أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

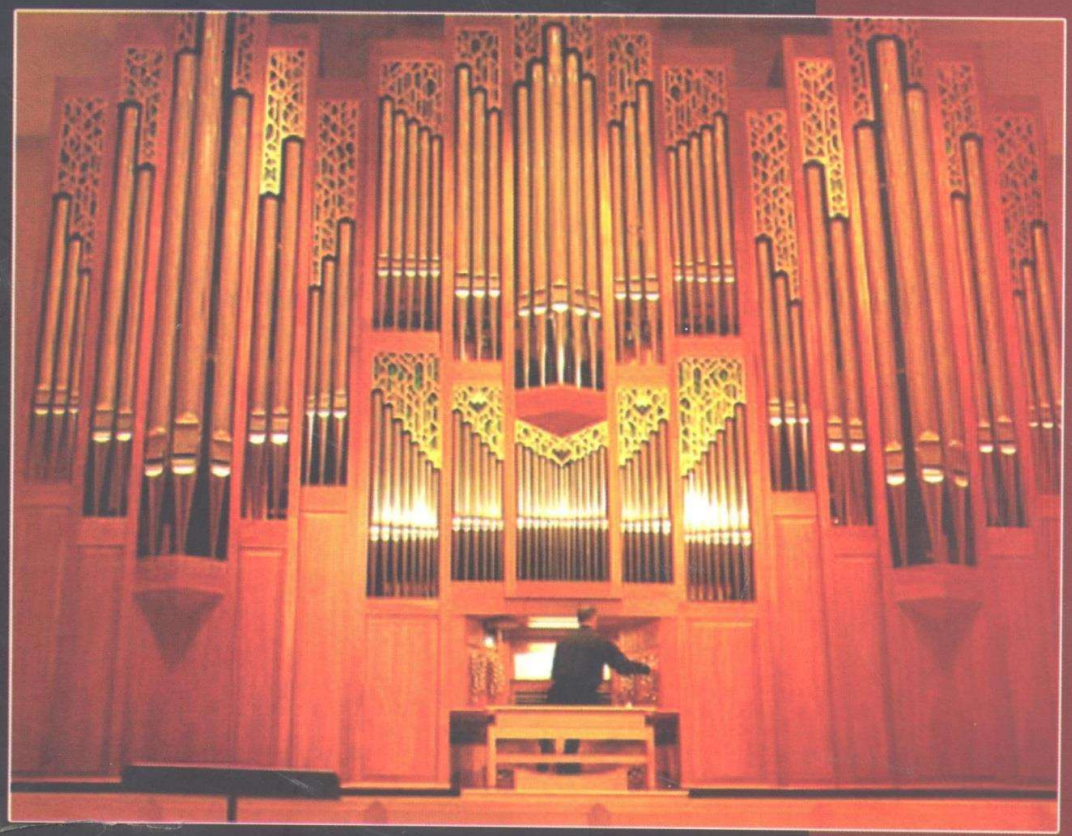
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

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 أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

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

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

فنون شعبية

رؤية جمالية لأوبريت الليلة الكبيرة ... 139
دراسة نقدية لفرق الفنون الشعبية فى مصر ... 167
أشكال الأداء الحركى عند المولوية ...179

دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر

مصر

فتحى الخميسى

إن تناول الموسيقى الشعبية فى الأنشطة الفنيةة يقوم على نوعين، الأول يحدث فى تناول المؤلفين للموسيقى الشعبية من قبيل الاستلهام، والثانى يجرى بإعادة تقديم الموسيقى الشعبية حفاظًا على الأصل "الأصولى"، وقد تشكل عن هذا وذاك تيار نظرى يقنن ويشرع ويرس الأمر ويضع الأبحاث لهذا. وقد قاد التيار النظرى عامة إلى تكون بدايات علم الفولكلور الموسيقى.

ولا شك أن مجال الموسيقى الشعبية هو مجال حديث فى البحث العلمى، إذ لم يدخل البحث العلمى إلى ناق الموسيقى الشعبية إلا فى منتصف القرن العشرين .

لقد تولد هذا الاهتمام العلمى نتيجة للاهتمام العملى بالموسيقى الشعبية (الاستلهام والاستعارة فى التأليف الموسيقى) فتطبيق الموسيقى الشعبية قد سبق النظرية فيها . وقد اتجه المؤلف الموسيقى الأوروبى – على سبيل المثال -نحو الموسيقى الشعبية لبلاده مستلهما ومغترفا منها منذ الربع الأول للقرن العشرين . وقد دام ونما هذا الاتجاه عند المؤلفين حتى وصلت الموسيقى الأوروبية إلى مدارس كاملة فى التأليف لها صفة تمثل الفن الشعبى لبلادها ، وعلى رأس تلك المدارس وقف "الخمسة الكبار".

فى روسيا :

- بالاكيريف ١٨٣٧ - ١٩١٠
- برودين ١٨٣٣ - ١٨٨٧
- مسورسكى ١٨٣٩ - ١٨٨١
- رمسكى كورساكوف ١٨٤٤ - ١٩٠٨
- والمؤلف "كودى" الذى عاش فى نفس الفترة.

وهى القمم التى صنعت أهم أشكال الكتابة الأوركسترالية على يد "كورساكوف" .

ومثلهم فى المجر كان كل من :

- بارتوك ١٨٨١ - ١٩٤٥
- سلطان كودای فى نفس الفترة

وفى تشيكوسلوفاكيا :

- لابوش باناتشيك ١٨٥٤ - ١٩٢٨
- بوهوسلاف مارتيو ١٨٩٠ – ١٩٥٩

وفى رومانيا

- آرتو وغيرهم فى بولندا مثل :
- شيمانفسكى ١٨٨٢ - ١٩٢٧

وفى الجمهوريات السوفيتية السابقة ظهرت وفى نفس الحقبة أسماء كبيرة مثل :

- خاتشاتوريان
- كاجالاييف
- كاراكارايف

وفى اليونان مثل :

- تيودوراكس

وكثير آخرون . بل واصطبغت بالصبغة الشعبية بعض المؤلفات الهامة لسميتانا ١٨٢٤-١٨٨٤" رأس الموسيقى التشيكية المعاصرة " ووريثه "ديفورجاك" ١٨٤١ - ١٩٠١ وكذلك "يان سيبيليوس" ١٨٦٥ - ١٩٥٧ هرم الموسيقى الأوركسترالية الفنلندية . وعلى نفس شاكلة هذا تلونت أنغام سترافنسكى ١٨٨٢ - ١٩٧١ الروسى المهاجر . ولقد ظلت أصداء ذلك التوجه تفد إلى

