرها من العازفات المجيدات بمبادرة من مؤسسها وقائدها المايسترو " رعد خلف " الذي تخرج من أكاديمية غينسينيخ " الجامعية للموسيقا في موسكو وقدمت أولى حفلاتها في عام ٢٠٠٦، واستطاعت في الحفلات التي قدمتها في دار الأوبرا في دمشق، أن تحوز الإعجاب لاسيما في انتقائها لأعمال في صيغ موسيقية لم تتطرق إليها غيرها من الفرق، وجلها للأعلام الكبار من مثل شتراوس وكورساكوف ودفور جاك وموسورسكي، وما تزال هذه الفرقة تعمل في الاختصاص الذي تفردت به لإغناء الحياة الثقافية الموسيقية في دمشق.

مغنيات الأوبرا



أراكس تشيكجيان

حلب - ١٩٥٠

"أراكس تشيكجيان" هي أول مغنية أوبرا عرفتها سورية، ولدت في حلب في أسرة أرمنية سورية محبة للموسيقا، فتولعت بالغناء وهي طفلة دون أن تدري بأنها ستصير في يوم من الأيام واحدة من مغنيات الأوبرا الشهيرات.

ألحقها أبوها بمدرسة الزنابق الابتدائية، وبعد أسابيع على ذلك اكتشفت معلمتها الراهبة " فيليتسيه " موهبتها من خلال الترانيم الكنسية التي كانت تؤديها مع جوقة اطفال المدرسة، فتولت تدريسها قواعد الموسيقا الأولية، واساليب الغناء في الموسيقا الغربية، وتابعت تدريسها الموسيقا حتى نهاية المرحلة الثانوية.

قررت أراكس تشيكجيان بعد نيلها الشهادة الثانوية متابعة دراستها للموسيقا والغناء في "يرفان" عاصمة إرمينيا السوفيتية، واستطاعت بعد أربع سنوات من الدراسة الجادة الدؤوبة نيل شهادة الدبلوم، ولم تكتف بذلك حيث تابعت دراستها في كونسراتوار "يرفان " مدة خمس سنوات بإشراف الأستاذة "داتيفيك سازانتريان " لتحوز إثرها شهادة الماجستير بدرجة امتياز.

شاركت "أراكس تشيكجيان" في المسابقات التي كان يجريها كونسرفاتوار "يريفان " مرة كل سنتين على مستوى الاتحاد السوفييتي، فنافست المغنيات السوفييت واستطاعت الفوز بالجائزة الأولى أكثر من مرة.

دفعها الحنين للوطن، وإلى مدينتها حلب خاصة للعودة إلى حلب، على الرغم من العروض المغرية للبقاء في الاتحاد السوفييتي للغناء في دور الأوبرا المختلفة، فعادت عام ١٩٨٣ حاملة معها آمالها العريضة في تحقيق ماتصبو إليه في الموسيقا والغناء، فأحيت بعد عامين من عودتها أول حفلة لها، لتصير أول مغنية أوبرالية في حلب ذات التاريخ العريق في الموسيقا الشرقية وفي العام نفسه، أي في عام ١٩٨٥ افتتحت رسميا مدرسة " الفوكال " التي أسستها، فانتسب إليها كل راغب في دراسة الغناء بالأساليب الغربية، وتتلمذ على يديها عدد لايستهان به من الهواة الذين تابعوا دراستهم فيما بعد بالمعهد العالي في دمشق حتى صاروا اليوم مغنين ومغنيات معروفين ومشهورين في ايطاليا وهولندا وانكلترا من مثل رازق البيطار وتالار دكرمنجيان.

اختارتها سورية لتمثيلها في مهرجان ربيع نيسان الفني للصداقة الذي يقام سنويا في "بيانغ يونغ" عاصمة جمهورية كوريا الديمقراطية، فاستطاعت في المسابقات التي جرت على هامش المهرجان الذي شارك فيه مئات الفنانين من عشرات الدول الفوز بالميدالية الذهبية في الغناء الأوبرالي المنفرد.

