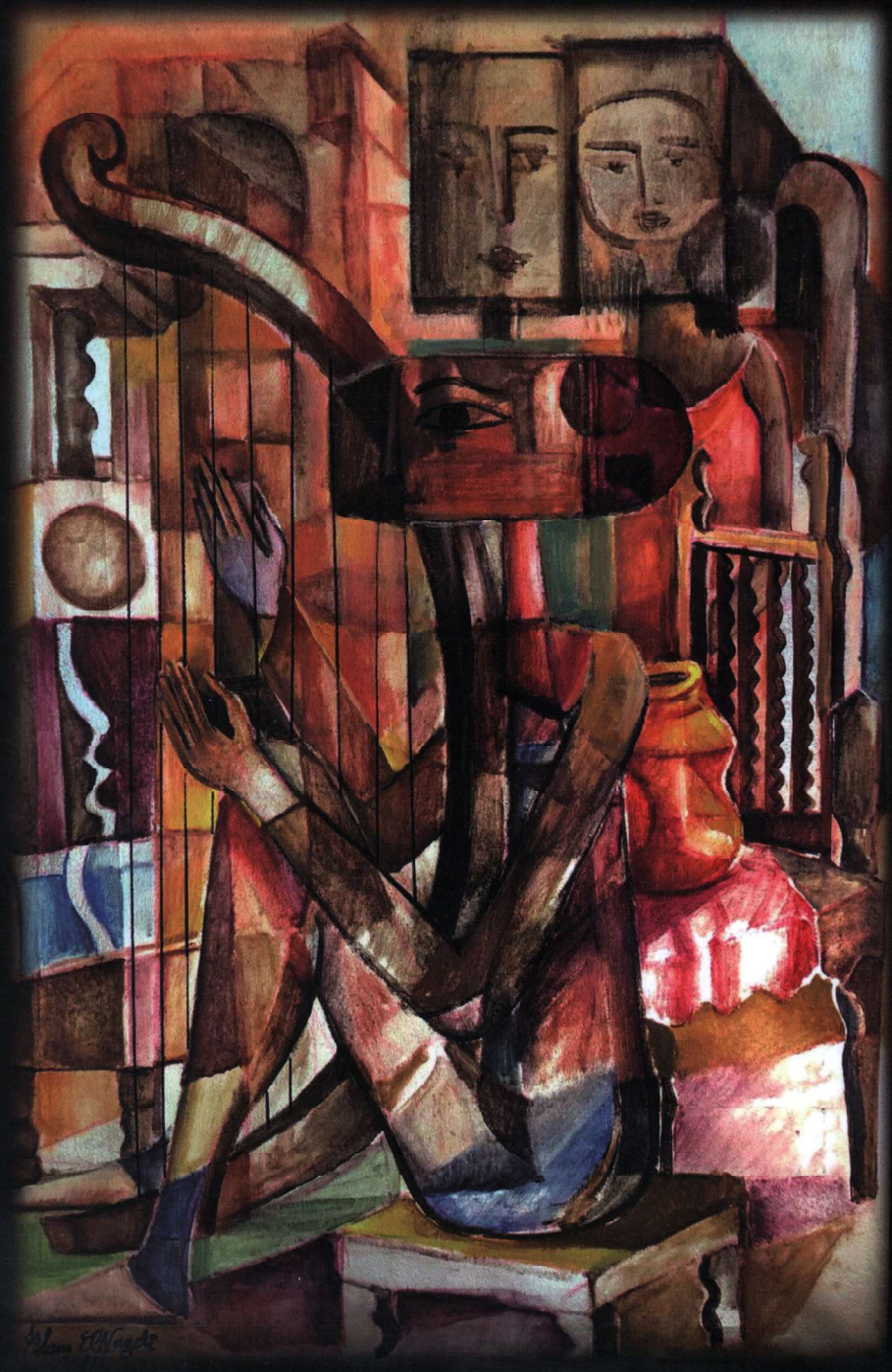
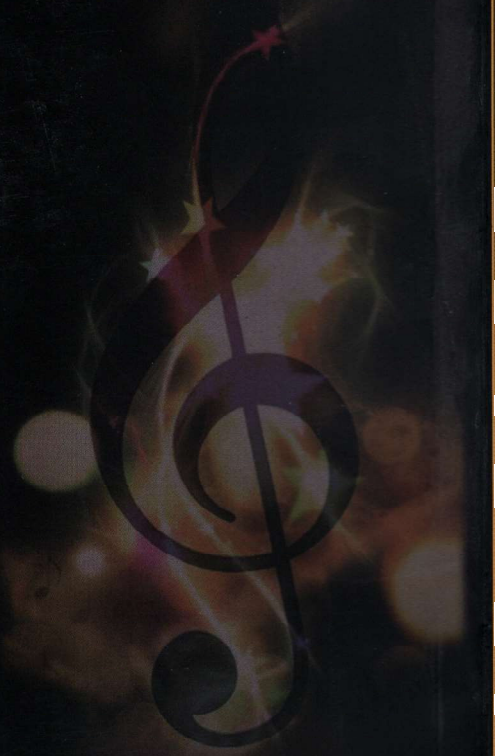
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

خريف 2021 - شتاء 2022

العددان : 23 - 24





عدد خاص
Special issue

Music
الموسيقى

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 23 - 24

خريف 2021 - شتاء 2022

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د/ سمية رمضان
أ.د / فوزية حسن
أ. د / مجدى عبد الرحمن
أ.د / هدى وصفى

المدير الادارى	المراجعة اللغوية	الإخراج الفنى
صفاء عباس	إيناس أحمد	هانى صبرى

لوحتى الغلاف

للفنان اسلام النجدى

الـوجه : عـازف الهـارب الـوان زيت علـى قماش مقاس اللوحة ٦٠*٩٠

الخلف : عـازفي الموسيقى الـوان زيت علـى قـمـــاش . مقـــاس اللـــوحـــة ١٠٠*١٠٠سم

اتبع الفنان الاسلوب التكعيبي والذي يظهر في اشكال عناصره الطبيعية المكونة للعمل الفني بأشكال هندسية (كالمكعب والكرة والاسطوانة) ذات الاسطح المتعددة والتي يمكن للمشاهد رؤيتها من عدة اتجاهات وبأوضاع مختلفة في نفس الوقت –فيرى وجه العازف مثلا في وضع مواجه وفي نفس الوقت يراه من الجانب "بروفيل"– كما تظهر في عناصره الشفافية وكأن عين المشاهد لا يحجبها اي شيئ عن الرؤية فتظهر الاجزاء الخلفية في اللوحة من خلال تلك الاجسام . اما عن الالوان فإستخدمت الالوان المحايدة مرة والالوان البراقة والزاهية مرة اخرى مع تلك العناصر والتي تم تفكيكها وتحليلها ثم إعادة تركيبها مرة اخرى.

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

الدكتور أشرف زكي . . .
ومسيرة الإنجاز

عندما خطط الرائد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق والمؤسس لأكاديمية الفنون وواضع لبناتها الأولى لتصبح منارة تعليم فنون الإبداع في مصر والعالم العربي والشرق الأوسط ، وهي لا تزال تهدي سبيل المبدعين والموهوبين لتلقي العلوم والفنون وتدفعهم لمزيد من الإبداع كقوى ناعمة تساهم مساهمة فعالة في بناء الأمة ، بل والإنسانية برمتها .

وعندما كتب لهذا الصرح الكبير أن يكون هو البيت الكبير الذي ساهم ويساهم في بنائه وإضافة حجر فوق حجر طليعة من أبنائه العاشقين المخلصين ، والذي لا يتسع المقام لذكرهم جميعا ، ولكننا نتوقف عند أستاذنا الدكتور فوزي فهمي الذي أسس ووضع التصور للتوسعات التي تتماشى مع تطور حركة الإبداع مع تراكم السنين ، وأنجز ما أنجزه في وضع اللبنات الأولى لتلك التوسعات التي استهدف منها الارتقاء بالأكاديمية ودورها في بناء أجيال من المبدعين ، ولا نستطيع أن نغفل دور من جاءوا قبله أو من تلوه في قيادة الأكاديمية سائرين نحو رفعتها وعلو قدرها .