الغرب حتى مالت مؤلفاته هو الآخر نحو المذاق الشعبى وظهر ذلك بوضوح عند أقطاب مثل جيرشوين ١٨٩٨ - ١٩٣٧ وتشارلز ايفز ١٨٧٤- ١٩٥١ الأمريكيين . وكان لهذا المد فى العواصم نتيجته الحتمية فى البحث العلمى وفى السعى لدراسة الموسيقى الشعبية . لقد تبلور علم الفلكلور وثبتت قواعده ، ولم يعد الفلكلور قائما على أبحاث تأتى من هنا أو هناك ... لم يعد قائما على مقالات الصحافة المتناثرة .

كان منتصف القرن العشرين هو موعد إنطلاق العمل الموسيقى العلمى . لقد ظهرت ضرورة علمية جديدة وهى دراسة الموسيقى الشعبية دراسة مستقلة وعلى حدة ، وضرورة نشوء علم خاص ينظم قواعدها هو "فلكلور الموسيقى" وهو ما حدث بالفعل ونشا "فلكلور الموسيقى" .

ولكن وفى نفس هذا الزمن (القرن العشرين) بدأ الفن الشعبى عامة يعانى أزمات التقلص والذوبان التدريجى ! فالمدن فى هذا العصر تتطور ثقافيا تطورا متلاحقا ومكثفا وتنمو اقتصاديا بتسارع كبير يجعلها تزحف على المناطق الأخرى ، بينما الأطراف -التى تحمل الفلكلور - تتآكل وتذهب فى الانسحاب والتراجع ! وقوالب الفن الشعبى تتساقط من هذه الأطراف بالتدريج. إننا اليوم لا نكاد فى قطر كمصر نسمع سيرة شعبية واحدة مكتملة ! أو موال قصصى مصرى واحد منته ! وهى أزمة فنية عامة يتكبدها الفن الشعبى فى كل مكان وتطل بوجهها على أقطار العالم المتحضر ومنذ مطلع القرن العشرين . وقد دفع ذلك الانحسار الشعبى المدن إلى محاولات لاستنفار الجهود . لقد سعت المدن من ضمن مساعى " الإنقاذ " إلى إنشاء الفرق الموسيقية الشعبية لتأخذ تلك الفرق على عاتقها مهمة استنهاض الممارسة الموسيقية الشعبية . وقد كانت مصر من تلك الدول السباقة إلى إقامة هذه الفرق - إقامة كل فريق فى بيئته وداخل حدود محافظته وأرضه . هكذا ظهرت فى العالم المحتضر - إلى جانب تناول الموسيقى الشعبية واستلهامها من قبل المؤلف الموسيقى فى المدن - فرقة موسيقية شعبية لكل مجتمع محلى خاص .

من ذلك يتضح أن الاهتمام بالموسيقى الشعبية فى القرن العشرين قد سار على محورين أثنين:

فى المدن :

- استلهام الألحان الشعبية وتشكل مدارس موسيقية مدنية على ذلك المبدأ (الاستلهام)

فى الأطراف :

- إعادة تقديم الموسيقى الشعبية حفاظا على الأصل ، ومن قبل فرقة موسيقية تنتمى حياتها وعيشها إلى نفس البيئة المراد تمثيلها.. (الأصولى)

ولو كان المسار العام فى مصر قد اكتفى بالنوعين السابقين " فى المدن " و " فى الأطراف " لكانت قد زالت واختفت أكبر أنواع المشاكل المنهجية . لكن نوعًا ثالثًا من الفرق الشعبية كان قد راح فى الظهور وداخل نفس المؤسسة ، ليقوم على مبدأ مختلف تماما ، حيث يجرى فيه - للأسف - الخلط بين النوعين الأساسين السابقين . لقد جمعت فرق النوع الجديد (الثالث) بين مهام الاستلهام ومهام إعادة تقديم الأصول حفاظا عليها . ولقد أصبحت سمات النوع الجديد هى :

- إعادة تقديم الموسيقى الشعبية مع التصرف المسرحى (الاستلهام/الأصولى)

لماذا لم تكتف التجربة بالفرق الأصولية المسماة "تلقائية -فى الأطراف " مع قدر من فرق " الاستلهام " ؟ ولماذا لم توضع سياسة تقسيم واضحة للنوعين دون خلط لمهام كل منهما ؟

ولقد قابل النوع الثالث (الاستلهام/الأصولى) المشاكل تلو المشاكل ، فهو قائم على الاستلهام وإعادة العرض من تزاوج صعب التواؤم للغاية !

لقد قامت مؤسسة مصرية ثقافية هامة فى منتصف القرن العشرين هى " قصور الثقافة " لتضم النوعين من الفرق الموسيقية الشعبية "الأصولى /الاستلهام " ، العمل على جمع شتات الفن الشعبى وإعادة بثه من قاعات مخصصة ، وعقد اجتماعات المران الجماعى والتدرب من مواقع ثابتة "قصر الثقافة "وفى مواقيت منتظمة ، لعل ذلك يمكن الفنان المصرى من الإبقاء على قدر أكبر من الأعمال الشعبية ، وعله يساعد على تجنب قدر من الخسارة الجسيمة ، ويبعد عن مصر شبح زوال الموسيقى الشعبية ! لقد قامت هذه المؤسسة فأيقظت فى ضمير فنان المدن "المثقف" معنى الفن الشعبى وضرورته ، ولكن هذه المؤسسة لم تفلت من المشاكل أيضا .

وإذا كان البحث يتوجه إلى دراسة الجانب الشعبى الأصولى وليس جانب "الاستلهام" فذلك لأن جانب الاستلهام قائم على الأصولى ، ويجب أن يكون تابعا له وممتدا منه . أى أن الأصولى هو الأهم وهو نابع من المصدر الشعبى ، كما أن الأصولى هو الذى يفتح للموسيقى الشعبية أسواقا كبيرة (مسارح وقاعات) وينشر نماذجها على مساحات وجماهير واسعة ، ويبقى على جذورها رغم التبدل . ولاشك فى أسبقية "الأصولى" من حيث الأهمية فالاستلهام يأخذ من الأصول طالما هى حية وطالما هى مسموعة .