* **الأداء** :

يتميز صوت "أراكس تشيكجيان " وهو من نوع السوبرانوالغنائي – Soprano lyrique بالصفاء والنقاء وخال من الشوائب تماما، وهو صوت مرن ومثقف يمتلك ناحية التكنيك، وغني بالأصوات العالية الحادة

المغردة، وهذا ما أهلها لأن تكون في مرتبة المغنيات العالميات اللواتي نلن اعجاب اساتذة الموسيقا المعاصرين. وقد غنت في الاتحاد السوفييتي أعمالاً للمشاهير، فشدت بروائع بوتشيني مثل مدام بترفلاي في أوبرا بتر فلاي ودور " جيني " في اوبرا " لوريتا " ودور " ميمي " في اوبرا " البوهيمية " وأوبرا " نورما " لبلليني ودور " شيروبينو" في أوبرا " زواج الفيغارو " لموتسارت.. كذلك تألقت عندما اضطلعت ببطولة أوبرا " أنوش " وفي الأعمال الأخرى التي أدتها في قاعة المؤلفين لكبار الملحنين حتى جعلت الناقد الموسيقي " مانفيل نادريان " يصف أداءها بمقال طويل جاء فيه الآتي:

كانت هذه الحفلات أشبه ببيان عما بلغته الفنانة السورية " آراكس " من روحية في الأداء أمام جمهور من المختصين، وقد تمكنت من شدهم إليها بلفظها المنفعل وطلاقتها ونقل احساسها المرهف الصادق للجمهور الذي عبر عن اعجابه بالتصفيق والود والورد.كذلك علق الأديب محمود منقذ الهاشمي في لقاء وحوار أجراه معها حول رؤيتها للغناء الشعبي العربي بالآتي: ترى "آراكس " أن الفولكلور العربي غني، وهو مجال للإعتزاز وتأمل أن يلقى من الملحنين الذين يستطيعون أن يطوروه باستمرار، أن يبلغوا به المستوى العالمي، لأنهم بذلك يستطيعون أن ينقلوا فنوننا الشعبية إلى الشعوب الأخرى فيتذوقونها ويحبونها.

لبت في الأعوام الخمس الأخيرة دعوات عدة معاهد وجامعات من مختلف دول العالم لتدرس فن الغناء في صف الأساتذة، وهي اليوم تعمل خبيرة في دار الأسد للثقافة والفنون، ولا تبخل على طلاب الغناء في المعهد العالي الذين يؤمون بيتها للاستزادة من علومها وتجاربها في هذا الفن الرفيع.

لبانـــة قنطـــار

دمشق ١٩٧٢

تعدّ المغنية الأوبرالية - سوبرانو soprano - لبانة قنطار الأولى بين مغنيات الأوبرا السورية. وتنتسب أسرتها التي اختارت دمشق مقراً لإقامتها، إلى آل قنطار العريقة في بلدة "داما" التابعة لمحافظة السويداء. درست فن الغناء الأوبرالي في المعهد العالي للموسيقا في دمشق وحصلت على دبلوم في الغناء، ثم تابعت دراستها في دورات تخصصية في الغناء الأوبرالي في الكلية الملكية البريطانية في لندن، ونالت دبلوم ثانيةً، كذلك حصلت على دبلوم ثالثة في علوم الموسيقى والغناء من جامعة " ماسترخت " في هولندا، وهي أول مغنية أوبرا في سورية، وأول مغنية أوبرالية عربية تشارك في مسابقات عالمية للغناء الاوبرالي، حيث فازت بجائزة الجمهور الأولى، وجائزة النقاد الأولى في مسابقة الغناء الاوبرالي العالمية في بلغراد عام ١٩٩٦، والجائزة الخامسة عالمياً في الغناء الاوبرالي في مسابقة الملكة إليزابيث في بلجيكا عام ٢٠٠٠. من بين مئتي متسابق، والجائزة الرابعة في مسابقة بلغراد العالمية. وقد أهلها هذا الفوز للعمل في أمهات دور الأوبرا في العالم حيث أدت الدور الرئيسي - دور فيوليتا - في أوبرا " لاترافياتا " لفردي في جامعة كاليفورنيا في لوس

