الفقيه والمرنّم: الإصلاح من الداخل (مقاربة بين محمّد عبده وعبده الحمولي)*

نداء أبو مراد (كلّيّة الموسيقى وعلم الموسيقى، الجامعة الأنطونيّة، الحدث، لبنان؛ كلّيّة الآداب، جامعة السوربون، باريس، فرنسا)

ملخص

تهدف هذه المقالة إلى تبيان النهج الذي اتّبعه عبده الحمولي (1843-1901)، رائد النهضة الموسيقيّة في مصر خلال الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، وذلك من خلال إجراء مقارنة مع النهج الذي اتّبعه الإمام محمّد عبده (1849-1905) في إعادة فتح باب الاجتهاد في الفقه الدينيّ الإسلاميّ. وتصف المقالة نماء التقليد الموسيقيّ الفنّيّ الجديد الخاصّ بالمشرق في مصر، وذلك بالرجوع إلى ديناميّة التجدّد المتأصّل الخاصّة بالنهضة العربيّة، التي تتبلور في نهج الإمام محمّد عبده الإصلاحيّ في الفقه الإسلاميّ والإسلام السياسيّ. ويحلّل هذا النصّ عملية التلفيق المتجانس بين أربعة تقاليد موسيقيّة مقاميّة أحادية سابقة، وهي التقليد الحلبيّ والتقليد الشعبيّ المصريّ والتقليد الصوفيّ والتقليد العثمانيّ، وصولاً إلى توصيف نماء الأشكال الموسيقيّة الجديدة وتأسيس الوصلة الثلاثيّة الأطوار في مقام محدّد، مع التأكيد على الميل إلى الارتجال الغنائيّ والعزفيّ. كما أنّه يدرس مآل هذا التقليد خلال النصف الأوّل من القرن العشرين، مع انقسام الورثة بين محافظين حرفيّين (على شاكلة السلفيّين) ومغربنين حداثيّين (على شاكلة القوميّين العلمانيّين)، بعيدًا

---

* أصلاً: محاضرة بالفرنسيّة أُلقيَت في عام 1991، في إطار ندوة علميّة دوليّة التأمت في معهد العالم العربيّ في باريس تحت عنوان "النهضة العربيّة والموسيقى"، وذلك بمناسبة مرور تسعين عامًا على وفاة عبده الحَمولي ومحمّد عثمان. وقد نُشِرَت بالفرنسيّة في مجلّة دفاتر الشرق (*Les cahiers de l'Orient*) (Abou Mrad, 1991) ، ونقلها مفيد أبو مراد إلى العربيّة لنشرها في مجلّة المواطن (العدد 3، 1995، بيروت) .وقد أعاد المؤلّف كتابة هذا البحث بهدف نشره في أعمال مؤتمر النهضة العربيّة *والموسيقى* المنعقد في الكسليك عام 2000 (أبو مراد, 2003)، وأعاد صياغته عام 2025 لنشره على موقع ملتقى الموسيقيّة المقاميّة.

عن النهج الأصليّ للتجدّد المتأصّل، الإبداعيّ من الداخل، كما أسّس له الفقيه والمرنّم.

الكلمات المفتاحيّة: التجديد المتأصّل، النهضة العربيّة، الوصلة، التقليد الموسيقيّ، الغربنة الموسيقيّة.

Abstract

The Jurist and the Cantor: Reform from Within (A Comparative Study of Muḥammad ʻAbduh and ʻAbduh al-Ḥamūlī)

This article aims to elucidate the approach adopted by ʻAbduh al-Ḥamūlī (1843-1901), the pioneer of the musical *Nahḍa*-renaissance in Egypt during the last third of the nineteenth century, by drawing a comparison with the approach employed by Imam Muḥammad ʻAbduh (1849-1905) in reopening the gate of *Ijtihād* in Islamic religious jurisprudence. The article describes the development of the new artistic musical tradition specific to the Mašriq in Egypt, referencing the inherent renewal dynamics of the Arab Renaissance, which are crystallized in the reformist approach of Imam Muḥammad ʻAbduh to Islamic jurisprudence and political Islam. This text analyses the process of homogenous syncretism between four pre-existing monodic *maqām* traditions —the Aleppine tradition, the Egyptian popular tradition, the Sufi tradition, and the Ottoman tradition— leading to the characterization of the development of new musical forms and the establishment of the three-part *waṣla* in a specific *maqam*, with an emphasis on the propensity for vocal and instrumental improvisation. It also examines the trajectory of this tradition during the first half of the twentieth century, as its inheritors split between literalist conservatives (akin to Salafists) and modernizing Westernizers (akin to secular nationalists), diverging from the original approach of inherent, creative renewal from within, as established by the jurist and the cantor.

Keywords : Endogenous renewal, Arab Renaissance/Nahda, *Waṣla*, musical tradition, musical Westernisation.

1. تمهيد

تستند هذه المقالة في تبيانها لنهج عبده الحمولي إلى هذا النصّ المرجعيّ لإبراهيم المويلحيّ:

> استمرّ [عبده الحَمولي] معه [المقدّم] يغنّي على الطّريقة التي كانت معروفة عند المصريّين في ذلك العهد – وأصلها على ما يُعلم من تاريخ وضعِها أنّ رجلاً من أهل حلب

اسمه شاكر أفندي وفَد إلى القطر المصريّ في المائة الأولى بعد الألف *[للهجرة]* وكان فنّ الألحان فيه فنًّا مجهولاً فنقل إليه جملة تواشيح وقدود، وكانت هي البقيّة الباقية من التّلاحين التي ورثها أهالي حلب عن أهل الدولة العربيّة، فتلقّاه عنه بعضهم وصارت عندهم ذخيرة نفيسة واشتهر حرصهم عليها وصار الواقفون عليها يحرمون الناس من تلقينها للتّفرّد بها، وبقيت بينهم على بساطتها الأصليّة بدون الشّدّ والتصوير فكانت قاصرة على أمّهات المقامات وبعض الفروع المقارنة لها، وكانت بالنسبة للغناء مثل حروف الهجاء بالنسبة للكلام. وأقام المغنّون في مصر على هذه الطّريقة البسيطة لا يتصرّفون فيها إلى عصر عبده الحمولي فتلقّاها المرحوم منهم على أصلها وغنّى بها مدّة ثمّ دفعته سجيّته في الطرب وحسنُ ذوقِه في الغناء أن يتصرّف فيها مع المحافظة على الأصل وعدم الخروج عن دائرته فأزال عنها بعض الجفوة. وما زال يرتقي المرحوم في شهرته بحسن الغناء حتّى ألحقه المغفور له إسماعيل باشا بمعيّته، فسافر معه إلى الآسِتنانة مرارًا وسمع هناك آلات الموسيقى التركيّة. وجلب إسماعيل باشا في عودته إلى مصر جماعةً من أكابر المغنّين فيها فكان المرحوم يحضر معهم دائمًا في اشتغالهم بالغناء. فاستمالته ألحانُهم وأخذ ينتقي منها ما يلائم المِزاج المصريّ ويناسب الطّريقة العربيّة ورأى المجال واسعًا له في الموسيقى التُّركيّة إذ وجد فيها كثيرًا من النّغمات الّتي لم يكن للمصريّين علم بها ولم تطرق آذانهم من قبل مثل النّهاوند والحجاز كار والعجم وغيرها، فنقلها إلى الغناء المصريّ. ثمّ التفت إلى بقيّة مصطلحات الغناء في الطّبقات المختلفة من ذلك العصر مثل المنشدين المشهورين بأولاد الليالي (الفقهاء) والعوالم (القيان) والمدّاحين (الضّاربين بالدفوف) والتقط منهم ما استنسبه فأضافه مع المختار من الغناء التركي وخلّطه بالطريقة القديمة فجعلها طريقة جديدة خاصّة به. وظهر في مصر وفيها شيوخ المغنّين وصار شيخًا عليهم (المويلحي, 1902).

2. مقدّمة

على نحوٍ موازٍ للصداقة التي جمعت بين الإمام محمّد عبده (1849-1905)،

مفتي الديار المصريّة، والمرنّم والملحّن عبده الحمولي (1843-1901)، مطرب البلاط المصريّ (رزق, 1936)، سلك هذان المجدِّدان مسلكًا متشابهًا في ما قاما به من استصلاح: الأوّل في مضمار كلّ من الفقه والفكر الإسلاميَّين، والثاني في ميدان الموسيقى الفنّيّة المصريّة (واستطرادًا الموسيقى الفصحى المشرقيّة العربيّة). فكلاهما سارا في خطّ الديناميّة الأولى التي حرّكت النهضة الحديثة، وأعني ديناميّة التجدّد من الداخل أو "من داخلُ"، أي التجدّد المتأصّل، بحسب تصنيفات ألبرت حوراني (Hourani, 1962). نفصّل في هذه المقالة هَذين المسارَين اللذَين يبدوان لأوّل وهلة منقطعَي الصلة، لكنّ النهضة وفّقت بينهما.

1- تجاذب في الشرق

الصورة 1: الإمام محمّد عبده

لقد هال الإمامَ محمّد عبده أنّ مواطنيه يقتبسون –في أعداد متزايدة وفي تسرّع– نمط المعيشة والتفكير الغربيّ، من دون الاطّلاع على بواطنه ونتائجه. ولئن كان أوغست كونت يرى في إلحاديّة "العصر الميتافيزيقيّ" لقرن الأنوار تطرّفًا كردّ فعل على تطرّف "العصر اللاهوتيّ" (Comte, 1830)، فالشيخ محمّد عبده، من جانبه، كان يرى في تعجّل الشرقيّين بتبنّي العلمنة ووعودها ردًّا طبيعيًّا على التحجّر التقليديّ الذي كان سائدًا بين مُعايشيه. ولاحظ أنَّ سمات القوّة والسلطة، التي يتميَّز بها الغرب المعاصر، هي التي تُغري الشرقيّين بتقليد الأوروبيّين، على نحو غير فعّال، ما لم يقترن بمعرفة عميقة بمقوّمات تلك القوّة (Hourani, 1962).

الصورة 2: الخديوي إسماعيل

وينطبق الاستنتاج عينه، انطباقًا حرفيًّا، على الموسيقى السائدة أيّامَ الخديويّ إسماعيل (1830-1895). فالهوّة كانت سحيقة بين التقاليد الغنائيّة الشعبيّة، ذات المنحى الوظيفيّ التكراريّ والماضويّ، وبين الموسيقى الأوروبيّة المتوهّجة، ذات الديناميّة الأخّاذة، التي أسَرت مشاعر النخبة الوليدة وتفكيرها.

وكان الظرف يتطلّب من مصر صحوةً ونهوضًا. وكان موسيقيّوها مدعوّين إلى إنتاج فنٍّ راقٍ يستجيب لنزوع الخديوي إلى العظمة، أسوةً بالبلاطات العثمانيّة والأوروبيّة. فأوكل الخديوي إلى المطرب العبقريّ عبده الحَمولي القيام بهذه المهمّة الصعبة (المويلحي, 1902). وقد اعتبر جرجي زيدان (1904) أنّ ثمّة حركة فكريّة موسيقيّة تخلّلت النهضة الأدبيّة العربيّة، بحيث انتاب الموسيقى تغيير نابع من الظروف الاجتماعيّة. وقد تميّزت، في هذا الإطار، مجموعة من الموسيقيّين والمطربين، وعلى رأسهم، عبده الحَمولي، رائد الطريقة الجديدة في الغناء في مصر.

