Revue des Traditions Musicales

ISSN : 3071-3226
Vol. 18, No. 1 | 10.51300/RTM-2024-138

LUMINOUS INSIGHTS

مقالة بحثية

النهضة الموسيقيّة المقاميّة في لبنان الكبير بين تجدّد متأصّل وحداثة مُستوردة

The Maqām Music Renaissance in Greater Lebanon Between Endogenous Renewal and Exogenous Modernity

Nidaa Abou Mrad[1,2] **and Hayaf Yassine**[3]

[1]Institut de Recherche en Musicologie (IReMus, UMR 8223), Sorbonne Université, Paris, France
[2]Centre de recherche sur les traditions musicales, Université Antonine, Baabda, Liban
[3]Centre de recherche sur les traditions musicales (CRTM), Université Antonine, Baabda, Liban

الملخّص

تهدف هذه المقالة إلى تصنيف توجّهات الموسيقى الفنّيّة في لبنان خلال الثلث الأوّل من القرن العشرين، أي في مرحلة إنشاء كيان "لبنان الكبير" (1920-1926)، في ظلّ الانتداب الفرنسيّ، وعلى ضوء التحوّلات الثقافيّة الكبرى التي اعترت المشرق العربيّ، في لحظة انتقال النهضة العربيّة من النموذج الداخليّ التجدّديّ المتأصّل إلى النموذج الخارجيّ التحديثيّ التغريبيّ. وتعتمد المقالة على ثلاث مقاربات منهجيّة متوازية ومتكاملة لمحاكاة عمليّة التجدّد الموسيقيّ في سياق تعدّد المرجعيّات، وهي أوّلاً مقاربة تاريخيّة ثقافيّة وثانيًا مقاربة سيميائيّة نحويّة موسيقيّة وثالثًا مقاربة أنثروبولوجيّة جماليّة موسيقيّة. وتعتبر المقالة عمليّة الدمج بين لهجات (تقاليد) موسيقيّة منتمية إلى نظام نحويّ موسيقيّ واحد على أنّها تهجين متجانس، في حين تُشبّه الدمج بين لهجات (تقاليد) موسيقيّة منتمية إلى أنظمة نحويّة موسيقيّة مختلفة بتهجين غير متجانس. وتتوصّل المقالة إلى نتيجة أساسيّة مفادها أنّ إنشاء لبنان الكبير (على أساس الدمج بين ريف لبنان المتصرّفيّة ومدن الساحل) قد تزامن مع صعود تيّار الغربنة الثقافيّة، بحيث لم يتمكّن الكيان الجديد من تثبيت موسيقى فنّيّة مقاميّة (نظام لحنيّ معتمد على المقامات) أحاديّة ذات مرجعيّة خاصّة به، على أساس الدمج بين لهجات أو تقاليد موسيقيّة مقاميّة محلّيّة وإقليميّة، للسير بنهضة

الكلمات المفتاحية

الموسيقى المقاميّة, التهجين الموسيقيّ, النهضة العربيّة, الغربنة الموسيقيّة, التجديد المتأصّل

KEYWORDS
Maqām modal music, musical hybridisation, the Arab Renaissance (Nahḍa), musical Westernisation, Endogenous renewal

ARTICLE HISTORY
Published : 15 December 2024

Corresponding author :
Nidaa Abou Mrad | nidaa.aboumrad@ua.edu.lb | Centre de recherche sur les traditions musicales, Université Antonine, Baabda, Liban

Copyright : © 2026 by the authors. | **Licensee :** Luminous Insights, Wyoming, USA.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https ://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

موسيقيّة مقاميّة (كما حصل في مصر، في إطار مدرسة عبده الحمولي)، وبالتالي، تمكّن الانتداب الفرنسيّ من ترسيخ نظام الموسيقى الطونالّيّة الهارمونيّة، لدى النخب اللبنانيّة، كمرجع لحداثة موسيقيّة مستوردة من الغرب على أساس منهجيّة التهجين غير المتجانس. وتنطلق المقالة من هذا التشخيص لتخلص إلى أنّ الطغيان الأوّليّ لنموذج الغربنة جعلَ ذلك الوطنَ يُفَوّتُ على نفسه فُرصةَ إبراز تقليدٍ موسيقيٍّ فَنّيّ حقًّا وطنيٍّ ومشرقيّ مقاميّ، إلى جانبِ الألوانِ الموسيقيّةِ الأُخرى.

ABSTRACT

This article aims to classify the trends in *maqām* art music in Lebanon under the French Mandate during the first third of the twentieth century. It situates this musical evolution within the broader cultural transformations sweeping the Arab East, as the Arab Renaissance shifted from an internally rooted, renewal-based model to an externally driven, modernising, and Westernising paradigm. The article adopts three methodological approaches to analyse the process of musical renewal within a framework of multiple cultural references : (1) a historical approach, (2) a semiotic-musical-grammatical approach, and (3) a musical-anthropological-aesthetic approach. The study defines the merging of musical traditions belonging to the same musical system as a process of homogeneous creolisation, while likening the fusion of musical traditions from different systems to heterogeneous creolisation. The article reaches a key conclusion : the creation of Greater Lebanon (based on the merger of the Mount Lebanon Mutessarifat and coastal cities) coincided with the rise of Westernisation. As a result, the new entity failed to establish a unifying modal art music with its own reference system—one that would integrate local and regional modal traditions and initiate a musical renaissance based on the *maqām*—unlike Egypt, where the *maqām* of ʻAbduh al–Ḥamūlī succeeded in doing so. Consequently, the French Mandate entrenched the tonal-harmonic music system among Lebanese elites as the reference for an imported musical modernity, rooted in the paradigm of heterogeneous hybridisation. The article builds on this diagnosis to conclude that this dominance of Westernisation led Lebanon to miss the opportunity to highlight a truly artistic *maqām* tradition, alongside other musical genres.

١. مقدمة

تدرس هذه المقالة حالة الموسيقى وتحوّلاتها في بدايات كيان لبنان الكبير، في لحظة انتقال النهضة المشرقيّة على صعيد الإقليم من النموذج الداخليّ، التجدّديّ المتأصّل، إلى النموذج الخارجيّ، التحديثيّ التغريبيّ. ويعتمد هذا البحث على ثلاث مقاربات إبستيمولوجيّة متوازية ومتكاملة –(1) تاريخيّة، (2) سيميائيّة، (3) أنثروبولوجيّة– لنَمْذَجَةِ عمليّةِ التجدّد في سياق تعدّد المرجعيّات.

