# الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٣ - ١٤

الرؤية التشكيلية للدراما الحركية

جماليات المونتاج في السينما الصامتة

جسد الممثل بين الفعل والحركة

# الفن المعاصر

## رسالة الفنون
## من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

### لوحة الغلاف الأمامى

لوحة " نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **"صلاح عنانى"** عام ١٩٩٠ بمقاس ١٠٠ x ٧٧ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوى، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقى ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبى وعبد الوهاب ونجيب الريحانى وأم كلثوم وعبد الحليم وصلاح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

### لوحة الغلاف الخلفى

لوحة رقصة نوبية للفنان **" بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار ، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

# فى مواجهة التحديات

في صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً في الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون في مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقته الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقي والفعل المؤثر في وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفني في كافة أرجاء المجتمع المصري والعربي ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر في الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى في الأشياء مثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار في الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها ، ونقدم لها هنا في مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعاني والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أي رابط

منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شريانًا جديدًا للحياة كاسرًا كل القيود ومتحديًا لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديدات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعدًا بالاستمرار دائمًا معكم .

أ .د/ احلام يونس

رئيس التحرير

# الفن المعاصر

## هيئة التحرير


رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
**أ.د أحلام يونس**

مدير التحرير
**أ.د حسن عطية**

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

**أ.د / أحمد مرسى**
**أ.د / جابر عصفور**
**أ.د / صلاح قنصوة**
**أ.د / عادل عفيفى**
**أ. / على ابو شادى**
**أ.د / فوزى فهمى**
**أ.د / لندا فتح الله**
**أ.د / نهاد صليحة**


## شروط وأحكام النشر فى المجلة

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

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


| النصميم والاخراج | المراجعة اللغوية | تقنية المعلومات | دعم النشر |
|---|---|---|---|
| هانى صبرى | صفاء عباس | أمل سامى - دينا رضا | ألفت محمود - ميرفت عبا |

# في هذا العدد

## المسرح ... 009

عصر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي 010
الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان 020
المسرح في رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي 030

## الباليه ... 159

جيرتو الأدبرالي 160
رية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية 176

## الفنون الشعبية ... 229

الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها 230
سهام الحكايات الشعبية في أثراء أفلام التحريك 242
تكميل مدخلا لتصنيف الألعاب الشعبية 272

## التليفزيون ... 309

ت الصورة التليفزيونية والرقمية الحديثة 310
رة التليفزيونية - اللغة والوظيفة 350
م نعوم 358

## السينما ... 041

التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي 042
جماليات المونتاج في السينما الصامتة 074
ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية 118

## الموسيقى ... 189

دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر 190
سيسيليا بارتولي ملكة خفة الأداء 208
العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش 214

## دراسات بينية ... 283

المونتاج في فن مسرحية الأم شجاعة وأولادها 284
العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى 296

## مقالات فنية ... 361

استعادة المسرح القومي 362
عيون الحرامية وعودة الغائب 366
جدل حول دور الدراماتورج 368
مهرجانات عربية- العراق نموذجا 372

# المفتتح

## الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه.

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير ثائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالاً لتقلقلات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تهتز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمته ومؤسساته ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخله متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلاً مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعى الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها في المجتمع ، واعياً بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماماً لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروح تشاؤمية ، ينفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عل هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلاّقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهاباً ، وتضبب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلع للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سرابًا ووهمًا غير قابل للتحقق ، وراح مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائرة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريبًا أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيته مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحث عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخانعة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضرا بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتّابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعا داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثًا ماضويًا عريقًا ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلامًا مستقبلية تود أن تخترق حجب الغيب ، وأن تغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقًا ووعيًا واكتمالاً .

أ .د/ حسن عطية

مدير التحرير

# الموسيقى


| | |
|---|---|
| دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر بين النظرية والتطبيق | 190 |
| سيسيليا بارتولى ملكة خفة الأداء | 208 |
| العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش | 214 |

# قيادة الموسيقى العربية فى مصر
## (دراسة نقدية)

يُعتبر موضوع قيادة الموسيقى العربية من أحد أهم الموضوعات التي يجب إلقاء الضوء عليها ومراجعتها بالتدقيق العلمي والدراسة العملية، خاصةُ وأن حرفة القيادة المتداولة حالياً ومنذ ظهورها في القرن الماضي لا تزال تمارس في حفلات عامة عبر كافة الاحتفالات والمناسبات بالإضافة إلى العروض الدورية التي تشمل تقديم التراث الموسيقي والغنائي بشقيه القومي والشعبي والحديث والمعاصر وعروض المسرح الغنائي وكافة العروض التي تقدم في بعض المهرجانات الفنية والمؤتمرات الموسيقية الدورية . لذا فإن التدقيق والمراجعة لأصول الموسيقى العربية أمر بالغ الأهمية من حيث : أصول المقامات، الإيقاعات، الطابع، الإمكانات، الجذور، المميزات النظرية وتطبيقاتها العلمية والعملية .

تيمور أحمد يوسف | مصر

وخاصة التنوع في أساليب الغناء والأداء التراثي وطابعه، والتأليف الموسيقي . والتلحين والتدوين، ودور القائد في الموسيقى العربية وعمله حول دقة وتوحيد الأداء الفردي والجمعي والذي يبدو إنه كان بعيداً ومازال عن كافة المناهج العلمية.

والجدير بالذكر أن ما تم من تجارب عملية لممارسة قيادة الموسيقى العربية كحرفة منذ الربع الأول من القرن الماضي كان نتيجة ومحصلة لبعض التجارب الفردية لبعض العازفين الأجانب لألة الكمان والبيانو الذين أقاموا في مصر في ذلك العصر، وكانت تجاربهم هامة في حينها لتنفيذ بعض أعمال الفنانين الرواد وخاصة فنان الشعب سيد درويش للمسرح الغنائي وهي تجارب قابلة للمراجعة والنقد والدراسة المنهجية وخاصة للإشارات الخاصة بالقائد بشكل عام والتي يجب أن تقوم على تطبيقات لموازين الضروب الموسيقية ذات الطابع الخاص بالموسيقى العربية ولا يمكن تحديد ذلك بدقة إلا بعد التعرف على الكثير من التجارب الرائدة التي تمت للوصول إلى حرفة القيادة في الموسيقي الكلاسيكية العالمية منذ مئات السنين، حيث تعرضت للنقد والمراجعة منذ بداية ظهورها، وعلى مر العصور حتى أصبحت حرفة القيادة لها تخصصاتها الدقيقة والتي تحوي ميراثاً وصل إلى ذروته وأصبح مقنناً علمياً وعملياً.

ويري الباحث أن أهمية النقد الجاد يهدف في المقام الأول إلى إلقاء الضوء وتوضيح الفروق والاختلافات الكبيرة في تجارب وأسلوب القيادة في الموسيقى العالمية وتجارب وأسلوب القيادة في الموسيقى العربية من حيث المناهج والدراسة العلمية، وأساليب التدريب والمتابعة، والتدوين ومدونة القيادة، والسيطرة على سرعات الأداء والتعبير، كذلك تقاليد ترتيب جلوس العازفين وأعداد الآلات في الأوركسترا كذلك ترتيب المغنيين وأعدادهم طبقاً لطبقات أصوات الرجال والنساء، إلى جانب أهمية إشارة البدء والذروة والتفاعل وإنهاء العمل بالقفلة الواضحة للمشاهد .

ويلاحظ في حرفة قيادة الموسيقى العربية أن القائد لم يتدرج في دراسة منهجية خاصة بالجوانب العلمية والعملية للممارسة كتخصص دقيق ، بل أن علم القيادة لم يدرج له منهج دراسي أو تخطيط علمي يتناسب والمتطلبات المستقبلية للتطور المنشود في تقدم العلوم الموسيقية بشكل عام.

وفي علم القيادة بشكل خاص، ذلك على الرغم من أن القيادة تُمارس فعلياً وأصبحت حرفة متداولة وتشاهد في عروض فنية منتظمة رسمية وتمثل الدولة في كل أنحاء الوطن العربي بل وفي العالم أجمع .

ويهدف البحث إلى التعرف على إيجابيات تجارب حرفة القيادة في الموسيقى العالمية كتخصص دقيق، والمواصفات التي يجب أن تتوافر في دارس علم القيادة والدراسات التي يجب أن يحصل عليها والتعريف بمدونة القيادة وأسلوب التعامل بالإشارات للعازفين والمنشدين والمغنيين المنفردين أثناء التدريبات وفي الحفلات، واستنباط أسلوب أمثل للتطبيق، كذلك إلقاء الضوء على بعض جوانب قصور الأداء في قيادة الجانب العملي للموسيقى العربية، وأهمية التركيز على تداول واستخدام كافة المصطلحات الفنية الخاصة بالسرعات وتشكيل العبارات والجمل اللحنية في الأداء، وخاصة بما يهدف إلى توضيح أهمية عمل القائد وتعبيراته الخاصة بالقوة والضعف أو الفرح والحزن، والتكامل والانسجام عبر فهم ودراسة ووعي للعمل الفني الذي يقدمه ويعبر عنه كعازف محترف ضمن عازفي الفرقة الموسيقية أو الأوركسترا وذلك من خلال: الإشارات الزمنية والتعبيرية للقيادة. وينقسم البحث إلى إطارين :

**الأول : الإطار النظري ويشمل**

- نبذة عامة عن القيادة في بعض الحضارات القديمة.
- تطور القيادة في الموسيقى الأوروبية.
- تطور القيادة في الموسيقى العربية.

**الثاني : الإطار العملي ويشمل**

- التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى الأوروبية من الناحية العلمية والعملية .
- التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى العربية من الناحية العلمية والعملية .
- المنهج التطبيقي لحرفة القيادة في الموسيقى العالمية.

## أولاً: الإطار النظري

### نبذة عامة عن القيادة في بعض الحضارات القديمة(٦) :

يُمكن التأكيد على ظهور القيادة الموسيقية إلى بعض النقوش التي وجدت في الحضارة الفرعونية في طيبة مقبرة أمنمحات (١٥٠٠ق.م ) حيث توجد لوحة تبين قائدا في مواجهة فرقة العازفين والمنشدين، أما في الحضارة اليونانية القديمة فقد كان إيقاع كل من الكورس والآلات الموسيقية يُبين عن طريق قائد كان يضرب الأرض بالقدم اليمنى، التي يُلصق بها قطعة من الحديد لضرب وتوضيح الإيقاع، حتى تطور هذا فيما بعد إلى إشارات مرئية تعني إدارة الأداء والذي يقضي برفع اليد اليمنى للتعبير عن زمن ضعيف وخفضها يعني التعبير عن زمن قوي.

أما في الموسيقى العربية فيرجع تاريخ القيادة في الأصل إلى الغناء بشكل عام حيث كان المغني يتولى إدارة القيادة بنفسه في مراحل الازدهار والتطور عبر العصور ولاشك أن اتصال العرب بالمدنيات المجاورة وظهور علماء للموسيقي العربية قد أسهم في إنماء وتطور الشخصية المميزة لطابع الموسيقى العربية، والتي هي في حاجة شديدة إلى المراجعة السريعة والتدقيق العلمي المتطور والمستنير .