وعندما جاء تكليفنا بتولي أمر الأكاديمية خلفا للدكتور أشرف زكي ، أيقونة الإنجاز في تاريخها على الإطلاق ، والذي شكل العلامة الفارقة في تاريخ الأكاديمية من خلال إنجازاته غير المسبوقة محاولا

سباق الزمن الذي مر من قبل في سنوات خلت دون أن نشعر ، لقد نقل الدكتور أشرف زكي أكاديميتنا الحبيبة نقلة نوعية نحو المستقبل للحاق بركب التطور الذي تشهده الدولة في ظل قيادة فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي الذي يقفز بنا نحو مستقبل أفضل في وقت وجيز ، وهو المناخ الذي جعل من إنجازات الدكتور أشرف تستبق الزمن في وضع البنية التحتية والإبداعية والثقافية والعلمية والتكنولوجية في فترة رئاسته للأكاديمية خلال عامين وأربعة أشهر ، مما يشهد له القاصي والداني . أشهد أن أثر ما فعله الدكتور أشرف سيمتد لسنوات طويلة قادمة ، ولأجيال ستدين بالفضل لما أنجزه من أجلهم لتتحول الأكاديمية من مجرد جزيرة منعزلة إلى الانفتاح في تنوير وتثقيف مجتمعها المحيط ، وإشاعة روح الجمال درءًا للقبح الذي ساد ردحا من الدهر .

وعلى جانب آخر ، كفل لنا بمنجزه التاريخي السبل الواعدة التي تنتظر الأجيال القادمة من المبدعين لعقود طويلة لاحقة ، فقد انطلق من رؤية وخطة طموحة فاقت كل تصور ، بل وصاحبها بالتحقق الفعلي ، الذي أثار دهشة الجميع الذين كانوا يجدون كل يوم إضافة جديدة ؛ فخلال ٢٨ شهرا أو ما يزيد على ٨٠٠ يوم بدأت رحلة من الحلم والخيال لتتحقق إلى واقع مثير ومدهش ومؤثر على جميع المستويات ، فإذا كان هناك بناؤون عظام في تشييد الأحجار ، فإن الدكتور أشرف زكي قد شيد الأحجار وشيد أيضا البشر من المبدعين ، بل إنه حول العاملين إلى مبدعين ، ومنحنا درسا

رائعا في كيفية توظيف الطاقات البشرية على جميع الأصعدة . إن سرد المنجزات التي قام بها الدكتور أشرف لا تكفي لها بضعة سطور ربما لا يتسع لها المجال ، فقد تحتاج إلى مجلدات تفوق صفحاتها خيال القارئ والمشاهد والمتابع .

ورغم صعوبة ومشقة أن نكلف باستكمال تلك المسيرة الرائعة بعد هذا المنجز الضخم ، فنحن لا نجد بدًا من مواصلة الإنجاز وإكماله متمتعين بروح الدكتور أشرف زكي الوثابة التي لا تعرف الكلل أو الملل .

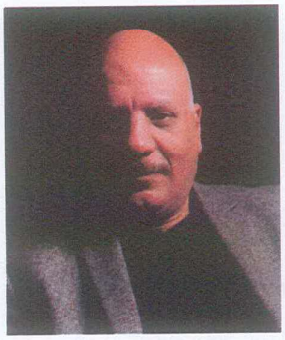
وهنا يأتي تكليف معالي الأستاذة الدكتورة إيناس عبد الدايم -وزيرة الثقافة- واجبا نذوب عشقا في القيام به على أكمل وجه بمشاركة الزملاء والزميلات أبناء البيت الكبير -أكاديمية الفنون- منطلقين من تلك الروح الداعمة لمعالي الوزيرة لكل شكل من أشكال التطور على جميع المستويات العلمية والتعليمية وصولا إلى الجودة والارتقاء بدور الأكاديمية في محيطها المحلي والإقليمي وحتى المجتمعي . إنه هدف نسعى إليه جميعا بقيادتها ليس بوصفها الوزيرة فحسب ، بل باعتبارها ابنة الأكاديمية التي تعرف وتقدر وتهتم بكل السبل لرفعتها . شكرا معالي الوزيرة على قيادتك الرائعة المغلفة بالإبداع للثقافة المصرية .

أ .د/ غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

ورئيس تحرير المجلة

موسيقى الكون



دفعني أمران لكتابة هذه الافتتاحية للعدد الجديد من مجلة الفن المعاصر ، الذي يضم ملفا رئيسيا حول الموسيقى بمجموعة متميزة من الأبحاث المهمة ذات القيمة العلمية والتحليلية الفائقة لمجموعة من الباحثين . أول الأمرين هو ما خلفه حفل موكب المومياوات -مومياوات ملوك مصر من الفراعنة- وهي في طريقها من موقعها في المتحف المصري بميدان التحرير إلى محل إقامتها الجديد في المتحف الكبير من أثر مدهش ، والذي أحدث دويا كبيرا في جميع الأوساط الاجتماعية والسياسية فضلا عن الأوساط الإبداعية ، عندما احتلت الموسيقى مركز الصدارة وجذبت انتباه الجميع بشكل غير مسبوق منذ سنوات طويلة . أما الأمر الثاني فهو ذلك التردي الموسيقي والانحدار الذي هوى بالموسيقى والغناء في مصر إلى أسفل درجات السقوط الفني والأخلاقي عندما ظهرت تلك الكائنات وهي تصدح بالغناء الممجوج وتعزف موسيقى صاخبة ؛ تلك الكائنات التي تم صنع نجوميتها و(ترينداتها) بأساليب زائفة وفجة!

ما هذا التناقض المثير للتعجب ؟! كيف يحدث ذلك ، ونحن نمتلك فنا موسيقيا رفيعا وعازفين مهرة وصل البعض منهم للعالمية ، ومؤدون لا يشق لهم غبار من عذوبة أصواتهم وأصواتهن ؟! كيف لم نستطع ونحن نمتلك إرثا موسيقيا عالميا

وعربيا أن نجابه هذه الممارسات الموسيقية المنكرة –إن جاز تسميتها بالموسيقية- والتي كادت تصبغ الزيف على حياتنا الموسيقية بشكل خاص وتسم الخواء على حياتنا بشكل عام وترسخ لموسيقى جديدة أفضلها ينتمي لما يعرف بموسيقى (الأندر جراوند) . وأسوأها ينتشر انتشار النار في الهشيم حتى صمّت آذاننا عن سماع حتى صوت الطبيعة من حولنا ، بل وسماع ما يعتمل داخل أنفسنا من عالم معتم كانت الموسيقى الرفيعة تجعله عالما مضيئا صافيا ، كما كان من قبل عندما كانت حواسنا تستمتع بأصوات الكائنات الأخرى في الكون من صوت الريح لصوت المطر لرنة العصفور وخرير الماء المنهمر من فوق السهول والوديان حتى ترضخ له صخور الجبال العتيدة ، رغم صلابتها وشراستها ، وهو ما نتلمسه في صوت سقوط قطرات الماء على سطح صلب وهو ذلك الصخر الذي يلين لإيقاع ربما يجعله يدخل في صمته احتراما وإجلالا ؟!

كان يقابل أصوات الرقة والجمال أصوات أخرى –هي بالقياس أصوات منكرة- إلا أنها تشارك في صنع إيقاعات لحنية موسيقية تبث الجمال بين ثنايا الكون ؛ فهديل الحمام وهدهدة الهدهد وزقزقة العصافير وتغريد البلبل يقابلها أصوات من قبيل نقنقة الضفدع ونعيق البوم وفحيح الثعبان وخوار البقرة وطنين البعوضة وعواء الذئب ونهيق الحمار ، حتى مواجهة أمواج البحر لطقطقة النيران . . وغيرها من عناصر الكون الأخرى التي شكلت حياتنا الموسيقية حتى قبل اكتشاف الموسيقى .

تلك الموسيقى التي أصبحت العنصر الراسخ والمؤثر في وجداننا وارتبط بلحظات تاريخية في حياتنا ، وبات مع الوقت لكل عصر موسيقاه وألحانه . أما الآن فنحن نعيش حالة موسيقية يزعم أصحابها أنها انعكاس لتردٍ اجتماعي أفرزها ، وهو الأمر الذي لا يمكن التسليم به ، بل ينبغي مواجهته ومناهضته قبل أن يأخذنا إلى عوالم بعيدة وحيوات جدباء تودي بنا إلى عالم مخيف يبعدنا عن أنفسنا ويجعل كل منا يقبع في عالمه المعتم .