ويتمحور هذا البحث على فرضيّة مفادُها أنَّ تزامُن وِلادةِ الكَيان اللبنانيِّ الكبيرِ مع هيمَنةِ التيّار النهضويّ التغريبيّ على المقدّراتِ الموسيقيّة جعلَ ذلك الوطن الجديدَ يُفَوّتُ على نفسه فُرصةَ إبراز تقليدٍ موسيقيٍّ فَنّيّ حقًّا وطنيٍّ ومشرقيّ مقاميّ، والتمتّعِ بمثل ذلك الإرث الحضاريّ الجوهريّ، إلى جانبِ الألوانِ الموسيقيّةِ الأُخرى، كما هو حالُ الأوطان المُعتبَرة.

٢. المقاربات المطروحة

ينتهج هذا البحث ثلاث مقاربات إبستيمولوجيّة متوازية ومتكاملة لمحاكاة عمليّة التجدّد في سياق تعدّد المرجعيّات، وهي أوّلاً مقاربة تاريخيّة ثقافيّة وثانيًا مقاربة سيميائيّة لغويّة نحويّة موسيقيّة وثالثًا مقاربة أنثروبولوجيّة جماليّة موسيقيّة.

١.٢. مقاربة تاريخيّة ثقافيّة

يُمَيِّزُ ألبرت حوراني (Hourani, 1962)، في مسارات النهضة العربيَّة —وعلى تنوُّع الميادين الثقافيَّة (الفكر الدينيُّ، السياسة، الأدب، إلخ.) التي اعتَرَتْها تلك النهضة (بين عامَي 1798 و1939)— بين نسقَين من التجدُّد، هما:

1. تيَّار التجَدُّد والإصلاح من الداخل، أي بالاعتماد على تفعيل اجتهاديٍّ لمقوِّمات المنظومة الثقافيَّة المشرقيَّة المعنيَّةِ بالتجدُّد (بعد أن سادها الهمود في "عصر الانحطاط")، مع إجراء تهجين بين عناصر منتقاة من مذاهب أو كيانات متنوّعة تحت سقف المنظومة الواحدة وعلى أساس الانسجام في ما بينها؛

2. تيَّار التجدُّد والإصلاح من الخارج، أي بالاعتماد على اقتباس عناصرَ ثقافيَّة من الغرب ودمجها (في الشكل وفي المضمون) بالعناصرِ الثقافيَّة المحلِّيَّة، تحقيقًا لتهجين بين عناصر منتقاة من مذاهب أو كيانات ليست بالضرورة منسجمة في ما بينها، ما يؤول إلى حداثة مستورَدة.

ويرى ألبرت حوراني أنّ النموذج الأوَّل قد ساد قبلَ الحرب العالميَّة الأولى، في حين انتصر النموذجُ الثاني بعد انهيار الدولة العثمانيَّة وهَيْمنة الغرب على مُقدِّرات المشرق (Hourani, 1962). وينطبق هذا التصنيف النهضويُّ على الفكر الدينيّ الإسلاميّ (الإمام محمّد عبده وورثته) وعلى الأدب العربيّ، كما على المنظومة الموسيقيَّة الأحاديَّة المعتمِدة على المقامات اللحنيَّة، في ثقافات غرب آسيا وشمال إفريقيا (أبو مراد, 2003).

٢.٢. مقاربة سيميائيّة لغويّة نحويّة موسيقيّة

في الواقع، تُشبه عمليّاتُ التهجين الموسيقيِّ هذه عمليّاتِ التهجين اللسانيّ (créolisation). وهو تشبيه يحتاج إلى الرجوع فيه إلى النموذج اللغويّ في مقاربة الظاهرة الموسيقيّة، إذ تتبنّى نظريّةُ السيمياء المقاميّة (Abou Mrad, 2016) التمييزَ الّذي تُجريهِ اللسانيّات (Saussure, 1906) بين

1. اللغة (langage)، كقدرة (faculté) ملازمة للإنسان تمكّنه من التواصل والتعبير عبر أنظمة صوتيّة كلاميّة، وبين

2. اللسان (langue)، كنظام تجريديّ من العلامات الصوتيّة المهيكَلة، وهو محدَّد ومقترِن بجماعة ثقافيّة معيّنة، وبين

3. الكلام (parole)، كتفعيل للكفاية اللغويّة العامّة عبرَ نظام لسانيّ محدّد ومن قِبَل شخص معيّن موضوع في زمان ومكان وظروف محدّدة.

1. وبما أنّ الموسيقى تشكّل قدرة ملازمة للإنسان (Peretz, 2006; Peretz Lidji, 2006)، هي "الموسيقيّة" (musicalité) تمكِّنُ هذا الأخير من التعبير والتواصل بواسطة الأجسام الصوتيّة الموسيقيّة المنتظمة، فبالتالي يُتيح هذا التوصيفُ اعتبارَ الموسيقى لغة.

2. وتتفرّع الموسيقى، بمعنى الموسيقيّة، كلغة كلّيّة إلى ألسن نغميّة مختلفة من المنظار الثّقافيّ، بحيث يشكّل اللسان النغميّ الواحد نظامًا تجريديًّا من العلامات الصوتيّة المهيكَلة، القابلة للتعلّم في سياق اجتماعيّ ثقافيّ معيّن.

3. أمّا الكلام في المجال السيميائيّ الموسيقيّ، فهو تفعيل للكفاية اللغويّة الموسيقيّة العامّة عبر نظام لسانيّ نغميّ محدّد ومن قبل شخص معيّن موضوع في زمان ومكان وظروف محدّدة.

ويمكن اعتبار وجود ثلاثة ألسن نغميّة أساسيّة في العالم (Abou Mrad, 2016)، وهي:

1. النظام المقاميّ الأحاديّ،

2. النظام الخماسيّ (pentatonique/pentaphonique) الأحاديّ.

3. النظام الطونياليّ التعدّديّ (tonal polyphonique)،

وتتفرّع عن كلّ لسان رُزمة كبيرة من اللهجات الموسيقيّة الإقليميّة والمحلّيّة المتنوّعة، هي التقاليد الموسيقيّة المتزامنة والمدارس الموسيقيّة المتعاقبة، وهي المنضويّة تحت لواء أحد الأنظمة الثلاث المذكورة.