**تطور القيادة في الموسيقى الأوروبية (٩)**

يُعتبر مطلع القرن السادس عشر الميلادي المدخل الحقيقي لبداية البحث عن حرفة القيادة حيث ظهر تقليد في مدينة (بوهيمي Bohemia -١٥١٢م)(١) يقضي بضرب الأرض بالأقدام لضبط الإيقاع ولكنه كان محل انتقاد دائم، وقد عرّفَ أورني ثوباركوس Orin thoparchus ١٥١٧م كلمة تاكتوس Tactus بأنها حركة تبينها إشارات اليد لقائد فرقة المنشدين لتوجيه الغناء في زمن منتظم، وقدّ عرّفَ فوجلسانج Vogelsang عام (١٥٤٢م) كلمة تاكتوس بأنها ضربات زمنية مستمرة لضبط الإيقاع بحركة من اليد لقائد فرقة المنشدين وقد انتقد بيرمودو Bermudo عام (١٥٤٩م) التقليد الذي يهدف إلى ضرب المدونة باليد لتوحيد الأداء بين المنشدين.

وفي عام (١٦٠٥م) كتب كويتشربيرQuitshreber كتاباً بعنوان الضرب في الموسيقى وأيضاً كتب زوتلر Sutler في عام (١٦٣٦م) كتاباً بعنوان تاكتوس، وفي العصور الوسطى وعصر النهضة كان قائد الكورال في الكنيسة يستخدم يديه ليوضح الارتفاع والانخفاض للطبقة الصوتية وقد عُرِفَ ذلك باسم كيرونوميا Chironomia.كان هذا هو البديل الوحيد عن التدوين الموسيقي الذي لم يكن مستخدماً في ذلك الوقت، وفي عام(١٦٦٥م) قال المؤلف كريستوفر سيمبسون Christopher Simpson إنه من أجل المحافظة على الزمن فإننا نستخدم حركة دائمة من اليد، أو عندما تكون اليد مشغولة بالعزف أو بالنوتة الموسيقية فإننا نستخدم القدم لضبط الإيقاع) فقد كانت الفرق الغنائية تؤدي الترانيم والتراتيل الدينية ذات الطابع الإيقاعي المنتظم عبرالإشارات التي كانت تتم في أحيان كثيرة بمادة يمسك بها القائد بيده اليسرى بينما تقود يده اليمنى التوجيهات للمغنيين .

وقد كتب ميرزن Mersnne عن الهارمونية العالمية Harmonic Universal استعرض كيفية الاسترشاد بحركة تحديد إشارات الزمن ونصح القادة رؤساء الفرق بدراسة فن الإشارات عن طريق البندول ولكنه حذر من الانسياق في هذا الاتجاه، نظراً لأن بعض المؤلفات كانت تتضمن تغييراً في الزمن وقدراً معيناً من الحرية في سرعة الأداء روباتو Rubato وقد ساهم انتشار فن الأوبرا في باريس بازدياد أعداد العازفين والمنشدين بشكل جعل من المهم استخدام المدونات الموسيقية ذات الموازير المحددة من أجل دقة أكثر في تجميع وتوحيد الأداء، كما ظهرت فكرة القيادة بواسطة قوس الفيولينة الخاصة برئيس العازفين، وأصبح ذلك تقليداً متبعاً فيما بعد حيث أشار الكثير من نقاد القرن السابع عشر إلى أن تحديد الزمن بأية طريقة ممكنة يُفيد في توحيد أداء فرقة الكورال حتى لو كان ذلك باستخدام منديل، كما أن بعض القادة استخدم يداً صناعية تتحرك بواسطة بيدال لتحديد الزمن كما وأن فرقة الكورال الكبير كانت تستخدم أكثر من قائد، وشهدت تغيراً في طريقة التاكتوس في ذلك الوقت حين كتب النابغة موتسارت Mozart في عام (١٧٨٢م) عن أداء مؤلفته أوبرا الاختطاف من السراي الآتي :

(إنني أظن أنه من الأفضل أن أقود هذا العمل من موقعي كعازف للهاربسيكورد)، وقد استمر هذا التقليد جنباً إلى جنب مع تقليد القيادة بقوس آلة الفيولينة، وقد كشف الباحث والعالم الموسيقي هوجو ريمان Hugo Rieman (١٩١٩ - ١٨٤٩م) عن مدرسة موسيقية ألمانية نشأت منذ منتصف القرن الثامن عشر أسهمت بجهد كبير في تطوير الأوركسترا السيمفوني والارتفاع بمستوى الكتابة الموسيقية له بصفة عامة، وتُعرف هذه المدرسة باسم منهايم(٢) وتكمن أهميتها في وضع أسس فن قيادة الأوركسترا ، والسيطرة على سرعات ومتطلبات الأداء السليم كما أسهمت في خلق أسلوب للكتابة الأوركسترالية(٢) يتلخص في الآتي :

١- الاعتماد الكلي على آلة الفيولينة كآلة لحنية والابتعاد عن الأسلوب البوليفوني .
٢- التلوين والتظليل في الأداء من حيث الشدة والضعف أو البطء والسرعة .
٣- عدم الاعتماد على ترقيم الباص كما كان متبعًا من قبل وكتابة الهارمونية كاملة .
٤- استخدام السكتات ببراعة وكتابتها في الأوقات غير المتوقعة .
٥- استخدام العزف المتكرر بطريقة الترعيد Tremolo وأداء التآلفات الهارمونية بحيث تسمع مفرداتها بالتتابع وبسرعة Broken chords

لذا يمكن القول أن فن القيادة الأوركسترالية والكتابة له كما هو مفهوم اليوم، يرجع في الأصل إلى النصف الثاني

من القرن الثامن عشر حيث تم تحديد أعداد الآلات والمجموعات المختلفة التي يتكون منها الأوركسترا بشكل ثابت ويرجع ذلك إلى الدور الذي لعبه أوركسترا منهايم الذي كان يتكون عام (١٧٢٠م) من عدد (٣٤) عازفا، وفي عصر هايدن (١٧٣٢-١٧٩١م) تم وضع أسس جديدة لتكوين الأوركسترا السيمفوني، وقد استفاد موتسارت ومعاصروه بتجارب هايدن في تشكيل الأوركسترا وعملوا جميعاً على إرساء قواعد التشكيل الجديد الذي تكون من عدد ٤٣ عازفاً، واستقر الأمر في ذلك العصر على النحو التالي :

تشكيل أوركسترا مانهايم عام ١٧٥٦م من عدد ٥٦ عازفاً كالتالي :

١- الوتريات : عدد ٢٠ فيولينة: عدد ٤ فيولا، عدد ٤ تشيللو، عدد٢ كونترباص .

٢- آلات النفخ الخشبية : عدد ٤ فلوت، عدد ٢ أبوا، ١ فاجوت .

٣- آلات النفخ النحاسية : عدد ٤ كورنو، عدد ١٢ ترومبيت .

٤- آلات الإيقاع : عدد ٢ طبل .

**تطور القيادة حتى النصف الثاني من القرن العشرين (٢٥)**

يلاحظ أن اكتساب الخبرات والتجارب التي تمت خلال القرن الثامن عشر والتي أدت إلى نمو الأوركسترا وازدياد عازفيه قد أدى إلى مزيد من الاستقرار والتطور حيث إنه في عام ١٨١٦م ذكر المؤلف سفور Sphor إن قيادة الأوبرا في مدينة ميلانو الإيطالية كانت تتم بواسطة عازف الفيولينة الرئيس، ولم يكن هناك أية وسيلة أخرى للقيادة، أما سفور نفسه فقد كان يستخدم لفافة من الورق في قيادته للأوركسترا ثم استخدم بعد ذلك قوس آلة الكمان في الإشارة ثم عصا القيادة، وكانت فكرة القيادة بالعصا واردة قبل ذلك في مراحل سابقة إلا أنها لم تكن مؤثرة بقدر تأثير القيادة بلفافة الورق أو بعض الوسائل التي سبق استخدامها ويرجع ذلك إلى عدم القدرة على معرفة كيفية الإمساك بالعصا أو الإشارة بها لضبط الزمن وتوحيد الأداء ولإثارة الخيال اللازم للتعبير .

ويعتبر فيلكس مندلسون Mendelsson المؤلف الألماني (١٨٠٩-١٨٤٧م ) أهم من برعوا في القيادة، كان يستخدم عصا بيضاء لتكون واضحة لأعين العازفين، وكان يفرض نظاماً صارماً في التدريبات المنضبطة مما أضاف إلى تقاليد القيادة الدقة المتناهية .

ويعتبر فيبر Weber (١٨٢٦ - ١٧٨٦م) المؤسس الحقيقي للقيادة الألمانية الحديثة وكذلك يرجع الفضل لكل من فاجنر Wagner (١٨٨٣ - ١٨١٣م) وبرليوز Berlioz (١٨٦٩ - ١٨٠٣) في إرساء مبادئ فن القيادة (٣١) وهي المبادئ التي لا تزال سارية في ممارسة هذه المهنة بواسطة عظماء قادة الأوركسترا في العالم حتى يومنا هذا .

وقد اختلف كل من فاجنر وبرليوز في أسلوب القيادة، فبينما كان فاجنر يتطرف في حرية الحركة في الزمن Rubato بهدف التعبير العاطفي الحاد كان برليوز شديد الدقة وبعيداً عن التطرف من أجل وحدة أكبر في الأداء، وكان من المعتاد في القرن التاسع عشر أن يقف قائد الأوركسترا بين الأوركسترا والمسرح، وكان برليوز يوافق على ذلك .

وذكر أن فاجنر قد أصبح أكاديمياً وأن تدريبه للأوركسترا وقيادته له باستخدام عصا القيادة أصبح متحضراً من خلال متابعة لمدونة قائد الأوركسترا التي أتاحت له الرؤيا الشاملة والأداء والتعبير المتكامل، كذلك فقد أضاف برليوز بعض ملاحظات وتفاصيل عن الإشارات للقائد يشرح فيها أنه يجب أن تتضمن سيكولوجية التعبير الموسيقي ، وأنه يجب أن تختلف في طبيعتها التعبيرية من عمل إلى آخر، ونادى أيضاً بتدريبات منتظمة ومنفصلة للمغنين وللموسيقيين قبل أن ينضما معاً، وذلك لدقة أكثر في تنفيذ العمل الفني .

**القيادة في الموسيقى العربية وأسباب تطورها : (٧)**

يرى الباحث أن ما ذُكر بالمراجع التاريخية، وما جاء بها من أحداث عن الدور الهام الذي قامت به كافة المؤثرات السياسية والثقافية والتعليمية، لعبت دوراً إيجابياً ومؤثراً خلال كل من القرنين التاسع عشر والعشرين (١٩٠٠ - ١٨٠٠م)، خاصة في مصر التي كانت مطمعاً للغزاة لأهمية موقعها الجغرافي حيث كان لتأثير بعض الدول الغازية دوراً أسهم في تطور الفكر السياسي والاجتماعي والثقافي وخاصة فيما يتعلق بالموسيقي والقيادة، ويمكن تلخيصها في النقاط

الهامة كما يلي :

**أولاً : المؤثرات السياسية :**

كان لآثار الحملة الفرنسية على مصر ١٧٩٨: ١٨٠١م دوراً إيجابياً في فتح أذهان وأنظار المصريين على مدى تقدم الحضارة الأوروبية في العلوم والفنون .