وفي ظل ذلك العالم الافتراضي الذي أوقعنا جميعا في الأسر وأفقدنا سماع تلك الأصوات التي كانت بتتضافرها أو تضادها تشكل موسيقى الكون الذي نعيش فيه نجد وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا) تصل مؤخرا إلى اكتشاف جديد من مجمل اكتشافاتها للكون ما يعرف بـ (موسيقى الكون) حيث استطاعت باستخدام التلسكوب (هابل) أن تلتقط صورا لتجمع المجرات السماوية عن طريق أصوات ونغمات موسيقية ، الأمر الذي وصفه علماء (ناسا) بالغرابة والإثارة ، حيث تجسد صور الكون في أصوات لدرجة أن خبراء (ناسا) خصصوا لكل عنصر موجود في المجرات نغمة موسيقية تميزه ، فالمجرات المدمجة لها نغمات قصيرة وواضحة بينما المجرات الحلزونية تتجلى فيها أصوات طويلة ذات ارتفاعات متفاوتة ، الأمر الذي تم إعلانه إعلاميا بموسيقى الكون .

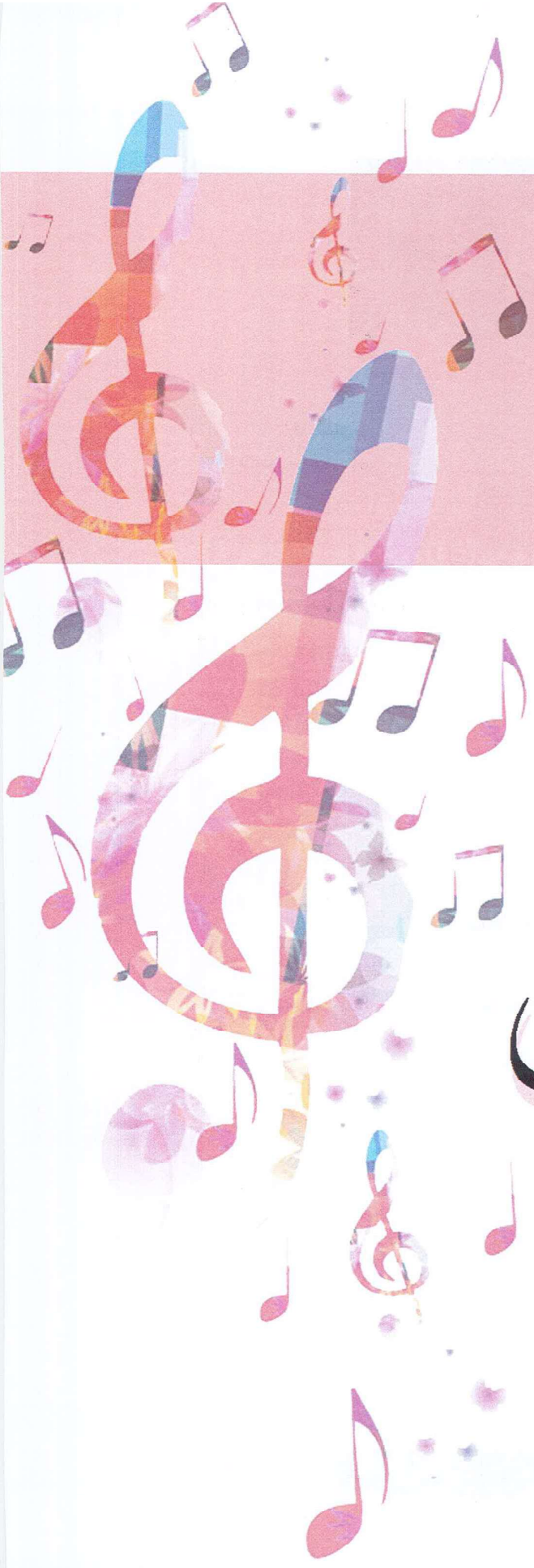
ومن ثم ، فأكاديمية الفنون تأخذ على عاتقها إحياء الإبداع الموسيقي من جديد معتمدة على عناصرها البشرية المبدعة في

محاولة لمجابهة ذلك التردي الموسيقي الذي سيطر على آذاننا ولا يزال . أتركم في رحلة موسيقية مع مجموعة من الأبحاث العلمية التي تستشعر وأنت تقرأها بأن الموسيقى تنساب من بين سطورها معلنة الحرب على كل فنون دخيلة على ذائقتنا وتحاول أن تبعدنا عن أنفسنا .

أ .د/ مدحت الكاشف
عميد المعهد العالى للفنون المسرحية
ومدير تحرير المجلة

المحتوى

التدوير الفني المعاصر للشكسبيريات نماذج لتدوير لير شكسبير	.....	15
الآلهة المصرية القديمة في الأفلام العالمية	.....	46
التأثير الجمالي للحركة في تصميم الفيلم السينمائي	.....	73
الإبداع الفني فى الجداريات الإسلامية	.....	92
ملف العدد ... الموسيقى	.....	112
الصوت البلعومى .. تدريبات صوتية	.....	114
دراسة في أسلوب تلحين جمال سلامة للقصيدة الوطنية "	.....	129
الأداء الارتجالي لدى "سعد محمد حسن"	.....	145
صوناتا البيانو عند "راجح داوود"	.....	159
مظاهر التغير في تكوينات فرق الآلات الموسيقية ومجاميع العزف	.....	182
تباين سمات الشخصية لدى عازفي الموسيقى بمعهد الكونسرفاتوار	.....	195
التوظيف الإبداعي للعناصر الموسيقية وجماليات الأداء	.....	206
المقدمة الموسيقية للمسلسل التليفزيوني أرابيسك	.....	216
"دراسة تحليلية لأداء صولو آلة الكمان في بعض أعمال (هاني مهنى)"	.....	235



ملف العدد

الموسيقى

محمد امين القاسمي
استاذ آلة الكمان - المعهد العالي للموسيقى - جامعة سوسة - تونس .

الأداء الارتجالي لدى "سعد محمد حسن"

يعتبر الارتجال الآلي من أهم القوالب الموسيقية التي توفر للعازف حرية ومجالا تعبيريا وجماليا واسعا متى ما تمكن من صياغة أفكار موسيقية بأدوات خاصة تمثل أسلوبه في الأداء .
وفي هذا السياق برز عدد من العازفين المتميزين في الارتجال على الآلات الوترية كالقانون والعود والكمان، ومن بينهم عازف الكمان المصري سعد محمد حسن الذي عشق هذه الآلة منذ نعومة أظفاره.

وسعى سعد محمد سعد للاختصاص في الأداء عليها وبلوغ مرتبة متميزة بصحبة جملة من عازفي الكمان المصريين الذين أثثوا المشهد العزفي لأشهر الفرق الموسيقية المصاحبة للمطربين المصريين خلال النصف الثاني من القرن العشرين على غرار عبده داغر، أحمد الحفناوي، أنور منسي، محمود الجرشة.

ومن بين أهم دوافع دراستنا لنموذج أدائي ارتجالي أن هذا العازف البارز والمتميز كان لنا نبراسا في دراسة الكمان الشرقي، وقد حاولت اتباع منهجه في العزف على الكمان الشرقي، كما أتيحت لي الفرصة للقاء به وإجراء حوار مفصل معه عند زيارته لتونس في أبريل سنة ٢٠١٣ في إطار المهرجان العربي للكمان بمدينة صفاقس.

وبغض النظر عن تأثرنا به، فإن الأستاذ سعد محمد حسن يعتبر من أشهر عازفي وأساتذة آلة الكمان في مصر والعالم العربي، ولعلّ أدائه الارتجالي يمثل خير دليل على إتقانه وتميزه الأدائي، لاسيما وأن قالب الارتجال يدل على القدرات الفائقة التقنية وإيحاءاتها الأسلوبية التعبيرية والجمالية للعازف.

وفي هذا الصدد نقترح في هذه الدراسة متابعة أداء سعد محمد حسن الارتجالي من خلال جزء من ارتجال في مقام النهاوند، فإلى أي حد نستطيع من خلال هذا الارتجال توضيح بعض خصائص الأداء الارتجالي عند الأستاذ سعد محمد حسن؟ ثم إلى أي مدى حافظ العازف المبدع على ثوابت الأداء الارتجالي العربي؟ وما هي المميزات الفنية التي جعلت منه أحد أهم المرتجلين العرب المحدثين على آلة الكمان؟

ننطلق في دراستنا بإعطاء لمحة موجزة عن حياة الأستاذ سعد محمد حسن ومسيرته الفنية انطلاقا من تكوينه الأولي والمتقدم في الموسيقى والعزف على آلة الكمان وصولا إلى إسهاماته في تأثيث العديد من الأعمال

الفنية والموسيقية وتكوين أجيال من العازفين المحترفين.