وينبغي التأكيدُ على أنّ كلًّا من هذه الأنظمة النغميّة الثلاثة لها قواعدُها الخاصّة. وبالتالي، فإنّ عمليّةَ التهجين الموسيقيّ هي عمليّة تَزاوُجٍ بينَ لهجات موسيقيّة تؤول إلى إنشاء لهجة هجينة (dialecte

créole) مستجدّة. ولكن عندما تستند اللهجات الموسيقيّة في تزاوجها إلى نحو واحد مشترَك، يُمكنُ القول إنّ عمليّة التهجين متجانسة وضِمنيّةُ المنشأ (créolisation homogène endogène)، ما يجعلها مُثمرة، أي إنّ التحفيز النحويّ الناجم عن التهجين المتجانس يُمَكِّن من إطلاق مفاعيل النحو التوليديّ الموسيقيّ المُشترَك لبناء عناصر موسيقيّة جديدة في حيّز إحدى اللهجات الموسيقيّة التي قد يكون قد انتابها شيء من الركود في مرحلة سابقة.

أمّا في حال حصل التهجين بين لهجتَين موسيقيّتَين منتميتَين إلى سياقَين لسانيَّين نحويَّين مختلفَين، فتكون عمليّة التهجين غير متجانسة خارجيّة (créolisation hétérogène exogène). وبما أنّ مفاعيل النحوَيَين المتساكنَين تتلاشى بفعل تلك المساكنة القسريّة، فإنّ تلك العمليّة تؤدّي لا محالة إلى كيان طريف، قد يُعجب الناس، لكنّه كيان غير نحويّ (agrammatical)، وبالتالي، هو كيان عاقر غير قابل للتوليد، وكأنّه شيء مشابه لما اعتدنا عليه مؤخّرًا في لبنان من تهجين لسانيّ كلاميّ لا نحويّ طريف، على شاكلة: "Hi! كيفَك؟ Ça va ?".

هكذا، شكّل اللسان الأحاديّ المقاميّ، المتمتّع بنحوه التوليديّ المثمر، اللسانَ الموسيقيّ الوحيد في منطقة شاسعة ضمّت ثقافات غرب آسيا وإفريقيا الشماليّة وأوروبا، منذ العصور القديمة حتّى عام 1054، تاريخ الانشقاق الكنسيّ الكبير. وقد تولّدت على أساس هذا النحوِ روائعُ موسيقيّة كبرى، من الأناشيد الأوغاريتيّة، أولى المدوّنات الموسيقيّة في التاريخ، حوالَي 1500 ق.م. (على شكل نقوش مسماريّة (Abou Mrad, 2018; Dumbrill, 2023))، في المشرق، وصولًا إلى الترنيم الغريغوريّ، في أوروبا، مرورًا بشتّى أنواع الترنيم الدينيّ والغناء الدنيويّ في حضارات أوراسيا في العصر الوسيط.

لكن، ومنذ ذلك التاريخ (1054)، ومع استخدام الموسيقيّين الأوروبيّين منهجيّة تعدّد الأصوات على أساس توافقات نغميّة عموديّة، واعتمادهم تنظيرًا موسيقيًّا مرتبطًا بالأنظمة الإغريقيّة القديمة، اعترَت الموسيقى في أوروبا تغييرات نحويّة كبرى، آلَت تدريجيًّا إلى اختزال المقامات والتخلّي عن السلالم الزلزليّة (الحاوية مسافات ثلاثة أرباع الطنين)، ما أثّرَ على أداء الترنيم الغريغوري، الذي كان نحوُه مشتركًا مع الترانيم الكنسيّة الشرقيّة (Abou Mrad, 2021b, 2021a)، معمِّقًا الشرخَ بين ضفاف المتوسّط الموسيقيّة. مع ذلك، تابعت التغييرات النحويّة الموسيقيّة مسارَها في ذهنيّة حداثيّة، وصولاً إلى القرن السابع عشر عندما رجحت كفّة اللسان الطونالي على حساب النحو المقاميّ في الغرب، ما أوجد روائع موسيقيّة من صنف جديد في الفنّ الأوروبيّ، على أساس لهجات موسيقيّة متوالية (الباروكيّة، الكلاسيكيّة، الرومانسيّة، إلخ.) ولهجات وطنيّة متزامنة (إيطاليّة، فرنسيّة، ألمانيّة، إلخ.) (Chailley, 1956).

يبقى أنّ روائع الموسيقى في الشرق المولّدة على أساس النحو المقاميّ لا تقلّ جمالاً عن روائع الموسيقى الغربيّة الطونالّية، بحيث لا يجوز إجراء مقاربة إستطيقيّة معياريّة ترجّح كفّة الغرب الموسيقيّ، إلاّ من خلال تبنّي الذهنيّة الاستعماريّة والعقيدة الداروينيّة الثقافيّة (Bouhadiba, 2019; Yassine, 2021) التي تستحوذ حتّى اليوم على عقول بعض قُدامى المستعمَرين في المشرق.

٣.٢. مقاربة أنثروبولوجيّة جماليّة موسيقيّة لمفهوم التقليد

صحيح أنّ للموسيقى أوجهًا كثيرة من الشبه مع لغة الكلام، لكنّها ليست مجرّد لغة صوتيّة تواصليّة وظيفيّة، بل هي تتمتّع بصفات البيان والبناء الفنّيّ المرتبط بمفهوم الجمال، في توطيد للبعد الإستطيقيّ للموسيقى. وثمّة شروطٌ صارمة لتمكين اللسان النغميّ من الانتقال من وضعيّة الموسيقى الوظيفيّة (الموسيقى الشعبيّة) إلى وضعيّة الفنّ الموسيقيّ الإبداعيّ. وهي شروط مقترنة بمفهوم "التقليد". ولا بدّ من إجراء مقاربة دلاليّة مركّبة لذلك المفهوم، تُفيد معنى "طريقة تعلّم اللّسان المقاميّ، بالاقتران مع أساليب إيقاعيّة معيّنة وطريقة تأدية ذلك اللّسان وذلك الأسلوب، في سياق اجتماعيّ ثقافيّ مُحدّد"، بالإضافة إلى دلالة "طريقة الابتكار والتجدّد المتأصّل"، المرتبطة عضويًّا بالبعد الإستطيقيّ للموسيقى، وذلك إلى جانب دلالات أخرى معهودة تُفيد معنى "الرّصيد" أو "التّراث". وثمّة فرق أساسيّ بين فعل "قلّد" ذي المفعول به الواحد، بحيث يُقلّد زيدٌ عمرًا في أمر ما، أي أنّ زيدًا يكرّر أمر عَمر، وهو جوهر التقليد الترداديّ، وبين فعل "قلّد" ذي المفعولَين به الأوّل والثاني، بحيث يُقلّد زيدٌ عمرًا وديعةً حيّة، وهو جوهر التقليد التسليميّ التأويليّ التجدّديّ (Abou Mrad Béchéalany, 2010).