**ثانيًا : المؤثرات الثقافية :**

كان لحكم محمد علي وأسرته (١٨٠٥: ١٩٥٢م) فضل كبير في تأسيس دولة مصر الحديثة حيث أهتم بالتعليم بشكل عام، وبالتعليم الموسيقي بوجه خاص في كلا الجانبين النظري والعملي واستعان بالمتخصصين من الفرنسيين والألمان والإيطاليين، ودخلت الموسيقى إلى الحياة العسكرية ثم إلى الحياة الشعبية عن طريق الحفلات التي قدمتها تلك الفرق العسكرية في المناسبات الوطنية والأعياد الدينية والقومية، بينما أخذ طابع الحياة الأوروبية يبدو مؤثراً ويزداد انتشاراً خاصة في عهد أبنائه والذي بلغ ذروته في عهد الخديوي إسماعيل (١٨٦٣- ١٨٧٩) حيث تم بناء الأوبرا المصرية وقُدمت فيها أوبرا عايدة ، كان ذلك بمثابة التعرف على الثقافة والحضارة الأوروبية والتأثر بها حتى يومنا هذا .

**ثالثًا . تطور التعليم الموسيقي في مصر (١٤) :**

زاد الاهتمام بالتعليم الموسيقي في مصر بشكل عام منذ مطلع القرن العشرين، حيث ساهم في ازدهار الحياة الموسيقية وتطور التفكير العلمي والثقافي وعلى مراحل متعاقبة ففي عام (١٩١٣م) تكونت جماعة من هواة الموسيقى عملت على نشر الوعي بالموسيقى العربية .

وفي عام (١٩٢٩م) افتتح معهد الموسيقى الشرقية، وفي عام (١٩٣٣م) تحول اسمه إلى المعهد الملكي للموسيقى العربية، ثم إلى معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية، وفي عام (١٩٣٦م) أنشئ معهد التربية الموسيقية، ثم تحول إلى كلية التربية الموسيقية، وفي عام (١٩٤٤م) أنشئ المعهد العالي للموسيقى المسرحية ليجمع بين الغناء العالمي والغناء العربي وأغلق عام ١٩٥٨م، وفي عام ( ١٩٥٩م ) صدر قرار وزارة الثقافة بإنشاء المعهد القومي العالي للموسيقى (الكونسرفاتوار ) لدراسة علوم الموسيقى الغربية وتزويد أوركسترا القاهرة السيمفوني بعازفين ومغنيين مصريين، وفي عام (١٩٦٧م ) صدر قرار وزارة الثقافة المصرية بإنشاء المعهد العالي للموسيقى العربية .

وتعتبر صور الغناء التقليدي (١٤) وأساليب الأداء في أنحاء الوطن العربي والتي تختلف من بلد إلى آخر هي الصور الحقيقية للتعبير عن التطورات الموسيقية وربما يرجع ذلك إلى تأثير بعض المؤثرات السياسية واختلاف أساليب التعليم والثقافة، بالإضافة إلى اختلاف اللهجات وتعتبر مدارس الغناء القديم في مصر، الشام، واليمن، العراق والمغرب العربي المدارس الرائدة التي تخرج منها غالبية المغنين فكان لهم فضل الريادة في خلق طابع خاص في التلحين والأداء المتقن، ولم تكن المصاحبة الآلية في تلك المدارس تنال أية عناية، وكان الاهتمام الأكبر باللحن والكلمات وصوت المغني وأسلوب أداؤه، وكانت الآلات المصاحبة لا تزيد عن أربع آلات هي آلة العود ، القانون، الناي والإيقاع أما آلة الكمان فلم تُضم إلى تلك الآلات إلا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وعرفت تلك المجموعة بالتخت الذي بدأ تكوينه منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر واستمر حتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين وكان مهمته التمهيد للمعنى لأداء بعض الألحان التقليدية واستمر تكوين التخوت للمغنين فأصبح لكل مغني تخت يعرف باسمه مثل :

تخت منيرة المهدية، سلامة حجازي، سيد درويش، أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب ويلاحظ أن تشكيل التخوت في صورتها العامة وقبل نمو أعداد العازفين وإضافة بعض الآلات الغربية الأخرى كان الدعامة الأولى والأساسية التي يمكن التعرف من خلالها على أساليب الأداء والمصاحبة، أما القيادة الموسيقية بالشكل الحرفي فلم تكن ألحان وموسيقى ذلك العصر في حاجة لها كما حدث في تجارب الموسيقى الكلاسيكية ، وكان المغني غالباً يُعطي عازف الإيقاع إشارة البدء ثم يتولى بنفسه قيادة الأداء، أما المصاحبة الآلية فكان يتولاها عازف القانون أو العود أو الكمان، كانت المصاحبة بسيطة لا تستلزم أية تدخلات للسيطرة على السرعات أو الانتقالات اللحنية أوالإيقاعية .

ويجب الإشارة إلى أنه بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤- ١٩١٩)(١) كثُر تكوين الفرق الموسيقية البسيطة، والتي استعانت بها الفرق التمثيلية وبكل أنواع الغناء، مما أدى

إلى ظهور بعض الملحنين والمؤلفين الذين كانوا على قدر من الطموح والثقافة والعلم أمثال : محمد كامل الخلعي (١٨٨٠ - ١٩٣٨)، داود حسني (١٨٧١ - ١٩٣٧)، سيد درويش (١٨٩٢ -١٩٢٣)، محمد القصبجي (١٨٩٢- ١٩٦٩)، زكريا أحمد (١٨٩٦ - ١٩٦١)، رياض السنباطي (١٩٠٦ - ١٩٨١ ) ومحمد عبد الوهاب (١٩١٠ - ١٩٩١) وغيرهم من عباقرة ذلك العصر ويمكن اعتبار هذه المرحلة هي البداية الحقيقية لظهور حرفة القيادة في الموسيقى العربية لتدريب العازفين والمنشدين والمغنيين المنفردين لتوحيد وضبط سرعات الأداء، خاصة في التسجيلات الإذاعية وبعض الحفلات الغنائية العامة، كما كان لظهور صناعة السينما(٨) في مصر (١٩٢٧) أثر كبير أدى إلى تطور أساليب التأليف والتلحين فازداد الاهتمام بالقيادة التي أصبح لا غنى عنها، بعد أن أصبحت الموسيقى عنصراً أساسياً في نجاح الأفلام وخاصة الغنائية، كذلك لعبت الإذاعة الأهلية(١٣) المصرية منذ ظهورها في عام (١٩٢٨) دوراً إيجابياً في اهتمام الدولة بإنشاء الإذاعة الحكومية لما لها من دور هام في نشر الثقافة والعلوم والفنون بكافة أنواعها، فظهرت جماعة المجددين ممن توفرت لهم ملكة التجديد والابتكار في التأليف والتلحين ومزج بعض العلوم والآلات الغربية بالموسيقى العربية والذي أصبح له مكانة خاصة مع تقاليد الحفلات الدورية للسيدة أم كلثوم (١٨٩٨- ١٩٧٥) فكان يتولى عازف القانون إدارة التدريبات بتوجيهات الملحن قبل موعد الحفل ثم يتولى عازف القانون بنفسه القيادة أثناء الحفل، وخاصة في إعطاء إشارة البدء أو التكرار لبعض الأجزاء .

ويُعتبر النصف الثاني من القرن العشرين مدخلاً أساسيًا وإنجازاً كبيراً في تطور أساليب التفكير الموسيقي ونشر الوعي الثقافي وظهور حرفة القيادة كمهنة تمارس من خلال إهتمام الدولة بتكوين بعض الفرق الموسيقية الرسمية وتعيين قادة أو رؤساء لها كالآتي : في ١٥ يناير عام ١٩٥١م تكونت فرقتان للإذاعة المصرية هما (١٠) :

الفرقة الأولى : أوركسترا الإذاعة : تكونت من عدد قليل من عازفي الآلات الأوركسترالية فقط لتقديم فواصل من الموسيقى العالمية والعربية المتطورة وتولى الإشراف عليها وقيادتها بعض الفنانين الدارسين ومنهم : عبد الحميد عبد الرحمن، عبد الحليم علي، محمود عبد الرحمن ومحمد حسن الشجاعي وغيرهم .

الفرقة الثانية : فرقة الإذاعة : تشكلت من بعض مشاهير عازفي ومحترفي الموسيقى العربية التقليدية الذين أشرفوا على تدريباتها وتقديم فواصل لمؤلفات الموسيقى العربية التقليدية والمتطورة من الذين يشهد لهم بالخبرة والمعرفة ومنهم :

عزيز صادق، علي فراج، حسين جنيد وعبد الحليم نويرة وغيرهم بالإضافة إلى تكوين بعض الفرق الأخرى التي تقدم بعض فواصل الموسيقى العربية من سماعيات ولونجات وبشارف مثل : تخت عبد العزيز محمد، فرقة الغجر للدكتور جوهر، ورباعي المنسي .

وفي نهاية عام (١٩٥٦) صدرت توصية من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب(١٥) في ذلك العصر بتكوين أوركسترا سيمفوني مصري، وفي عام (١٩٥٩) انتقل أوركسترا الإذاعة إلى وزارة الثقافة وتحول اسمه إلى(٢١) أوركسترا القاهرة السيمفوني الذي أتاح تكوينه الفرصة لتقديم العديد من مؤلفات بعض الفنانين المصريين المتطورين أمثال :

أبو بكر خيرت، يوسف جريس، حسن رشيد، حليم الضبع، جمال عبد الرحيم، رفعت جرانه: يوسف شوقي، وعزيز الشوان وغيرهم، كان لهذا الفكر المتطور في تكوين ذلك الأوركسترا أن استعانت الدولة ببعض العازفين وبعض القادة الزائرين لتدريب وقيادة بعض حفلات موسمية للأوركسترا مثل:

- جيكا زدرافكوفيتش Gika zdravkovitch عام (١٩٥٩م ) يوجوسلافي الجنسية .
- أوتافيو دي روزا O. De. Rose عام (١٩٥٩م) إيطالي الجنسية .
- أودو نيشن Udo Nissenعام (١٩٥٩م) ألماني الجنسية .

- آرام خاتشادوريان Aram Kachaturian عام (١٩٦١م) روسي الجنسية .

و توالي بعد ذلك الاستعانة ببعض القادة من المصريين بعد عودتهم من البعثات الدراسية لتخصص القيادة أو في بعض تخصصات العزف ومنهم : أحمد عبيد، يوسف السيسي، طه ناجي، شعبان أبو السعد، سيد عوض، أحمد الصعيدي و مصطفى ناجي وغيرهم، مع استمرار استضافة ودعوة بعض القادة الأجانب من حين إلى آخر، هذا إلى جانب تقليد استمرار تكوين الفرق الموسيقية الخاصة(*) بقيادة رؤسائها .