والواقع أنه ومهما كان من جهود المدن فإن الفن الشعبى سوف يتبدل إذا اقترب المتعلم منه ، سيتبدل إذا ما تدخلت العواصم فى أموره ، سيتبدل بقدر أو آخر . ذلك لأن التعامل معه سوف يجرى على نحو من الاثنين :

- إما من الخارج تماما (من قبل أهل المدن) .
- أو من الخارج قليلا (من أهله أنفسهم ولكن فى غير المناسبة الاجتماعية له)

فأحوال الفن الشعبى تضطرب إذا فقد هذا الفن وظيفته الاجتماعية ، إذا ما انفصل عن مواقع العمل والحركة ومواقع النشاط الشعبى ، وراح يصدح فى قاعات مخصصة . ولذا كان على المهتمين بإنشاء الفرق الموسيقية الشعبية أن يجتهدوا كى لا تقع تغيرات كبيرة فى قلب المحتوى وفى روح النغم الشعبى .

والحقيقة فى مصر أن قسمًا كبيرًا من العاملين فى تلك الفرق يخرج عن حدود المهمة المرسومة ، مبتعدا عن الجوهر متغاضيا عن الهدف دون التمكن من بلورة الروح الشعبية والحفاظ على حيويتها .

لقد قامت فرق الموسيقى الشعبية فى كل إقليم مصرى ، وطفق نشاط هذه الفرق منذ ستينيات القرن العشرين وهو يكاد يغطى أقاليم مصر كلها ، جنوبا وشرقا ، صعيدًا ونوبة ، ريفًا ومدنًا ، بدوًا وسواحل ومازال يقطع الطريق . بل وامتد تأثير الفرق الشعبية إلى داخل فرق العاصمة فقامت فرق القاهرة والمدن الكبرى لمحاكاة ذلك . ومن هذه الفرق من يقيم بالقاهرة مثل فرقة النيل للموسيقى الشعبية بالبالون (عبد الرحمن الشافعى) وفرق مصاحبة عروض ، رضا والفرقة الاستعراضية .

وكانت أهم المراجع العربية الموسيقية التى يمكن الاستناد إليها هى أعمال كل من د. محمد عمران ود. محمد شبانة ، ثم المراجع الأدبية (أدب الموسيقى) التى للأساتذة : د. أحمد مرسى، أ. صفوت كمال ، أ. عصام ستاتى ، بريجيت شيفر وأسعد محمد على .

مشكلة البحث

تقوم فرق قصور الثقافة فى مصر بممارسة عشوائية للموسيقى الشعبية . من هذا نظر

الباحث لضرورة إلقاء الضوء على ممارسات هذه الفرق بالدراسة النقدية والبحث حفاظا على موسيقانا الشعبية من التبدل العشوائى .

هدف البحث

يتطلع الباحث إلى السعى من خلال الدراسة والبحث إلى التوصل لوضع معايير وضوابط لتنظيم العمل فى الفرق الموسيقية الشعبية التى تعمل فى المدن والأقاليم المصرية ، تقديرا لدور الموسيقى الشعبية ولضرورة الاهتمام بها . ويسعى الباحث لوضع معايير وضوابط عمل فرق الموسيقى الشعبية لتصبح هذه الفرق فى الصورة اللائقة ودون فقدان الجذور أو الأصول .

والبحث لن يتناول بالدراسة الفرق التى شكلتها قصور الثقافة المصرية : "فرق الموسيقى العربية"

وجعلتها قائمة على قاعدة مختلفة تماما هى عمل المدن . وتلك الفرق "الموسيقى العربية بالأقاليم المصرية" تقدم موسيقى تخت المدن المصرية بما لا يدع مجالاً للخلط بينها وبين فرق الفن الشعبى . ولا علاقة بين هذه الفرق والقضية المثارة هنا : "قضايا ممارسة الموسيقى الشعبية وكيفية ضبط عمل فرقها" .

وفرق الموسيقى العربية هذه تعمل فى اتجاه معاكس لعمل فرق الموسيقى الشعبية ، إذ تستحضر موسيقى المدن (القصائد والأدوار والموشحات والطقاطيق..) إلى الريف والصعيد والسواحل والأطراف ، ولا تعمل على بعث ونشر الفن الشعبى لتلك الأنحاء .

أما الشعبية التى استدعت التوقف لبحث أمورها ووضع بعض المقترحات لعملها تكمن فيما يلى :

قضايا فرق الموسيقى الشعبية المصرية

تضم هيئة قصور الثقافة المصرية : تلك المؤسسة الكبيرة فرقة موسيقية شعبية لتمثيل كل قطر مصرى على حدة ، وكل فرقة من هذه الفرق تعمل على تقديم موسيقاها الشعبية المحلية الخاصة – موسيقى الإقليم الذى تمثله – وعندما نمت هذه المؤسسة الهامة نمت معها مشاكل عملها(١). وأهم المشاكل دوما هى القضايا "المنهجية"، فهى التى تمس الهدف الرئيسى "الحفاظ على الفن الشعبى" . هى مشاكل فهم وتخطيط هذا النشاط . وبداية يذكر الباحث حقيقة أن المؤسسة الكبيرة هى بالضرورة موزعة وفقا لبيئات مصر الاجتماعية – الثقافية . هذه البيئات فى مصر موزعة على ست مناطق كالآتى:

- الريف .....(الفلاحون)
- الصعيد
- البدو
- المنطقة السمراء ..... (أسوان والنوبة)
- السواحل
- المدن .....(الحضر)

وتحفل بالفن الشعبى منها خمس مناطق، واحدة فقط – هى المدن – لا تتمتع بذلك المخزون الشعبى ، إذ لم يتخلق لدى المدن العربية فن شعبى مستقل ، وإنما مضت تقتات على فن المناطق الأخرى (فن الأطراف) . والواقع أن المدن لا تملك وليس لها فن شعبى خاص ، فكل شعبى فى المدن ينتمى لمناطق أخرى ومستعار . وذلك أمر إشكالى ، فالبعض منهم يعتقد أن للمدن موسيقى شعبية وأنه بوسع المدن تكوين فن شعبى، وليس الباحث على اتفاق مع هذا الرأى .