فمن المرجّح أنْ كان أوّل ما لاحظه عبده الحَمولي، في سياق تشخيصه لحالة الغناء الهشّة في مصر، هو الملل الناتج عن المنحى التكراريّ للتقاليد الغنائيّة الشعبيّة الوظيفيّة. وكان أن أقيمت في القاهرة، عام 1869، دار للأوبرا. فنتصوّر أن ارتادها الحَمولي، لكنّه لم يرقه أن يدمج هذا الفن في القالب المصريّ[1]. وعلى

[1] لم يصلنا من عبده الحمولي أيّ نصّ مكتوب، لكن قسطندي رزق (1939) يروي قصّة لقاء عبده بمغنّية أوبرا يونانيّة قامت بغناء ألحان مصريّة وكيف أبدى شكوكه حول إمكانيّات التجانس بين الألوان (الأنظمة والتقاليد) الموسيقيّة المتباعدة.

العكس، لا بدّ من أنْ تبيَّنَ له (أقلّه بالفطرة) مدى التعارض بين النظامَين الموسيقيّين: النظام الطونالي[2] الهارموني[3] في الغرب، والنظام المقامي[4] الأُحادي[5] في الشرق. فلا جدوى إذًا من محاولة اصطناع موسيقى فنّيّة جديدة وغنيّة، بواسطة المزج والتهجين بين ذَينك النظامَين المتنافرَين من حيث القواعد النحويّة الموسيقيّة[6]، والحيثيّات الجماليّة والمغزى.

---

[2] الموسيقى الطونالية هي النظام النغميّ المشتقّ تاريخيًّا في أوروبا القرن السابع عشر من النظام المقاميّ الأحاديّ نتيجةً لاعتماد التعدّديّة الصوتيّة العموديّة الهارمونيّة منذ القرن الحادي عشر، ما جعل المقامات تُختزَل بمقامَين (الكبير والصغير، ذات الجنس القويّ) والتراتبيّة النغميّة تنبع من الربط بين التوافقات والأقطاب النغميّة.

[3] نسق من النسيج الموسيقيّ (طريقة تنظيم تعدّد المصادر الصوتيّة المتزامنة في العمل أو النصّ الموسيقيّ الواحد) هو تعدّديّ صوتيّ عموديّ، بحيث يتمثّل الرابط بين الألحان المتعدّدة المتزامنة في توافقات هارمونيّة مبنيّة عموديًّا من أصوات متآلفة بحسب المنطق النحويّ الموسيقيّ الهارموني.

[4] **مقام:** فئة نغميّة من الأعمال الموسيقيّة المنتمية إلى تقليد ما، تجمعها صفات نغميّة مشتركة، وهي تُعرَف من خلال أربعة محدّدات: (1) سلّم معياريّ، (2) أقطاب، (3) صياغة لحنيّة نموذجيّة، (4) طبع شعوريّ (أثَرٌ خُلُقيّ ethos) عامّ (Tràn, 1968). يترادف مصطلح "مقام" مع مصطلحَي "الأصابع والمجاري" و"الطريقة" في العصر العبّاسيّ، ومع مصطلح "مود" (mode) في الفرنسيّة والإنجليزيّة. أمّا مصطلح "مقام عراقيّ"، فيضيف إلى المفهوم النغميّ مفهومًا مختصًّا بالشكل التأليفيّ، أي أنّ المقام الفلانيّ يشير إلى مسار إلزاميّ (كالوصلة) من الفقرات الملحّنة والمرتجلة من المقام المذكور، كما يُشير مصطلح "المقام العراقيّ" إلى مفهوم التقليد الموسيقيّ الفنّيّ المختصّ بالعراق والمبنيّ على المقامات العراقيّة في دلالاتها النغميّة والشكليّة التأليفيّة. **مقاميّ**: الموسيقى المقاميّة هي النظام النغميّ المعتمِد في نَحْوِهِ الموسيقيّ على المقامات وعلى الأحاديّة الصوتيّة، بنيةً وتراتبيّةً وصياغةً.

[5] نسق من النسيج الموسيقيّ (طريقة تنظيم تعدّد المصادر الصوتيّة المتزامنة في العمل أو النصّ الموسيقيّ الواحد) يأخذ شكل الأحاديّة الصوتيّة، مع حصول تطابق تامّ بين الصياغات الموسيقيّة المتزامنة (على تعدّد المصادر).

[6] يصلح جعلُ الموسيقى في مصافّ اللغة البشريّة الكلّيّة، لكونها ملكة بشريّة مشتركة تختصّ بالتعبير والتواصل من خلال أصوات منتظمة، إنّما بشكل مغاير عن اللغة اللفظيّة النُّطقيّة (Chailley, 1956; Sloboda, 1985)؛ وهي لغة ذات نحو موسيقيّ متفرّعة إلى ألسن أي أنظمة موسيقيّة (مقاميّة، خماسيّة، طونالية) ولهجات أي تقاليد موسيقيّة (Abou Mrad, 2016; Royer-Artuso, 2015; Saussure, 1906).

الصورة 3: عبده الحمولى

3. الحرف والروح

كان الإمام لا يرى مناصًا من تأقلم المجتمع الإسلاميّ مع هذا التحوّل التاريخيّ الكاسح. فلا مفرّ إذًا من الإمساك بزمامه لقيادته نحو المرفأ الأمين. وعلى هذا أيّد الإمام مسيرة التقدّم العلميّ والتقنيّ. وعلى نحو موازٍ، عمد إلى قراءة جديدة للتراث الإسلاميّ، من شأنها استنباط منظومة فلسفيّة وفقهيّة متماسكة، تصلح لتوجيه الشرق المعاصر وتسيير أموره المجتمعيّة (Hourani, 1962):

1 - واجه المحافظين المتزمّتين، بإظهاره الحاجة الماسّة إلى تكييف الشرع الاسلامي مع مقتضيات الحقبة المعاصرة.

2 - واجه العَلمانيّين، بدفاعه القويّ عن إسلام قادرٍ، بتجدّده، على مجابهة تحدّي الحداثة.

بيد أن تجديد التأكيد على محوريّة الإسلام في المجتمع، أقام "الحرف في مقابل الروح"، جرّاءَ استلهام الصورة المثاليّة للسلف الصالح. فدعا الإمام إلى التمييز بين التنزيل والممارسة. فحصر الشريعة المُنزلة في القرآن والحديث، وفي الرؤية الكونيّة المنبثقة منهما، وفي بضعة قوانين أخلاقيّة عامّة، وفرائض العبادة، وميّزها عن التراث التشريعيّ الإنسانيّ، الذي وضعته أجيالٌ من الفقهاء المجتهدين والمفسّرين.

فقيمة التراث الإلهيّ مطلقة، بينما قيمة التراث الإنسانيّ نسبيّة، وقد أسدى هذا التراث لأهل زمانه خدمة لا تنكر. لكن الزمان تجاوزه، ما استدعى إعمال العقل، للفصل في كلّ ما لم يرد بشأنه نصٌّ صريحٌ.

أمّا في حقل الموسيقى، وفي مذهب عبده الحمولي، فهناك نوعٌ من التمثّل بـ"سلف الموسيقى" ولربّما بعصرها الذهبيّ أيّام العبّاسيّين (وهو ما يظهر في استعانة البعض من أعضاء مدرسة الحمولي بنصوص من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني مثلاً). لكنّ "سلفيّة" الحمولي، على غرار "سلفيّة" محمّد عبده، شعاريّة، رمزيّة، نسبيّة وإصلاحيّة. بل هي قبل كل شيء تأصّل مراسيٌ. ففي حيّز الموسيقى، تقترن "القيمة المطلقة" (وكأنّها منزلة) بروح المقام، تلك المنظومة النغميّة المكوِّنة والمسيِّرة لعالم الموسيقى في الأطر العربيّة والعثمانيّة والفارسيّة. ولا بدّ من أن يرى الموسيقيّ المؤمن في حال "السلطنة" حالاً من الوجد الصوفيّ بحيث يستوطن الإلهام الإلهيّ -عبر روح المقام- حيّز القلب ويجعله يولّد الجمل الموسيقيّة المتجدّدة. فبدلاً من أن تكون القواعد النحويّة المقاميّة النغميّة والإيقاعيّة، في أسلوبها الصعب لكثافته وسلاسته، سجنًا للتفنّن، اتُّخِذَت كحوافز للإبداع الموسيقيّ. فجعل المنهج الحمولي الكينونةَ المقاميّة مبدأً مركزيًّا، ثابتًا وفريدًا. وفي المقابل، وفي منحى مرادفٍ لمنحى الإمام، جعل الحمولي في منزلة التراث التشريعيّ غير المنزل كلّ ما آل إلى التراث الغنائيّ الشعبيّ المتناقَل عبر أجيالٍ من "العوالم" المغنّيات و"الصهبجيّة" المغنّين والمنشدين (الخلعي, 1904)، حتّى فجر النهضة، وقد أضحى صيرورةً فنّيّة جامدةً راكدة، ترتكز على أمانةٍ حَرْفِيَّة وَحِرَفِيَّة، بعيدًا أشدّ البعد عن أجواء الفِرادة الإبداعية.

التزم المفتي عبده إذًا العقل والرأي في أمور الفقه، وصولاً إلى اجتهادٍ متحرّرٍ. وفي المقابل، التزم صديقُه الحمولي الإدراكَ النغميّ العميق، وصولاً إلى حال الإبداع في اللحظة، أي الارتجال المُتقن. فبينما تُطلَبُ من المسلم قراءةٌ جديدة تأويليّة للشريعة، انطلاقًا من جوهر التراث وعلى ضوء مقتضيات الحقبة الزمنيّة المعاصرة، واستنادًا إلى الحُكم العقلانيّ، تُنتَظَر من المؤدّي النغميّ الحموليّ إعادةٌ مستمرّةٌ لحَبْك الجمل اللحنيّة الموروثة، انطلاقًا من اللحظة في التقائها مع الروح الكامن في التقليد الترنيميّ والفرادة الإبداعيّة الفاعلة في الموسيقيّ ومن خلاله.

ألا يسعنا إذن أن ننطلق من شعار محمّد عبده: "إعادة فتح باب الاجتهاد"، فننسب إلى عبده الحمولي شعارًا ضمنيًّا نخاله، هو: "إعادة فتح باب الارتجال"؟

4. مفهوما التقليد

وثمّة وضعيّتان بل مفهومان يُمكن مقاربة مصطلح التقليد عبرهما، هما التقليد التكراريّ الوظيفيّ والتقليد التأويليّ الاجتهاديّ التسليميّ.

في التعريف الأوّل، يشتقّ مصطلح "تقليد" من صيغة فعل "قلّد" المقترنة بمفعول به واحد، على مثال "قلّد زيدٌ عَمْرًا في أمر". وبالتالي، يقوم المُريد الحِرَفيّ (بفتح الراء) بحفظ الرصيد الموروث حَرْفيًّا (بتسكين الراء) عن محترِفيه الحِرَفيّين، عبر التشرّب والتواتر السمعيّ الشفهيّ؛ وهكذا يتولّى الموسيقيّون الحِرَفيّون تأديةً تقليديّة تنفيذيّة تكراريّة حَرْفيّة لمحتويات التراث الموسيقيّ الوظيفيّ الموروث (Abou Mrad & Béchéalany, 2010)، وذلك بشكل قريب من مفهوم السلفيّة المحافظة في الفقه الدينيّ، وهو أيضًا قَدَر الأدب الوظيفيّ الاجتماعيّ.