ولد سعد محمد حسن بمركز أشمون بمحافظة المنوفية في الثاني والعشرين من سبتمبر في عام ١٩٤٠ ونشأ في بيئة تمارس الفنون وتشجعها، وقد ظهر حبه للموسيقى واضحا في سن مبكرة، فدرس عزف آلة الكمان وهو في الثامنة من عمره في دروس خاصة. وفي عام ١٩٦٢ انتقلت أسرته إلى مدينة القاهرة، فسارع سعد محمد حسن إلى دراسة عزف آلة الكمان على بعض الأساتذة الأجانب الذين كانوا يعيشون في مصر آنذاك، ومنهم الأستاذ (برنافا) الذي درس معه لمدة تسع سنوات متواصلة.

وفي الوقت نفسه كان يمارس عمله كعازف على آلة الكمان في مجال الموسيقى العربية، مما أتاح له فرصة العمل مع كبار الملحنين من أجيال مختلفة وفي مقدمتهم محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي، أحمد صدقي، عبد العظيم محمد، عبد العظيم عبد الحق، محمود الشريف، سيد مكاوي، محمد الموجي، كمال الطويل، عمار الشريعي. عمل سعد محمد حسن في أكبر الفرق الموسيقية، وهي فرقة الموسيقى العربية التي أنشئت في عام ١٩٦٧ وكان يقودها عبد الحليم نويرة وفرقة كوكب الشرق (أم كلثوم) والفرقة الماسية وفرقة المسرح الغنائي[1]

١-٢: الدراسة والتحليل:

١-٣: الكتابة الموسيقية:

الجزء الأول

الجملة الرئيسية 1

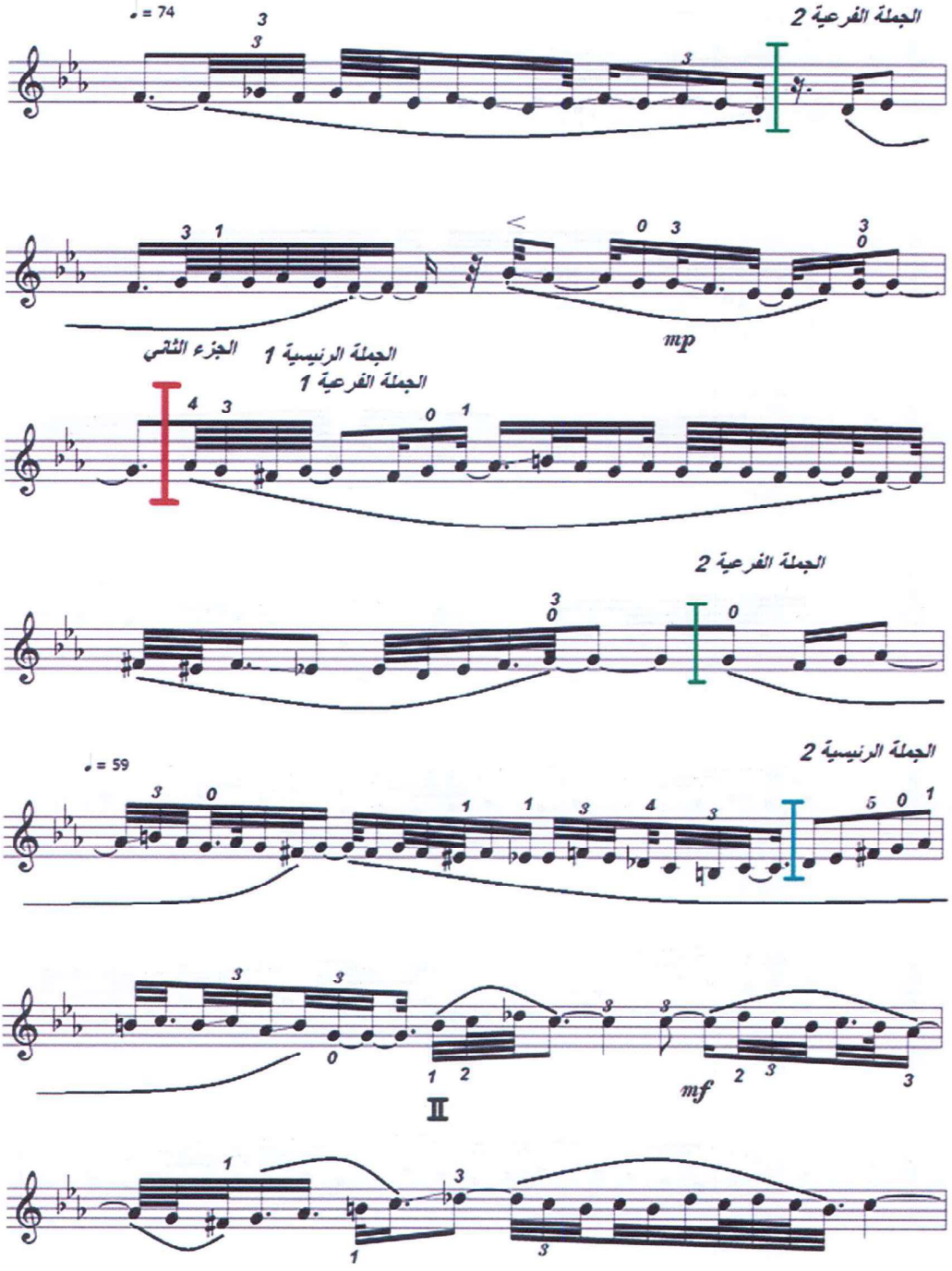
الجملة الرئيسية 2

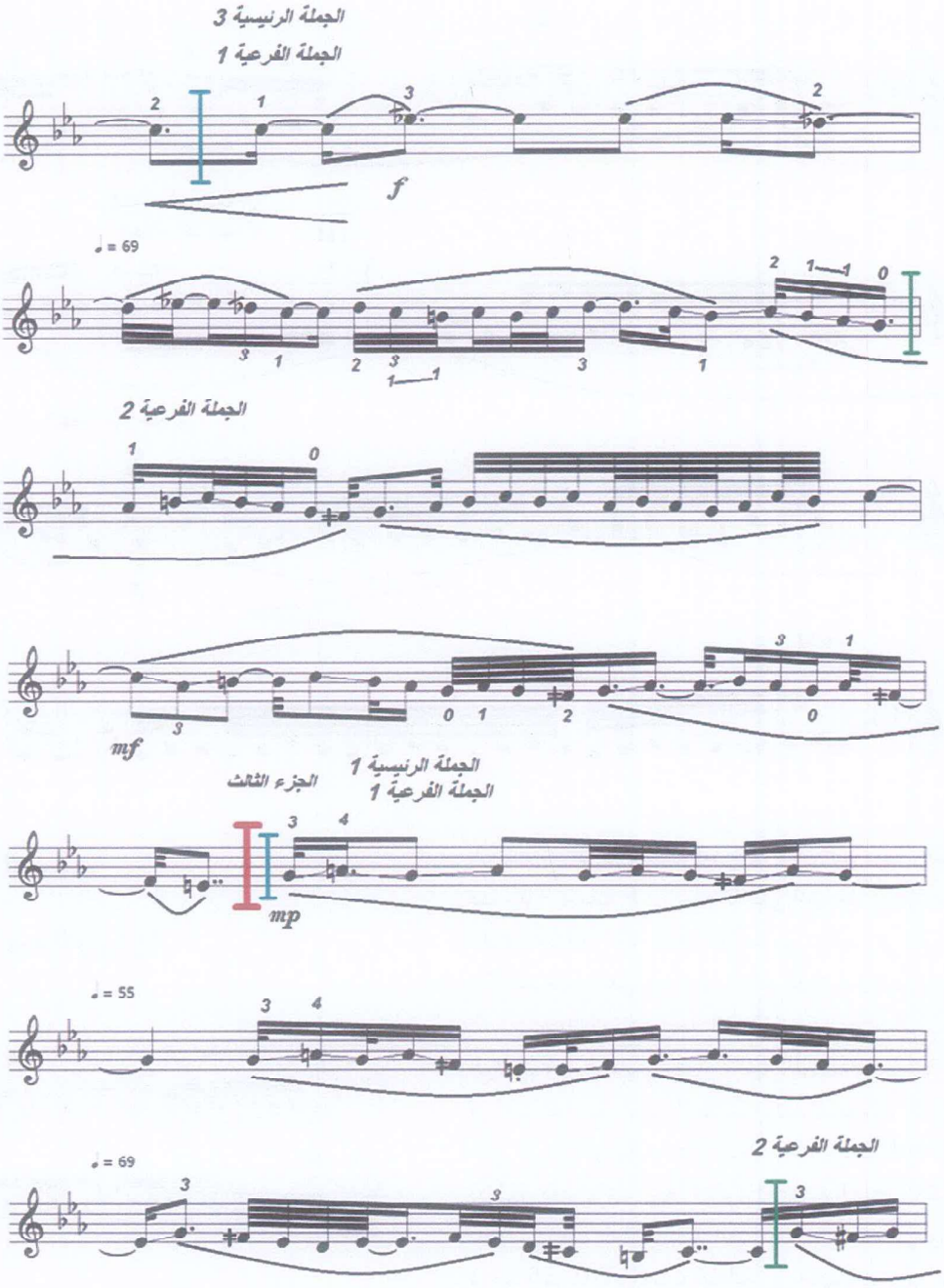
الجملة الفرعية 1

الجملة الفرعية 2

الجملة الرئيسية 3

الجملة الفرعية 1

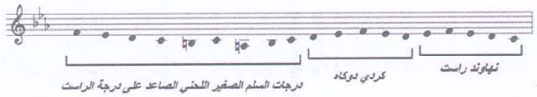

♩ = 74
الجملة الفرعية 2
mp
الجزء الثاني
الجملة الرئيسية 1
الجملة الفرعية 1
الجملة الفرعية 2
♩ = 59
الجملة الرئيسية 2
mf
II


الجملة الرئيسية 3
الجملة الفرعية 1
f
♩ = 69
الجملة الفرعية 2
mf
الجزء الثالث
الجملة الرئيسية 1
الجملة الفرعية 1
mp
♩ = 55
♩ = 69
الجملة الفرعية 2

٢,٢ التحليل الموسيقي:

* الجملة الرئيسية الأولى (ج ١):

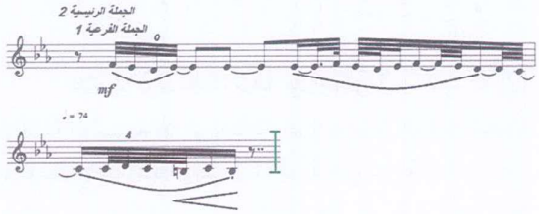
كان الانطلاق في الارتجال عن طريق هذه الجملة الموسيقية التي كانت عموما في مقام النهاوند على درجة الراست مع الرفع بنصف بعد للدرجتين السادسة والسابعة فيه وهذا يحيلنا إلى السلم اللحني الصاعد (ascending melodic minor scale) المستعمل أساسا في الموسيقى الكلاسيكية الغربية الذي وظفه العازف بجس درجتي العشيران والكوشت، كما نلاحظ التركيز على إبراز درجة الراست منذ البداية بتكرار الخلية اللّحنية الإيقاعية (A) في ستة مواضع، منها المتتالية ومنها المنفصلة، كما يظهر على النوتة الموسيقية وهذا بمنح درجة الراست المدة الزمنية الأطول فقد كانت درجة الكوشت بمثابة الداعمة القصيرة لها، ثم ذهب العازف عند النهاية لإبراز عقد كردي على درجة الدوكاه، وكانت القفلة في النهاوند على درجة الراست باستعمال الخلية (A) نفسها. وفي ما يلي نبين مختلف العقود والحركات التي ذكرناها.



كما نلاحظ أن الخلية (A) أعيدت العديد من المرات بصفة متتالية ومتكررة وذلك لخلق نوع من الرتابة لدى السامع تجعله ينتبه إلى ما سيأتي بعدها لكسر التكرار وهذا ما ذهب إليه سعد محمد حسن عن طريق السلم اللحني الصاعد.

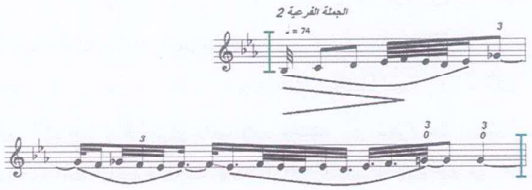
*** الجملة الرئيسية الثانية:**

*** الجملة الفرعية الأولى (ج ٢):**



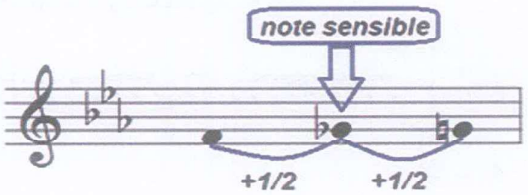
تكونت هذه الجملة الموسيقية من عقدين رئيسين، الأوّل العجم على درجة الكردي التي تمّ تركيزها منذ البداية عبر زخرفتها بالزمرة ومنحها مدّة زمنية أطول مقارنة بباقي الدرجات، ثم انتقل العازف ثانيا لإبراز عقد النهاوند على درجة الراست وجس الدرجة الحساسة لهذا المقام عن طريق الزمرة العليا لدرجة الراست التي تحتوي على درجة الكوشت (sensitive note) ، كما نلاحظ أن النهاية كانت بالدرجة نفسها مع الرفع في شدة الصوت (crescendo) وهذا يبن أهمية هذه الدرجة من الناحيتين اللحنية والمقامية، ثم وبدراسة المساحة الصوتية في هذه الجملة نتبيّن أن البناء اللحني كان أساسا على مسافة الخماسية الناقصة (Triton) ما بين درجتي البداية والنهاية ونوضح هذه المسافة في ما يلي:

نلاحظ أن هاتين الدرجتين كانتا الدرجة الثالثة والسابعة للتوافق السباعية المسيطرة على درجة اليكاه إذا اعتقدنا أن هذه الجملة جملة تمهيد لتحويل مقامي أساسا ولمزيد من الدراسة اطلعنا على الجملة الموسيقية اللاحقة فوجدنا أن العازف واصل في بدايتها في عقد نهاوند على درجة الراست ثم انتقل إلى مقام الكردي على درجة النوى وهي الدرجة الخامسة في سلم مقام النهاوند، وهذا يدل على تأثر العازف ببعض التقنيات اللحنية في الموسيقى الغربية الكلاسيكية الذي ذكر في الحوار الذي أجريناه معه من حيث اعتماده هذه الطريقة أحيانا للتحول من مقام إلى آخر عن طريق إبراز الدرجة الثالثة السادسة والسابعة له.



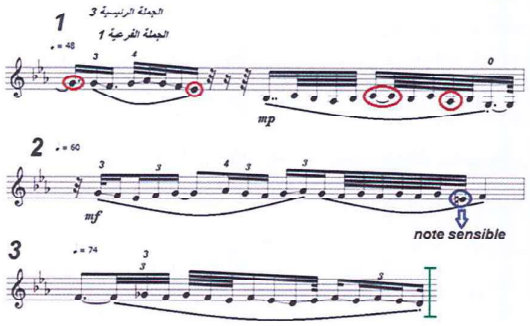
*** الجملة الفرعية الثانية (ج ٣):**

كانت هذه جملة التحويل المقامي ما بين النهاوند على درجة الراست إلى الكردي على درجة النوى التي اكتسبت أهميتها تدريجيا بتوظيف حركة النهاوند المرصع التي يعرفها صالح المهدي بالقول "لا يفترق عن سلم النهاوند إلا بتغيير عقده الثاني بجعله حجازا على درجة الجهاركاه" [2] والتي تمنح للعازف اعتماد حركة لونية ما بين درجات الجهاركاه الصبا والنوى مما يجعل درجة النوى درجة ارتكاز بجس الدرجة الحساسة أي درجة الصبا أو بالأحرى الحجاز للسلم الذي يرتكز عليها، وفي ما يلي نبين هذه الحركة.