انجلوس في الولايات المتحدة الأمريكية، ودور " ميكائيلا " في أوبرا " كارمن " لجورج بيزيه عام ٢٠٠٣ في ألمانيا، ودور "ملكة الليل " في اوبرا " الناي السحري " لموتسارت، في دار أوبرا " كلاين بورغ، وهذا الدور قامت به أيضاً عام ٢٠٠٥ في أكثر من احتفال موسيقي في بريطانيا، وأيضاً في إيطاليا عام ٢٠٠٨ التي زهت بها وأفردت لها حفلات خاصة شدت فيها بأعمال لفيردي وبوتشيني، كذلك شاركت مع اوركسترا الأوبرا الوطنية البلجيكية بقيادة " فريدريك بلبيار " في أكثر من عمل أوبرالي هام، ومع دار أوبرا "دوموني "، وكتب عنها عدد من النقاد الكبار بعد أدائها الرائع لقداس " فيردي" الجنائزي بمرافقة الاوركسترا الوطنية الانكليزية بقيادة "جون لوملي"، ثم تعاقدت معها دار أوبرا بريمن في ألمانيا مدة عامين، لعبت فيها الأدوار الرئيسية في عدد من الأوبرات الشهيرة، إضافة لعدد من الحفلات الموسيقية التي أحيتها في مدن أوربية عدة. أما في سورية فلعبت دور الساحرة الأولى في أوبرا " دايدو وانياس " لبورسيل ثم دور " دايدو " في الأوبرا نفسها. وإلى جانب تفوقها في جميع هذه الأعمال الكبيرة الهامة، تفوقت أيضاً في الغناء العربي من وراء أعمال خارقة للقصبجي والسنباطي، وهي مازالت تمارس غناء اللونين العربي والغربي بمهارة تحسد عليها حتى اليوم على الرغم من الأعباء الكثيرة الملقاة على عاتقها كرئيسة لقسم الغناء الأوبرالي، وأستاذة للغناء الأوبرالي والغناء الشرقي في المعهد العالي للموسيقا في دمشق، إضافة لفرقة الغناء العربي الكلاسيكي التي أسستها.

ولبانة قنطار فوق هذا كله، تحمل الهم العربي في فنها أينما حلت، وتعتبر ذلك من أولويات الفنان الملتزم بقضايا وطنه وأمته العربية.

سوزان حداد

دمشق ١٩٦٩

درست سوزان حداد التي ولدت ونشأت في جبل العرب واختارت دمشق لإقامتها، في بدايات تعلقها بالموسيقى، الموسيقى الشرقية وسلالمها ومقاماتها وكل ما يتعلق فيها لغاية عام ١٩٩٤، ثم التحقت بالمعهد العالي للموسيقا في دمشق، لدراسة الغناء الاوبرالي على الأستاذة " غالينا خالدييفا " وتخرجت عام ١٩٩٩ بنجاح كبير. ولم تكتف بالدبلوم التي نالتها فعمدت إلى دراسة الغناء على مغنية الأوبرا السورية الأستاذة " إراكس تشيكجيان " ومن ثم تابعت دراستها العليا عام ٢٠٠٢ في الغناء الاوبرالي وعلوم الصوت في معهد مدينة " ماسترخت " الهولندية مع الأستاذ " إكسل افررت " والأستاذة "ميا بيسلينك" وتخرجت عام ٢٠٠٥ حيث نالت شهادة الماجستير في الدراسات الصوتية والأوبرا.

طموحها الكبير في الوصول إلى مرتبة عالية في الغناء، دفعها للالتحاق بورشات عمل موسيقية مع مغنين عالميين، منها واحدة مع المغنية العالمية " اليانا كوتروباش " في فرنسا وأخرى مع " فيورنيكا كورتيز " في اسبانيا وثالثة مع " إللي ايميلينغ " في هولندا.