إن المدن مؤهلة لاستلهام فن المناطق الأخرى وخلق فنها "المدنى" غير الشعبى ، وهو شأن كل منطقة أخرى ، فكل مجتمع داخلى صغير يستطيع خلق فنه الخاص والتأثر أثناء ذلك بفن الجيران ، أى يستطيع إنشاء فن محلى واحد . وكل بيئة محلية تتأثر بعوالم الجيران الفنية . فإذا صنف

١- يقول أ. عبد الرحمن الشافعى عن حق : "إن الحفاظ على فرق الفن الشعبى هو ذاته الحفاظ على الثقافة الوطنية المصرية"

الباحث العوالم الفنية لكل بيئة –من حيث المحلى – والخارجى – واتخذ مثلاً كالصعيد ، فسيتضح كيف أن الصعيد يأخذ عناصر من القاهرة والعواصم بينما هو منشغل بإنشاء فنه الخاص ، وهكذا بيئة بدو مصر والسواحل وكل مكان .القاهرة والعواصم كذلك : إذ تمضى فى إنشاء أغانيها وموسيقاها وتستعير أثناء ذلك عناصر من الصعيد والأنحاء المصرية الأخرى . ويمكن لأى بيئة ثقافية اجتماعية التأثر بأكثر من مصدر خارجى ، فالقاهرة تتأثر بالصعيد وهى فى نفس الوقت واقعة تحت تأثير أوروبا (الاوركسترا السيمفونى والباند) ، تماما كالصعيد والريف المصرى . وفلاح الريف متأثر دوما بالبدو المحيطين به كتأثره بالقاهرة ومذياعها . ذلك هو الفارق بين الخاص والعام فى البيئة الثقافية الفنية . فالبيئة المحلية واحدة والبيئات المحيطة متعددة . والفن المحلى واحد والخارجى كثير . كيف؟ إذن للقاهرة فن مدنى قائم على التخت وآخر شعبى ؟

وداخل دوائر التأثير والتأثر يمكن ملاحظة أن البيئة التى يضعف فنها الخاص يزداد تأثرها بالغير .

وعلى سبيل المثال يوجد فى القاهرة بعض الفرق التى تستحضر بعض النماذج الشعبية وتأخذ فى ترديدها الآن (وقد تستخدمها فى أعمال فنية) ولكنها تخرج بتلك الأعمال عن السباق الأصلى وتصنع منها "فنًا وسيطًا" له صفات من هناك .. فنًا تزول عنه الصفات الفنية الشعبية .

وتصل مشاكل العمل ببعض الفرق الشعبية حد الخروج تماما عن المهمة المرصودة بل وحد معاداة الهدف المنشود . لقد قامت بعض الفرق بتقديم فن مغاير تماما وأشبه بالمعارض للموسيقى الشعبية ، حيث قدمت ألحانها فى تماس مع موسيقى المدن المصرية (موسيقى الحضر) بل وموسيقى أوروبا الأوركسترالية . وتلك الفرق تعارض "عمليا" الموسيقى الشعبية ، بينما تؤيدها زعما وإعلاما ، كما أن معارضة هذه الفرق للفن الشعبى لم تتخذ أبدا موقفا عابرا وإنما اتخذت موقفا مستديما وملحا ، فلقد امتد عمل هذه الفرق فى الزمن –عبر سنوات الثلث الأخير للقرن العشرين –وهى على نفس هذه المعارضة ونفس هذا الموقف . وأشد هذه الفرق معارضة لمهام "تنشيط وإنهاض" الموسيقى الشعبية كانت وعلى امتداد العقد العشرين :

١- فرقة الأنفوشى (للفنون الشعبية) الإسكندرية

٢- فرقة غزل المحلة (للفنون الشعبية)

٣- فرقة المنوفية (للفنون الشعبية)

٤- فرقة بنى سويف (للفنون الشعبية)

٥- فرقة كفر الشيخ (للفنون الشعبية)

وأكثرهم فى ذلك استغراقا هى "الأنفوشى" . هى فرق تقف فى مواجهة الموسيقى الشعبية عندما لا تتقيد – أبدا – بأى ملمح أو نهج شعبى، بل وتتسلح بنقيض الفن الشعبى من فنون الحضر وأساليبهم ، سواء كان هذا عن وعى أو عن غير وعى .

الموسيقى فن تنظيم الصوت على الأرض ، فهى تنفى عن الفن صفة عشوائية الأصوات الصادرة والمشتتة ، فهى عند ابن سينا(٢): " إعمال النظام فى الصوت " فإذا كانت الأرض تنقسم إلى دوائر هى بيئات ثقافية – روحية ، فإن لكل بيئة من تلك نظامها الخاص بالصوت . أى لها موسيقاها . أما الآلة الموسيقية " مصدر الصوت" فهى ذلك الصندوق الحافظ لنظام هذه الأمة أو تلك . الآلة الموسيقية هى الجسد المادى الوحيد الذى يحمل –محفورة على سطحه –كل عادات وقواعد الموسيقى الوطنية . وهو يحمل عبر

٢- وسوعة الشفاء - جزء الرياضيات- قسم الموسيقى.