وتُعتبر ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢م البداية الحقيقية لإهتمام الدولة برفع شأن الموسيقى العربية بصفة خاصة ومن أهم قراراتها في ديسمبر (١٩٥٢م) تشكيل اللجنة الموسيقية العليا (٢٠) من كبار رواد الفن والشخصيات العامة البارزة،كان أهم أعمال تلك اللجنة العمل على جمع وتحقيق تراث الموسيقى العربية الآلية والغنائية وتدوينه ونشره ، كما أسهم برنامج الموسيقى العربية الذي أشرف عليه وأعده وقدمه شفيق أبو عوف في إحياء التراث الغنائي، وفي عام ١٩٦٧م (٢٠) تم تشكيل فرقة الموسيقى العربية التي تبعت وزارة الثقافة المصرية، كبداية لمرحلة هامة لتقديم التراث الموسيقى العربي في حفلات دورية بقيادة عبد الحليم نويره (١٩١٦ -١٩٨٥) الذي استعان بكبار ورواد العازفين المهرة وبعض حفظة التراث الغنائي من المعاصرين، كما أهتم بتدوين التراث الموسيقي والغنائي ووفق نويرة في تدريب وقيادة المجموعات من العازفين والمنشدين وفقاً لأساليب لم تكن مستخدمة من قبل خاصة في تقاليد المصاحبة والأداء، كان حريصًا على دعم القيمة الفنية للأداء والابتعاد عن نجومية المغني المنفرد، وساهم في إرساء تقاليد معاصرة لتقديم التراث الموسيقي العربي بتحقيق التوازن بين ألحان الماضي والمعاصرة ونظرته الجادة نحو مستقبل علمي متقدم للموسيقى العربية وأسلوب قيادتها، وعلى الرغم من نجاحه، لكنه لم يسمح لأحد غيره بقيادة الفرقة في حياته، ولم يُعد من يخلُفه في قيادة الفرقة .

وفي نهاية الستينيات تم تشكيل فرقة للموسيقى العربية من طلاب المعهد العالي للموسيقى العربية(١٠) وقام بتدريبها على التوالي عبد الحليم نويرة، شعبان أبو السعد ثم حسين جنيد وكان الهدف تدريب الطلاب على العزف والغناء الجماعي وتطورت الفرقة وتحول اسمها إلى فرقة أم كلثوم التي قدمت حفلات دورية وتنوعت برامجها وجمعت بين أعمال التراث القديم والحديث والمعاصر، وكان ذلك تميزاً لها عما تقدمه فرقة نويرة وقد استمر تكوين فرق الموسيقي العربية(٦) لتقديم منوعات من التراث العربي ومنهم فرقة مصر للموسيقى العربية قيادة نبيل كمال والتخت العربي قيادة يسري قطر .

ويلاحظ أن تلك الفرق لم تستمر في الحياة العملية نظراً لتكاليفها الباهظة وعدم إهتمام الدولة بمساندتها، إلا أن فرقتا الموسيقى العربية، وفرقة أم كلثوم يعتبران من أحد أهم دعائم الوجدان الثقافي للمجتمع المصري والعربي، وكانتا أساساً لنهضة موسيقية معاصرة وكانتا سبباً جوهرياً في أن تحذوا بعض الدول العربية في تكوين فرق للموسيقى العربية بغرض تقديم تراثها القومي مثل : لبنان، سوريا، الكويت، عمان، تونس والمغرب وغيرهم، بالإضافة إلى استمرار تكوين الفرق والأوركسترات الرسمية الخاصة بمؤسسات الدولة الثقافية مثل أوركسترا الكونسرفاتوار، أوركسترا المسرح الغنائي، أوركسترا الفرقة الاستعراضية الغنائية، أوركسترا فرقة رضا للفنون الشعبية، أوركسترا الفرقة القومية للفنون الشعبية، أوركسترا السيرك القومي، بالإضافة إلى العديد من فرق الموسيقى العربية التي تتبع الثقافة الجماهيرية بالقاهرة وبعض المحافظات المصرية .

وتقدم تلك الفرق عروضها الفنية في حفلات دورية في القاهرة وباقي المحافظات بهدف نشر الوعي الثقافي والفني بشكل عام، ويلاحظ أن قادة بعض تلك الفرق هم من بعض العازفين الذين أوكل لهم التدريب والقيادة، لعدم توافرالدارسين لهذا التخصص الدقيق، وفي عام ١٩٨٩م تشكلت أحدث فرق الموسيقي العربية بالمركز الثقافي للأوبرا المصرية وعرفت باسم: الفرقة القومية للموسيقى العربية بقيادة سليم سحاب (١٩٤١) (٣)، نظرا لدراسته الأكاديمية وأسلوبه في الجمع بين تقنية القيادة الخاصة بالكورال والأوركسترا وهو يعتبر أول قائد عربي دارس للموسيقى وللعلوم النظرية الغربية ولفن قيادة الكورال والأوركسترا وتطبيقاتهم العملية .

وخلاصة القول في الجانب النظري أن تجارب القيادة في الموسيقى العربية لم تزدهر إلا في مصر خلال القرن الماضي، نظرا لموقعها الثقافي وتجربتها الرائدة في جمع وتدوين التراث بشقيه الآلي والغنائي، ونظراً للدور القيادي الذي لعبته في

كافة المجالات الفنية والسياسية والاقتصادية والثقافية والتعليمية وما قدمته للمجتمع العربي الحديث من كبار رواد الآدب والفكر والفن والتعليم والثقافة مما أسهم في إثراء الحياة العلمية والعملية عبر كافة المجالات بشكل عام، والموسيقى العربية بشكل خاص .

## ثانيًا : الإطار العملي

إن أهمية العلاقة بين التأليف الموسيقي وعلاقته بالقيادة من الجانبين العلمي والعملي أمر بالغ الأهمية حيث إنه بدون توافر المؤلفات لا توجد قيادة، لذا فإن حرفة التأليف سبقت حرفة القيادة بل أنها العامل الأساسي في ظهور الاحتياج إلى تطور أساليب القيادة بشكل عام بل وجعل منها مهمة شاقة وحرفة صعبة وخاصة بعد أن تعقدت أساليب التأليف واستخدام قوالب موسيقية وغنائية تعتمد على مجموعة من القواعد والعناصر والأسس التي يجب أن يلتزم بها، طبقا للأصول الخاصة بنظام البناء اللحني وتنميته وإخضاعه للتدوين والتحليل وهنا يجب ملاحظة الفروق الواضحة بين تجربة القوالب الغنائية والآلية المتداولة في الموسيقى الكلاسيكية التي استقرت وتفاعلت وتطورت ووصلت إلى ما هي عليه حتى الآن وعدم إمكانية المقارنة بينها وبين تجارب القوالب التقليدية والحديثة المتداولة في الموسيقى العربية لأن معظمها تأثر نتيجة احتكاك ومحاكاة لثقافات أخرى، ومنها ما استحدث نتيجة لتقدم وسائل التعليم والثقافة مما ساهم في إثناء وتطور أساليب التعبير الفكري والنفسي في بناء الألحان بالإضافة إلى أهمية العناصر المميزة والخاصة بالمقامات والإيقاعات وأساليب الأداء والتعبير والتي تجعل من مهمة القائد في الموسيقى العربية مهمة صعبة وشاقة .

### أولاً . التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى الأوروبية(١٢)

يُعرف التأليف في الموسيقى الأوروبية بعلم التصميم والبناء Musical Structure and designs بدءاً من الأصوات المنغمة من تجميع أجزاء الكلمة، العبارة، الجملة، الفقرة ثم الحركة الموسيقية، وتنسب المؤلفة الآلية أوالغنائية إلى العصر الذي أنتجت فيه لأن لكل عصر له ما يميزه عن غيره ويعتبر عصر النهضة ( ١٣٠٠ : ١٦٠٠م ) هو المدخل الحقيقي لتطور علم التأليف، حيث كان لاختراع الطباعة دور فعّال وبدأت تجارب طباعة مدونات المؤلفات الموسيقية، وفي ذلك الوقت لم يكن للقائد أهمية، لأنه غالباً ما كان هو المؤلف الذي يتولى الإشراف على تنفيذ مؤلفاته بنفسه، وكان ذلك البداية الحقيقية للعلاقة بين التأليف والقيادة ويقسم المؤرخون تلك الفترة على النحو التالي :

### أ. عصر الباروك ( ١٦٠٠: ١٧٥٠م )

وهو العصر الذي ظهرت فيه الاتجاهات الفلسفية والاكتشافات الجديدة في ميادين العلوم والرياضة والطبيعة، وهناك نتاج ضخم من مؤلفات موسيقية متعددة لمؤلفين أسهموا في إثراء الموسيقى العالمية ومن أهم القوالب الغنائية والآلية في عصرهم الآتي :

الأوبرا، السويت، الروندو، الصوناته، والكونشيرتو لآلة منفردة والتنويعات .

### ب. العصر الكلاسيكي(١٥) : ( ١٧٥٠- ١٨٠٠م )

هو أسلوب موسيقي جديد صاحبه تغيير شامل في طريقة الصياغة، وفي اختيار القوالب المستخدمة إما بتطوير القوالب القديمة لتناسب التطور الفني الجديد أو بابتكار قوالب وصيغ جديدة تتماشى مع فكر الأسلوب الجديد وتعتبر مدرسة فينا(١٦) أساساً لتعليم العزف والتعبير الموسيقي ومن أهم شخصيات ذلك العصر الذين كان لهم دوراً إيجابياً في التأليف والقيادة: (فرنسوا كوبران، جان فيليب رامو، دومنيكو، سكارلاتي، جيوفاني بيرجوليزي، كارل فيليب إيمانويل، يوهان سبستيان باخ، جوزيف هايدن، فولفانج اماديوس موتسارت، كريستوف جلوك . ولود فنج فان بيتهوفن ) .

### ج .العصر الرومانتيكي(١٧) : ( ١٨٠٠: ١٩٠٠م )

وهو يعني أسلوب للكتابة الأوركسترالية، على الرغم من اختلاف أساليب الكتابة في القرن التاسع عشر إلا أن ثلاثة اتجاهات ظلت بارزة ومعبرة عن نفسها في تلك الفترة وهي :

١- المرحلة البطولية : ويمثلها لودفنج فان بيتهوفن L. V. Beethoven في تحطيم القواعد الصارمة للعلاقة الفارقة بين طبقة النبلاء والأمراء وبين عمل المؤلف في البلاط.