شاركت سوزان حداد بالغناء المنفرد في عدد كبير من الحفلات في أوروبا وأمريكا اللاتينية وبعض الدول العربية، إضافة للأدوار الهامة التي أدتها في أوبرات عدة، من مثل دور " دايدو " في أوبرا " دايدو وانياس " لهنري بورسيل في تونس في المشروع الأوربي المتوسطي المشترك برعاية

من الاتحاد الأوربي. ودور " تسيتا " في أوبرا " جان سكيكي " لبوتشيني، في هولندا، ودور " ستورمه " في أوراتويو " يافت " لهاندل والقداس الجنائزي لموتسارت، وقداسا " متي " و" يوحنا " لباخ، و"الالتورابسودي" بمرافقة كورال للرجال لبراهمز، ويعد هذا الأخير من أصعب وأدق الأعمال المكتوبة لصوت " الكونترالتو - الرنان - الذي تتميز به سوزان حداد، وإضافة لكل هذا فإنها شدت في ساحة الفاتيكان لقداسة الحبر الأعظم " يوحنا بولس الثاني" أثناء الاحتفال بتطويب أحد القديسين. كذلك غنت عام ٢٠٠٢، في القداس الاحتفالي الذي أقامه البابا " يوحنا بولس الثاني " في الهواء الطلق في ملعب العباسيين بدمشق بقيادة صلحي الوادي إبان زيارته لسورية.

يتميز صوت سوزان حداد (كونترالتو - أي الرنان العميق -) بقدرته في أداء التعبيرات العاطفية العميقة وحتى الدرامية في بعض الأحيان، وقد تجلت مهارتها عندما شدت عام ٢٠٠٧ بمقطوعة " أناشيد الأطفال الموتى " لجوستاف ماهلر، في مسرح أكاديمية الفنون في دمشق بقيادة " ميساك باغبودريان " وتمكنت بما تختزنه من ثقافة موسيقية، ومن أحاسيس ومشاعر أن تتجاوب بعمق مع الحان هذه الأغنيات.

مارست سوزان حداد الغناء العربي إضافة للغناء الغربي، وقد ساعدها تعمقها في الموسيقى الشرقية التي أغنتها بعلوم الموسيقى الغربية وأساليب الغناء وعلوم الصوت مكنتها من إحياء حفلات غنائية حققت لها جماهيرية جيدة، لاسيما الحفلة المشهورة في باريس التي شدت فيها بالعمل التراثي الخالد " اسق العطاش".. والحفلات الأخرى التي أقامتها في دمشق وغنت فيها روائع القصبجي وأسمهان ومحمد عبد الوهاب، وكانت آخر حفلاتها عام ٢٠٠٨ في فيينا التي أذهلت فيها العرب المقيمين في فيينا والفيناويين.

وسوزان حداد شأنها شأن جميع مغنيات الأوبرا السوريات اللاتي يحتجن إلى دعم الدولة ليتبوأن المكانة اللائقة بأصواتهن وفنهن.