*** الجملة الرئيسية الثالثة:**

*** الجملة الفرعية الأولى (ج ٤):**



نلاحظ في الجزء الأول الجملة الموسيقية بحركة لحنية نازلة وذلك لاستعراض مختلف درجات المقام الجديد مع إبراز بعض الدرجات عن طريق منحها مدة زمنية أكثر من الدرجات الأخرى التوقف عليها أو تكرارها وغياب درجة الدوكاه وهذا ما دفعنا إلى دراسة العلاقة في ما بينها في الرسم التالي:

لو لاحظنا أن بناء هذا الجزء كان نابعا من تسلسل نازل للتآلف الكبير على درجة الحصار وهذا يبين الخلفية الهرمونية لدى العازف الذي يطرحها بطريقة أفقية، أما بالنسبة للجزء الثالث فقد احتوى على عقد نهاوند على درجة الجهاركاه، وذلك بجس درجته الحساسة في مزج بين زخرفي الترعيدة (the trill) والزمرة العليا للدرجة نفسها وكان الجزء الأخير إبرازا لعقد صبا كردي على درجة الدوكاه وهي الدرجة المسيطرة لسلم مقام الكردي على درجة الدوكاه.

*** الجملة الفرعية الثانية (ج ٥):**

عرفت هذه الجملة الموسيقية رجوعا تدريجيا لعقد الكردي على درجة النوى بالبداية بعقد نهاوند على درجة الجهاركاه والتخلي عن درجته الحساسة وتعويضها بدرجة الكردي، وذلك في خدمة لهذا الرجوع. لحنيا تكونت الجملة من ثلاث حركات لحنية؛ الأولى صاعدة ما بين درجتي الدوكاه والحصار، وهو ما يبرز مسافة الخماسية المنقوصة (triton)، وحركة لحنية نازلة ما بين درجتي العجم والجهاركاه. وأخيرا حركة لحنية صاعدة ما بين درجتي الكردي والنوى. وفي ما يلي نوضّح مختلف هذه الحركات:

نلاحظ ارتباطا وثيقا بين مكوّنات الجزء الأوّل، فالجملة الرئيسية الأولى مثّلت تقديما مكثّفا للفكرة اللّحنية المقامية الأساسية. وتفرّعت الجملة الرئيسية الثانية إلى جملتين إحداهما توزّعت بين العجم على درجة الكردي وبين عقد النهاوند على الراست وانتهت بدرجة الكوشت واعتماد توافق السباعية المسيطرة، بينما كانت الثانية الفرعية جملة تحويل مقامي من النهاوند على الراست إلى الكردي على النوى. أمّا الجملة الرئيسية الثالثة ففي جملتها الفرعية الأولى استعراض لدرجات المقام الجديد مع إطالة بعض الدرجات، والثانية كانت رجوعا للكردي على النوى مع اعتماد الخماسية الناقصة.

التحليل اللّحني للجزء الثاني:

*** الجملة الرئيسية الأولى:**

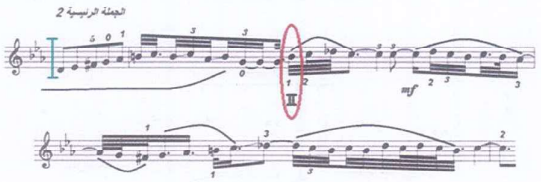
*** الجملة الفرعية الأولى (ج ٦):**

حافظ العازف في هذه الجملة الموسيقية على درجة الارتكاز نفسها للجملة السابقة، لكنه انطلق في عقد حجاز على درجة النوى بالتخلي على درجة العجم وتعوضها بدرجة الماهور، إضافة إلى جس درجة الحجاز وهو ما كان إيحاء لعقد حجاز على درجة الدوكاه. نذكر أن هذين العقدين يكونان سلّم مقام الشد عربان كما هو معروف في الموسيقى التركية، ويقول صالح المهدي في هذا الصدد ؟وهو يمثل تصوير مقام الحجاز كار على درجة اليكاه (صول قرار)؟. أمّا لحنيا فنلاحظ توظيف حركة لونية بأنصاف البعد في خدمة المسار اللحني النازل إلى درجة الدوكاه، وهذه الحركة مبينة كالتالي:

*** الجملة الفرعية الثانية (ج ٧):**

نلاحظ تواجد الحركة اللونية المستعملة نفسها في الجملة السابقة عند البداية ثم انتقل العازف في إبراز عقد الحجاز على درجة النوى، ثمّ استعرض سلم مقام الأثر كردي على درجة الراست، وذلك بإضافة درجة الزيركولاه عند النهاية.

*** الجملة الرئيسية الثانية (ج ٨):**

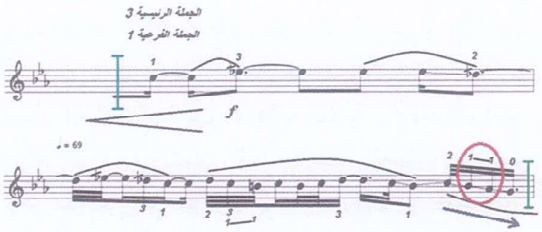


مقاميا تكونت هذه الجملة الموسيقية من عقد أثر كردي على درجة الراست يليه عقد حجاز على درجة النوى وهذا عكس ما جاء في الجملة السابقة، وكانت النهاية بإبراز عقد حجاز كار على درجة الكردان وكانت هذه العقود مبنية على مجموعة من المسارات اللحنية الصاعدة للوصول إلى درجة الكردان، وهذا التنوع المقامي يطرح العديد من التساؤلات عن مفهوم الجانب المقامي لدى سعد محمد حسن.

كما نلاحظ أنّ درجة الكردان كانت أبرز درجة في هذه الجملة خصوصا عند النهاية إضافة إلى أنّ العازف انتقل من عزفها بالإصبع الأول إلى الإصبع الثاني، وذلك بتوظيف الوضع الثاني (second position) بداية من درجة الماهور المبينة على النوتة الموسيقية مستغلا في ذلك عزف درجة النوى بالوتر الفارغ الذي مكنه من الانتقال بسلاسة وعزفها بالإصبع الأول باستعمال تقنية التحول بين الأوضاع (shifting)، وهو ما ينذر كه بتغير مقامي في الجملة اللاحقة بعزف درجات جديدة لا يتمكن العازف من أدائها في الوضع الأول (first position) .

*** الجملة الرئيسية الثانية:**

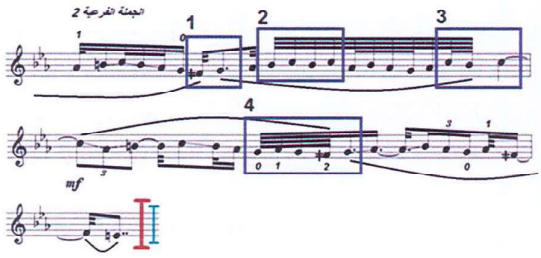
*** الجملة الفرعية الأولى (ج ٩):**



كما ذكرنا في الجملة السابقة فقد مر العازف لإبراز عقد سيكاه على درجة الكردان وهذه الحركة تسمى بالسيكاه بلدي، وهي مستعملة في الموسيقى الشعبية المصرية خصوصا، وهنا يتجلى أهمية التقنيات المذكورة سابقا إضافة إلى مروره لتناول درجة الكردان بالإصبع الأول وهذا يبين انتقاله إلى الوضع الثالث (third

position) وهذه التقنيات وظفها العازف للتطرق إلى حركات مقامية يستعسر أداءها خصوصا على التسوية التي يعتمدها سعد محمد حسن، وهذا بين أهمية منهج تعليم الكمنجة حسب المدرسة الغربية الكلاسيكية في تقديم إمكانات جديدة للانطلاق في مسارات جديدة ومتجددة في الارتجال، وكان الرجوع إلى الوضع الأول متدرجا بالمرور بالوضع الثاني عن طريق تقنية مد الأصابع (lower extension)، ونلاحظ في نهاية الجملة الموسيقية رجوع العازف إلى الوضع الأول باستعمال التقنية نفسها في عقد الحجاز على درجة النوى كان في شكل حركة لحنية نازلة بين درجتي الكردان والنوى.