التاريخ كل الملامح الموسيقية للبيئة، ويظل يحمل تلك الملامح لو بادت البيئة نفسها واختفت دولتها وناسها، بل إن الآلة الموسيقية هى سجل علوم الموسيقى لكل بيئة فإذا كانت الآلة –مصدر الصوت –هى القاعدة المادية للعمل الموسيقى وكانت هى الحافظة لنظام البيئة فكيف تستعير فرقة شعبية مصرية آلة موسيقية أوروبية؟ إن هذا ليس بخطأ تكنيكى (فى طريقة العزف أو الغناء، أو فى تقطع الجملة اللحنية أو اتصالها، فى تركيب النغم أو تفتته...) وإنما ذلك خطأ هو الخطأ منهجى – أى أنة خطأ فى السير العام ، أى خطأ فى كل شىء! إن اتخاذ الآلة الموسيقية الأجنبية يعنى اتخاذ – إلى جانب الصوت – السياق والتتابع والدبيب الداخلى لأصوات الآلة ! إن النغمات الصادرة عن آلة هندية مثل السيتار تختلف بالضرورة عن الصادرة من آلة عربية، وحبات النغم الأوروبى "دو رى مى فا صول لا سى" ليست هى العربية " راست دوكاه سيكا جهاركاه نوى حسينى أويج" فالمسموع الأوربى لكل نغمة ليس هو المسموع العربى لكل نغمة (يتأكد ذلك بالرجوع لتردد كل نغمة) وتلك الحقيقة العلمية الراسخة غير معروفة للأسف عند البعض، وعليه فإن الآلة الأوربية كالبيانو لا تستطيع إصدار الصوت العربى الموضوع للعود وليس بوسع البيانو مطابقة الأصوات الصادرة عن آلة مثل الناى! والواقع أن بعض المؤلفين الكبار فى المدن يستعيرون البيانو فى تخت المدن ليجاور العود والقانون من قبيل التجريب وابتغاء وجه " الإبهار" وهم يقدمون على ذلك على الرغم من أنهم يعرفون حق المعرفة أن هذا " الخلط الآلى " سوف يحدث " بلبلة" وتفككًا للصوت العام الصادر! يقدمون وهم مستسلمون للتجريب ومحاولة جذب البسطاء ، وتنشيطًا لقانون " الشباك التجارى" ، وتلك ليست – أبدأ – من مهام الفن الشعبى.

إن للفن الشعبى أحوالاً أخرى ، وله آلات وأصوات مختلفة عن المدن إن الفرق الشعبية الخمس المذكورة أعلاه تأخذ مستعيرة آلات المدن العربية مثل العود / الكمان وتقدم بخلط آلات التخت بالآلات الشعبية ، فيصدح المزمار إلى جانب العود ! ولا تقف هذه الفرق عند هذا الحد، وإنما تأخذ كذلك من آلات أوروبا ! وربما تأخذ من المدن المصرية آلة أوربية وتختلط بين المنابع الثلاثة:

- الشعبى المصرى (كالرباب والأرغول)
- المدنى المصرى (كالعود والقانون)
- المدنى الأوربى (كالترومبيت والترومبون)

أى أنهم يأخذون ما يبدو ممكنا فحسب!

إن المدن هى التى تجرى وراء الريف والأطراف كى تستلهم فنهم الفتى أبدا وليس العكس ، والواقع الآنى هو أن المدن المصرية هى التى نضبت – فى تلك المرحلة –وهى التى بحاجة الآن للمنابع الأولى وللاستلهام واحتياج المدن للريف والأنحاء الأخرى يتأكد فى مصر كما فى غيرها، فها هى بعض الفرق المصرية القاهرية تأخذ فى أهازيجها وأشرطتها التجارية مزمار الصعيد فإذا كانت القاهرة تأخذ من الفن الشعبى فكيف تنقلب الآية ويستعير الفن الشعبى من المدن المصرية؟

إن السلبيات كثيرة حقًا ولا تقف عند حد استعارة الآلات فحسب وإنما تتخطى ذلك نحو كل أركان الممارسة الموسيقية ، فتطال الإيقاعات التى تستعار من غير البيئة والقوالب أو الصيغ (طريقة التأليف الموسيقية ونظام توالى الألحان المتبع) بل والمقامات مما يسبب بعض المتاعب فى عمل تلك الفرق.

بعض متعب عمل الفرق من الناحية المنهجية

أولا : مسألة المصطلح : تلقائى / شعبى

لقد قام النوعان من الفرق معًا ليقدم كل منهما الموسيقى "الشعبية" وفقًا للفكرة التى يؤمن بها، ووفقًا لذلك التقسيم لنوعين، والذى وضعته الإدارة الرسمية لتلك الفرق. والواقع أن التقسيم الموضوع للفرق:

- تلقائية
- شعبية

كان يمكن استبداله -دون أدنى تغيير فى تكوين الفرق - بالتقسيم العملى :

- أصولى
- استلهام

فذلك التقسيم "أصولى/ استلهام " كان من شأنه أن يجعل التميز بين المهام الأساسية المطلوبة هنا وهناك أكثر سهولة. كان ذلك سيجعل الهدف منظورًا ومتبلورًا فى الأسم ذاته وتكمن الأخطاء الجوهرية دومًا فى تنظيم وسير العمل ، وليس فى التقسيم (تلقائى/ شعبي) بحد ذاته، فتلك القسمة تؤدى إلى اسم وليس -بالضرورة -إلى فعل موسيقى.

وفى الواقع - واقع الممارسة الموسيقية الشعبية فى مصر - فإن التقسيم إلى " أصل / استلهام" قد نشأ من جراء انقسام النشأة ذاتها فلقد تبلور الاهتمام بالفن الشعبى مع إقامة فرق للأقاليم تتكون داخل كل إقليم من أبنائه المقيمين فيه والمتمرسين بفنه الخاص هكذا انقسم النشاط الفنى ذاته وانقسم العاملون فيه تباعًا - ومنذ أولى لحظات تبلوره فى منتصف القرن العشرين إلى :

- أبناء مدن - مستلهمون
- أبناء أقاليم منتجون للفن الشعبى (من أبناء ذات الأقاليم)

انقسام مقلق ومثير لمتاعب الفهم والتنظير وعلى الرغم من عقد حلقات النقاش وكتابة الأبحاث وانعقاد المؤتمرات واشتباك الآراء وتبادل المقالات الصحفية، فإن الخلط بين النوعين من المهام (مهام المستلهمين/ مهام المنتجين) ظل فى ديمومته وظلت أفكاره سائرة فى غموض.

ثانيًا : مسألة : الاستلهام/ الأصولية

إن الخلط بين فكرتين أساسيتين -من وجهة نظر الباحث -هو السبب الحقيقى الكامن وراء كلا الأخطاء التى تقع والتى يمكن أن تقع عامة ، وهاتان الفكرتان هما:

فكرة " تقديم الفن الشعبى كما هو "

فكرة " استلهام الفن الشعبى " لبناء فن آخر ممتد منه ومستعير ألحانه جزئيًا(٣)

أى فكرتى: الإحياء -التجديد

وفى واقع الممارسة وجولات العمل كسبت الرهان الفرق "الأصولية" والتى سميت من قبل العاملين باسم "الفرق التلقائية " وهى تلك الفرق التى عنيت بتقديم الموسيقى الشعبية دون تدخل فى صياغتها الموسيقية ، وهى التى آمنت بضرورة الحفاظ على الأصل أما فرق "التجدد " فقد انطلقت من فكرة " ضرورة تطوير الفن الشعبى" وإعمال " التأليف الموسيقى " فيه جنبًا إلى جنب مع بعض فقراته الأصلية ، لقد بذلت فرق " التجدد" جهودًا وراء جهود، لكنها لم تكسب - مقارنة بالأخرى -إلا القليل .