٢- المرحلة الشاعرية : ويمثلها جيل من الشباب الذين

تأثروا بالحركة الأدبية والفنية مع مطلع القرن التاسع عشر والتي استمرت حتى نهايته ومن أهم مؤلفي هذه المرحلة :

| | | |
|---|---|---|
| فرانز شوبرت | F . Schubert | ١٧٩٧ - ١٨٢٨ م |
| روبرت شومان | R. Schumann | ١٨١٠ - ١٨٥٦ م |
| فيلكس مندلسون | F . Mendelsohn | ١٨٠٩ - ١٨٤٧ م |
| كارل ماريا فون فيبر | C .M . V. Weber | ١٧٨٦ - ١٨٢٦ م |
| يوهان برامز | G. Brahms | ١٨٢٣ - ١٨٩٧ م |
| فردريك شوبان | F. Chopin | ١٨١٠ - ١٨٤٩ م |
| هيكتور برليوز | H. Berlioz | ١٨٠٣ - ١٨٦٩ م |
| نيكولاي بجانيني | N . Paganini | ١٧٨٢ - ١٨٤٠ م |
| فرانز ليست | F . Liszt | ١٨١١ - ١٨٨٦ م |

**٣- المدارس القومية :**

أهتم فيها بعض المؤلفين بكتابة ألحان بلادهم الشعبية في أسلوب عالمي ظهرت فيه القومية المميزة باللحن والإيقاع وخاصة المقامية التي تميز موسيقى كل شعب على حدة وبالتالي فقد شهدت الموسيقى القومية نمواً لبعض القوالب الجديدة أضافت أساليب مبتكرة جديدة من أهمها الرابسودية المجرية والمازوركا والبولنيز والرقصات السلافية وغيرها من أعمال المؤلفين الذين عُرفوا بالخمسة الكبار وهم :

| | | |
|---|---|---|
| ميلي بالاكريف | M. Balakriev | ١٨٣٧ - ١٩١٠ م |
| سيزار كوي | C. Cui | ١٨٣٥ - ١٩١٨ م |
| موديست موسورجسكي | M. Mussorgsky | ١٨٣٩ - ١٨٨١ م |
| إسكندر بورودين | A. Borodin | ١٨٣٤ - ١٨٨٧ م |
| ريمسكي كورساكوف | R. Korsakov | ١٨٧٨ - ١٩٤٠ م |

وكذلك أهتم بعض المؤلفين غير الروس مثل شوبان البولندي وليست المجري ودفورجاك التشيكي بكتابة ألحان بلادهم القومية في مؤلفاتهم المتميزة .

**٤- المدارس الحديثة في القرن العشرين :**

- التأثيرية : كانت انعكاساً لحركة فنية ظهرت في الفن التشكيلي الفرنسي .
- الكلاسيكية الجديدة : على يد كل من أيجور ستـرافنسكي Igor stravinsky (١٩١٧ - ١٨٨٢م) ، بيلا بارتوك Bella Bartok (١٩٤٥- ١٨٨١م) اللذين بحثا عن عاطفة أقل، تتناسب مع المجتمع المادي المعاصر، والعودة إلى الكلاسيكية التي دُمرت على يد المتطرفين الذين بالغوا في التعبير عن العواطف، كما آراد ربط الموسيقى بالحياة والبيئة والإنسان والفنون الأخرى، وذلك على حساب القيم الموسيقية وأهمها : القوالب، التوازن والرشاقة، علوم الكتابة، الصنعة والحرفية الموسيقية، وقد تطور فن القيادة الأوركسترالية في هذا العصر وأصبح له دراسات متخصصة وقواعد راسخة وأصبحت حرفة معقدة، تتناسب مع أهميتها في الربط بين الأعداد والنوعيات الهائلة لآلات الأوركسترا، بالإضافة إلى الأصوات البشرية الجماعية والفردية .

**ثانيًا : التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى العربية (٨)**

إذا أردنا أن نتعرّف على أهمية العلاقة بين التأليف وعلاقته بالقيادة في الموسيقى العربية فيجب علينا التعرف على الجانبين النظري والعملي وأن نحدد القواعد التي توضح إمكانات التأليف والإبداع الموسيقى والتي تربط فيما بينها وتحدد أهم مقومات المؤلف وهو القدرة على النماء والتفاعل من خلال ألحان بسيطة يمكن أن تكون فلكلورية معبرة عن البيئة أو الحدث ذو البعد التاريخي والأحداث الاجتماعية التي تتجدد دائماً.

وتُعتبر إمكانات المؤلف في التفاعل والتطوير والتنويع في الألحان ذات قيمة عالية إذا كان المؤلف دارساً ومتمكنا من العلوم الموسيقية والإنسانية وملماً بالآداب والدراما المسرحية والفنون التشكيلية وغيرها ، كل ذلك يعطيه القدرة على تطويع العلم والخبرة والمعرفة في توجيه وتحديد أسلوب خاص به في قيادة الصيغ الموسيقية والغنائية التي يعبر عنها .

فإذا لاحظنا أن ما يميز التأليف وعلاقته بالقيادة في تجربة الموسيقى العالمية، نجد أنه ينحصر في المدونات الموسيقية المتداولة والتي يتم الاعتماد عليها في الدراسة والقيادة، وهنا يمكن التفرقة بين التأليف العلمي الجاد في الموسيقى العربية وبين تجربة الألحان التقليدية التي تم تناقلها عبر الحفظة

والرواة، حتى بعد أن تم جمع الكثير من تلك الأعمال الآلية والغنائية بهدف تدوينها لاستخدامها في المناهج الدراسية بالمعاهد والكليات الموسيقية إلى جانب حاجة الفرق الموسيقية التي شكلتها الدولة لتقديم برامجها الفنية إلا أن غالبية تلك المدونات المتداولة والخاصة بقوالب الموسيقى العربية هي في حاجة شديدة إلى المراجعة لمعالجة القصور في التضارب والاختلاف وخاصة فيما يعرف بمدونة القيادة

أما بالنسبة إلى التأليف وعلاقته بالقيادة في تجارب ومحاكاة الموسيقى الغربية في مصر منذ مطلع القرن العشرين وخاصة أن بعض المؤلفين في مصر اجتهدوا في كتابة مؤلفات متطورة ذات طابع قومي استلهموا جذورها من تراث الفن المصري أو بوحي من حضارته الفرعونية أو من الروح العربية الإسلامية، بالإضافة إلى الأحاسيس الوطنية التي أسهمت في ميلاد الموسيقى المصرية المتطورة على يد بعض الشخصيات من الرواد الذين كتبوا موسيقاهم لتحوي مضموناً مصرياً في ثوب قالب عالمي، وقد حملوا عبء ارتياد هذا المجال المتقدم ليكتبوا أعمالا عبرت عن رؤيتهم وتجربتهم الفنية ومن أهمهم (٦) :

١- حسن رشيد ١٨٩٦- ١٩٦٩ مؤلف موسيقي - كتب مؤلفاته متأثرا بالأسلوب الغربي، وكان غريباً عن الأذن العربية .

٢- يوسف جريس ١٨٩٩ -١٩٦١ تفرغ للتأليف واستوحى أعماله من البيئة المصرية متأثرا بطابع التقاسيم الحرة

٣- أبو بكر خيرت ١٩١٠ - ١٩٦٣ يُعتبر من أحد أهم رواد التأليف الموسيقي المتطور، استخدم الألحان الشعبية والتراثية المصرية في العديد من مؤلفاته .

٤- أحمد عبيد ١٩١٦ - ١٩٨٠ برز كقائد، له العديد من المقطوعات الموسيقية ذات الهارمونية البسيطة .

٥- عزيز الشوان ١٩١٦ - ١٩٩١ منح وسام العلوم والفنون في التأليف الموسيقي له العديد من المؤلفات .

٦- إبراهيم حجاج ١٩١٦ - ١٩٨٧ له مكانة كمؤلف وقائد لأعماله وأعمال الغير وتوزيع بعض ألحان المشاهير .

٧- عبد الحليم نويرة ١٩١٦ - ١٩٨٥ من الشخصيات البارزة في قيادة الموسيقى العربية، له مؤلفات قام بتوزيعها وقيادتها بنفسه .

٨- فؤاد الظاهري ١٩١٦ - ١٩٧١ نال العديد من الجوائز عن كتابة الموسيقى التصويرية للأفلام المصرية، وله بعض المؤلفات المتميزة والمسجلة في الإذاعة المصرية وتولى قيادة أعماله بنفسه

٩- حسين جنيد ١٩١٨ - ١٩٨٩ أهتم بالتلحين والتأليف الموسيقي الجاد وتميز بتدريب وقيادة فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية حتى وفاته .

١٠- علي إسماعيل ١٩٢٢ - ١٩٤٧ عمل ملحن ومؤلف وقائد لأوركسترا فرقة رضا للفنون الشعبية، له ألحان ومؤلفات متميزة في اتجاة موسيقى الجاز .

١١- عطية شراره ١٩٢٣م ـــ نال جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون في التأليف الموسيقي، له العديد من مؤلفات القوالب التقليدية والمؤلفات الأوركسترالية ذات الطابع القومي .

١٢- جمال عبد الرحيم ١٩٢٤- ١٩٨٨ له مؤلفات عديدة ذات طابع قومي،استخدم فيها هارمونيات غير مألوفة للأذن العربية .

١٣- رفعت جرانه ١٩٢٤م -له مؤلفات بأسلوب قومي ذا صلة بالتراث الديني والشعبي ونال عدة جوائز من الدولة .

هذا إلى جانب أعمال الرواد وألحانهم منذ مطلع القرن العشرين وخاصة الأعمال التي تميزت بتطور بناء الألحان وعلاقتها بالقيادة وذلك على النحو التالي : (٧)

**أولاً : المدرسة القديمة(٦) : (١٨٥٠ : ١٩١٩م)**

تزعمها بعض مشايخ رجال الدين ممن تميزوا بالحس الفني والذوق الموسيقي وكان لديهم دراية وخبرة ظهرت في أداء ألحانهم المسترسلة، خاصة القصائد، التواشيح، الأدوار والموال وغيرها، ومن أعمال تلك المرحلة ما أطلق عليه أعمال التراث لأنها لم تلحن أو تؤلف طبقاً للقواعد العلمية بل انتهجت

دروب بعض القوالب الغنائية التي سبق الحفاظ عليها وتداولها، كما أنها لم تسلك طريق التدوين الموسيقي لأنها لم تكن في حاجة له لبساطة الألحان والاعتماد على الترديد والحفظ دون التدوين الموسيقي لحرية الأداء ولقلة العازفين المصاحبين فلم تكن اساليب الأداء في حاجة إلى أي توجيه أو قيادة .

**ثانيًا: المدرسة القومية(٦): (١٩١٩: ١٩٥٢م)**

تؤرخ هذه المدرسة بأعمال فنان الشعب سيد درويش وانتشار ألحانه التي عبّر فيها عن الظروف السياسية والاجتماعية التي عاصرها، وعلى الرغم من عدم تلقيه أية دراسات أكاديمية متخصصة في التأليف أو في بناء الألحان إلا أن تجربته العملية وخبرته وموهبته الطبيعية ساهمت في تميزه وتفوقه على معاصريه وقد أشرف بعض الموسيقيين من الأجانب على تقديم وقيادة أعماله المسرحية، وممن تأثروا به وساروا على نهجه من عظماء القرن العشرين : محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ومحمد القصبجي وزكريا أحمد وغيرهم ومع التطور الحتمي اتجه بعضهم إلى تأليف المقدمات الموسيقية الطويلة على غير المألوف إلى جانب تأليف المقطوعات الموسيقية الوصفية والمعنونة بأسماء، أما التأليف الآلي فقد أهتم الموسيقيون ببعض القوالب الآلية المتداولة مثل البشرف، السماعي، اللونجا، والتحميلة وبعض القوالب المستحدثة مثل الفنتازيا والكابريس والبولكا وغيره من قوالب، ويستنتج من هذا أن التأليف والتلحين في تلك المدرسة لم يراعي أهمية العلاقة بين التأليف والقيادة من الجانبين العلمي والعملي وربما يرجع ذلك إلى عدم الإهتمام بالمدونات الموسيقية خاصة عند تسجيل تلك الأعمال فيما عدا بعض الأعمال التي أهتم مؤلفوها بتوزيعها وقيادتها مثل الموسيقى التصويرية للأفلام والمسرحيات الغنائية والمسلسلات الإذاعية والتليفزيونية التي تعتمد بشكل رئيس على المدونة لتنوع الآلات وحساب الوقت بدقة، فكان لابد من قيادة تلك الأعمال أثناء التدريب والتنفيذ، وغالبًا ما يقوم على التنفيذ المؤلف شخصياً أوالموزع الموسيقي، ولم توجد أية مدونة موسيقية تخص القيادة بالمفهوم العلمي الدقيق في تلك المرحلة .