*** الجملة الفرعية الثانية (ج ١٠):**



نلاحظ جس درجة التيك جهاركاه منذ البداية، وكان ذلك تمهيدا لإبراز مقام الصبا على درجة البوسلك في نهاية الجملة، وذلك بتوظيف عقد الحجاز على درجة النوى أولا الذي نعتبره عقدا أساسيا في هذا الارتجال، فقد أمن انتقال العازف ما بين مختلف العقود والمقامات التي تنوعت في الجزء الثاني، كما نلاحظ استعمال العديد من الزخارف والمزج في ما بينها أحيانا، وذلك في خدمة إبراز بعض الدرجات المهمة إضافة إلى البعد الجمالي الذي يوليه سعد محمد حسن أهمية كبيرة في أدائه، وكانت هذه الدرجات كل من درجات الماهور والنوى وهي الدرجات المسيطرة والمقامية الأولى لسلم المقام إضافة إلى درجة الكردان، وهي الدرجة المقامية الثانية للسلم نفسه، ونذكر بعض هذه الزخارف كما ورد ترتيبها على النوتة الموسيقية كالتالي:

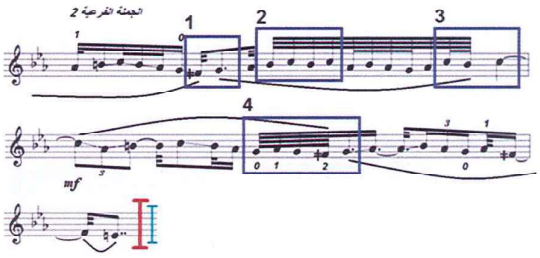
1- الداعمة القصيرة
2- الترعيدة
3- الداعمة المضاعفة
4- الزمرة العليا

يبدو هذا الجزء الثاني بجمله الثلاث توسّعا في المقامات الفرعية للحجاز على النوى، وقد اعتمد هذا التوسّع على ظاهرة التقابل العكسي في الحركات اللونية بالتناوب بين الصعود والنزول. كما اعتمد تقنيات متطوّرة في الأوضاع خاصّة الوضع الثاني والثالث، ومدّ الأصابع باعتبار صعوبة الانتقالات المستعملة في هذا الجزء.

التحليل اللّحني للجزء الثالث:

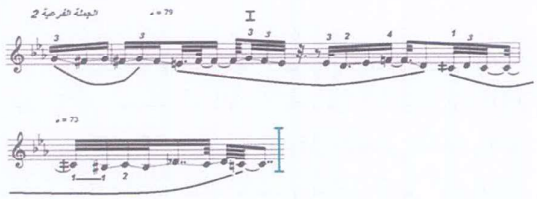
*** الجملة الرئيسية الأولى:**

*** الجملة الفرعية الأولى (ج ١١):**

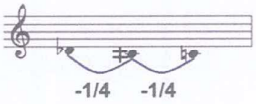


تكونت هذه الجملة الموسيقية أساسا من عقدين أساسين أهمهما البياتي على درجة البوسلك الذي كان باستعمال درجة الحسيني بدلا من الحصار الذي نعتقد أن العازف مهد له بعقد نهاوند على درجة الحسيني برز في أول الجملة، ثم انطلق في مسار لحني نازل ارتكز على درجة التيك راست مبرزا خلاله السيكاه على هذه الدرجة، وهذه الحركة ليست مستعملة عادة حسب المنظور الموسيقي العربي، ونذكر هنا أن كل الجملة كانت في مقام العراق الشرقي على درجة التيك راست الذي يتكون من العقدين المذكورين وفي ما يلي نبين سلم هذا المقام.

*** الجملة الفرعية الثانية (ج ١٢):**



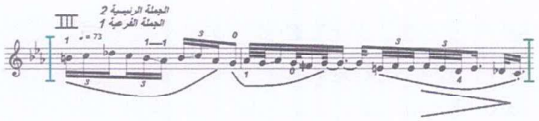
كانت بداية الجملة الموسيقية بإبراز عقد نهاوند على درجة البوسلك ثم الانتقال إلى عقد السيكاه على درجة التيك راست كما في الجملة السابقة، وهذا يبين التنوع الكثيف في توظيف العديد من المقامات مما يدل على المعرفة والدراية لدى العازف لجميع المقامات العربية وإمكانة أدائها على جميع الدرجات، وهذا يبين أن سعد محمد حسن يتمتع بقدرة كبيرة على المزج ما بين تقنيات العزف على الكمنجة حسب المنظور الموسيقي الغربي وقواعد الموسيقى العربية من ناحية السلالم والمقامات والعوامل المشتركة بينهما.



كما نلاحظ عند نهاية الجملة توظيفا لعقد الحجاز على درجة الراست، وذلك عن طريق حركة لونية بأرباع البعد التي نبينها في الرسم التالي:

*** الجملة الرئيسية الثانية:**

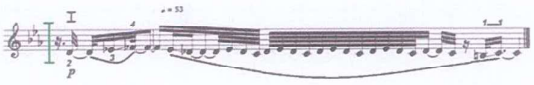
*** الجملة الفرعية الأولى (ج ١٣):**



على الرغم من قصر هذه الجملة الموسيقية، نلاحظ تكونها من أربعة عقود، وهي على التوالي الحجاز كار على درجة الكردان، الحجاز على درجة النوى، الصبا على درجة البوسلك، وأخيرا الحجاز كار على درجة الراست

وبالنظر نستطيع أن كامل الجملة كانت في مقام الحجاز كار، وتوزعت هذه العقود على مجموعة من الحركات اللحنية التي كان أغلبها نازلا في ما عدا الحركة الأولى، وفي ما يلي وباختصار المسار اللّحني:

*** الجملة الفرعية الثانية (ج ١٤):**



كانت هذه جملة الختام للارتجال التي كانت في عقد أثر كردي على درجة الراست وهذا يطرح العديد من التساؤلات حول علاقة العازف بقالب الارتجال الكلاسيكي في الموسيقى العربية الذي تكون فيه عادة القفلة في المقام نفسه عند البداية، كما نلاحظ تركيز العازف على درجة الزيركولاه عن طريق تتال لثلاثة زمر عليا (gruppetto)، كما نلاحظ أن كامل الجملة عزفت في الوضع الثالث (third position) مع توظيف تقنية التزلق بالأصابع في مرتين متتاليتين في زخرف الداعمة القصيرة وهذا نفسره بإرادة العزف إظهار التزلق (glissando) الحاصل ما بين درجتي الكوشت والراست والبقاء في الوضع المذكور عند النهاية. والملاحظ أنّ هذا الجزء الثالث بجملتيه يمثّل قفلة جديدة مخالفة لمفهوم القفلة في الارتجال التقليدي.

الاستنتاجات:

الجانب المقامي:

احتوى هذا الارتجال على تنوّع مقامي لافت من حيث عدد المقامات والتلوينات المقامية المستعملة ممّا يبيّن المهارة الفائقة في الانتقال في ما بينها بطريقة يستسيغها السامع. وقد انطلق سعد محمد حسن بنهاوند على الراست

عند البداية منتقلا إلى العديد من العقود والمقامات كان أبرزها البياتي على البوسلك، والذي يعدّ بعيدا كلّ البعد عن مقام الانطلاق بحيث تتجلّى مهارة العازف في المرور تدريجيّا بعقود غير معتادة في هذا المقام (نهاوند على الراست) على غرار الصبا كردي على الدوكاه.

وكان ختام الارتجال في صبا كردي على الراست الذي يرتكز على الدرجة نفسها لارتكاز مقام الانطلاق، وهذا يطرح العديد من التساؤلات حول مفهوم التمشّي المقامي عند سعد محمد حسن. ونعتقد أنّ هذا التحوّل المقامي خدمته خصوصا عقود السيكاه بلدي المؤدّاه على درجات (التيك راست، الكردان) لا تكوّن ارتكاز هذه العقود عادة نظرا لصعوبتها وعدم تداولها في المنظور الموسيقي العربي، والتي نعتقد أنّ التقنيات العالية التي يتمتّع بها العازف من مثل تقنيات الأوضاع (Positions) والانتقال فيما بينها (shifting) وتقنية مدّ الأصابع (The Finger Extensions) مكّنته من أدائها.

ولاحظنا أنّ العازف انطلق في إبراز العقود بنسق مقامي صاعد حتّى نهاية الجزء الأوّل، وكان النسق على عكس ذلك نازلا في الجزء الثاني.

الجانب اللّحني:

اتّسم الجانب اللّحني عند سعد محمد حسن بإبراز مجموعة من الدرجات الموسيقية على حساب درجات أخرى كانت أبرزها درجات ارتكاز عقود التمشّي المقامي أو بعض درجاتها الحسّاسة. ثمّ كانت الدرجات المحدّدة لهذه العقود في المرتبة الثانية أهميّة أي الدرجة الثانية أو الثالثة أحيانا على السلّم.