أمّا المفهوم الثاني للتقليد، فيشتقّ من صيغة فِعل "قلّد" المقترنة بمفعولَين به اثنَين، على مثال "قلّد زيدٌ عَمْرًا أمانة". ولذلك هو تقليد تأويليّ وتسليميّ، في شَبه مع طقوس المُسارّة الصوفيّة، أي تسلُّم أسرار الارتقاء الروحيّ. ولا يُؤخَذ مُصطلَح التقليد هنا بمعنى "تقليد الأقدمين أي مجاراتهم ومحاكاتهم، بل هو الاستلام منهم بالتسلسل الوديعة التي سُلِّمَت إليهم" (عطيّة, 2011). ويشرح المطران جورج خضر طبيعة هذا التسليم في قوله: "شيخُك يقلّدُك عمقًا روحيًّا فترتسم أنوار وجهه على وجهك بعد أن ارتسَمَتْ عليه أنوارُ الله" (خضر, 2003). وهو المنهج الذي اعتمده الإمام محمّد عبده في اجتهاده الفقهيّ. أمّا في النطاق الموسيقيّ، فيقترن التقليد التسليميّ بتوسّع إلى أبعد حدّ للإجراءات التّوليديّة الإبداعيّة الخاصّة باللّسان المقاميّ، على أساس نموذج التجدّد المتأصّل. ويعتمد ذلك التّوسّعُ الإبداعيّ على تحقّق شرطَين متكاملَين هما:

1. أن يتمتّع مستخدمو اللّسان بمهارات موسيقيّة مقاميّة عالية وبمهارات ابتكاريّة متقدّمة؛
2. وأن يُظهِر السّياق المجتمعيّ قَدرًا واضحًا من القابليّة والحافزيّة حيال تفعيل الحيّز التّوليديّ التّجدّدي لذلك اللّسان.

ولكي يتحقّق الشّرطُ الأوّل، المُرتبط بالمهارات الشّخصيّة، ينبغي أن تُفعَّل تلك المهارات الموسيقيّة المقاميّة الموروثة وأن تُنمّى من خلال إجراء تعلّميّ أو تأويليّ تسليميّ، الذي يتحقّق من خلال علاقة المريد بالمرشد، وعلى أساس ثلاثة أطوار متعاقبة، شبيهة بالأطوار الواردة في قصّة أبي نُواس والخَلَفْ، وهي: 1) حفظ

الشّعر، 2) نسيان الشّعر، 3) نظم الشّعر (المصريّ, 1975)؛ أمّا أطوار الْمُسارّة التّقليديّة الموسيقيّة، فهي كالتّالي ذكره (Abou Mrad & Béchéalany, 2010):

1) **طَور الحفظ**، أي اكتناز المُريد للرصيد الموسيقيّ الموروث، الحاوي الرصيدَ النموذجيّ، على أساس التواتر السمعيّ مع المُرشد؛
2) **طور التأويل**، أي بلورة القواعد عبر النماذج المُكتنَزة (During, 1994)، ما يؤول إلى تنمية مهارات الأداء والتلحين على أساس القواعد النحويّة التوليديّة الموسيقيّة والنماذج البيانيّة الجماليّة لدى المُريد؛
3) **طور التثمير والإنتاج**، أي تجلّي المهارات النّحويّة التّوليديّة الابتكاريّة في التلحين والارتجال.

5. تلفيق من داخلُ

وضع محمّد عبده أداتَين متلازمتَين بين يدَي الفقيه المجتهد، في صدد دعوته الإصلاحيّة (Hourani, 1962):

1 - **المَصلحة** العامّة، أي المراعاة في أحكام التشريع والقضاء للمتطلّبات العادلة، لمجتمعٍ معيّنٍ في حقبةٍ زمنيّةٍ معيّنة.

2 - **التلفيق**، وهو مسلك توفيقيّ يُجيز للقاضي أن ينتقي لأحكامه ما يراه مناسبًا من بين المذاهب الشرعيّة الأربعة التي يلتزم بها أهل السنّة والجماعة: الحنفيّة والحنبليّة والشافعيّة والمالكيّة. وكان حُلمه أن ينطلق من تلفيق عرَضيّ إلى صهر المذاهب الأربعة في مذهبٍ تشريعيٍّ موحّد، يلبّي متطلّبات المجتمع المشرقيّ الجديد (Hourani, 1962):.

وعلى نسق الفقيه، الذي أضحى مرشدًا ومثالاً للمجتمع المسلم، أصبح مطرب البلاط رائدًا اجتماعيًّا. فمع الحَمولي، انتقل الفنّان من وظيفة "محيي الأفراح والاعياد" إلى مهمّة صعبة، ألا وهي تقريب البلاط من شعب المدينة ومن الطرق الصوفيّة وبطاناتها. ألم يرَ فيه العلاّمة قسطندي رزق (1936) "مُصلحًا اجتماعيًّا في ثياب مغنٍّ"؟

أمّا في ما يوازي مبدأ البحث عن المصلحة العامّة في الحيّز الموسيقيّ، فيمكننا القول بأنّ الحَمولي كان يسعى إلى الترقّي بمشاعر الناس إلى أسمى المنازل. وهو دور الموسيقى الفصحى مهما كانت خلفيّتُها الثقافيّة (بما فيها موسيقى يوهان سِيبستيان باخ وموسيقى الراغا الهندي)؛ إنّما الحَمولي ترجم هذه النزعة

الإفصاحيُة بطريقة تتناسب مع البنية الشعوريُة (واللا شعوريُة) المشتركة الخاصّة بالمجتمع المصريّ (والعربيّ المشرقيّ بشكل أوسع)؛ وكان ينطلق من خصائص هذه السجيّة ("الذوق" المصري)، عبر محاكاتها مباشرة، ثم دمجها في ديناميُة التموسق، إلى ما يتخطّى الأنائيّات الفرديّة والاجتماعيُة، من خلال نظام موسيقيّ تقليديّ مرتبط بهذا الوجدان (المويلحي, 1902)، بحثًا عن حال من القابليُة لتلقّي تجلّيات الجمال الإلهيُ الواردة عبر الفعل النغميّ، وصولاً إلى مفاعيل الوجد الناجم عن السماع. وحتُى لو لم يُعرَف لعبده الحَمولي أيُ انتساب إلى طريقة صوفيُة معيُنة، فإنُ مجمل توجُهه هو وزملاؤه يُتَرجم سعيًا صوفيًّا ضمنيًّا لا يحتاج إلى أيُ طقوسيُة حرفيّة ليتمظهر. وهنا تقابل صورةَ وحدانيّة الفقيه في إرشاده الأمّة، صورة توحّديّة الموسيقيّ في تأثيره على جماعة السامعين.

أمّا مبدأ التلفيق، فقد اعتمده الحَمولي في منهجه النهضويّ. ففي سبيل تكوين موسيقى مصريّة فنّيّة، استقى من مختلف الينابيع التقليديّة الموسيقيّة المصريّة والمشرقيّة. وقد بيّن ابراهيم المويلحيّ هذا النهج الانتقائيّ خير تبيين: "فاستمالته ألحانُهم وأخذ ينتقي منها ما يلائم المِزاج المصريّ ويناسب الطريقة العربيّة" (المويلحي, 1902). وعلى غرار صديقه المفتي، الذي أخذ بعين الاعتبار أربعة مذاهب سُنّيّة، انطلق الفنّان من أربعة مذاهب تقليديُة ترنيميّة، كانت تتعايش على الساحة المصريّة، وهي (الخلعي, 1904; المويلحي, 1902):

1) **التقليد الموسيقيّ الشاميّ**، المرتكز على أمّهات المقامات الواردة من الدولة العربيّة (العبّاسيّة والفاطميّة)، والمتمحور على قالب الموشّح الحلبيّ، الذي دخل إلى مصر أساسًا خلال القرن الثامن عشر والمُعتمد على إنشاد ثابت لحنيًا وموقّع على ضروب إيقاعيُة غنيّة وعلى شكل دوريّ (دور 1، دور 2، خانة (لحن مغاير)، قفلة (استعادة للحن الدور)).
2) **تقليد العوالم والمغنّين الشعبيّين المصريّين**، من موّال (ترنيم أبيات زجليّة على لحن مُرسَل، أي سائب إيقاعيًّا، غير موقّع دوريًّا) وطقطوقة (أهزوجة، أي غناء زجلّيّ موقّع، فيه الكثير من التكرار اللحنيّ) ودور في صيغته البدائيُة التكراريّة، القريبة من الطقطوقة في مطلع القرن التاسع عشر.
3) **التقاليد الترنيميّة والإنشاديّة الدينيّة والصوفيّة**:
   أ. الدينيّة: تجويد القرآن الكريم ، ابتهالات، تواشيح، مدائح نبويُة،
   ب. الصوفيّة: أناشيد البطانة وحلقات الذكر والسماع، ترنيم القصيدة الصوفيّة ترنيمًا مُرسلاً أو ترنيمًا موقّعًا دوريًّا، وفيها قسط لا بأس

به من الارتجال.

4) **التقليد الموسيقيّ الفنّيّ العثمانيّ**، في شقّيه الغنائيّ والعزفيّ (بشارف وسماعيّات، وهي مؤلّفات ثابتة لحنيًّا ودوريّة الشكل (تواتر بين خانات متنوّعة وتسليم ثابت))، وقد تلقّاه عبده الحَمولي (وزملاؤه) في بلاط الخديويّ، وخلال زياراته المتكرّرة إلى الآستانة، واقتبس منه مقامات وطرائق لحنيّة وأدائيّة.

وإذ انطلق انتقاء الإمام محمّد عبده، في منحاه التوفيقيّ، من مطلب المصلحة العامّة، ارتكز انتقاء الفنّان عبده الحَمولي على مطلب الذوق المصريّ، المتجسّد في الطرب. ومن هنا نشأ هاجسه الوحيد في اختيار وتفعيل كلّ ما يُطرب السامع بعمق، واستطرادًا كلّ ما ينبع من إبداع المؤدّي في صلته الفريدة مع المستمع. ولذلك اختار الحمولي من التقاليد المذكورة الأشكال القابلة للتطريب والتصرّف الآنيّ، أي المتقبّلة للارتجال اللحنيّ. ولم يكترث مُصلحنا الموسيقيّ للحدود المجتمعيّة والنطاقيّة والإقليميّة، بصدد عمليّته التوفيقيّة. بل فرض على نفسه قاعدتين صارمتين، هما:

(1) إنّه على العناصر الدخيلة على الجوّ المصريّ، أن تنضوي تحت راية الطابع النغميّ المحلّيّ، وقواعده الصرفيّة والنحويّة الخاصّة؛

(2) على تلك العناصر أن تكون قابلة للتأقلم مع جوّ النّكهة المصريّة، ومع الذائقة العربيّة عمومًا، بلوغًا إلى الانصهار في حيثيّات تلك البوتقة الحسّيّة واللغويّة.