**ثالثًا: المدرسة الحديثة(٦): (١٩٥٢م وحتى الآن)**

تبدأ بعد ثورة يوليو (١٩٥٢م) التي تُعتبر مدخلاً لفكر وثقافة جديدة أهتمت بقضايا الوطن وحريته وانعكست في مواكبة التقدم العلمي والحضاري، ونشر الثقافة والإرشاد القومي لرفع الذوق العام وتذوق الفنون الرفيعة مما دفع الكثير من الفنانين للتأثير على الشعوب العربية من خلال الأعمال الأدبية والفنية وخاصة الموسيقى الغناء، ومن أهم التغيرات التي طرأت في الحياة الموسيقية أن تم الامتزاج والتداخل بين الموسيقى العربية والغربية، وموسيقى الجاز والإيقاعات الغربية، بالإضافة إلى تكوين واستخدام الأوركسترا السيمفوني المصري في تنفيذ بعض الأغاني والأناشيد الوطنية التي اشترك في أدائها أعداد كبيرة من العازفين والمنشدين والمغنيين المنفردين مثل نشيد وطني حبيبي الوطن الأكبر ألحان محمد عبد الوهاب وتوزيع أندريه رايدر ، إلى جانب تطور ومهارة استخدام الآلات الموسيقية بالأسلوب العلمي، ويلاحظ أن الاتجاه العام كان يميل إلى العودة إلى الأصول الفنية في أعمال قدامى الملحنين والمؤلفين من رواد الفن الأصيل في المدارس القديمة، فتشكلت اللجان الفنية للعمل على تحقيق ذلك مع استخدام كافة الإمكانات المتاحة لإضافة آلات لم تكن مستخدمة من قبل مثل : الأورج، الجيتار، آلات النفخ الخشبية والنحاسية وآلات الإيقاع مثل التمباني والدرامز والمنغمة مثل الكسليفون والفيبرافون وغيرها، بهدف إثراء التعبير الموسيقى وحسب رغبات المؤلف أولاً، ثم ما يضاف من تآلفات على اللحن الموسيقي أو تعديلات القائد الذي يتولى الإشراف على تنفيذ العمل وتقديمه سواء في التدريبات أوالتسجيلات أو في الحفلات .

وهنا يجب التوقف للمقارنة بين أعمال المؤلفين الذين اعتمدوا في تجاربهم الموسيقية على بعض قوالب ومؤلفات الغرب، وأضافوا إليها روحانيات الطابع العربي القومي مع استخدام كافة الأساليب العلمية في مدونة القيادة ، لأهميتها ولإمكان أي قائد محترف أن يقوم بتنفيذها في أي وقت، وكما آراد مؤلفيها ودون أية إضافات .

أما التجارب التي مرت بها قيادة الموسيقى العربية فتعتبر البداية الحقيقية في الإهتمام بتطوير أساليب التعبير الدرامي من خلال ألحان بعض المسرحيات الغنائية وخاصة أعمال سيد درويش وغيره من المعاصرين فكان لابد من تدوين تلك الألحان من قبل بعض الأجانب المتخصصين ومعاونة بعض المصريين الدارسين فظهرت الحاجة إلى من يتولى التدريب

والقيادة لتقديم تلك الأعمال والإشراف عليها وتحديد نوعية الآلات نظراً لاحتوائها على بعض المقدمات والفواصل الموسيقية والغنائية المتنوعة كالثنائيات والحوارات الغنائية والجماعية والرقصات والتنويع في احتواء عناصر متغيرة في السرعات وتعبيرات مختلفة، ولم تكن القيادة حرفية، لكنها كانت تهدف للربط بين الفرقة الموسيقية أو ما سمي مجازاً في ذلك الوقت بالأوركسترا وبين الأحداث التي تجري على خشبه المسرح وكان يتولاها غالبًا أحد العازفين أو الشخصيات الموسيقية الفاعلة .

**فرق الموسيقى العربية الرسمية(٦) :**

يلاحظ في تشكيل فرق الموسيقي العربية الرسمية التابعة للدولة وتمول من ميزانية وزارة الثقافة المصرية أنه مهما اختلفت أسماء تلك الفرق إلا أنها جميعاً تُسمى بأسماء قادتها مثل

فرقة الموسيقى العربية : عرفت بفرقة نويرة وحتى الآن، وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية عرفت بفرقة حسين جنيد ، وحاليًا الفرقة القومية للموسيقى العربية تعرف بفرقة سليم سحاب وربما كان المبرر لهذا هو أن قادة تلك الفرق لم يسمحوا لغيرهم بقيادة تلك الفرق وفرضوا قيوداً بطابعهم وشخصيتهم وأساليبهم على أعمال التراث التي من أجله تم تكوين تلك الفرق الموسيقية، وهذا على غير المألوف في تجارب القيادة في الموسيقى العالمية، حيث يسمح لقادة زائرين أو لقادة آخرين معينين لتلك الفرق بتقديم حفلات دورية مما يُثري الجانب العلمي والعملي لتفسيرات جديدة، ربما تكون متطورة وربما أكثر دقة في التعامل مع تراث الموسيقى العربية التقليدية وغيرها مما يُوجد نوعاً من التنافس الفني الهادف ويمكن تلخيص بعض نقاط النقد الخاص بقيادة الموسيقى العربية كالآتي :

١- عدم وجود دراسات أكاديمية خاصة بمناهج قيادة الموسيقى العربية في الكليات والمعاهد الموسيقية العربية .

٢- اختلافات دقة المدونات الموسيقية المتداولة لتراث الموسيقى العربية بين ما هو مسموع وما هو مُدوّن.

٣- عدم استخدام مدونة القيادة في جميع فرق الموسيقى العربية التي سبق ذكرها ، على الرغم من أهمية ذلك لعمل القائد لاحتوائها على أكثر من مدرج يحوي : مدرج اللحن الغنائي الفردي، مدرج الخط الغنائي الجماعي، مدرجات الآلات الوترية للكمان والتشيللو والكونترباص كل على مدرج، ومدرج آلة النفخ وآلات النبر كالعود والقانون والإيقاع وبالإضافة إلى عدم تدوين المصطلحات الخاصة بالسرعات أو بالتعبير .

٤- عدم تناسب ترتيب جلوس العازفين وأعدادهم، كذلك ترتيب أصوات المنشدين وترتيب وقوفهم طبقا للأصول العلمية الخاصة بالطبقات الصوتية الرجالية والنسائية .

٥- ندرة الأبحاث العلمية والدراسات والمراجع الخاصة بقيادة الموسيقى العربية .

**المنهج التطبيقي لحرفة القيادة في الموسيقى العالمية (٢٣) :**

ويعني التدريب العملي على قيادة الأوركسترا في عروض موسيقية ، أو في تسجيلات سبق الإعداد والتدريب عليها ، وتعد واحدة من أصعب المهام الموسيقية على الإطلاق .

**تعريف قائد الأوركسترا:**

جرى العرف أن يلقب مايسترو(٧) Maestro وينبغي أن يكون موسيقياً متمرساً، يعرف كيف يتعامل مع الجمهور وقادراً على نقل أفكار المؤلف للعازفين بالإشارات التي تصدر منه، وأن يكون له دراية بالأساليب الموسيقية، وأن يكون على علم شامل بصعوبات الأداء وتقنيات الآلات الموسيقية، والقدرة على قراءة مدونة القيادة Conductor,s Score وإذا لزم الأمر أن يعزفها على آلة البيانو أو أية آلة أخرى، تلك القدرات هي أمر حيوي في تكوين ودراسة القيادة كعلم وفن رفيع .

**أهمية القائد (٢٠):**

إن عمل القائد تحوطه الكثير من الأسرار وتكمن في الأداء المسموع الذي يكون في النهاية هو الرد الطبيعي المُفسر لأي تساؤل ولا تأتي القيادة الناجحة إلا إذا اشتملت على شخصية القائد وقدرتة على إدراك وفهم كامل للعمل الموسيقي، وأن تكون الإشارة اليدوية شديدة الدقة والوضوح والإقناع، لأن أروع الألحان يمكن أن تتحول إلى رماد بلا حياة تحت قيادة قائد لا يفهم مضمون اللحن، وعلى العكس فإن اللحن الباهت الذي لا حياة فيه يمكن أن ينشط ويُعبّر بوعي وإحساس بفعل القائد

البارع .

**مواصفات القائد :**

إن القائد الناجح يستمع إلى الموسيقى قبل أن تعزفها الأوركسترا بزمن كامل، وما يسمعه الجمهور يكون بالنسبة له صدى الصوت الذي تخيله أولاً، وتتم مطابقة سمعية ذهنية وعصبية سريعة بين الصوت المسموع والصوت الذي تخيله أولاً، وسبق به الأداء فتتضح الأخطاء أو الفروق ويظل هو سابقاً للأداء لا تابعاً له .

**التدريبات الحديثة (٢٢) :**

إن الأسس التي وضعها كل من فاجنر وبرليوز قد اتُبعت بدرجات متفاوتة وبتعديلات من قادة الأوركسترا ومن معاصريهم من الشباب وحتى وقتنا هذا، ويعتبر المزاج الشخصي للقائد وأحيانًا الشخصية القومية قد يكون لها تأثيراً في أسلوب قيادته .