١.٣.٢. في التقليد التسليميّ

ولا يُؤخَذ مُصطلَح التقليد هنا بمعنى "تقليد الأقدمين أي مجاراتهم ومحاكاتهم، بل هو الاستلام منهم بالتسلسل الوديعةَ التي سُلِّمَت إليهم" (عطيّة, 2011). ويشرح المطران جورج خضر طبيعة هذا التسليم في قوله: "شيخُك يقلِّدُك عمقًا روحيًّا فترتسم أنوار وجهه على وجهك بعد أن ارتسَمَتْ عليه أنوارُ الله" (خضر, 2003). أمّا

في النطاق الموسيقيّ، فيقترن التقليد التسليميّ بتوسّع إلى أبعد حدّ للإجراءات التّوليديّة الإبداعيّة الخاصّة باللّسان المقاميّ، على أساس نموذج التجدّد المتأصّل. ويعتمد ذلك التّوسّعُ الإبداعيّ على تحقّق شرطَين متكاملَين هما:

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

ولكي يتحقّق الشّرطُ الأوّل، المُرتبط بالمهارات الشّخصيّة، ينبغي أن تُفعَّل تلك المهارات الموسيقيّة المقاميّة الموروثة جينيًّا وأن تُنمّى من خلال إجراء تعلّميّ أو تأويليّ تسليميّ، الذي يتحقّق من خلال علاقة المُريد بالمرشد، وعلى أساس ثلاثة أطوار متعاقبة، شبيهة بالأطوار الواردة في قصّة أبي نُواس والخَلَفْ، وهي: (1 حفظ الشّعر، (2 نسيان الشّعر، (3 نظم الشّعر (المصريّ, 1975)؛ أمّا أطوار الْمُسارّة التّقليديّة الموسيقيّة، فهي كالتّالي ذكره (Abou Mrad Béchéalany, 2010):

1. طَور الحفظ، أي اكتناز المُريد للرصيد الموسيقيّ الموروث، الحاوي الرصيدَ النموذجيّ، على أساس التواتر السمعيّ مع المُرشد، في سياق وضعيّات تعلّميّة متنوّعة، منها التعلّم الجليّ (explicite) والتعلّم الضمنيّ (implicite)؛
2. طور التأويل (herméneutique)، أي بلورة القواعد عبر النماذج المُكتنَزة (During, 1994)، ما يؤول إلى تنمية مهارات الأداء والتلحين على أساس القواعد النحويّة التوليديّة الموسيقيّة والنماذج البيانيّة الجماليّة لدى المُريد؛
3. طور التثمير والإنتاج (fructification, production)، أي تجلّي المهارات النّحويّة التّوليديّة الابتكاريّة في التلحين والارتجال.

٢.٣.٢. في التقليد الترداديّ

في المقابل، تقتصر الدّلالة الأضعف اعتبارًا لمفهوم التّقليد على حفظ رصيد تراثيّ محدّد وإعادته على شكل ترداديّ، قريب من إجراء الحفظ والاجترار. وهو حال صِيَغ مرحليّة تاريخيّة من التقاليد، تتبدّى في حال انتفاء الشرطَين المذكورَين آنفًا، كما هو حال صِيَغ شائعة في أداء التراث الموسيقيّ الشّعبيّ بشكل حرفيّ من قبل مستخدِمين لا يتمتّعون بكفاءة التفنُّن. لكنْ، يُمكن لتقاليد موسيقيّة شعبيّة تكراريّة أن تنتقل (أو تعود) إلى وضعيّة التقاليد التأويليّة الفنيّة، في حال تمّ تفعيل الشرطَين المذكورَين آنفًا، بخاصّة الشرط الثاني المرتبط عضويًّا بالسياق المجتمعيّ السياسيّ الحضاريّ.

٣. في التحوّل الموسيقيّ

ثمّة ظروف تاريخيّة واءمت بين النموّ السياسيّ الاقتصاديّ وبين الانفتاح الثقافيّ، فجعلت مجتمعات المشرق تحفّز التحوّل الابتكاريّ في منظوماتها الدينيّة والسياسيّة والثقافيّة، ومنها لسان المشرق المقاميّ. واعتمد ذلك التحوّلُ على آليّة التهجين المُنسَجم المُنتِج بين لهجات موسيقيّة منضوية تحت اللسان المقاميّ الواحد، أي أنّها منسجمة في ما بينها، من منطلق قواعد النحو الموسيقيّ الأساسيّة، وهي مختلفة عن بعضها البعض، في آن، في ما يختصّ بأساليب معالجة المستوى الأماميّ (مستوى السطح) من النصوص الموسيقيّة. وهو ما شهده المشرق في مرحلتَين رئيستَين، هما تأسيس الدولة الأمويّة، وقيام النّهضة العربيّة.

١.٣. في ولادة التقليد الموسيقيّ الفنّيّ المشرقيّ الناطق بالعربيّة

تولَّد التقليد الموسيقيّ الفنّيّ المشرقيّ الناطق بالعربيّة في سياق نموّ تقاليد الغناء المدنيّة الشعبيّة الواردة من الحجاز إلى دمشق ثمّ بغداد، إثر توفّر شروط الرفاهيّة الاجتماعيّة، وبخاصّة رعاية الخلافة الأمويّة ثمّ العبّاسيّة للفنون، وصولاً إلى الذُّروة الفنيّة التي شكّلتها مدرسة إبراهيم وإسحاق الموصلي ومنصور زلزل في بغداد (Farmer, 1929). وقد أسهم في ذلك الاقتداءُ بالتقاليد الموسيقيّة الفنيّة المجاورة والاقتباس عنها، بخاصّة التقليد الكنسيّ الروميّ السوريّ الأنطاكيّ والتقليد الفارسيّ السّاسانيّ، كما يشهد عليه "كتاب الأغاني" في معرض كلامه عن دور ابن مسجح (- 715 م) في تجديد الصناعة النغميّة العربيّة (الإصفهاني, 1983) .[1]

هكذا اعتمد تحوّلُ تقاليد الإنشاد والغناء الحجازيّة، الوظيفيّة الشعبيّة، إلى غناء بلاطيّ فنّيّ، على آليّة التهجين المُنسجم المُنتِج،

[1] "رحل [ابن مسجح] إلى الشام وأخذ ألحان الرومِ والبربطيّة [الضاربين على البربط] والأسطوخوسيّة، وانقلب إلى فارس، فأخذ بها غناءً كثيرًا وتعلّم الضرب [على البربط]، ثمّ قَدِمَ إلى الحجاز، وقد أخذ محاسنَ تلك النغّم وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم وخارجة عن غناء العرب، وغنّى على هذا المذهب، فكان أوّل من أثبت ذلك ولحّنه وتبعه الناس بعد".