لذلك يسعنا القول بأنّ عمليّة التوفيق التي تولاّها الموسيقيّ هي حقًّا نابعة كلّيًّا من داخلُ، وذلك على مثال العمليّة التوفيقيّة المذهبيّة التي تولاّها صديقه الفقيه.

6. ولادة فنّ جديد

6.1. الاقتباس

تقع اقتباسات الحمولي عن الموسيقى الراقية العثمانيّة –وخلافًا لما فعله عرب القرن العشرين من اقتباس عن الموسيقى الغربيّة (الفنّيّة والشعبيّة والرائجة) ذات النحو الموسيقيّ الطونالّيّ الهارمونيّ– في الإطار المحدَّد للّسان الموسيقيّ المقاميّ الأحاديّ، الذي يحكم فنون الموسيقى المنتشرة في أقطار غرب آسيا وإفريقيا الشماليّة، وفي السياق التاريخيّ المعهود للتبادل الثقافيّ بين التقاليد العربيّة

والفارسيّة والعثمانيّة. وإذا كان قاسم هذه التقاليد الموسيقيّة المشترك هو النحو الموسيقيّ المقاميّ المشترَك والنزعة إلى التفريد والارتجال، بيد أنّ ثمّة فروقات تميّز التقليد الموسيقيّ الفنّيّ المشرقيّ العربيّ عن نظيره العثمانيّ، وقد ذكرها المنظّر اللبنانيّ إسكندر شلفون في مجلّة روضة البلالبل عام 1922:

> إنّ لنا كما للأتراك موسيقى، فلماذا لا نستقلّ بموسيقانا كما استقلّ الأتراك بموسيقاهم. إنّما يجب علينا ذلك بل ليتحتّم علينا كلّ التحتيم. وإلاّ فلنترك موسيقانا ونتعلّم موسيقى الأتراك بقواعدها ونظاماتها وأساليبها ولهجتها كي لا نعيب بعد اليوم من جهة الموسيقى التركيّة بما يلوح لنا فيها من القسوة وصلابة الانتهاء وزيادة السيكاه وسماذجة العجم المنشقّ عن الحسيني وخشونة الكردي في مثل نغمة النهاوند. ومن الجهة الأخرى لا نتحدّث في الموسيقى إلاّ بلغتهم ولا نبرهن فيها إلاّ بقواعدهم. فلنصنع إذن لموسيقانا قواعد وأساسات ومبادئ جديدة إذا كان الموجود منها لا يسدّ الحاجة ولا نكتفي بما في قواعد وأساسات ومبادئ موسيقى الترك. فموسيقى الترك غير موسيقانا وموسيقانا غير موسيقى الترك، وإذا كنّا نقتبس من موسيقاهم الحسن، فلا يجب أن نكتفي بذلك وننكر شخصيّة موسيقانا وما فيها من الصفات التي تميّزها كلّ التميّز عن الموسيقى التركيّة وسواها من موسيقى العالَمين. فالترك يصنعون نهاوندهم بالكردي ونحن نصنع نهاوندنا بما هو أقلّ من الكردي، وهم يوقّعون ألحانهم بالسيكاه الزائدة القاسية ونحن نداعب السيكاه الرقيقة الناعمة اللذيذة. وهم يقرعون الأسماع بالعجم القاسي الصلب ونحن نلتمس لعجمنا صوتًا أنعم وأرقّ وأقرب إلى الحسيني من عجمهم إليه. كذلك في كثير من النغمات كالصبا مثلاً نختلف عنهم بهذا المبدأ: هم يفرّقون ونحن نجمع، هم يُبعِدون ونحن نقرّب. تلك هي موسيقى الأتراك بحقيقتها، وتلك هي موسيقانا بحقيقتها. موسيقاهم جميلة في أسماعهم. وموسيقانا جميلة في أسماعنا. فلنعرف هذه الحقيقة ونعترف بها كي يزول سوء التفاهم وليتنبّه عشّاق الفنّ الّذين يريدون أن يكون لفنّهم الموسيقيّ شأن من الشؤون (شلفون, 1922).

وبشكل عامّ، يُمكن تصنيف تلك الفوارق كالتالي ذكره:

1) تحديد المسافات اللحنيّة التي تتكوّن منها الأجناس النغميّة التي، بدورها، تؤسّس لسلالم المقامات. ولا بدّ هنا من ذكر الفروقات الأساسيّة التي تعتري أصناف الأجناس النغميّة بين الفضاءين الثقافيَّين العثمانيّ والعربيّ في عصر النهضة العربيّة (والتي فنّدها شلفون):
   أ. الجنس الزلزليّ (نسبةً إلى دستان "وسطى زلزل" الخاصّ بالمسافات الثانية المتوسّطة والثالثة المتوسّطة)، الذي يسم العقد الرباعيّ الحاوي على ثانيتَين متوسّطتَين م (ثلاثة أرباع المسافة الطنينيّة أو الطنين) وعلى ثانية كبيرة ك (الطنين) (Abou

Mrad, 2005)؛ وهو جنس السلالم المقاميّة الرئيسة[7] عند العرب، لكنّه يتحوّل عند المنظّرين الموسيقيّين العثمانيّين المحدثين إلى بنية قريبة من الجنس القويّ الذياطونيّ[8]. من هنا الفارق الملحوظ في المسافة التي تفصل درجتَي الدوكاه والسيكاه، بين العرب (ثانية متوسّطة) والأتراك (ثانية شبه كبيرة) في القرن العشرين.

ب. الجنس القويّ أو الذياطونيّ، الذي يسم العقد الرباعيّ الحاوي على ثانيتَين كبيرتَين ك (الطنين) وثانية صغيرة ص (نصف الطنين)، وهو يكون في صنفَين، بحيث يضيّق الصنف العربيّ منه مسافة الثانية الصغيرة (بين الدرجة الثانية والثالثة في مقام العشّاق المصريّ وبين الدرجتَين الثالثة والرابعة في مقام الجهاركاه البلديّ)، في حين يوسّع الصنف العثمانيّ منه تلك المسافة (Abou Mrad, 2005).

ت. الجنس الملوّن، الذي يسم العقد الرباعيّ الحاوي على ثانية متوسّطة م وثانية صغيرة ص وبينهما ثانية كُبرى ك (خمسة أرباع الطنين)، كما هو الحال في مقامات الحجاز والنكريز والنوأثر (النهوند)، وهو لا يختلف كثيرًا بين السياقَين العربيّ والعثمانيّ.

2) تركيب الإيقاع على أساس "الإيقاع الوزنيّ الكلاميّ" و"الإيقاع الدوريّ الحركيّ": أي الإيقاع المرتبط بالطابع الوزنيّ للكلام في مقابل الإيقاع الناجم عن تنظيم الحركة في الفضاء على أساس دورة تكراريّة، وذلك علمًا بأنّ التقليد الموسيقيّ العربيّ الفنّيّ يزاوج بين المحدّدات التفعيليّة العروضيّة التي تطبع الإيقاع الموسيقيّ (في الغناء وفي العزف، بخاصّة التقاسيم) والمحدّدات القائمة على دورات الضروب الإيقاعيّة، في حين لا تأخذ

---

[7] وهي مقامات مبنيّة على عقود المستقيم|الراست|اليكاه (ك م م) والدوكاه|البيّاتيّ|الحسينيّ (م م ك) والعراق|السيكاه (م ك م).

[8] على نسق ما اقترحه صفيّ الدين الأرمويّ البغداديّ في قسمته النظريّة للديوان (Abou Mrad, 2006; Wright, 1978).

الموسيقى العثمانيّة بعين الاعتبار إلاّ الإيقاع الدوريّ، لأنّ الشعر التركيّ لا يعتمد على العروض.

3) أساليب القفل التي يصفها شلفون بالصلبة في الموسيقى العثمانيّة، في مقابل إثراء تمديدها عند عرب المشرق.

4) أساليب الزخرفة، وهي جدًّا مختلفة بين السياقَين العربيّ والعثمانيّ.

وليست تلك الفوارق اللغويّة الموسيقيّة بالبعيدة عن الفوارق بين السمات اللغويّة الكلاميّة الواقعة بين ثقافات تلك الشعوب.

6.2. التكييف

كان الحمولي يكيّف الملامح والاستعارات المقتبسة، ليدمجها "وليجنّسها" في بوتقة الذوق النغميّ العربيّ والمصريّ. ومثال ذلك أنّ الجمل اللحنيّة التي صاغها وأدّاها في مقامَي حجاز كار ونهاوند –المستوردَين مبدئيًّا من الآستانة– تبدو، من حيث بنية المسافات اللحنيّة وتركيب الأجناس النغميّة وتكوين الحركات اللحنيّة والنبرات وتوزيع المدد الزمنيّة والقفلات والارتكازات والتلاوين، أقرب بكثير إلى جمل أساسيّة وتقليديّة من عبارات موسيقيّة مصريّة أصليّة، منها إلى نظيراتها التركيّة في مقامَي حجاز كار ونهاوند.

6.3. معايير مقاربة الأشكال الجديدة

تتجلّى الثنائية بين الروح والحرف بخاصّة في هندسة الوصلة الجديدة الخاصّة بمدرسة عبده الحَمولي أو مدرسة النهضة العربيّة (في مصطلحنا) أو "المدرسة الخديويّة" (في مصطلح برنار موصلّي وفردريك لاغرانج (Lagrange, 1994)). هكذا تؤسَّس الوصلة على مقام محدّد، ومن ثَم يستقصي المؤدي أركان هذا المقام وموارده خلال الأَداء. وللتنفيذ أن يرتدي أشكالاً متبدلّة ومتنوّعة على أساس معايير متعدّدة تمكّننا من قراءة القوالب الجديدة التي تتكوّن على أساسها المقاطع المتوالية في الوصلة. نفنّد في ما يلي معايير أربعة أساسيّة:

6.3.1. معيار الأصل التقليديّ

يعتمد هذا المعيار على انتساب المقطع إلى أحد النطاقات التقليديّة الموسيقيّة الأصليّة الأربعة المذكورة آنفًا.

6.3.2. معيار النوع

نميّز في معيار النوع بين ثلاث معادلات، هي:
(1) العزف.
(2) الغناء في اللسان العربيّ الفصيح.
(3) الغناء في لهجة عربيّة عامّيّة.

6.3.3. معيار الإيقاع

يسوس هذا المعيار الجدليّة القائمة بين
أ. الفقرات الموقَّعة دوريًّا، باستخدام الضروب الإيقاعيّة العربيّة والعثمانيّة،
ب. والفقرات "السائبة" أو المُرسلة، أي غير الموقّعة دوريًّا، حيث تسيطر على الانسياب الإيقاعيّ الحيثيّات الوزنيّة الكلاميّة - بخاصّة العَروضية - للنَص الشِعريّ.