**حرفية القيادة (٢٣) :**

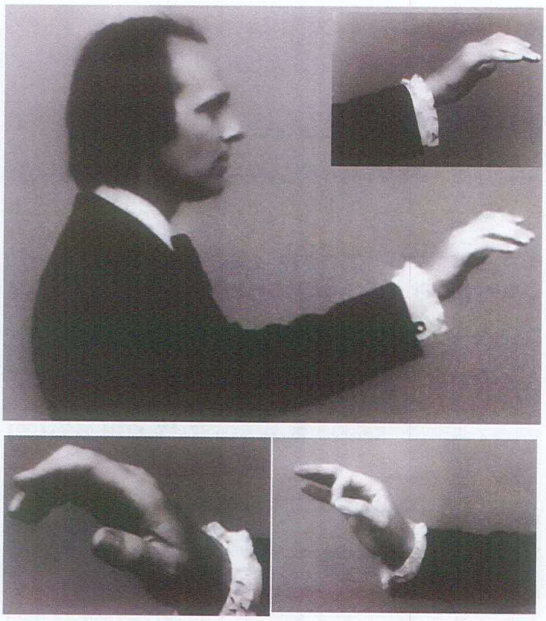
إن حرفية تقنية Technique القيادة تتضمن استخدام اليد اليمنى في تحريك العصا، واليد اليسرى في حركة مساعدة، كذلك توظيف العينين بين مدونة القائد والعازفين فإن الحركات الأولية عند القيادة تُستخدم في إرساء الزمن الموسيقي وسرعته، وبيان البداية والنهاية، بما يتخللها من الوقفات والاعتراضات، وهذه الحركات لا غنى عنها في الأداء وهي في حد ذاتها علامات للحفاظ على وحدة الأوركسترا وللحصول على نتيجة فنية عالية، وينبغي أن يكون القائد قادراً على نقل الفروق البسيطة في الحركات، وتفاصيل الجمل اللحنية وطرق أدائها مثل ليجاتو وستكاتو أي مربوط أو متقطع وغير ذلك من وسائل التعبير العام .

**استخدام عصا القيادة (٢٢):**

إن قائد الأوركسترا الذي فقد ذراعه اليسرى، يمكنه أن يظل قادراً على السيطرة التامة، بشرط أن يكون لديه تقنية جيدة لاستخدام العصا، وكانت العصا طولها ٥٠ سم تقريبا، غالبًا كانت خفيفة الوزن ورفيعة بحيث يكون طرفها سهل الحركة لتكون النبضات واضحة، كما أن اختيار العصا بمقبض أو بدونه يتوقف على القائد، على أن يكون قادرا على السيطرة عليها تماما والإحساس التام بها بسهولة، وهي عادة كانت مطلية باللون الأبيض لتسهل رؤيتها في الضوء الصناعي، وأن طرفها السفلي ينتهي بشكل بصلي أو يغطى بالنايلون حتى يمكن مسكها جيداً باليد اليمنى بين الإبهام والإصبعين الأولين، ويتم التحكم فيها بمعصم اليد والذراع، ومع ذلك فإن بعض القادة يستخدمون اليد اليسرى بدلا من اليمنى، ولكنهم قلة شديدة الندرة، والطرف الأعلى للعصا عند القيادة يجب أن يرفع إلى مدى يكون واضحًا لجميع العازفين، وفي بعض الحالات مثل قيادة الأوبرا فإنه يلزم رفع العصا إلى مدى أعلا ليراها المنشدون والكورس فوق خشبه المسرح المرتفعة وهذه صورة تبين نموذجاً لقائد يمسك بيده اليمنى عصا القيادة .

**القيادة بدون استخدام العصا (٢٢) :**

إن القيادة بدون استخدام العصا لها ميزة واضحة، وهي التعبير باليدين بدلاً من يد واحدة، خاصة في قيادة الكورال، الذي أصبح له تخصص دراسي دقيق، ومنهج خاص تقام له المسابقات الدولية من خلال مهرجانات ومسابقات تقام خصيصاً للمؤلفات الكورالية التي تؤدى بدون أية مصاحبة آلية وتُعرف بغناء أكابيلا Acapela -وهذه المؤلفات لا تُستخدم في قيادتها عصا القيادة ويُكتفي باستخدام اليدين فقط إلا في حالات نادرة مثل قيادة الكورال والأوركسترا معاً، وتوضح بعض الصور التالية نماذج للقيادة بدون عصا : وتتلخص أهمية عمل القائد في النقاط التالية :



**وضع الانتباه والاستعداد :**

يجب وضع الذراعين اليمنى واليسرى من جانب الكوع لليد بحيث تكون الذراعين موازيين للأرض قبل البدء في القيادة، ثم التنبيه بالإشارة التمهيدية للبدء في الأداء، ويلاحظ أن ترفع الذراع قليلاً، وتكون اليد في مستوى الصدر، وتكون راحة اليد لأسفل ومفتوحة مع ميل الأصابع بشكل منثني، وتكون اليد في مستوى الكتف تقريبًا، وتكون حركة الذراع من الكوع للرسغ في وضع الاستعداد للبدء فيسبق الرسغ اليد بدرجة طفيفة

**استخدام اليد اليسرى في القيادة :**

لا تستخدم اليد اليسرى لتوضيح الزمن كاليد اليمنى The tempo وتكون مهمتها هو توضيح ديناميكية Dynamics التعبير عن التدرج في الشدة كريشندو Crescendo أو التدرج في الضعف Diminuendo ذلك لتشكيل العبارات اللحنية، وأيضا تُستخدم لتنبيه العازفين أو للتحذير أو لإنهاء بعض العبارات أو الجمل لبعض المجموعات الآلية أو لبعض أصوات المغنيين .

**استخدام العين في القيادة :**

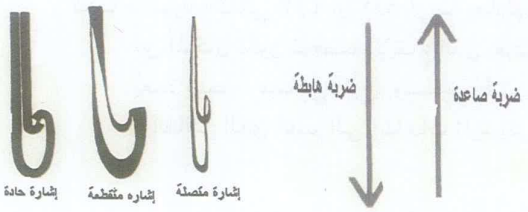
إن العين لها القدرة على نقل ما تعجز عن نقله الإشارات، وأن استخدام العين يُعد توفيراً للجهد، فبواسطة العين يُحدد للعازفين وقت الدخول ويذكرهم بأسلوب الأداء الذي أتُفق عليه خلال التدريبات .

**السرعة والتوازن (٢٢):**

لا يوجد على الإطلاق ما يسمى التمبو الصحيح The Right Tempo المهم أن يسمع الأداء صحيحاً ويتوقف ذلك على حقائق مثل قاعة العرض وسمعياتها ودرجة وضوح الصوت وأن اختيار السرعة يتوقف على حقائق لا تقتصر على مجرد الإحساس بالسرعة المناسبة بل بمراعاة وقت تنفس المغنين في الأماكن المحددة، وفي السرعة القصوى التي يتحملها عازفو آلات النفخ أو الإيقاع أو الأوركسترا كاملاً .

وفيما يلي يُقدم الباحث بعض نماذج لرسوم توضح الإشارات الميزانية والتعبيرية لضبط الإيقاع والسرعة وأهمية التطبيق في قيادة الموسيقى العربية لبعض الضروب الإيقاعية :

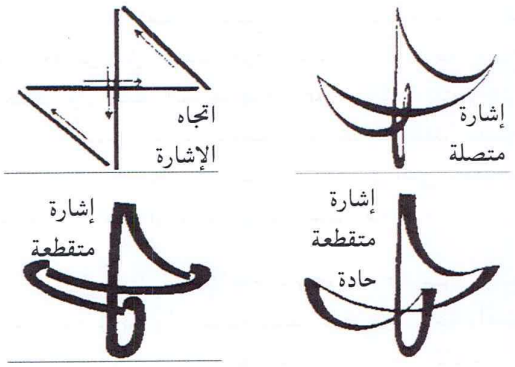
أولاً : الميزان الثنائي البسيط ٤/٢، ٨/٢، الذي يتكون من ضربتين من وحدة النوار ويعرف باسم الوحدة السايرة أو من وحدة الكروش ويعرف بالوحدة الطائرة وفي النماذج التالية نوضح كيفية التعبير بالإشارة للوزن الثنائي الإيقاعي:




ونُلاحظ اختلاف الإشارات الثنائية في النماذج الأربعة السابقة ويرجع ذلك إلى أسلوب التعبير بالإشارة الجامدة والحادة في النموذج رقم (١)، وفي النموذج رقم (٢) تؤدى الإشارة في حركة اتصال Legato وفي النموذج رقم (٣)، (٤) فهما يؤديان بأسلوب متقطع Staccat

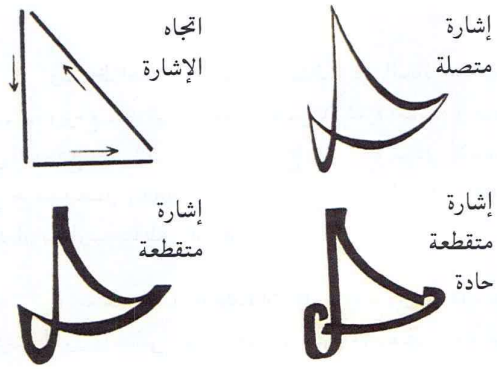
أو متقطع بشدة Sharp Staccato ويكون التوقف بين الزمن الأول والثاني توقف حاد ويكون الضغط دائماً في منتصف الضربات الميزانية للإشارة القيادية .

ثانياً : الميزان الرباعي ٤/٤ ويتكون من أربع نقرات من زمن النوار أو ما يعادلهم من أشكال أخرى وله أشكال إيقاعية بأسماء عديدة مثل المصمودي الصغير والصوفيان ويعرف في بعض الدول العربية بأسماء اخري .




في النماذج السابقة يتم توضيح اتجاهات إشارات اليد اليمنى في الميزان الرباعي وتكون شخصية الإشارة مختلفة من حالة إلى اخرى وحسب التعبير وأسلوب الأداء وتكون الإشارات من نقطة الاستعداد للبدء في اتجاه ١ أسفل، ٢ يسار، ٣ يمين و٤ أعلا .

ثالثاً : الميزان الثلاثي ٤/٣ أو ٨/٣ أو ما يعادلهم من أشكال تُكون شخصية الإيقاع،الذي يعرف بعدة أسماء سماعي دارج، وسماعي طائر، أوالفالس الذي انضم إلى إيقاعات الموسيقى




العربية و إشارته ثلاثية وتأخذ نفس طابع الإشارات السابق .

هذا بالإضافة إلى عدد كبير من الضروب والأوزان الإيقاعية الخاصة بالموسيقى العربية التراثية وموازينها البسيطة والمركبة والعرجاء والتي هي في حاجة إلى دراسة جادة أُخرى مستقلة، لما تُمثله تلك الإيقاعات من شخصية واضحة مميزة، ذات ملامح وجذور ممتزجة ومتداخلة بين الشرق والغرب مما أدى إلى تعايشها بوجدان الفنان المبدع المصري والعربي وأصبحت جزءاً هاماً ضمن تراثه الذي يتواصل معه ويعتز به .

**القيادة من الذاكرة (٢٠) بدون مدونة** Score

من المألوف أن يستخدم القائد مدونة القيادة في جميع التدريبات بلا استثناء، وذلك ليتمكن من إعداد وتدريب العازفين على الفقرات الصعبة، وحتى يتم تحقيق التوازن بين الخطوط اللحنية المختلفة وأيضًا ليربط بين الجمل الموسيقية وتحديد ذروة الأداء والتحضير لها ويتم الاتفاق عليها مسبقاً، ويُفضل بعض القادة أن يتولو قيادة العمل بلا مدونة ويقود من ذاكرته وخبرته الطويلة في ممارسة هذا النوع من القيادة، ومن النادر أن يقوم القائد بالمجازفة في أعمال الكونشيرتو أو الأوبرا بذلك، نظراً لما قد يحدث من بعض المواقف أن يتخلف أحد المغنيين ويتردد في أداء السرعة أو غير ذلك من مفاجأت قد تتطلب بالضرورة تدخلاً سريعاً من القائد بشكل شديد الحسم والسرعة وغالبًا بأن يختصر الخلل الناتج عن الخطأ، ولذا يتضح مدى أهمية وجود مدونة القيادة للعمل من خلالها .