وفي ما يتعلّق بالحركات اللّحنية لاحظنا أنّ أغلبها كان متّصلا، احتوى بعضها إبرازا لدرجات بعض التوافقات التي تخلق التوتّر بإبراز مسافة الخماسية الناقصة (Triton). كما لاحظنا بعض الحركات اللّونية التي كانت في خدمة جسّ للدرجات الحسّاسة لبعض العقود المستعملة، أو كانت في خدمة الانتقالات المقامية وأحيانا في خدمة تثبيت درجات الارتكاز بعد هذه الانتقالات.

كما كانت بعض هذه الحركات اللّونية بربع البعد، وذلك يؤكّد أهميّة المسافات الصوتية الدقيقة في أداء التحوّلات المقامية. وبصورة عامّة كان التمشّي اللّحني عند النهاية نازلا مدعّما بذلك النسق المقامي الذي كان بدوره نازلا من ناحية إبراز العقود.

الجانب الأدائي:

نلاحظ أنّ العازف استعمل العديد من التقنيات المتطوّرة، والتي كان أبرزها في اليد اليسرى منها الأوضاع وخصوصا الوضع الثاني الذي لاحظنا قلّة استعماله عند أغلب العازفين، والانتقالات فيما بينها (shifting) بتوظيف تقنية مدّ الأصابع أحيانا. ومن مميّزات تقنيات اليد اليمنى في أداء سعد محمد حسن تقنية ربط الأصوات الموسيقية بكثافة (Légato) حيث احتوت كلّ ضربة قوس على كمّ كبير من الدرجات الموسيقية ما يبيّن حسن تحكّمه في سرعة القوس.

كما قام العازف أحيانا بتوظيف تلك التقنية نفسها بطريقة مزدوجة في القوس نفسه، وهي ميزة تقنية في أدائه. هذا بالإضافة إلى عزفه لدرجات مزدوجة من النوع (Double stops) نفسه. أمّا بالنسبة للزخارف فقد تصنّفت وفقا لأهميّتها كما يلي:، الزّمر ، الانزلاق، الدواعم، الترعيدة، القواضم.

نلاحظ خاصيّة دمج الزخارف في ما بينها لخلق أنواع جديدة منها تتكوّن من نوعين أو أكثر، وذلك في بحث متواصل عن أبعاد جمالية أخرى. وقد لاحظنا أيضا أنّ أداء بعض الزّمر توزّع على وترين رغم السرعة الفائقة التي عزفت بها، وهذا يؤكّد التقنيات العالية لليد اليمنى لـ"سعد محمد حسن" من حيث سرعة الانتقال بين وترين متتاليّين. وقد تولّد عن كلّ هذه التقنيات والزخارف في الأداء بعد جمالي تميّز به هذا العازف.

الخاتمة:

إنّ ما تمثّلنا به في تحليل هذا الارتجال في مقام النهاوند وضّح لنا اندراج أداء الأستاذ سعد محمد حسن ضمن الأسلوب المتقن التقليدي المجدّد في آن واحد، فقد تبيّنّا أنّ الارتجال تضمّن تنوّعا مقاميا جليّا أنجزه بقدرة سلسة في الانتقال بين مختلف المقامات الأصلية وإمكاناتها في التفرّع إلى تلوينات مقامية على درجات معهودة في هذا المقام وعلى درجات أخرى غير معهودة. ونستطيع أن نؤكّد في هذا الجانب أنّ الذاكرة الموسيقية العربية الأصيلة ممتلئة وثريّة لدى الأستاذ سعد محمد حسن بشكل يسمح له أن يرسّخ ثوابت الأداء المقامي العربي الأصيل.

كذلك استخلصنا من الجانب اللّحني اعتماده على إبراز درجات الارتكاز للعقود المقامية، واستعمال الدرجات الحسّاسة للعبور بين الحركات المقامية بجسّها مباشرة ثمّ ابتداء الانتقال التدريجي للمقام الموالي. كما لاحظنا في هذا الجانب استعماله لبعض درجات التوافقات لإبداء التوتّر باعتباره أحد مكوّنات التدرّج اللّحني التعبيري. ومن هذه الناحية نستطيع أن نقول إنّ سعد محمد حسن ينتبه جيّدا ويولي أهمية قصوى لتناسق الشكل والمضمون في أداء الارتجال الآلي بحيث لا يغلّب الجانب التقني على الجانب التعبيري بل إنّه يجعله في خدمته.

لذلك فإنّ ما يلفت انتباهنا في أداء الأستاذ سعد محمد حسن لهذا الارتجال وجود تقنيّات عالية تحيل إلى متانة التكوين المنهجي الغربي الذي تلقّاه منذ طفولته، والذي استطاع أن يطوّعه في أداء الموسيقى العربية بواسطة عدد مهم من الزخارف البسيطة والمركّبة. ولا نستطيع أن ننهي أهمّ ما تبيّنا من تحليل هذا الارتجال دون أن نذكر ما تميّز به الأداء من استخدام تقنيّات دقيقة في مستوى استعمال اليدين اليمنى واليسرى.

لقد وضّح لنا هذا النموذج من أداء سعد محمد حسن لارتجال في مقام النهاوند أنّه أتقن توظيف معارفه الموسيقية العربية الأصيلة والغربية الحديثة في إبداء جمالية فنيّة وتعبيرية تجمع بين ثوابت الموسيقى العربية والإبداعات العصرية التي تخوّل لنا أن ننعت أداء سعد محمد حسن بالأصالة والتجديد في الوقت نفسه. ولا غرابة إذن، من أن نعترف بأنّه ساهم في تكوين أجيال جديدة من عازفي الكمان فكان بمثابة المدرسة المشعّة في مصر والوطن العربي.

قائمة المراجع

باللّغة العربية:

١- المهدي صالح: مقامات الموسيقى العربية، تونس، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، ص ,٢٤٣

٢- حشّاد، مدحت عبد السميع عبد الحميد: تطوّر المصاحبة الارتجالية لآلة الكمان لفنّ الموّال المصري، بحث للحصول على درجة الدكتوراه في الفنون، القاهرة، المعهد العالي للموسيقى العربية، قسم الآلات تخصّص كمان، ٢٠١٢،ص ٢٤٥ .

٣- الحلو، سليم: الموسيقى النظرية، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٥٨، ص ٢٢٦ .

٤- حنانا، محمد: معجم الموسيقى الغربية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧، ص, ٣٥٩

٥- إدريس، سهيل، المنهل: قاموس فرنسي عربي، بيروت، ط. ٤٥، دار الآداب، ٢٠١٣، ص١٢٨٩ .

٦- عجّان، محمود: تراثنا الموسيقي دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحنا وقالبا، دمشق، ط١.، دار طلاس للنشر، ١٩٩٠، ص. ٣٣٧

٧- فرعون، صادق: المعجم الموسيقي المختصر، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٧، ص ٣٥٩ .

٨- الرايس، الحبيب: النظريات الموسيقية الموسّعة، ط. ٣، تونس، مطبعة فنّ الطباعة، ٢٠١٠، ص ,٢٨٢

المقالات:

١- أبو مراد، ندا: "مدخل إلى تحليل الارتجال العزفي في التقليد الموسيقي، العالم المشرقي العربي"، مجلّة البحث الموسيقي، الأردن، المجلّد الرابع، العدد الأول، ,٢٠٠٥

٢- الخولي، سمحة: "الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية"، مجلّة عالم الفكر، المجلّد السادس: العدد الأوّل، الكويت، ١٩٧٥، ص ١٨.

٣- عاشور، أحمد: "التقنيات الحديثة في الموسيقى العربية"، تونس، الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، العدد ٥، جوان ,١٩٧٨

٤- قطاط، محمود: "السلّم الموسيقي العربي"، مجلّة البحث الموسيقي، الأردن، المجلّد ٢، العدد الأول، ,٢٠٠٣

الهوامش:

١ عبد السميع عبد الحميد حشّاد، مدحت: تطوّر المصاحبة الارتجالية لآلة الكمان في فنّ الموّال المصري، القاهرة، أطروحة دكتوراه في الفنون بالمعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون بمصر، ٢٠١٢، ص ,٢٤٥

٢ المهدي صالح: مقامات الموسيقى العربية، تونس، نشر المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، ١٩٨٢، ص. ,٣٠