6.3.4. معيار مقدار الإبداع في المقطع

تسوس هذا المعيارَ الجدليّةُ القائمة بين ثلاثة أنماط من الارتجال هي:
1) **التنويع المرتجل:** أسلوب من الأداء الإنشاديّ أو العزفيّ يقضي بإدخال فوريّ (خلال زمن الأداء) لبعض التعديلات على تركيب الجمل اللحنيّة، وذلك من خلال التزيين أو الزخرفة، والاستبدال[9] والتصريف[10]. وينتج عن تزامن أداء الصِّيَغ المتعدّدة للحن الواحد نسيج صوتيّ متعدّد الخطوط اللحنيّة من دون التقيّد بالتوافقات العموديّة الهارمونيّة، ما يؤدّي إلى الهيتروفونيّة، أي أحاديّة غير متطابقة، في حدّه الأدنى، أو إلى التعدّديّة الخطّيّة الأفقيّة، في حدّه الأقصى.

---

[9] طريقة من التصرّف بالجملة اللحنيّة تجعل المؤدّي يستبدل النغمات المحفوظة بأخرى قريبة منها، مع المحافظة على التوزيع الإيقاعيّ للمدد الزمنيّة، بشكل عامّ.

[10] نوع من الاستبدال يُحِلّ محلّ النغمات –المكوّنة للجملة التي يجري تصريفها– عددًا أكبر من النغمات القصيرة والسريعة (diminution)، وذلك مع المحافظة على المدّة الزمنيّة الشاملة للمقطع المستبدل.

2) **التفريد المرتجل:** أسلوب من الترنيم الصوتيّ أو العزفيّ يقضي بتكوين نصّ لحنيّ جديد في لحظة الأداء. يستمدّ هذا النمط من الارتجال منحاه من أسلوب التلاوة المرنّمة أو القراءة المنغّمة (cantillation) الذي ينطبق أساسًا على النصوص النثريّة الدينيّة، بحيث تنغَّم مقاطع الكلام من خلال صيغ لحنيّة نمطيّة تدور حول نغمات ارتكازيّة تدعى أوتار التلاوة وتنتهي بقفلات نمطيّة على القرار (Corbin, 1961). أمّا العازف الذي يرتجل تقسيمًا، فهو يقوم بتلاوة مرنّمة لنصّ ضمنيّ صامت. ويهيمن الطابع الوزنيّ الكلاميّ على إيقاع التفريد، وذلك حتّى في غياب الكلام، كما نراه في قالب التقسيم (Abou Mrad, 2015).

3) **المجاوبة المرتجلة:** أسلوب من الترنيم الصوتيّ أو العزفيّ يعتمد على إقحام جمل ترنيميّة جديدة في مسار لحنيّ أصليّ ثابت، ما يقيم التواتر بين اللوازم الثابتة والعبارات الموسيقيّة المرتجَلة. أمّا توليد الجمل الجديدة فيأخذ منحَيَن هما (Abou Mrad, 2004):

i. التلاوة المرنّمة المُقحمة في سياق الإنشاد.
ii. الاستطراد الإنشاديّ التنويعيّ المنطلق من صِيَغ اللوازم والمحاكي لها.

ينتج عن التنوّع في أنماط الارتجال تنوّع مماثل في توصيف المقاطع المتوالية في الوصلة، من زاوية معيار مقدار الإبداع في المقطع، ما يجعلنا نميّز بين:

أ. **المقاطع المثبتة في مجملها بالتلحين،** والمعتمدة، بشكل أو بآخر، على تكرار اللوازم، وهي إنشاديّة الطابع (التواشيح)، حتّى في صيَغها العزفيّة (البشرف مثلاً). ويخضع أداء تلك المقاطع إلى أسلوب التنويع المرتجل.
ب. **المقاطع التفريديّة المرتجَلة** على طريقة **التلاوة المرنّمة.**
ت. **المقاطع التجاوبيّة المختلطة،** وهي تعتمد على الإيقاع الدوريّ، ويشترك ويتناوب فيها كلّ من الثبات اللحنيّ الإنشاديّ والارتجال. وينتج عن هذا الاختلاط نوعان من القوالب:
i. التلاوة المرنّمة الموقّعة التي تدخل عليها اللوازم الإنشاديّة (ترنيم القصيدة على ضرب الوحدة).
ii. الإنشاد الذي يدخل عليه الارتجال على طريقة الاسترسال (الدور) (Al-Shawan Castelo-Branco, 1987).

7. تكوين الوصلة الجديدة

تأخذ الوصلة في مدرسة عبده الحمولي شكل المسار الإلزاميّ[11] في مقام رئيس محدّد، وذلك على أساس توالي ثلاثة أطوار جدليّة المنحى، هي: (1) طور الطرح والاستهلال (العزفيّ والغنائيّ)، (2) طور نقض الطرح والتفريد والتلاوة المرنَّمة (التقسيميّة العزفيّة والصوتيّة)، (3) طور المحصّلة والمجاوبة. أمّا تطبيق شكل المسار الإلزاميّ، فيستدعي أنّ الوصلة ليست متوالية ثابتة في تكوينها (كما هو حال قالب السويت (suite) في الموسيقى الفنّيّة الأوروبيّة)، بل هي متوالية ثابتة فقط في تحديد أطوارها ومن حيث إلزاميّة توالي أنماط معيّنة من المقاطع في أطوارها، إذ يتكوّن الطور الواحد من فقرات متنوّعة على أساس الأسلوب الخاصّ بالطور. ويتولّى أداءَ الوصلة مطربٌ يواكبه تختٌ[12] عزفًا ومساندون غناءً (السنّيدة أو المذهبجيّة) (Lagrange, 1994, 1996).

7.1. طور الطرح والاستهلال

7.1.1. الاستهلال العزفيّ

يتكوّن الاستهلال العزفيّ من مقدّمة معزوفة ثابتة في نصّها الموسيقيّ المُسبق التلحين وذات إيقاع دوريّ، يتولّى تأديتها التخت.

البشرف والسماعي: قد تكون المقدّمة طويلة نسبيًّا، من شكل البشرف[13] أو من

---

[11] مفهوم المسار الإلزامي (parcours obligé) من وضع برنار لورتا جاكوب (Lortat-Jacob, 1987).

[12] مجموعة من العازفين المنفردين (عازف واحد لكلّ صنف من الآلات) قادرين على تأدية صائبة للموسيقى الفصحى المشرقيّة العربيّة، على أساس مهارات التأويل والارتجال. أمّا الآلات التي يُمكن استخدامها في تخت مدرسة الحمولي للنهضة العربيّة، فهي: القانون، الكمان، العود، الناي، الرق. ويُمكن اعتبار المطرب عضوًا أو رئيسًا للتخت، كما يُمكن اعتبار المطرب أو المطربَين المساندَين له أعضاءً في التخت، بصفتهما "السنّيدة" أو "المذهبجيّة".

[13] فقرة عزفيّة ثابتة لحنيًّا مسبقة التأليف، شكلها دوريّ، أي مبنيّة على تواتر بين خانات متنوّعة وتسليم ثابت، وهي تتميّز في ضروبها الإيقاعيّة من خارج تركيبة السماعيّات، منها الضروب الثنائيّة، ومنها المطوّلة غير المنتظمة. أكثريّة البشارف المؤدّاة في مدرسة عصر النهضة العربيّة هي من مصدر عثمانيّ، لكنّها مطوّعة أدائيًّا للذوق العربيّ المشرقيّ. وثمّة بشارف مشرقيّة عربيّة الأصل، مثل المربّع البيّاتي والشنبر الحجاز.

شكل السماعيّ[14]، وهما شكلان مرتبطان في غالب الأحيان بالتقليد العثمانيّ ورصيده من البشارف والسماعيّات. غير أن تكييف تلك المقدّمات وفقًا للمتطلبات العربيّة من حيث المقام والإيقاعُ والزخرفة، والأسلوب الأدائيّ عمومًا، يمحو الكثير من الملامح التركيّة الأصليّة، بحيث يصعب على المستمع التركيّ أن ينسب بشرفًا أو سماعيًّا عثمانيّ الأصل إلى أهله. وفي الواقع، ليس لهذا النمط من الأداء بالضرورة غاية طقسيّة صوفيّةً على نسق الطريقة المولويّة، كما أنّه لا يستهدف تنفيذ اللحن العثماني الأصليّ والتلذّذ بجمال صنعة المؤلّف الموسيقيّ. وجُلُّ ما يرمي إليه التخت هو التسخُّن اللحنيّ، والاهتداء إلى حيثيّات المقام، بغية الدخول في حالة السلطنة النغميّة، تمهيدًا للتقسيم. وينبغي أيضًا التذكير بوجود رصيد من البشارف والسماعيّات العربيّة في تأليفها (Abou Mrad, 2004).

الدولاب: أمّا الدولاب، وهو مقدّمة عزفيّة قصيرة تُبرِز خصائص مقام الوصلة بشكل موجز، وهو يختزل في بعض الأحيان مرحلة البشرف أو السماعيّ، لا سيّما في إطار عجالة التسجيلات على أسطوانة ال78 دورة (Abou Mrad, 2004).

7.1.2. الاستهلال الغنائيّ

أمّا الاستهلال الغنائيّ، فاستقته مدرسة الحَمولي –في غالب الأحيان– من مصدر الموشّحات الحلبيّة. لكن، وعوضًا عن تنفيذ هذه التلاحين في شكل حرفيّ، مثلما هو مألوف في حلب (حيث الفاصل يتضمّن مجموعة من الموشّحات من المقام الواحد)، لا يكاد المطرب في مدرسة الحمولي أن يتلوَ بيتَين من الموشّح، في ما يُشبه عمليّة التسخين التمهيديّ، حتى يكتشف طريقه، وينطلق في مسيرته النغميّة، إلى أن يبلغ فقرة التلاوة المرنّمة –بخاصّة التفريد في الموّال أو القصيدة– وهي بيت القصيد في مسيرته. وقد قام بعض زملاء الحمولي، من أمثال محمّد عثمان (1855-1900)، بتلحين موشّحات مصريّة تجاوبيّة، منفتحة على الاستطرادات التفريديّة المرتجَلة (مثلاً موشّح "ملا الكاسات")، على نسق التصرّف الآني وأسلوب المجاوبة المعروف بالهنك في إطار صيغة "الدور"

---

[14] فقرة عزفيّة ثابتة لحنيًّا مسبقة التأليف، شكلها دوريّ، أي مبنيّة على تواتر بين خانات متنوّعة وتسليم ثابت، وهي تتميّز بضروبها الإيقاعيّة السماعيّة، بخاصّة السماعي الثقيل (أربع نبضات ثنائيّة وثلاثيّة التركيب: 3+2+2+3) والسماعي الدارج الثلاثيّ النبض (2+2+2 أو 3+3). أمّا أكثريّة السماعيّات المؤدّاة في مدرسة عصر النهضة العربيّة هي من مصدر مولويّ عثمانيّ، لكنّها مطوّعة أدائيًّا للذوق العربيّ المشرقيّ. وثمّة سماعيّات مشرقيّة عربيّة الأصل.

المستحدثة (Abou Mrad, 2004).

7.2. طور نقض الطرح والتفريد والتلاوة المرنَّمة

يتّسم الطور الثاني بصفة الارتجال العارم في نقض واضح للثبات التلحينيّ الذي يميّز الطور الأوّل؛ وهو ارتجال على أساس أسلوب التلاوة المرنّمة المُرسَلة (غير الموقّعة دوريًّا)، يأخذ شكل التقسيم العزفيّ ثمّ شكل التقسيم الصوتيّ لموّال أو لقصيدة.