وبداية فإن تنظيم عمل هذه الفرق كان يمكن أن يأتى بكلا النوعين فى توقيت مختلف ، فتتشكل فرق "الأصل" أولا ، ثم تعمل وحدها زمنًا كافيًا وعبر عدد من السنوات يسمح بالاختمار ، ثم يأتى بعد ذلك تشكيل فرق "الاستلهام" وذلك لكى تبدو فرق الاستلهام وكأنها قد تولدت من النوع الأصلى وعندما تقوم فرق "الاستلهام" وتنشأ تكون قد خضعت هذه الفرق لنوع من امتحان "

٣- نلق هنا على النوع الأول "الأصولى" والثانى: "الاستلهام" بقصد الاخاصار فى التسمية، وليس من قبيل وضع مصلح.

القدرة على الاستلهام" أما النوع الثالث الذى يجمع بين هذا وذالك فلم تكن لإقامته من جدوى أو معنى .

ثالثًا : مسألة كثرة عدد فرق الاستلهام مقارنة بالأصولية

ويبدو لمن ينظر للأمر أن السماح يجب أن يأتى بقلة قليلة من فرق لا تعادل فى الحجم فرق " الأصل" أن يأتى عدد الفرق" الأصولية" أكثر بكثير من فرق " الاستلهام وأن تتشكل فرق" الاستلهام " بحساب صارم للغاية ، ولا يتم السماح بالاستلهام إلا لندرة فائقة والاستلهام شأن مدنى بالدرجة الأولى، وهو أمر يخرج بالفن الشعبى من مساره ويأخذه دفعًا إلى دهاليز علب المسرح وحفلات التكسب فى قاعات مقفولة ، مبتعدا حينئذ تمامًا عن نطاق العمل الجماعى والمناسبة الاجتماعية المفتوحة، هاجرًا حينئذ رحم التكون الطبيعى ولا ضير فى الاستلهام رغم ذلك ، إذ تتجدد دماء المدن حتى تنهض تلك المدن من عثراتها الفنية بفضل استلهام الفن الشعبى.

من ذلك يتضح أن الفرق التى يجب إنشاؤها هى تلك " التلقائية" وهى التى عليها أن تنتشر فى كل إقليم داخلى ، أما فرق " الاستلهام" فيجب أن تأتى بعد اختيار طويل لها وفى بعض المراكز فقط.

وسوف يسعى الباحث هاهنا لمحاولة تحديد مهام كل من النوعين الأساسيين : أصولى/ استلهام ومن ثم وضع معايير لكل منهما.

إن أكثر السلبيات التى تقع تعود إلى فرق " الاستلهام" وأكبر التشويش واقع فى تلك الدائرة، وتلك الفرق تظهر دوما -فى عروضها -بمظهر فى عجالة وتفكك وبعثرة ... تبدو وكأنها أسرعت فى التشكل وهرولت إلى العمل وهى لم تختمر بعد.

والواقع أن من يستطيع القيام بوضع موسيقى مستندة إلى الموسيقى الشعبية وممتدة منها " الاستلهام" لهو نادر حقًا ، وتلك القدرة تفترض ظهور مؤلف موسيقى يمتلك تجربة شعبية كبيرة إن ذلك المؤلف النادر سوف يظهر ويتبلور عندما يختمر عمل فرق " الأصل"

رابعًا : مسألة تزوج أنواع الفرق

حيث تتجاور داخل قصور "بيوت" العمل فرق تستحضر وتقيم جسد الفن الشعبى وفرق تستحضر أهازيج وتقاسيم مطربى ومنشدى العاصمة الفرادى، فتسمع من نفس الموقع أناشيد عبد الوهاب وأغانى الحصاد للفلاح المصرى! اللحن المرسل من القاهرة مع اللحن المنبعث من الحقل وكان من الممكن لمراسيل القاهرة والعواصم أن تقيم فى بيت آخر كبيوت الشباب المنتشرة فى الأقاليم بحيث تستقل تلك المهام عن غيرها ، إذ ليس مفضلا أن يتجاور نوع من الفن مع آخر تمامًا ، المدنى مع الشعبى ولا شك أن هذا الجوار يسبب لرجال الفن جوارًا فى الأفكار واختلاطًا للأهداف .

وقد لا يفهم النشء وحديثو العمر من احتواء بيوت الثقافة للنوعين سوى أن اقتران النوعين لصقًا وجبرًا أمر ممكنً ، وقد لا يفهم لماذا تتشكل لديه -فى محافظته -فرق لتقديم عبد الوهاب وأم كلثوم ما داما يصلان ليل نهار عبر المذياع والتلفاز وشريط الكاسيت ودور العرض السينمائى وأجهزة " الفيديو" والأقراص المدمجة " dvd

بناء على ما تقدم فإن الباحث يرى أهمية اقتراح معايير محددة يمكن من خلالها التوصل إلى بعض النتائج التى يمكن العمل بها فى دائرة فرق الموسيقى الشعبية (الأصولية والمستلهمة)

نتائج البحث والتوصيات

١- معيار الآلة المحلية

اتخاذ الآلة الموسيقية الشعبية الخاصة بالمنطقة المحددة والمحافظة المعينة المراد تمثيلها،

والابتعاد ما أمكن عن استعارة آلات أخرى ، سواء كان المستعار أجنبيا أو كان من مدن أخرى فى نفس القطر وذلك فى الواقع أهم قوانين القياس، وأهم قوانين الحكم ومحاسبة الذات.