رشا رزق

دمشق ١٩٣٠

مغنية الأوبرا المعروفة "رشا رزق" هي الأخرى من جبل العرب الزاخر بالأصوات الجميلة الواعدة والموسيقيين اللامعين والعازفين المتميزين، تخرجت رشا رزق التي درست فن الغناء الأوبرالي على يد الأستاذتين "غالينا خالدييفا"، وناتاليا كيرتشينكا في المعهد العالي للموسيقا عام ٢٠٠٢ تابعت دراستها من خلال ورشات العمل السنوي في معهد الايكول نورمال Ecole Normal في باريس مع مغنية أوبرا باريس "كارولين دوما" واختارها صلحي الوادي لتغني في الحفلات التي قادها مع الفرقة الوطنية السيمفونية، وفي الحفلات الأخرى مع أوركسترا شباب البحر الأبيض المتوسط، واوركسترا أوبرا رومانيا " تيميزوارا " بقيادة " دافيد كويشنسي " وقامت بدور الساحرة الأولى تمثيلاً وغناءً في أوبرا " دايدو واينياس " لهنري بورسيل في تونس عقب تخرجها عام ٢٠٠٢ بقيادة " غامي بروذرو" وبدور "جمانة " وهي الشخصية الرئيسية في الأوبرا العربية " ابن سينا " في قطر عام ٢٠٠٤ " لميخائيل بورستلاب " في النسخة الانكليزية، ولرعد خلف في النسخة العربية. دفعها ميلها لموسيقى الجاز إلى المغامرة في الحفلات الناجحة التي لعبت فيها الدور الرئيسي غناءً في مهرجانات الجاز في ألمانيا وفرنسا واليونان، غير أنها عادت إلى الغناء الأوبرالي عندما غنت في الذكرى السنوية لرحيل صلحي الوادي عمله الغنائي الوحيد الدقيق والصعب " المومياء" الغني بالحداثة. وأعقبته بحفل آخر بمناسبة احتفالية دمشق عاصمة للثقافة لعام ٢٠٠٨ لتحلق بأعمال لأعلام الموسيقى الغربية، ولتثبت من جديد بأنها من أفضل مغنيات الأوبرا في سورية. على الرغم من التيه الذي يأخذها إليه الغناء العربي والجاز.

نعمى عمران

تعدّ نعمى عمران من مغنيات الأوبرا القديرات، مالت للموسيقا والغناء منذ طفولتها، وظلت تتعلم العزف زمناً هاوية، إلى أن أنهت دراستها الجامعية في الآثار والمتاحف، فالتحقت بالمعهد العالي للموسيقا عام ١٩٩٢، فدرست الغناء الأوبرالي والعزف بالهارب. لفت صوتها وأداؤها انتباه عميد المعهد العالي للموسيقا صلحي الوادي فأولاها اهتمامه، فأرسلها بعد تخرجها عام ١٩٩٦، بدورة تدريبية في الغناء الاوبرالي في "أورليان" بفرنسا، ومن ثم وبتشجيع من صلحي الوادي تابعت دراستها في أكاديمية "يانانشيك" في تشيكيا، وتخرجت بامتياز عام ٢٠٠٠ وأثناء دراستها في تشيكيا أشرفت في عامي ١٩٩٧ و١٩٩٩ على صفوف الغناء الاوبرالي في المعهد العالي للموسيقا في دمشق، والتحقت بعدد من ورشات العمل في لبنان والأردن وسورية.

شاركت قبل تخرجها من المعهد العالي وبعد تخرجها في عدد من الحفلات الموسيقية بمرافقة الفرقة السيمفونية الوطنية السورية بقيادة صلحي الوادي، فشدت بمقطوعات عدة لا يستهان بها من أوبرات لأعلام الموسيقى الغربية، وتجلت بنوع خاص بغنائية " الحب المسحور للأسباني " دوفاللا ".

دعيت نعمى عمران للمشاركة في مسابقات ومهرجانات عدة، في بلجيكا وتشيكيا وفرنسا ومصر والأردن والكويت وهولندا وسويسرا، واختيرت مغنية

منفردة لدور " فيوليتا " وهو الدور الرئيسي في أوبرا "لاترافياتا " لفردي، والتسجيلات المطبوعة لها على اسطوانات C.D تشهد لها بالبراعة، وتلقى الضوء بوضوح على صوتها الرائع وأدائها المتقن المعبر، لاسيما في عمل الموسيقار " نوري اسكندر " المتميز " آهات " والأعمال الأخرى التي تصدت فيها لبعض أعمال ملك الليدر " فرانز شوبرت " وأعمال البرازيلي " فيلالوبوس ".