التقسيم: يبدأ الطور الثاني بارتجال استهلال تقسيميّ يمهّد للتفريد الغنائيّ. ويمكن اعتبار فنّ التقسيم رديفًا عزفيًّا للتلاوة المرنّمة، يبني إيقاعه على أساس أوزان عروضيّة لنصّ ضمنيّ لا يظهر منه إلاّ مُدد مقاطعه، وهو يأخذ شكل التجوال الاستكشافيّ المرتجل في أركان العمارة المقاميّة، بُلوغًا إلى إبراز هوّيّة المقام (Abou Mrad, 2015).

الموّال: يتأصّل الغناء المُرتجَل للموّال في التقليد الغنائيّ الشعبيّ المصريّ، بيد أن الفنّ الحمولي حوّل التفريد في الموّال إلى ردهة زمنيّة فريدة من حيث الإبداع اللحنيّ، ملؤها الابتكار في اللحظة، مع توسيع مدى السلّم المقاميّ، والتفنّن في ابتكار الصيَغ اللحنيّة، وبخاصّة حين تُرنَّم لفظات "يا ليلي، يا عيني" في تواتر مع التقاسيم العزفيّة، التي تمهّد للترنيم الصوتيّ وتُتَرجم جمله اللحنيّة عزفًا. وفي هذه الحال يُصبح الموّال تقسيمًا غنائيًّا.

القصيدة: في بعض الوصلات، تُرتَجل التلاوة المرنَّمة المُرسلة في الطور الثاني على أبيات قصيدة، مع إجراء التواتر بين ترنيم الشعر وترجمة عزفيّة لذلك الترنيم.

7.3. طور المحصّلة التجاوبيّة

يتّسم الطور الأخير من الوصلة الحَموليّة بمجاوبة تجمع بين عبارات موسيقيّة ثابتة متكرّرة وعبارات متغيّرة مُرتَجَلة؛ وهي تأخذ شكل الدور المُستجدّ أو شكل ترنيم القصيدة على ضرب الوحدة.

7.3.1. التجديد في قالب الدور

في أعقاب الموّال يغنّى "الدور"، وهو -إن جاز التعبير- قِبلة الوصلة الحَموليّة بل محجُّتها. وترقى جذور الدور إلى مغنّين مدنيّين من أمثال الشيخ محمّد عبد الرحيم المسلوب والمقدّم والشرتوني والشلشموني، الذين عاشوا في النصف الأوّل

من القرن التاسع عشر، وقد شقّ هؤلاء، أمام عبده الحَمولي، الطريق التي سار فيها (بالتعاون مع محمد عثمان) حتّى تمكّن من إقامة الموسيقى الفنّيّة الجديدة في مصر (رزق, 1939)، على غرار ما فعل جمال الدين الافغاني ورفعت الطهطاوي، في تحضير الأجواء لحركة الشيخ محمّد عبده الإصلاحيّة (Hourani, 1962).

أما مطلع الدور، واسمه المذهب، فهو شبيه بالطقطوقة وبالموشّح نظرًا إلى الثبات في لحنه من وجهة نظر الأداء، في حين يتاح للمغنّي المنفرد في الجزء الثاني –وهو فقرة "الغصن" أو "الدور" الفعليّ– أن يتصرّف باللحن وذلك انطلاقًا من الألحان الواردة في المذهب (Lagrange, 1994).

الصورة 4: الشيخ محمّد عبد الرحيم المسلوب

لقد طوّر عبده الحَمولي ومحمّد عثمان صيغة الدور، إذ بذلا فيه كل طاقة لهما على الابتكار. فتكاثرت عبارات التنويع المرتجل –وهي كثيرًا ما تستحيل استرسالاً مرتجلاً (Al-Shawan Castelo-Branco, 1987)– إلى جانب التلوين (التغيير في بنية السلّم المقاميّ) والمجاوبة بحسب أسلوب "الهنك"، إلى ما لا نهاية له، وذلك انطلاقًا من إحدى لفظات الدور، أو من مقطع من لفظة "أه" أو "ليل". وقد اقتبس الحَمولي وعثمان تقنيّة الهنك عن العثمانيّين، وكذلك عن المنشدين الدينيّين. وهي كناية عن حوار على هيئة تعاقب أو تراشق بين المغنّي المنفرد والمنشدين

المساعدين، "السنُّيدة" أو "المذهبجيّة"(وعددهم واحد إلى أربعة). ويتمّ ذلك بمؤازرة موسيقيّي التخت، الذين يمهّدون للعبارات الموسيقيّة المغنّاة ويفصلون بينها باللوازم وبالجسور اللحنيّة التي تترجم عزفًا فحوى الغناء، وذلك بلا هوادة. فتتوالى عبارات التنويع المتزامنة، ناسجةً الهيتروفونيّة، عبارات التنويع المتعاقبة. والهنك –بعيدًا عن أي توجّه كورسيّ– يشكّل فرصة يعاد من خلالها تأكيد الجنوح إلى التنويع، والجوع إلى التغيير، وغضبة التجديد، في مواجهة الركود التكراريّ والثبوتيّ التراثي، وهو ما يؤكّد عليه قسطندي رزق:

> "فإنّ تلاحينهم [الملحّنين الآخرين] كانت سهلة التقليد وقريبة المتناول لسهولة القائها وبساطة مآخذها فضلاً عمّا فيها من جودة ومتانة وحسن حبك ولذلك كانت سريعة الانتشار لما تقدّم من الأسباب وكان يتلقّنها المحترفون والهواة عن الملحّن الذي لحّنها بأسرع من لمح البصر ويقلّدونه فيها تمام التقليد. أمّا طلب تقليد تلاحين عبده فهو من المستحيلات لما فيها من مهارة فنّيّة ومناعة بديعة وحيلة واسعة فكان وأنمّ الله آية من آياته في قوّة البديهة وحسن الارتجال وغريب التصرّف بأساليب الغناء وضروب التطريب، وقد يخيّل إليك إذا لحّن من فوره مذهبًا أو دورًا أنّه يقرأ الفاتحة أو يتلو في لوح مسطور." (رزق, 1936)

الصورة 5: محمّد عثمان

في هذا السياق، ألا يتجسّد الجوهر من خلال جدليّة الثابت والمتحوّل، أو

يتجلّى المعنى عبر مشكاة الذات، ومن خلال النّصّ وتأويله؟[15] ولا ريب أن منظومة تمتلك مثل هذه الطاقة على الابتكار، تستدعي تطبيق ديناميّة التجدّد القائمة على تنسيق الدمج الانسجاميّ.

7.3.2. التجديد في ترنيم القصيدة مع لازمة العواذل

ترنيم القصيدة

الصورة 6: الشيخ يوسف المنيلاويّ وتخته المكوّن من محمّد العقّاد الكبير، قانون، إبراهيم سهلون، كمان، على صالح، ناي، محمّد أبو كامل، رقّ، مع علي عبد الباري في دور السنّيد

يتجلّى مبدأ التلازم بين الثبات والتحوّل أيضًا في سياق ترنيم القصيدة الموقَّع على ضرب الوحدة، الذي ابتكرته مدرسة النهضة المصريّة، وبخاصّة الشيخ يوسف المنيلاويّ (1847-1911)، الوافد إليها من وسط الإنشاد (Lagrange, 2011). ففي هذا الإطار ذي الخلفيّة الصوفيّة، وإن تباينت مستويات القراءة، يشغل النصّ ومعناه حيّزًا رئيسًا ومهيمنًا إلى جوار المقام. وهذا مؤدّاه أنّ تطابق النص والنغم، أو القصيدة والمقام، يصير هو المعطى الأساسي. ومثلما تستحيل الكلمة الإلهية

[15] راجع أيضًا كتابات بولس الخوري في الظاهرة والمعنى (Khoury, 1997)).

آيةً قابلة للتأويل، فينجلي أمرها للناس، كذلك يتحقّق روح المقام من خلال الصياغات اللحنيّة التي يبتكرها المرنّم في لحظة فانية. إنها مسيرةٌ مسارّيّةٌ (initiatique)، تتحقّق على صعيدَي القول والنغم، فيتناوب هذان الطرفان في دَوري الدال والمدلول.

لازمة العواذل[16]

تشكّل الجدليّة القائمة بين ترنيم أبيات القصيدة الفصيحة وإنشاد لازمة "العواذل" باللهجة العامّيّة المصريّة وعزفها عند المحطّات المفصليّة من القصيدة إحدى الأمثلة البارزة على استمراريّة حضور النغم المقاميّ والمغزى الذي يحمله.

كانت هذه اللازمة في الأصل مذهبًا لدور من مقام سيكاه (الجندي, 1895):

"آه يا أنا ويش لِلْعَواذِل عَندِنا قُمْ مَضْيَع ألعَوازِل وِواصِلْني أنا"

أضحى إنشاد هذا المذهب –بشكل جماعيّ مع جوق "السنّيدة" أو "المذهبجيّة"- مطلعًا وخاتمة لترنيم القصيدة الموقّعة على ضرب الوحدة في نهاية القرن التاسع عشر (Lagrange, 1994). كما صار أداء آلات "التخت" للحنه لازمةً تعقّب على القفلات الهامّة في ختام ترنيم كلّ بيت من أبيات القصيدة. وتتأقلم هذه اللازمة مع البنى المقاميّة الأساسيّة المعتمدة في التقليد الترنيميّ المدنيّ المصريّ (بيّاتي، سيكاه، راست، صبا، حجاز)[17]، وذلك من خلال تعديل صيغة القَفل التي تتّبع مجرىً خاصًّا بكلّ مقام (Abou Mrad, 2016, Chapter 8). ولهذه اللازمة دور تأثيريّ في صياغة الجمل اللحنيّة المرتجَلَة التي تُغنّى الأبيات عليها، إذ تغدو مثالاً لحنيًّا نغميًّا ووزنيًّا إيقاعيًّا تنبني على أساسه التلاحين ولا سيّما في قفلها.

---

[16] المراجع الأساسيّة في هذا الموضوع: الخلعي، 1904، الراسي، 1978 و1981، لاغرانج، 1994: 303-346، أبو مراد، 2002: الفصلان الخامس والسادس، كما تسجيلات الشيخ يوسف المنيلاوي وعبد الحيّ حلمي والشيخ أبو العلاء محمّد.

[17] هناك فرق شاسع بين التنظير في المقامات مألوف عند المؤلّفين العرب المشرقيّين منذ مؤتمر القاهرة، وبين واقع الممارسة في مصر. المستشفّ من خلال تحليل التسجيلات في حقبة ما قبل العشرينات، والتي نرى شواهد نظريّة لها عند مؤلّفَين نظريّين أكثر التصاقًا بالواقع، هما كامل الخلعي واسكندر شلفون (*روضة البلابل*). نأخذ مثلاً على ذلك مسألة نغمة العشّاق المصريّ ونغمة الجهاركاه البلديّ، وحتّى عقد النهاوند في نغمة البيّاتي، حيث ترد مسافات لحنيّة مراسيّة مختلفة عن التنظير المتأثّر بالعثمانيّين، ولا سيّما مسافة ربع طنين وخمس أرباع الطنين. وكذلك درجة "الماهور" في مقام هزام، التي ترد في الواقع بين درجتَي الأوج والماهور المعدّلتَين.