أوّلاً، مع اللسان الثمانيّ المقاميّ الذي بلورته الكنيسة المشرقيّة تحت مسمّى الأكتوئيخس (Οκτώηχος)، والذي أسماه أبو الفرج الإصفهانيّ "الأسطوخوسيّة" [2]، وثانيًا، مع التقليد الموسيقيّ الفارسيّ الساسانيّ، بحيث تمّ انتقاء ما يناسب الذوق الحجازيّ من النغم الروميّ الأنطاكيّ والنغم الفارسيّ الساسانيّ. وقد تجسّد هذا الدمج المقاميّ الإقليميّ في بناء النظام المقاميّ الثمانيّ العربيّ، المتجسّد في نظام الأصابع والمجاري على زند العود، الذي نظّر له إسحق الموصليّ في بلاط بغداد، وذلك علمًا بأنّ العود العربيّ تولّد عن تهجين بين آلة البربط الروميّة والفارسيّة (ذات الطاولة الخشبيّة) وبين آلة المزهر العربيّة (ذات الطاولة الجلديّة) (Abou Mrad, 2016, Chapitre 5; Farmer, 1929).

٢.٣. النهضة العربيّة والموسيقى

أمّا في عصر النّهضة العربيّة (1798-1939)، بل في عصر النّهضة العارمة التي اعترت غرب آسيا ووادي النيل، من إيران القاجاريّة إلى مصر الخديويّة –وردًّا على هجمة الغرب الاستعماريّ– برز قبل الحرب العالميّة الأولى نهجُ التجدّد من الداخل في ميادين متعدّدة من الشأن العامّ والثقافة (Hourani, 1962). وكان عنوان المرحلة إعادة فتح باب الاجتهاد في فقه الإسلام السنّيّ وإدارة البلاد، ذلك الشعار الذي رفعه الإمام محمّد عبده (1849 - 1905)، مُفتي الديار المصريّة، متأثّرًا بمبادرات السيّد جمال الدين الأفغانيّ. كذلك صنع أهل الأدب والعلم في سوريا ولبنان وفلسطين ومصر، بعد احتكاكهم المتجدّد بالغرب واكتشافهم مدى تأخّر المجتمعات المشرقيّة عن مواكبة الحداثة في العلوم والتقانة والتشريع والاقتصاد، البارزة في المجتمعات الأوروبيّة.

وقد أدّى تيّار التجَدُّد والإصلاح من الداخل إلى تجديد حقيقيّ في التقليد الموسيقيّ الفنّيّ المشرقيّ المشترك، بخاصّة في القاهرة (وكذلك في حلب وبغداد)، وذلك مع ظهور مدرسة المطرب والملحّن المصري عبده الحامولي (1843-1901)، الذي أجرى عمليّة إصلاحيّة عمادها عمليّة تهجين متجانس ضِمنيّ المنشأ بين تقاليد موسيقيّة إقليميّة موجودة في حينه في مصر. وقد بيّنّا في بحث سابق (أبو مراد, 2003) أَوْجُهَ الشبَه بين المنهجيَّة الإصلاحيَّة التي اعتمدَها عبدُه الحامولي في الميدان الموسيقيِّ وبين تلك التي طبَّقها صديقُه الإمام محمَّد عبدُه في الميدان الفقهيِّ.

وقد بَنى الْمُصلحُ الأزهريُّ منهجيَّته على انتقاء تلفيقيٍّ (أي التوفيقيّ في المصطلح الفقهيّ) لبعض العناصر الشرعيَّة، التي تُفيد المصلحة العامَّة، من بين المذاهب الفقهيَّة السنّيّة الأساسيَّة الأربعة (الحنفيّة، المالكيّة، الشافعيّة، الحنبليّة)، وذلك لإنتاج فتاوىً تُلائِم حاجات العصر. أمّا في ميدان النغم، فقد تولّدت الصيغة الحديثة من التقليد الموسيقيّ الفنّيّ المشرقيّ الناطق بالعربيّة، إثر تَوَفُّرِ شروط الرفاهيّة الاجتماعيّة وإرادة التجديد الثقافيّ، وبخاصّة رعاية الخديوي إسماعيل للفنون، وصولاً إلى الذروة الفنّيّة التي شكّلتها مدرسة عبده الحامولي (Lagrange, 1994, 1996, 2019)، كما يشهد على ذلك ابراهيم الْمُوَيلحي في توصيفه الدقيق لعمليّة التهجين التآلفيِّ المتجانس بين أربعة تقاليد موسيقيَّة مقاميَّة، هي (1) التقليد الغنائيُّ الفنِّيُّ الشامِيُّ (تحديدًا قالب الموشَّح الحلبيِّ)، (2) التقليد الغنائِيُّ الشعبيُّ المصريُّ (قالبا الدور والموّال)، (3) تقليد الترنيم والإنشاد الصوفيِّ (قالبا القصيدة والتوشيح)، (4) التقليد الموسيقيّ العزفيُّ العثمانيُّ (قالبا البشرف والسماعيّ) (المويلحي, 1902)، مع إعادة فتح باب الارتجال الموسيقيِّ.

وكما فعل ابن مسجح في العصر الأمويّ، على الصعيد الموسيقيّ، وكما عملت ديناميّات النهضة العربيّة الفكريّة الدينيّة والأدبيّة المنتمية إلى تيّار التجدّد من الداخل (Hourani, 1962)، أجرى عبده الحامولي عمليّةً انتقائيّة للعناصر الصالحة للتهجين (التلقيح الانتقائيّ التوفيقيّ) التقليديّ الموسيقيّ، في البوتقة المصريّة، سعيًا إلى تجديد متأصّل؛ وهو ارتكز في ذلك على مبدأ أساسيّ في التّأويل التّجدّديّ، هو التّصرّف مع المحافظة على جوهر الأصل، وهو النسق المقاميّ المتوارَث، وعلى معيار تقليديّ عامّ تراكميّ، يركن إلى (1) سجيّة الموسيقيّ في الطرب وحسن ذوقِه، (2) المزاج المشترَك للمجتمع المصريّ، (3) الطريقة العربيّة القديمة، وهو مفهوم مركّب يطال المقامات الأساسيّة البسيطة ووزنيّة الكلام (أبو مراد, 2003). وقد شارك في هذه العمليّة عدد من الموسيقيّين الشوام، بخاصّة العلاّمة اللبنانيّ ميخائيل مشّاقة (1800-1888) (رنزفال, 1899) والكمنجاتيّ الحلبيّ أنطون الشوّا وابنه سامي الشوّا (1885-1965).