تالار دكرمنجيان

حلب - ١٩٨٠

تقول "تالار دكرمنجيان" عن بداياتها الموسيقية، إن والدها هو أول من اكتشف موهبتها، وصوتها الجميل، فشجعها على دراسة الموسيقى والغناء، وإن أساتذتها الذين رافقوها ورعوا موهبتها منذ بداياتها ولا سيما الاستاذ "مروان سبع " الذي قدم لها الدعم المعنوي والنفسي. كان لهم الأثر الكبير في تخطيها الصعاب التي اعترضت مسيرتها الفنية.

تتلمذت " تالار " موسيقيا وغناء، في معهد " فوكال " الذي أسسته في حلب مغنية الأوبرا " آراكسي تشيكجيان " التي وجدت فيها صورة عنها فأولتها عناية خاصة، تجلت في الدروس الأولى التي بينت لها فيها أهمية العمل الجاد والتعب والمثابرة في مجال الغناء. وكان ايمان السيدة " آراكس " بموهبة وقدرات " تالار " حافزا لها لتكرس كل ماتعرف لخدمة الصوت الرائع الذي تملكه.

التحقت " تالار دكرمنجيان " بعد أن استنفذت كل العلوم الموسيقية في معهد " الفوكال " في حلب، بالمعهد العالي في دمشق،ورشحها صلحي الوادي بعد تخرجها، للمشاركة بدور هام في أوبرا " دايدو وايناس " كذلك شاركت غناء في حفلات الفرقة الوطنية السيمفونية، ومع اوركسترا " يريفان " في ارمينيا، وأوركسترا دول حوض البحر الأبيض المتوسط، وكانت هذه المشاركات من التجارب التي أهلتها لتحصل في مسابقة " ايبلا " الايطالية في مدينة " راغوزا "، على جائزة افضل فنانة متميزة في الغناء - سوبرانو - Soprano -. وهذه الجائزة رشحتها للغناء في طوكيو باليابان في شهر تشرين الثاني - نوفمبر - عام ٢٠٠٠. رشحها " صلحي الوادي " للمشاركة في مسابقة الملكة " اليزابيت " التي جرت في بروكسل عاصمة بلجيكا عام ٢٠٠٢، ففازت بها محققة نصراً كبيراً لسورية، وقد فضلت عوضاً عن الجائزة الكبيرة التي نالتها متابعة دراستها في بروكسل، وأثناء دراستها هذه شاركت غناء في أوبرات عدة، وبأدوار بالغة الدقة والصعوبة في أهم العواصم والمدن الأوربية.

عادت " تالار دكرمجيان " إلى دمشق، بعض الوقت، فقابلت وزير الأعلام آنذاك الأستاذ محمد الحسن الذي هنأها بالفوز الذي حققته، واعتزاز سورية الدائم بها وبأمثالها الذين يرفعون اسم سورية في المحافل الدولية عاليا، متمنيا لها النجاح في مسيرتها الفنية، كذلك لم تنسَ خلال زيارتها القصيرة زيارة أستاذها "صلحي الوادي" الذي كان مريضاً تقديراً منها لإسهامه في نجاحاتها. ومن ثم قفلت عائدة لبروكسل لتتابع نشاطاتها الموسيقية.

الهيئة العامة السورية للكتاب

الفهرس

الصفحة

مقدمة عامة ٥

الجزء الأول

مقدمة ٨

القسم الأول

موجز عن الموسيقا في سورية في أواخر القرن التاسع عشر ١٢
قوالب وأساليب الموسيقا الشرقية ١٨
الموشح - الموشحات الحلبية ٢٠
الموشح السوري الحديث ٢٤
الدور ٢٦
الغناء بكلمة «ياليل» ٢٨
المواليا - الموال – ٢٩
القصيدة ٣٣
المونولوغ ٣٩

القسم الثاني

مصطفى الصواف ٤٥
مؤتمر الموسيقا العربية ٦٠
صالح المحبك ٦٤
احمد الأوبري ٦٧
شفيق شبيب ٦٩
توفيق فتح الله الصباغ ٨١