ومن الدراسة السابقة للمنهج التطبيقي للقيادة بشكل عام، يمكن القول أنه لا توجد دراسة منهجية لقيادة الموسيقى العربية بما يتناسب مع أصول مقاماتها وإيقاعاتها حتى الآن، أما قادة الفرق الموسيقية العربية الأخرى فقد ساروا على نهج عبد الحليم نويرة في الإشارات الهادئة الرزينة التي حافظ فيها على وحدة الضرب الإيقاعي وسرعته دون تطبيق المنهج العلمي الذي سبق التوضيح له، الأمر الذي يجب معه الإهتمام بضرورة دراسة تلك المناهج العلمية وتطبيقاتها العملية، خاصة تقنية القيادة في الموسيقى العربية .

وقد سبق توضيح ما مرت به تجربة القيادة في الموسيقى العربية وعدم إمكان مقارنته مع ما مرت به تجربة القيادة في

الموسيقى العالمية لذلك يمكن الاقتراح بأن يوضع منهجاً علمياً يتناسب مع الأصول العلمية الأكاديمية الراسخة مع الأخذ في الاعتبار مراعاة ما هو يناسب قوالب الموسيقى العربية التراثية وطابعها اللحني، المقامي، والإيقاعي المميز .

ولا يسعني في نهاية هذه الدراسة إلا أن ألخص ما جاء بها قبل قائمة المراجع متمنيًا أن تكون قد حددت بدقة مشكلة فنية علمية أتمنى من أعماقي ووجداني أن تجد حلولاً علمية جذرية في المستقبل القريب إنشاء الله .

وفي الخلاصة فإن النقد العلمي المتخصص لا بديل له للمعرفة المنطقية وخاصة ما يتعلق بتراثنا الثقافي والفني، وفيما يتعلق بأسلوب تطبيق القواعد والأصول التي تتحكم في تقديم عروض فنية ناجحة، وفي تكامل العلاقة بين القائد وجمهور الحاضرين، وبشكل خاص ما تقدمه فرق الموسيقى العربية لما تملكه من تراث متنوع ومتعدد الانتماءات الحضارية والذي ترك بصماته في ميراثنا الموسيقي حتى الآن، مستمدين الخبرة في التعليم من التقاء التراث القديم بالفكر الجديد، ذلك ليتم تعديل مسار الوعي الحسي البشري بحيث يعاد تشكيله حتى يترابط الإنسان في توافق بين الأشياء القديمة المألوفة وإعادة تقديمها بشكل متطور، وللقائد دور بارز في انسياب الألحان والتعبير عنها بالإشارات ( الضربات الزمنية ) والتي يراها الجمهور والتي يجب أن تكون مقنعة بدورها في إنجاح العمل الفني الجماعي، فإن المحيط الذي يحوي العمل يهم القائد كما يهم العازفين والمنشدين والمغنيين المنفردين ليتم الالتحام بين الجمهور ومنصة القيادة والتجانس والتوافق بينهم وهو أمر حيوي .

ويختتم البحث في خلاصته بأهم النتائج والتوصيات التي تمت من خلال الدراسة ويمكن تحديدها كالتالي :

أولاً : التعريف بأهمية القيادة في الموسيقى العربية لتطوير أساليب الأداء، وأهم الاختلافات الجوهرية بين تجربة القيادة العالمية وأهمية الربط بين الفكر الأوروبي والعربي للاستفادة من الدراسات العلمية وإعداد الكوادر المتخصصة .

ثانيًا : إلقاء الضوء على أهمية التأليف وعلاقته بالقيادة بهدف الإهتمام بعلوم الموسيقى وخاصة الكتابة للمدونات الموسيقية بقدر ما تسمح به إمكانات الآلات والمقامات والإيقاعات العربية وضرورة الاعتماد على الكوادر المتفهمة لمشاكل الموسيقى العربية .

ثالثًا : الوصول إلى منهج دراسي مقترح لتطبيق القيادة العلمية على الموسيقى العربية، من واقع التجارب، وبهدف طموحات مرحلية التطبيق لتصل في النهاية إلى تطوير أساليب القيادة والأداء محلياً وعالمياً .

رابعًا : أهمية تحديد منهج تطبيقي للقيادة بالمواد النظرية والعملية والتطبيقية، وعدد سنوات الدراسة وطرح منهج مقترح لدراسة قيادة الموسيقى العربية .

خامسًا : اقتراح تشكيل لجان متخصصة من رواد الموسيقى العربية وعلمائها وأساتذتها من الباحثين في مصر والدول العربية وغيرها وإجراء المسابقات الموسيقية في القيادة لبعض مؤلفات تقليدية وحديثة وغيرها، مع أهمية إتاحة الفرصة للدارسين فقط لهذا الفرع العلمي الدقيق ليقدموا تجارب قسم التأليف، لتقديمها ومساندتها إذا لزم الأمر .

## الهوامش

(١) مدينة تاريخية تقع منتصف أوروبا الوسطى وتحتل الأجزاء الغربية ومعظم الأجزاء الوسطي من جمهورية التشيك وتشتهر برقصة البولكا الشعبية

(٢) مدرسة منهايم تشكلت في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي ( ١٧٤٣-١٧٩٩م ) من مجموعة من المؤلفين في مدينة منهايم الألمانية، وكان لهم فضل كبير فى تطوير الأداء في الطراز الكلاسيكي لمؤلفاتهم، والارتقاء بمستوى الكتابة للأوركسترا، وقد سميت المدرسة على اسم مدينة منهايم التي تقع على نهر الراين بألمانيا ومن أشهر مؤلفيها :

(٣) تكونت هذه الفرق من أمهر العازفين المتميزين لمصاحبة المغنيين وفي تسجيل أعمالهم وكذلك تسجيل مؤلفاتهم الموسيقية كذلك مصاحبتهم في الحفلات والمناسبات العامة. وقد تنافست تلك الفرق الموسيقية فيما بينها مما أدى إلى رفع مستوى الأداء وضم المهارات المتميزة إلى صفوفها .

(٤) فلسطيني الأصل، لبناني الجنسية من مواليد عام (١٩٤١م ) حصل على بكالوريوس في قيادة الكورال من معهد غنسين بموسكو، ثم حصل على الماجستير في قيادة الأوركسترا والأوبرا من كونسرفاتوار تشايكوفسكي، أسس فرقة بيروت للموسيقى العربية، قدم إلى القاهرة عام ١٩٨٨م وقاد فرقة أم كلثوم ثلاث حفلات بدعوة من المعهد العالي للموسيقى العربية، وحصل على الجنسية المصرية وعين قائدا دائما بالأوبرا المصرية .

(٥) كلاسيكي منسوبة إلى كلمة Class أي فصل دراسي، وهي تسمية أطلقت على نظام في البناء المعماري في ألمانيا .

(٦) سميت بهذا الاسم لأن هذه المدينة هي عاصمة النمسا وكانت مركز إشعاع موسيقي طوال العصر الكلاسيكي .

(٧) تعريف قاموس المورد طبعة ١٩٧٨م ص ٥٤٩ بأنه قائد فرقة موسيقية، أستاذ قدير في فن ما، مدرس موسيقى بارز ولامع أو ملحن أو مؤلف .

## المراجع العربية


١- أحمد أفندي أمين الديك : نيل الأرب في موسيقى الإفرنج والعرب -دار الكتب المصرية -طبع بولاق ١٣٢٠/ ١/١/٣٠ .

٢- أحمد المصري وآخرون : محيط الفنون (٢) الموسيقى -دار المعارف المصرية .

٣- أحمد بيومي : القاموس الموسيقي -وزارة الثقافة المصرية - المركز الثقافي -دار الأوبرا المصرية -رقم الإيداع ٢٣٦٢ / ١٩٩٢م .

٤- أدلف دانهاوز : نظرية الموسيقى -ترجمة رشاد بدران -دار النهضة للطباعة والنشر القاهرة .

٥- إسكندر شلفون : تقرير عن حالة الموسيقى المصرية عام ١٩٢٢م -دار الكتب المصرية -فنون جميلة رقم ( ٣٦٠ ) .

٦- تيمور أحمد يوسف : قيادة الموسيقى العربية في القرن العشرين -رسالة دكتوراه غير منشورة -أكاديمية الفنون - المعهد العالي للموسيقى العربية عام ١٩٨٨م .

٧- صالح عبدون : صفحات في تاريخ أوبرا القاهرة -عايدة ومائة شمعة .

٨- عزيز الشوان : ١ / الموسيقى للجميع -الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩م .

٢/ الموسيقى تعبير فني ومنطق -الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م .

٩- كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية -ترجمة سمحة الخولي -الطبعة الأولى- دار النهضة ١٩٦٤م

١٠- محمد فتحي : الإذاعة المصرية في نصف قرن ( ١٩٣٤: ١٩٨٤) مطابع الأهرام القاهرة ١٩٨٤م .

١١- هوجولار يختيريت : الموسيقى والحضارة -ترجمة أحمد حمدي محمود -المؤسسة العامة للتأليف والنشر

١٢- هنري جورج فارمر : تاريخ الموسيقى العربية ـــ ترجمة حسين نصار وعبد العزيز الأهواني -دار الطباعة الحديثة - القاهرة .

١٣- يوسف السيسي : دعوة إلى الموسيقى -عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت عام ١٩٨٤م .


## النشرات والدوريات


١٤- المعهد الملكي للموسيقى العربية نشأته وأغراضه وآماله - دار المطبوعات الراقية ١٩٣٦م .

١٥ أوركسترا القاهرة السيمفوني في عام ونصف ( يناير ١٩٥٩ : يوليه ١٩٦٠ ) وزارة الثقافة والإرشاد القومي -مؤسسة المسرح والموسيقى والفنون الشعبية -مطبعة المصري عام ١٩٦٠م .

١٦ معهد الموسيقى العربية -دار الكاتب العربي للطباعة والنشر -القاهرة ١٩٧٠م .

## المراجع الأجنبية


17- Bray, Terror. Twentieth Century Music from 1900 to 1945.

18- Brook, Donald. International Gallery of conductors, Reckliff, Salisbury Equare - London 1951.

19- Busch, Brian R. the Complete Choral Conductor. Macmillan publishing Inc, New York 1984.

20- Camner, James. : Great Conductor in Historic from 1860 to 1960.

21- Hurd, Michael. : The Oxford Junior Companion to Music, Second Edition - New York 1979.

22- Kahn, Emil. : Element of Conducting, Second Edition, Macmillan Publishing Co, Inc. New York 1975.

23- Rudolf, Max. : The Grammar of Conducting, Second Edition, Macmillan Publishing Co. Inc, New York 1980.

24 - Scherchen, Max. : Handbook of Conducting, 1933.

25- The New Groves Dec. vol. 4. Conducting. Page 641: 651 - Edited by: Tanlty Sadie - London 1980.