ومن مَنظور سيميائيٍّ، كما من منظور أنثروبولوجيّ جماليّ، يُمكِن

[2] وجدير ذكره أنّ أحد أبرز وجهاء البلاط الأمويّ في الحقبة التي أقام فيها ابن مسجح في دمشق، كان منصور بن سرجون، الذي تنسّك في ما بعد في دير مار سابا قرب بيت المقدس، وأضحى القدّيس يوحنّا الدمشقيّ، أحد كبار آباء الكنيسة، الّذي ينسَب إليه إسهام جوهريّ في ترسيخ منظومة المقامات الثّمانية (Abou Mrad, 2021a).

اعتبارُ العمليَّة التي قام بها الحاموليِ تهجينًا بين لهجات متعدَّدة من اللسان الموسيقيِّ المقاميِّ المشترَك، ما آلَ إلى تفعيل الكفايات النحَويَّة التوليديَّة التلحينيَّة الفورِيَّة عند المطربين والعازفين، وعلى رأسها الارتجال الموسيقيّ المُتقَن على أشكاله. ولنجاحها في أوساط متعدّدة في مصر وبلاد الشام، استحوذت هذه الموسيقى الفنّيّة المشرقيّة الجديدة على حيّز باكورة التسجيلات على أقراص الـ78 لفّة خلال الربع الأول من القرن العشرين، قبل أن يتمّ تهميشها تدريجيًّا بعد 1920، نتيجة لاعتماد المطربين المصريّين نهج التجدُّد من الخارج (Lagrange, 1996).

أمّا في السياق الأدبيّ، فلا تقتصر العمليّة التجديديّة على التهجين بين لهجات أدبيّة، بَل ركَّز التيّارُ الأوَّل (التجديديّ المتأصّل) في النهضة الأدبيَّة العربيّة على تطوير المُعجم والدلالات، للتكَيُّف مع المضامين الحديثة، من دون تغيير يُذكَر في بنية اللسان وفي الأوزان الشعريَّة، في حين ركَّز التيّار الثاني (الحداثيّ الغربيّ الهوى) على تغيير شكل القوالب الأدَبِيَّة، مثل التحرُّر تدريجيًّا من النموذج الوزنيِّ الشعريِّ العَروضيِّ.

في المقابل، ركَّز التيّارُ الأوَّل في النهضة الموسيقيّة العربيّة على تنمية الشكل الموسيقيّ، أي (1) إثراء البنى الفونولوجيّة الموسيقيّة (النغميّة والوزنيّة) والمورفولوجيّة الموسيقيّة (النغميّة والإيقاعيّة) المستخدَمة في التركيب الموسيقيِّ، و(2) إثراء القوالب التلحينيَّة التقليديَّة، من خلال وضع قوالب جديدة أو اقتباس قوالب عن تقاليد (لهجات) موسيقيَّة قريبة.

ويُمكن التشبيه بين التيّار الثاني (الحداثة الغربيَّة الهوى) في الاستنهاض الموسيقيّ، في حقبة ما بعدَ الحامولِيَّة، وبين مسلك العلمنة الغربيّة الذي اعتمده بعضُ ورثة الإمام محمَّد عبده من القومِيِّين الحداثيِّين، في تضادّ مع ورثة الإمام من المتزمِّتين، (Hourani, 1962)، الذين يجاريهم فئة من الموسيقِيِّين ممّن كانوا يجترّون التراث الموسيقيِّ المشرقيِّ (أبو مراد, 2003a). ويتميَّز المسلكُ التغريبيُّ الموسيقيُّ بكونه يُجري تهجينًا بين عناصر لسانيَّة موسيقيَّة غير متجانسة، فيدمج بعض العناصر الهارمونِيَّة الطونالِيَّة الواردة من الموسيقى الفَنِّيَّة الأوروبيَّة في سياق أحاديّ مقاميٍّ مشرقيٍّ غير مؤاتٍ نحويًّا لها، ما يؤول إلى تلصيق (patchwork) يُعجب الطبقة الوسطى الجديدة الساعية إلى التماهي مع إرهاصات الغرب، لكنّه نظام غير متماسك من المنظار النحويّ الموسيقيّ، بل إشكاليّ إستطيقيًّا. وبالتالي، فإنّ مثل هذا التهجين غير المتجانس يولّد عادةً نسقَ الأغاني الرائجة، ذات الجدوى الترفيهيّة والتجاريّة بامتياز.

٣.٣. نظرة المستشرقين والأدباء العرب إلى الموسيقى في عصر النهضة العربيّة

أمّا نظرةُ المستشرقين والأُدباء والمثقَّفين إلى الموسيقى وأهلها في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، فشكَّلت أحد عوامل التغيير في المراس الموسيقيِّ، بالإضافة إلى كونها مصدرًا معرفيًّا، بحسب فريدريك لاغرانج (Lagrange, 1994)، إذ تُكمل هذه المصادر الأدبِيَّة ما لم تَبُح به النصوصُ التنظيريَّة والتأريخيَّة الموسيقيَّة لتلك الحقبة، التي ألَّفها بعض المشارقة، وأبرزُهم العالم اللبنانيُّ ميخائيل مَشّاقة (1800-1888) والملحِّن والمنظِّر المِصريُّ محمَّد كامل الخلعيّ (الخلعي, 1904) والمنظِّر اللبنانيُّ إسكندر شلفون (شلفون, 1922).

١.٣.٣. نظرة المستشرقين

وقد اهتمّ بعض المستشرقين من علماء الموسيقى بحال الموسيقى في العالم العربيّ في ذلك العصر. وينبغي التمييز هنا بين خطاب العلمانيّين منهم وخطاب الرهبان في هذا الصدد.

فقد اتّسم خطاب المستشرقين العلمانيّين بنوع من الازدراء الاستعماريّ (القريب من العنصريّة) حيال الممارسات الموسيقيّة الفنّيّة عند العرب في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، التي اعتبروها متخلّفة (من منطلق داروينيّ ثقافيّ (Bouhadiba, 2019)) وبعيدة كلّ البُعد عن تطبيق النظريّات الموسيقيّة التي وضعها العرب في العصر الوسيط في تكملة للتنظير اليونانيّ القديم، وهي النظريّات التي كانت تشكّل محطّ اهتمام أولئك المستشرقين المرتبطين بالمشروع الاستعماريّ (Abou Mrad, 2022)؛ وهو حال غيوم-أندري فيلوتو (Lagrange, 2019; Villoteau, 1823) وجول رواني (Bouhadiba, 2019; Rouanet, 1922) وبرنار كَرّا دو فو (Carra de Vaux-Saint-Cyr, 1930).