- بموجب ذلك لا ينبغى فى الفرق الشعبية الأصولية استخدام آلات التخت المصرى: (عود/ قانون/ كمان) وهو الجائز لفرق الاستلهام.
- بموجبه لا يجوز استخدام آلات الفرقة الجادة الأوربية "الاوركسترا السيمفونية": (بيكولو/فلوت/أبوا/ كلارينت -ترومبون/ هورن/ توبا -فيولين/ فيولا/تشللو/كونترباص - بيانو/ تمبانى) وبعض هذه الآلات مستخدم فعليا، بل بوفرة وخاصة فى فرق الإسكندرية!
- بموجبه لا يجوز للفرق الأصولية استخدام آلات الفرقة الأوربية الخفيفة "الباند": (جيتار/ أورج/درامز/ساكس) وهذه الآلات مستخدمة هنا وهناك -بقدر أو آخر -عند فرق "الأصل" المسماة" تلقائية"
- بموجبه لا يجوز لفرق "الأصل" أو "الاستلهام" استخدام آلات أى بيئة أجنبية، فلا آلات إيقاع أمريكا اللاتينية (من نوع "التم تم "أو" ماندولين" اليونان أو جيتار اسبانيا "الإسبنش " أو آلات الكمبيوتر والآلات الأوروبية سوف تفسد اللحن الشعبى " الأصل" كما تفسد إمكانيات ذلك اللحن الشعبى.

٢- معيار الإيقاع المحلى

- يراعى عدم استخدام غير المحلى ، سواء كان المستعار أجنبيا أو كان مصريا حضريا. وقد سمعنا فى مسابقة عام (٢٠٠٤م) إيقاع تانجو الأرجنتينى مستخدما فى أجزاء بعض الفقرات ! ولم يكن الوحيد من نوعه.
- بموجبه لا يجوز استخدام إيقاعات لاتينية (كالتانجو والسامبا) أو أمريكية كالفوكس أو الكانترى ! وذلك سواء كنا فى الأصل" أو مع الاستلهام" .

٣- معيار المقام المحلى

يفضل عدم استخدام سلالم أوروبية أو مقامات إيرانية أو تركية، أساسا للعمل. وفى الواقع العملى لم يحدث أن اتخذ فريق شعبى مقامات من إيران أو تركيا، ولكن بعضهم قام بذلك مع أوروبا وعلى الرغم من ندرة ذلك إلا أنه قد وقع ففى مسابقة أحد الأعوام التقطت الآذان من عازفى "فرق استعارة الآلات الأوربية " حليات موسيقية يجرى فيها النغم بسرعة متبعا سلالم أوروبا غير متتبع مقامات مصر ولم يكن ذلك الخطأ مستغربا من قبلنا فآلات أوروبا المشاركة فى العمل تتضمن نغمات أوروبا لم يكن مستغربا ما دامت آلات أوروبا مستخدمة فى تلك الفرق فاستعارة آلة أجنبية يشد إلينا مع تلك الآلة النسيج الموسيقى المحفور على رقبتها تلك هى المشكلة الكبيرة ، إذ لا مهرب من نغمات الشعب الأجنبى صاحب الآلة وكل آلة تنطق بلسان سيدها، وليس بكل الألسنة.

وهذا المعيار يصلح معيارًا للنوعين من الفرق على حد سواء.

٤- معيار القالب والصياغة المحلية

لا يجوز استخدام غير القالب المحلى وغير الصياغة المحلية.

وقد قدم البعض فى مسابقة عام ٢٠٠٦م الصياغة الأوربية الهارمونية - فى إصدارهم لعدة نغمات معا آتية من آلة الأكورديون " ولا شك فى أن صدور نغمات مختلفة وفى نقرة واحدة - معا - من آلة واحدة، إنما يعنى صدور مركبات الهارمونية وكانت مركبات ثالثات النغم الرأسية (التآلفات الهارمونية) تعارض بشدة صنوف الفن الشعبى! وهو دون أحد آثار استخدام آلة أجنبية.

وهو ملزم لفرق " الأصول" بالدرجة الأولى.

أما القوالب الشعبية المصرية التى يجب الالتزام بها فى الريف وفى الصعيد هى:

١- الموال الفردى

٢- الموال القصصى

٣- السيرة

٤- التقاسيم

٥-التحميلة

٦- الليالى

٧- أغنية العمل وأغنية المناسبات -وحيدة المذهب (وحيدة اللحن) وعند بدو مصر:

٨- الغنيوة

٩- المجرودة

١٠- الشتيوة

١١- الطحة

فإذا كان القالب الموسيقى هو طريقة التأليف المتبعة فى هذا النوع أو فى غيره ، فلا يجب أن تلجأ الفرق إلى طرق التأليف "القالب" المتبعة فى القاهرة لغناء الفرد كقالب القصيدة أو الموشح القاهرى. وقد ظهر هذا الازدواج مرارا وتكرارا، وأصبح سمة مميزة لعدة فرق ، ملتحمة بها. وعليه فإن الباحث يوصى بما يلى:

- لا يجوز استخدام قالب أوربى أو أجنبى كالسامبا أو الفوكس أو الرومبا!
- لا يجوز استخدام قالب حضرى مصرى كالدور أو أغنية الفرد العاطفية، المارش العسكرى أو القصيد مختلف الكوبليهات.

أى لا ينبغى الخروج عن القوالب الشعبية المذكورة أعلا .ذلك للنوعين من الفرق الشعبية إن إيجاد معايير للنظرة الموسيقية سوف يساعد على تقرير ما يلزم من أنشطة موسيقية وما يلزم، وسوف يدعم مسار التحكيم وينظمه، فيمنح الأفضلية بأحكام ثابتة، ويبعد العشوائية ليجرى التخطيط ، ويضع المنهجية والمنهج موضع التنفيذ كما يجعل تقييم الفرق أمرًا له دستور وقوانين.

المعايير الموسيقية الأربعة:

- معيار الآلة المحلية
- معيار الإيقاع المحلى
- معيار المقام المحلى
- معيار القالب والصياغة المحلية

وعند التسابق وإجراء المنافسة بين هذه الفرق لا بد من منح وتقسيم الدرجات الموسيقية على أساس المعايير الأربعة فحسب، ولو تقدمت -على سبيل المثال -فرقة من الصعيد (أصولية كانت أم مستلهمة) لتتخذ آلة " السمسمية" التى لأهل السويس أو الطنبورة" التى لأهل الوادى ولا تتخذ مزمار أو رباب الصعيد فإن ذلك لا بد أن يضعف من درجاتها الموسيقية ومكانها فى التسابق، غير أن تلك الاستعارة لا بد وأن تصبح مفضلة عن استعارة فرقة الأنفوشي لآلات الأوركسترا الأوربى! ولا بد أن تتميز الفرقة الصعيدية عن الأنفوشى لأن استعارتها جاءت داخلية (من بيئة مصرية لبيئة مصرية) ولم تتم خارجيا باتخاذ آلات أجنبية .