ويتشعّب التفسير في اكتناه العلاقة بين ترنيم القصيدة وإنشاد اللازمة، فيتناول موضوع اختلاف اللسان بين اللازمة والقصيدة، أو موضوع ثبات اللحن في اللازمة في مقابل تحوّل تجلّيات المقام في ترنيم الأبيات. وإذ يرى فريدريك لاغرانج (Lagrange, 2011) في هذه اللازمة طريقةً رمزيّة يستملك من خلالها المطرب القصيدة شعرًا ولحنًا، نرى بدورنا فيها طريقةً رمزيّة للعبور من الحيّز الدنيويّ إلى الحيّز الإلهيّ، وكأنّما الله يدعو السامع إلى التخلّي عن العواذل وإلى الوصال الصوفيّ أو القران الروحيّ معه (Abou Mrad, 2016, Chapter 8).

8. الورثة

8.1. إرث الفقيه

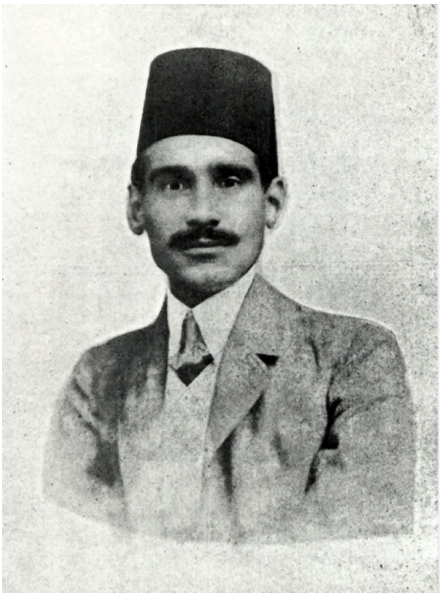
بدأ الإمام محمّد عبده والموسيقيّ عبده الحَمولي عملهما الإصلاحيّ، كلٌّ في ميدانه، واجتازا أشواطًا مهمّةً، طبَعا من خلالها زممنهما بنزعتهما النهضويّة. لكنّ الموت منعهما من ترسيخ منهج التجدّد من الداخل في الذهن العربيّ ترسيخًا عضويًّا. ولئن تولّى جيلٌ أوّل من الأتباع والتلاميذ الأُمناء مهمّة الاستمراريّة، فسرعان ما باتت التباينات والمفارقات القادمة في نهوجهم بوادرَ للمغالطات المستقبليّة. فظهر في الفقه والسياسة تيّاران متباينان ينتسبان إلى إرث الشيخ محمّد عبده. أوّلهما يمثّله لطفي السيّد وقاسم أمين اللذان أكّدا -في صدد الاستمرار في نهج الإمام الإصلاحيّ- على البعد الإنسانيّ العلمانيّ المتلائم مع جوهر الدين. وفي المقابل، أخذ التيّار الثاني، الممَثَّل برشيد رضا، بالتأكيد على مركزيّة الدين في إرث المعلّم، وصولاً إلى اعتماد نمط جديد من السلفيّة (Hourani, 1962).

8.2. إرث المرنّم

8.2.1. أداء الصِّيَغ الموروثة

في الحقبة التاريخيّة عينها، واصل رفاق عبده الحَمولي ومحمّد عثمان وتلاميذهما أداء عناصر الوصلة الحَمولية حسب النمط الارتجاليّ عينه. وكانت الغالبيّة منهم تؤدّي تلك الأشكال باحترامٍ كبيرٍ جعلها شبه "رسميّة ". والأقراص (ذات الثماني وسبعين لفّة) العربيّة الأولى التي سُجِّلت بأصوات الشيخ يوسف المنيلاويّ وعبد الحيّ حلمي والشيخ سيّد الصفتي وسليمان أبو داود وغيرهم، خير

شاهدٍ على هذا المنحى الاستمراريّ المحافظ.



الصورة 7: عبد الحيّ حلمي

8.2.2. تجديد الصيغ الموروثة

لكنّ البعض منهم حاول استئناف تجديد القوالب الموجودة:

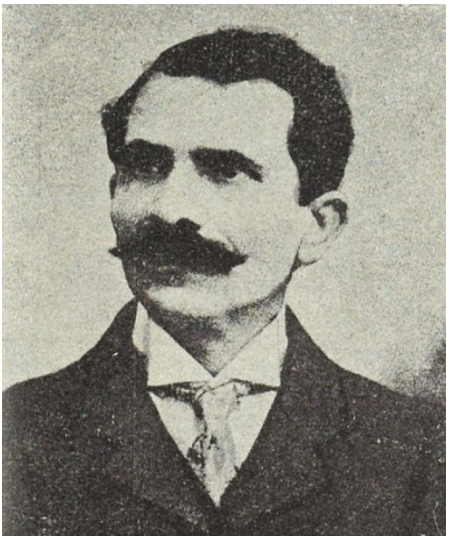
- الشيخ أبو العلاء محمّد (1872-1927) في تجديده قالب ترنيم القصيدة الموقّع على ضرب الوحدة؛

الصورة 8: الشيخ أبو العلاء محمّد

- داود حسني وإبراهيم القبّاني، في إغناء شكل الدور.

8.2.3. المسرح الموسيقيّ الفنّيّ العربيّ

لكنّ أحد الابتكارات الرئيسيّة كان للشيخ سلامة حجازي (1852-1917) في ميدان المسرح الغنائيّ العربيّ. فبفضل الشيخ سلامة، وجد الترنيم الفنّيّ العربيّ المحض مقاميّ، أي من دون غربنة، مكانه على خشبة المسرح. وللأسف انتهت التجربة بموت رائدها سنة 1917.



الصورة 9: الشيخ سلامه حجازي

8.2.4. الموسيقى العزفيّة العربيّة

أمّا التجديد الرئيس الثانيّ، فتمثّل بالتحرّر التدريجيّ للموسيقى العزفيّة من هيمنة الترنيم بالحنجرة عند العرب. وكان روّاد هذه الحركة من معاصري الحَمولي، وهم: محمّد العقّاد الكبير، قانون، إبراهيم سهلون، كمان، أحمد الليثي، عود، أمين البوزري، ناي. وهكذا اغتنت التسجيلات بمقاطع عزفيّة مستقلّة، مثل البشارف والسماعيّات، ولا سيّما التقاسيم. وذهب عازف الكمان الحلبيّ سامي الشوّا (1885-1965) إلى أبعد من ذلك، فأطلق من خلال الاسطوانة صيغًا عزفيّة مستحدثة ذات الطابع الموسيقيّ الفصيح العربيّ الصافي، محرّرًا بذلك حيّز الآلاتيّة

من النير التراثيّ العثمانيّ. وهذه الأشكال العزفيّة الجديدة هي بخاصّة (Abou Mrad, 2004):

أ. **التحميلة:** قالب عزفيّ يعتمد على التواتر الحواريّ، مجاوبةً، بين التفريد المرتجل الموقّع، الذي يقوم به أحد أعضاء التخت (بالتناوب)، وبين اللوازم التي يؤدّيها التخت بأجمعه.

ب. **التقاسيم الراقصة:** مقدّمة مأخوذة من التراث البلديّ، ثمّ تقاسيم موقّعة ومتفنّنة على ضروب الرقصات الشعبيّة.

ت. **أداء الموشّحات والأدوار أداءً عزفيًّا** مطربًا.

ث. **التقاسيم المطوّلة:** تتحوّل التقاسيم من ومضات من الاستهلال والترجمة العزفيّة إلى فقرات موسيقيّة عزفيّة قائمة بحدّ ذاتها ومستقلّة عن الغناء (Abou Mrad, 2015). وقد أضحت التقاسيم مع فوزي سايب (1929-2010) (في الثلث الأخير من القرن العشرين) مادّة محوريّة للحفلة الموسيقيّة.

الصورة 10: سامي الشوّا

9. سوء فهم

مع انتهاء الحرب العالميّة الأولى وسقوط المشرق العربيّ في قبضة الاستعمار الغربيّ، انطلق تيّار النهضة الثاني، تيّار الإصلاح من الخارج (Hourani, 1962).

9.1. في الفقه والسياسة

ففي ميدان السياسة، نجد بعض من نسب نفسه إلى إرث الإمام محمّد عبده يتسرّع بإرادة تطبيق المثال العلمانيّ الغربيّ على المجتمع المصريّ، بكلّ بساطة، مولّدًا تيّارات وطنيّة وقوميّة حداثيّة منتمية إلى البرجوازيّة الصغرى، مصبوغة بالثقافة الأوروبيّة (Hourani, 1962). ومن هذه التيّارات: حزب الوفد في السياسة، ونهج طه حسين في الأدب. وقد مهّدت تلك التيّارات لظهور الحركات القوميّة والاشتراكيّة العربيّة.

وفي المقابل، توصّل ورثة الإمام محمّد عبده الإسلاميّون، انطلاقًا من تفاسير رشيد رضا، إلى مغالاة متناظرة مع مغالاة القوميّة الاشتراكيّة؛ فأسّس حسن البنّا (وهو تلميذ رشيد رضا) حركة "الإخوان المسلمون"؛ وتنامت الحركات الإسلاميّة على أشكالها الإحيائيّة والسلفيّة في مواجهة دعاة الإصلاح الحداثيّ المُغَرْبَن، متخطّية الموقف التقليديّ المحافظ إلى نهج سلفيّ معادٍ للحداثة الغربيّة (Hourani, 1962).

فرسالة محمّد عبده المركزيّة -تلك الدعوة إلى الحداثة والتحرّر، المنبثقة من داخل المجتمع الشرقيّ، ذلك الحلّ المطروح لتفادي شرخٍ خطيرٍ في اجتماع مشرّبٍ بالدين يصطدم بصورة الغرب العصريّ الناجح- لم يفهمها ورثتُه، أو تجاهلوها، انبهارًا بلمعان التقدّميّة، عند البعض، وتقوقعًا ائتمانيًّا وانتمائيًّا على هُويّةٍ سلفيّةٍ عند الآخرين. والمؤسف أنّ الأبواب التي شقّها الإمام في حينه قد أغلقها أتباعه بسرعة.

9.2. في الموسيقى

وكذلك لم تفهم غالبيّة ورثة عبده الحَمولي فحوى ثورته الموسيقيّة. فالجيل الثاني من التلاميذ تجاهل كلّيًّا رسالته النهضويّة: تكوين موسيقى فنّيّة عربيّة انطلاقًا من لغةٍ مقاميّةٍ متأصّلةٍ في وجدان المجتمع، يحرّكها إبداع الفنّان المنفرد من خلال الارتجال النغميّ، في انصهارٍ تامٍّ بين وظيفتَي المؤدّي والملحّن. ففي حين انزوى البعض منهم خلف نزعة أدائيّة تكراريّة متحفيّة، أمينة لنتاج مدرسة الحَمولي الحرفيّ، من باب "المحافظة على التراث" –وهي نزعة شبه-سلفيّة متناقضة مع دعوته إلى التجدّد– أخذ الآخرون بتقويض أسس المنظومة الحَمولية الفنّيّة من منطلق حداثيّ مُغَرْبَن.