في المقابل، انتهج الرهبان المستشرقون الفرنسيّون نهجًا مغايرًا كلّيًّا في مقاربة الممارسات الموسيقيّة الفنّيّة الحيّة في المشرق في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، مثمّنين إيّاها، بعيدًا عن أيّ فوقيّة استعماريّة (Abou Mrad Taouk, 2019). فها الأب البنديكتيّ جان پاريزو (1861-1923) يُنجز أوّل عمل توصيفيّ وتحليليّ متكامل للتقليد الموسيقيّ الكنسيّ السريانيّ المارونيّ، رابطًا إيّاه بالتقاليد الموسيقيّة المشرقيّة الفنّيّة الحيّة الأخرى وبتنظير ميخائيل مَشّاقة المتجدّد في تحليل الألحان المقاميّة (Abou Mrad Taouk, 2019;

Parisot, 1899). وها الأب لويس رُنزفال اليسوعيّ (1871-1918) يحقّق الرسالة الشهابيّة في الصناعة الموسيقيّة لمشّاقة، مضمّنًا إيّاها توصيفًا معمّقًا للممارسات الموسيقيّة الحيّة في المشرق في نهاية القرن التاسع عشر (رنزفال, 1899)، بعيدًا عن أيّ فوقيّة حضاريّة (Abou Mrad, 2022; Didi, 2020). وها الأب موريس كولاّنجيت اليسوعيّ (1860-1943) ينشر في 1904-1906 دراسة مثيرة للاهتمام حول ما أسماه بالموسيقى العربيّة، محاولًا تجميع المعرفة النظريّة والعمليّة حول التقليد الموسيقيّ الفنّيّ المشرقيّ العربيّ، من خلال دراسة المخطوطات ومن خلال معاينة الممارسات الموسيقيّة الحيّة، مع رغبته في تسليط الضوء على الواصلة التي تربط الممارسات الحيّة بالتنظير المكتوب (Abou Mrad, 2022; Collangettes, S.J., 1904; Didi, 2020).

٢.٣.٣. نظرة الأدباء

أمّا الأدباء والمثقّفون المشارقة، فمنهم ثلاثة نظّروا مباشرَةً لكونِ مدرسة الحَمولي تمثّل تيّارَ النهضة المشرقِيَّة في الحَيِّز الموسيقيّ، وهُم: إبراهيم المويلحي (1902) وجُرجي زيدان (1904)، بالإضافة إلى قسطندي رزق (1936, 1939, 1946, 1947). ومنهم من أبدى موقفًا ملتزمًا بالفنِّ الموسيقيِّ المشرقيِّ حيالَ إغراءات التغريب، مثل أحمد فارس الشدياق (1872) ومَي زياده (رزق, 1946). وفي المقابل، نجد موقفًا ملتبسًا لدى خليل مطران، في مقالة نشرها له قسطندي رزق عام 1936، تحت عنوان "الموسيقى العربيَّة وعبده الحمولي" (رزق, 1936)، إذ يبدأ بمدح الحمولي، ثمَّ يَحُثُّ الجيلَ الموسيقيَّ الجديد على استيراد الحداثة الموسيقيّة من الغرب، سعيًا إلى إيجاد موسيقى تصويريَّة عربيَّة على نسق السمفونيّات الأوروبيَّة.

أمّا جبران خليل جبران (صديق سامي الشوّا)، فهو الوحيد بين أدباء النهضة الذي خصَّ الموسيقى بكتاب مستقلٍّ (شلّمي أبو مراد, 2020)، عالَجَ فيه موضوع الدلالة الموسيقيَّة، جاعِلاً إيَّاها في مصافٍ أعلى من الدلالة الأدبيَّة. هكذا حرَّر جبران لسانَ المشرق الموسيقيَّ من الاعتبارات التطويريَّة التي حاول أمثالُ خليل مطران فرضَها عليه، على أساس إقحام إجراء دلاليٍّ تصويريٍّ خاصٍّ بالأدب، وهو دخيل على الموسيقى، بل يشكِّل خطرًا على لسانِ المشرقِ الموسيقيِّ، كما تشهد عليه مساراتُ التحديث الموسيقيِّ في العالم العربيِّ منذ نهاية الحرب العالميَّة الأولى. أمّا ميخائيل نعيمة، وإن لم يكتب تنظيرًا في الموسيقى، فقد أولى موضوع النشوة النفسيّة والروحيّة الناشئة عن سماع الموسيقى (Rouget, 1980) حيّزًا هامًّا من كتابه "لقاء"، حيث يصف بدقّة مفاعيل سماع لحن يعزفه (بطل الرواية) ليوناردو على كمانه فيُدخِل محبوبته (بطلة الرواية) بهاء في غيبوبة لشدَّة تأثُّرها بالموسيقى (نعيمة, 1946).

٤. مسارات نهضويّة موسيقيّة في بدايات لبنان الكبير

أمّا ترجمة ما سلف ذكره على أرض الواقع في كيان لبنان الكبير الناشئ، فقد أخذ شكلَ تزامن بين مفاعيل التيّارَين النهضويّين الأوّل الداخليّ والثاني الخارجيّ، بدلاً من التوالي الذي حصل في مصر. وتولّى تطبيقَ منهجيّة التيّار الأوّل عدد من مواطني لبنان الكبير الجُدُد المنتمين إلى المُدُن التي ضُمَّت إلى الكيان في عام 1920، أبرزهم محيي الدين بعيون ومتري المُرّ وماري جُبران. أمّا منهجيّة التيّار الثاني، فقد تولّى قيادتها وديع صبرا.