الشيخ علي الدرويش ٩٤
النوبة الأندلسية ١٠٣

اعلام الموسيقا والغناء – الرواد

كميل شامبير ١٠٨
جميل عويس ١١٥
عمر البطش ١٢١

القسم الثالث

ورثة الرواد ١٢٨
إذاعة دمشق الفرنسية ١٣٠
الموسيقا صبيحة يوم الجلاء ١٣٤
فخري البارودي ١٣٦
أسعد سالم ١٤٥
ماري جبران ١٤٦
المونولوغ الرومانسي ١٥٣
فايزة أحمد ١٦٠
سلامة الأغواني والمونولوغ الشعبي ١٦٤
محمد عبد الكريم ١٧١
صبحي سعيد ١٧٩
فؤاد محفوظ ١٨٣
عمر النقشبندي ١٨٧

القسم الرابع
أعلام الغناء والتلحين

مصطفى هلال ١٩٠
سري طمبورجي ٢٣٧
رفيق شكري ٢٤٢

غالب طيفور ٢٤٧
عزيز غنام ٢٥١
انطوان زابيطا ٢٥٤
زكي محمد ٢٥٧
محمد ضياء الدين - الهاشمي ٢٦١

القسم الخامس

محمود عجان ٢٦٦
تيسير عقيل ٢٦٩
محمد محسن ٢٧٤
نجيب السراج ٢٨٠
عدنان قريش ٢٨٥
عبد الفتاح سكر ٢٨٩
عدنان أيلوش ٢٩٦

القسم السادس

التوزيع الموسيقي ٣٠٢
الايقاعات الموسيقية الراقصة ٣٠٨
شكري شوقي ٣١٨
حسن دركزنللي ٣٢١
هشام الشمعة ٣٢٧
حسني الحريري ٣٥٠
خضر جنيد ٣٥٤
الخاتمة ٣٥٨

الجزء الثاني

مقدمة : لمحة تاريخية عن الموسيقا في سورية ٣٦٥
الأغنية العربية ٣٨١
الأغنية ودور المسرح الغنائي - الرواد - ٣٨٩

الإبداع والأغنية العربية ٤٠١
أبو العلا محمد ٤٠٣
محمد القصبجي ٤٠٤
محمد عبد الوهاب والسنباطي وزكريا أحمد ٤٠٦
الموهبة والإبداع ٤١٦
الأغنية العربية والإقليمية ٤١٩
الموسيقيون والأغنية ٤٢٧
الأندية الموسيقية في العشرينات وما بعد ٤٣١
المعاهد الموسيقية الرسمية ٤٥٠
الآلات الموسيقية الغربية والتخت الشرقي ٤٧٢
في النقد الموسيقي وقاعات الموسيقا والحفلات ٤٩٧

الجزء الثالث

أعلام الموسيقا في سورية ٥٠٧
ميخائيل الله ويردي ٥٠٩
توفيق الصباغ والسلم الموسيقي ٥١٨
صبري المدلل ٥٢٣
ميشيل عوض ٥٢٦
رياض البندك ٥٢٨
بطرس مهنا الخوري ٥٣٢
نديم الدرويش ٣٣٥
شاكر بريخان ٥٣٨
راشد الشيخ ٥٤٠
ياسين العاشق ٥٤٣
معن دندشي ٥٤٧
سليم سروه ٥٤٩
صباح فخري ٥٧٣
عدنان أبو الشامات ٥٨١

سهيل عرفة ٥٩٢
أمين الخياط ٦٠٤
محمود اسماعيل ٦١٦
نزار الموره لي ٦٢٠
مصطفى نصري ٦٢٢
محمد سعيد القطب ٦٢٤
زهير عيساوي ٦٢٦
حسين نازك ٦٢٨
صفوان بهلوان ٦٣٧
أسعد الخوري ٦٤٥
عمر سرميني ٦٤٩
جوان قره جولي ٦٥٧
محمد حسين عثمان ٦٦٢

المطربات السوريات

زكية حمدان ٦٦٧
مها الجابري ٦٧١
سحر ٦٧١
كروان ٦٧٢
فاتــن حناوي ٦٧٣
ميــادة حناوي ٦٧٤
أصالــة نصري ٦٧٥