9.2.1. التقويض الأوّل

أمّا التقويض الأوّل، فهو الخروج التدريجيّ عن النظام النغميّ المقاميّ؛ وذلك من خلال تبسيط المسار اللحنيّ، وزعزعة بنيته السلّميّة المقاميّة، بُغية تسهيل اقتباس جمل موسيقيّة منقولة عن الغرب، بسذاجة، ومن دون أيّ استيعاب لفحواها الجماليّ، أو حتّى لقواعدها النحويّة الموسيقيّة الصرفيّة والتركيبيّة ولخاصّيّاتها النظاميّة اللحنيّة والإيقاعيّة، مثل المقاطع الأوبراليّة الإيطاليّة، وڤالسات فينّا، وورومبا كوبا. فبِتْنا نرى الألحان مبسّطةً إلى درجة التسطيح، والسلالم المقاميّة مُحوّرةً، وقد نُزِعَ عنها التنوّع الغنيّ في المسافات اللحنيّة، بخاصّة الجنس الزلزليّ، وصولاً إلى السلّم القويّ الذياطونيّ المعدّل المتساوي. ونرى أيضًا التزيين محدّدًا، والميزان "مهذّبًا" إلى حدّ الإعواز. فهو مشروع تطبيعٍ عامٍّ، عن طريق إزالة ميزات الموسيقى الفنّيّة العربيّة ومعالمها، مع الحفاظ على الكلام العربيّ المغنّى، وصولاً إلى جعلها قابلة لاستقبال "بُذور الغرب" (Abou Mrad, 2016, Chapter 10).

وهكذا، وبعد بداياتٍ بليغةٍ في جوّ المدرسة الحَمولية، ومحاولات ناجعةٍ في التجدّد من الداخل، انتقلت طليعة الفنّ التلحينيّ، في مصر الربع الثاني من القرن العشرين، إلى منحى تحديثيّ يعتمد على دمج تغريبيٍّ متسرّع، إنْ في محاولات تطعيم الأغاني بنتف "أوبراليّة" هشّة[18] أو شوارد من الرومبا (rumba)، والڤالس (valse)، المنضويّة كلّها تحت راية اللصق (patchwork) بحسب مفهوم الكيتش (kitch).

وهذه التجارب، وإن كان رُوّادها يمتازون بسمات النبوغ والإطراب، وإن جسّدت طموحات الطبقة الوسطى العربيّة منذ العشرينات (التي سيطر على أذهانها وذوقها مركّب النقص تجاه الغرب) هي التي فتحت المجال لكلّ التجارب "التحديثيّة" اللاحقة، وسمحت لها بأن تقوّض ما تبقّى من معالم العرب النغميّة. ونتيجة لذلك، وعلى الأمد الطويل، ظهرت أغنية رائجة "شبه غربيّة" خفيفة، بكلام عربيّ، وطغت على النتاج الموسيقيّ العربيّ الحاليّ.

---

[18] فالأوبرا الأوروبيّة تزدريها، والمنحى التلحينيّ المقاميّ المشرقيّ العربيّ لا يأنس بها بل يستهجنها.

9.2.2. التقويض الثاني

أمّا التقويض الثاني، فهو الخروج على نسق الارتجال، من خلال الفصل بين وظيفتَي المؤدّي والملحّن، مع احتفاظ شكليّ وحرفيّ باللسانّ النغميّ الأصليّ. فتثبيت اللحن المؤلَّف تثبيتًا نهائيًّا بالتدوين الموسيقيّ الغربيّ، والاستعاضة عن التخت بأوركسترا كبيرة وثقيلة، يؤدّيان بطبيعة الحال إلى إزالة مركزيّة فعل الارتجال في الأداء، أي إلى سجن المؤدّي (لا سيّما العازف) في قفصٍ ذهبيّ. إنّ هذا الدمج بأساليب أدائيّة وجماليّة مأخوذة عن الغرب (وأعني النهج الأوركستراليّ، والالتزام بالحرف اللحنيّ الثابت) يطال الجوهر في المنظومة المقاميّة الارتجاليّة. حتّى لو كان المؤدّي بمستوى نجوم حقبة الخمسينيّات في الأداء وجودة الصوت والقدرة على توليد الطرب، وحتّى لو كانت تلك النجوم تخرج أحيانًا عن الثبات الحرفيّ للّحن في استرسال تنويعيّ، وحتّى لو كان النصّ الشعريّ المنغّم رائعًا، فهذا التحوّل أدّى إلى إفقار النتاج الفنّيّ[19]، وإلى تهميش المنحى التجدّديّ من الداخل. فبدلاً من مواصلة تلك النجوم في النهج الغنائيّ الفنّيّ العربي، الذي برعت فيه في صباها، قامت بإطلاق نمط الأغنية الشعبيّة الناجحة والرائجة، من صنف أغنية المنوّعات، محافظةً على الطابع العربيّ بحرفيّته، متجاهلةً (جزئيًّا في البداية وكلّيًّا في النهاية) الطاقة الهائلة الكامنة في حرّيّة الارتجال، وفي الأسلوب الحبكيّ العميق والغنيّ للعبارات الموسيقيّة، الذي تأسّس في مدرسة النهضة العربيّة الموسيقيّة الحَموليّة.

وبذلك تمّ إغلاق أبواب الإبداع التي كان قد بدأ بفتحها عبده الحَمولي. ولم يكتفِ موسيقيّو العرب بتجاهل دعوة الحَمولي التحرّريّة والتجدّديّة، بل أخذ البعض منهم نتاجه الشخصيّ من الأدوار (المخصّص للأداء الانفراديّ المرتجَل) وأدّاه بالكورس والأوركسترا، معلّلاً ذلك "بالإسهام في نشر التراث وتطويره".

أمّا اليوم، وفي عصر "ما بعد الحداثة" في الغرب (الذي لم تصل مفاعيله حتى الآن إلى أرض الضاد)، وفي مقابل المواجهة السياسيّة والفكريّة العقيمة بين السلفيّين والتقدّميّين، التي ما زالت تشغل ورثة محمّد عبده، هناك سجال مستمرّ بين التراثيّين والحداثيّين العرب في الموسيقى، يهدر طاقة ورثة عبده الحَمولي. وقد آن الأوان لكي يخرج العرب من عبثيّة تلك التجاذبات، ولكي يفهموا أخيرًا فحوى

---

[19] أقلّه على صعيد تحويل الأداء العزفيّ إلى النهج الأوركستراليّ بعيدًا عن نهج التخت في الأداء الارتجاليّ.

رسالة "العبدهَين" النهضويّة؛ وذلك، تحت طائلة السيطرة الكاملة من جانب ما يسمّى بـ"النمط الأميركيّ للحياة" ("The American way of life") –وشقيقته الصغرى في حقل الموسيقى، المسمّاة "موسيقى العالم" ("The World music")، ذلك النوع من الكوكاكولا الموسيقيّ المصنّع أو المعلّب في العالم الثالث– على عالم العرب المجتمعيّ والصوتيّ.

10. المراجع

Abou Mrad, N. (1991). L'Imam et le chanteur: Réformer de l'intérieur. *Les Cahiers de l'Orient*, *24 "La musique et la Nahda"*, Article 24 "La musique et la Nahda".

Abou Mrad, N. (2004). Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe. *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, *17*, Article 17.

Abou Mrad, N. (2005). Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe. In *J.-J. Nattiez (éd.) Musiques. Une encyclopédie pour le xxie siècle: Vol. III « Musiques et cultures »* (Actes Sud, pp. 756–795).

Abou Mrad, N. (2006). Le legs musical noté par Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī: Approche systémique critique et transcription. *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*, *XIII*(1), Article 1.

Abou Mrad, N. (2015). Réécriture grammaticale générative musicale d'un taqsīm improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī. *Revue Des Traditions Musicales*, *9 « L'improvisation taqsīm »*, Article 9 « L'improvisation taqsīm ».

Abou Mrad, N. (2016). *Éléments de sémiotique modale: Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*. Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

Abou Mrad, N., & Béchéalany, B. (2010). La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore. *Revue Des Traditions Musicales*, *n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) »*, 25–42.

Al-Shawan Castelo-Branco, S. (1987). Aspects de l'improvisation dans la musique arabe d'Égypte. In *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (Bernard Lortat-Jacob, pp. 152–157). SELAF.

Chailley, J. (1956). *Formation et transformation du langage musical*. Centre de documentation universitaire.

Comte, A. (1830). *Cours de philosophie positive, édition originale en six tomes*. Bachelier.

Corbin, S. (1961). La cantillation des rituels chrétiens. *Revue de Musicologie*, *47*(23), 3–36.

During, J. (1994). *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Verdier.

Hourani, A. (1962). *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*. Oxford University Press.
Khoury, P. (1997). *Le fait et le sens: Esquisse d'une philosophie de la déception*.
Lagrange, F. (1994). Poètes, intellectuels et musiciens. *Les Cahiers de l'Orient*, *24 "La musique et la Nahda"*, Article 24 "La musique et la Nahda".
Lagrange, F. (1996). *Musiques d'Égypte*. Cité de la Musique/Actes Sud.
Lagrange, F. (2011). Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la Nahḍa. In *The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works*. Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.
Lortat-Jacob, B. (1987). Improvisation: Le modèle et ses réalisations. In *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (Bernard Lortat-Jacob, pp. 45–59). SELAF.
Royer-Artuso, N. (2015). Improvisation et variation dialectale dans le monde du maqām: Une étude comparative des styles « arabes » et « turcs » ». *Revue Des Traditions Musicales*, *9 « L'art de l'improvisation taqsīm »*.
Saussure, F. de. (1906). *Cours de linguistique générale, publié par Ch. Bailly et A. Séchehaye, édition critique préparée par T. Mauro*. Payot.
Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford University Press.
Tràn, V. K. (1968). Modes musicaux. In *Encyclopædia Universalis: Vol. XI* (pp. 48–153).
Wright, O. (1978). *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300*. Oxford University Press.
أبو مراد, ن. (2003). الفقيه والمرنّم: الإصلاح من الداخل (مقاربة بين محمّد عبده وعبده الحاموليّ. النهضة العربيّة والموسيقى: خيار التجديد المتأصّل, 135–154.
الجندي, ع. (1895). روض المسرّات في علم النغمات. المطبعة العموميّة.
الخلعي, م. ك. (1904). الموسيقي الشرقي.
المصريّ, ا. م. (1975). أبو نواس في تاريخه وشعره. دار الجيل.
المويلحي, إ. (1902). عبده الحمولي In .مشاهير الشرق (جرجي زيدان).
خضر, ا. ج. (2003). راهنيّة مسألة التجديد المتأصّل In .النهضة العربيّة والموسيقى: خيار التجديد المتأصّل .(pp. 131–134) منشورات المجمع العربيّ للموسيقى.
رزق. (1936). الموسيقى الشرقيّة والغناء العربيّ .Vol :الجزء الأوّل.
رزق. (1939). الموسيقى الشرقيّة والغناء العربيّ .Vol :الجزء الثاني.
زيدان, ج. (1904). تاريخ آداب اللغة العربيّة.
شلفون, إ. (1922). مقارنة بين موسيقانا وموسيقى الأتراك. روضة البلابل, 4, 49–54.
عطيّة, ا. ج. (2011). التقليد أو التسليم. مجلّة التراث الأرثوذكسيّ . https://www.orthodoxlegacy.org/?p=675