فى هذا السياق ووفقا لتلك المعايير الأربعة الفاصلة فإن الفرق الآتية:

١- فرقة الأنفوشى -للفنون الشعبية (إسكندرية)

٢- فرقة غزل المحلة - للفنون الشعبية

٣- فرقة المنوفية - للفنون الشعبية

٤- فرقة بنى سويف - للفنون الشعبية

٥- فرقة كفر الشيخ - للفنون الشعبية

لا ينبغى أن تتبوأ مكانًا فى تسابق كان ، بل ولا بد أن تحصل على التقدير الأقل فى نشاط الموسيقى فهى الفرق التى استعارت آلات موسيقية أوروبية ، ومن اوركسترا أوروبا الحضرى " الاوركسترا السيمفوني " ! واستعارت تلك الآلات بكثرة .

كما يرى الباحث ضرورة تنظيم علوم الموسيقى الشعبية ، حيث إن الممارسة الموسيقية الشعبية من قبل تلك الفرق المنتظمة بحاجة لإنشاء علوم الموسيقى الشعبية المصرية تلك العلوم التى سوف تقوم على خمسة أركان :

١- المقامات الشعبية

٢- الضروب الشعبية

٣- الآلات الشعبية

٤- القوالب الموسيقية الشعبية

٥- النصوص الأدبية الشعبية

ولقد قطع الكتاب الموسيقى الشعبى خطوة نحو تنظيم وإنشاء علوم الموسيقى الشعبية وسعى لرصد الآلات والقوالب الشعبية وبعض أوجه النص الأدبى الشعبى. غير أن إتمام مثل هذه المهام يتطلب دوما لجنة مشكلة لتعمل دوريا متمتعة بدعم الجهات الرسمية المختصة. ولو قامت اللجنة المنشودة وتوفرت على هذا العمل عاما أو أكثر وظلت فى حصر وتصنيف للأركان العلمية الموسيقية الخمسة ، منطلقة من الجهود السابقة ، لوجدت علوم الموسيقى الشعبية وقد بدأ تنظيمها وأمكن للموسيقى أن يبدأ من جديد فى إيقاظ وبلورة كل ما هو شعبى ولأمكن فى القريب مشاهدة الفن الشعبى وهو يحفر لنفسه مجرى كبيرًا ويقيم لنفسه منبعًا آخر من منابع التجدد الهامة ، وربما قام من ذلك صرح شعبى استطاع بتبادل التأثير والتأثر أن يصلح من كل مناحى الضعف الموسيقى فى العواصم المصرية .

المراجع :

■ **د. أحمد مرسى الأغنية الشعبية**
وزارة الثقافة مهرجان القراءة للجميع مدخل إلى دراستها. دار المعارف مصر ١٩٩٦ و ١٩٨٣.

■ **أسعد محمد على:**
أصول الموسيقى الفلكلورية نقابة الفنانين العراقيين (!) ١٩٧٦

■ **بريجيت شيفر :**
واحة سيوه وموسيقاها ترجمة جمال عبد الرحيم المجلس الأعلى للثقافة مصر ١٩٩٦.

■ **بهيجة صدقى رشيد :**
أغنيات شعبية من وادى النيل مصر ١٩٧١ مكتبة الأنجلو المصرية.

■ **د. حسام الدين محسب:**
دراستى : التحطيب فى الصعيد وتعليمه أكاديمية الفنون . دفاتر الأكاديمية ١٧ القاهرة ٢٠٠٦.

■ **د. سعاد إبراهيم:**
الغناء والألعاب الموسيقية لدور الأطفال مصر ١٩٩١.

■ **صفوت كمال:**
من فنون الغناء الشعبى المصرى الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ١٩٩٤.

■ **عصام ستاتى :**
السمسمية بين الواقع والأسطورة الهيئة العامة لقصور الثقافة مكتبة الدراسات الشعبية ٨١ القاهرة ٢٠٠٣

■ **د. فتحى الصنفاوى :**
تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية تاريخ المصريين ١٩٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٠

■ **فؤاد طلبة :**
فنون الضمة مكتبة مصر ، مصر ١٩٨٤.

■ **د. محمد أحمد غنيم :**
جماعات الغناء والطرب فى شارع صيام بمدينة المنصورة دراسة أنثروبولوجية إصدارات المركز الحضارى لعلوم الإنسان والتراث الشعبى بجامعة المنصورة المنصورة ١٩٩٧

■ **د. محمد شبانة :**
أغانى الضمة فى بورسعيد، دراسات فى الفنون الشعبية وزارة الثقافة.

■ **د. محمد عمران:**
١- الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية، دار المعرفة الجامعية ، مصر، ١٩٩٧.
٢- موسيقا السيرة الهلالية ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٨ – ١٩٩٩.
٣- آلات الموسيقا الشعبية –الهيئة والأداء والتجميل ، عين للدراسات والنشر مصر ١٩٩٤.
٤- دراسات فى الموسيقى الشعبية المصرية تأسيس نظرى وتطبيقات عملية. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة ٢٠٠٥
٥- موسيقى الغجر المصريين المركز المصرى للثقافة والفنون القاهرة ٢٠٠٦
٦- آلات الموسيقا الشعبية المصرية وأدواتها المركز المصرى للثقافة والفنون القاهرة ٢٠٠٧.

■ **إعداد : مود اربليس وأرنولد باكين :**
فى جمع الموسيقى الشعبية ترجمة نفيسة الغمراوى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ج.ع.م ١٩٦٣.

■ **إعداد وتصنيف مسعود شومان :**
الموسوعة المصرية لأغنيات الطفل.

■ **الشعر الشعبى :**
وزارة الثقافة. المجلس الأعلى للثقافة المركز القومى لثقافة الطفل. رسوم وإخراج محمد بغدادى القاهرة ٢٠٠٨

■ **نسيب الاختيار:**
الفلكور الغنائى عند العرب . وزارة الثقافة والإرشاد القومى المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية القاهرة ٢٠٠٦.

■ **هند باغفار :**
الأغانى الشعبية فى المملكة العربية السعودية. دار القادسية للنشر والتوزيع (!) ١٩٩٤