الجزء الرابع

أعلام الموسيقا الغربية

مدرسة البارون «بلينغ» ٦٧٩
صلحي الوادي ٦٨٤
نوري اسكندر ٧٠١

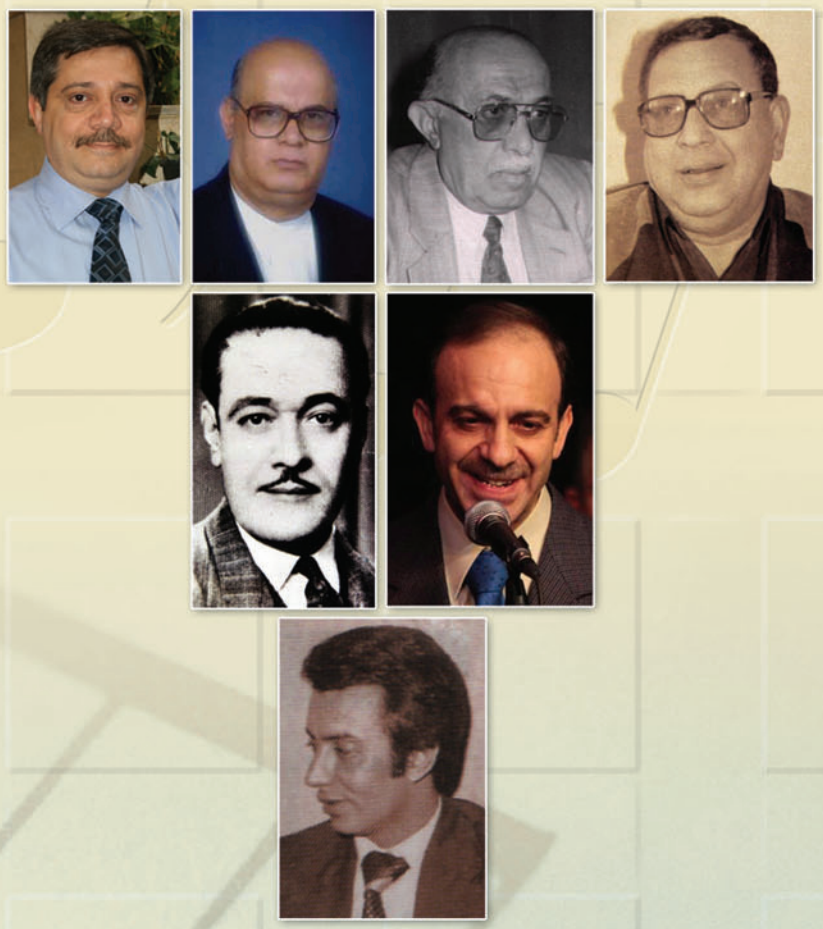
ضياء السكري ٧١٠
نجمي السكري ٧١٤
نوري رحيباني ٧٢٨
غزوان الزركلي ٧٣٣
حسام الدين بريمو ٧٣٦
رعد خلف ٧٣٩
بسام نشواتي ٧٤٦
لمى نشواتي ٧٥١
دانيا الطباع ٧٥٣
ميساك باغبودريان ٧٦١
كنان العظمة ٧٦٤
وسيم قطب ٧٧٠
موسيقى الجاز في دمشق ٧٧٤
فاهي دميرجيان ٧٧٧
عازفات ومغنيات الموسيقى الغربية ٧٨٠
الفرق الموسيقية النسائية ٧٨٢

مغنيات الأوبرا

أراكس تشيكجيان ٧٨٣
لبانـــة قنطار ٧٨٦
سوزان حداد ٧٨٨
رشـــا رزق ٧٩٠
نعمى عمران ٧٩١
تالار دكرمنجيان ٧٩٢

الطبعة الأولى / ٢٠١١م
عدد الطبع ١٠٠٠نسخة

دراسات موسيقية



www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ٥٣٠ ل.س أو ما يعادلها