١.٤. روافد لبنان الكبير الموسيقيّة

كما نشأ لبنان الكبير على أساسٍ تلصيقٍ جيوسياسيٍّ للمناطقِ الحضريّةِ والريفيّةِ المُتجاوِرة في بلاد الشام، وهوَ مشروع حَمَلَتْه البطريركيّةُ المارونيّةُ ونفّذَتْهُ سُلطةُ الإنتداب الفرنسيّ، نَشأتِ الحياةُ الموسيقيّةُ الخاصّة بهذا الكَيانِ الجديد في عام 1920 على أساسِ خليطٍ مِنَ المُمارساتِ الموسيقيّةِ التقليديّةِ المُقترَنَةِ بالمجموعات الَّتي تَشَكّلَ مِنها الكَيانُ السياسيُّ الجديد. وعلى مِثالِ التيّاراتِ السياسيّة الَّتي ظهرت في تلك الحقبة وحملت أفكارًا نهضويّةً حداثيّة تَنْتهجُ التغريب، مع اقترانها بنزعاتٍ قوميّة متناقضة (لبنانيّة، سوريّة، عربيّة)، قامت المشاريع الموسيقيّة الجديدة البارزة في لبنان الكبير على تطلّعات حداثيّة إلى التهجين بين أنظمة موسيقيّة مختلفة بشدّة فيما بينها، أدّتْ، على المدَيَيْنِ المتوسّط والطويل، إلى إخفاقات مشابهة لتلك التي شابت مستقبل لبنان الكبير السياسيّ.

٢.٤. الموسيقى المقاميّة

أمّا التقاليد الموسيقيّة المقاميّة السائدة في لبنان الكبير، فهي تنقسم إلى ما هو دينيّ، مع تفرّعاته الكنسيّة (ترنيم سريانيّ مارونيّ (Hage, 1999; Maatouk, 2016)، ترنيم كنسيّ روميّ (Abou Mrad, 2021a)، ترنيم كنسيّ أرمنيّ، إلخ.) والمذهبيّة (تجويد القرآن، آذان، قصائد وتواشيح ابتهاليّة ومدحيّة نبويّة، أطوار العزاء الحُسَينيّ، ترنيم مراسم الجنازة عند الموحّدين)، وما هو دنيويّ فنّيّ مشترك بين مُدُن الإقليم

(بخاصّة ترنيم القصائد وغناء الموشّحات)، وما هو دنيويّ شعبيّ على تفرّعاته (EL-HAJJ, 2015). ويعود أصلُ بعض هذه التقاليد إلى العصر القديم (مثل الترنيم الطقسيّ في كنائس الشرق) وبعضها إلى العصر الوسيط أو إلى القرون المتأخّرة، لكنّها تعتمد كلّها على نظام نَحَويّ مقاميّ مشترك، مع استخدام متنوّع للمدى السلّميّ اللحنيّ وللتلوين النغميّ. وهي تختلف فيما بينها في النماذج الإيقاعيّة، التابعة لأوزان الكلام المرنّم أو المغنّى، وفي أساليب التلحين وأشكاله، المرتبطة بالطقوس الدينيّة والدنيويّة (Abou Mrad, 2016).

٣.٤. منهج التجدّد الموسيقيّ من الداخل في لبنان الكبير

١.٣.٤. محيي الدين بعيون

التجربة التي تمثّل أكبر قدرٍ من تفعيل المنهجيّة التجدّديّة المتأصّلة هي التي خاضَها محيي الدّين بعيون (1868-1934)، وهو مطرب وعازف طنبوربيروتيّ. وقد نشأ على الترنيم الدينيّ الإسلاميّ وأجاد في غناء الموّال البغداديّ والموّال المصريّ كما الموشّح الحلبيّ والمصريّ، وفي ترنيم القصيدة على لحن مُرسَل (Abbani, 2018). وقد ركّز على العزف على آلة البزق عندما بدأ صوته بالاضمحلال، فأضحى أهمّ عازف على تلك الآلة في القرن العشرين، موصلاً فنّ ارتجال التقاسيم إلى ذروته (بعيون، 2018). وبالتالي، وانطلاقًا من مسعاه التوفيقيّ بين مذاهب تقليديّة موسيقيّة مقاميّة متعدّدة من المشرق ومن إجادته فنّ الارتجال غناءً وعزفًا، يُمكن اعتباره رائد النهضة الموسيقيّة المقاميّة في لبنان.

٢.٣.٤. متري المرّ

لُقِّبَ متري المرّ (1880-1969)، الطرابلسيّ المنشأ، بالمرنّم الأوّل (protopsalte) في الكرسيّ الأنطاكيّ لكنيسة الروم الأرثوذكس، وقد أجاد في أداء الرصيد الكنسيّ الروميّ وفي اقتباس الألحان الكنسيّة اليونانيّة الأصل ووضعها على كلمات عربيّة، كما أجاد في تلحين أناشيد كنسيّة جديدة على النسق التقليديّ. لكنّه اشتُهِرَ أيضًا كملحّن ومنشد في الميدان الدنيويّ، بخاصّة لأناشيد وقصائد وطنيّة. وقد اعتمد في تلحينه على معطيات موسيقيّة مستمدّة من التقليد الموسيقيّ الفنّيّ المشرقيّ الدنيويّ ومن الترنيم الكنسيّ الروميّ، مع أحيانًا بعض التطعيم الغربيّ الهوى.

٣.٣.٤. ماري جبران

أجادت المطربة ماري (جبّور) جبران (1905؟-1956) البيروتيّة[3] إلى أبعد حدّ في غناء القصائد والموشّحات والأدوار على نسق مدرسة عبده الحَمولي، وكانت أبرز من سجّل هذا الرصيد بإبداع في النصف الثاني من القرن العشرين.

٤.٣.٤. منهج التجدّد الموسيقيّ من الخارج في لبنان الكبير

في المحصّلة، وردًّا على التحدّيات الحضاريّة الواردة من الغرب الاستعماريّ، انتهج روّادُ النهضة المشرقيّة نهجَ التجدّد من الداخل (تيّار النهضة العربيّة الأوّل، السابق للحرب العالميّة الأولى، بحسب تصنيف ألبِرت حورانيّ (Hourani, 1962)، وهو نهج اعتمد على تفعيل الطاقات التوليديّة الإبداعيّة الكامنة في المنظومات الثقافيّة التقليديّة وعلى الخوض في إجراءات من التهجين الانتقائيّ بين منظومات تقليديّة منسجمة نحويًّا في ما بينها. وهو ما تجلّى تحديدًا في الفكر الدينيّ والسياسيّ، مع اجتهادات السيّد جمال الدين الأفغانيّ والإمام محمّد عبده، كما في الأدب، وفي الموسيقى، مع اجتهادات عبده الحَموليّ ورفاقه في مصر واجتهادات محيي الدين بعيون ورفاقه في لبنان.

٥.٣.٤. نزعة التحديث الموسيقيّ من الخارج

لكن، ومع انهيار السلطنة العثمانيّة وهَيمنة الغرب الاستعماريّ المُطلقة على العالم العربيّ، برز تيّار نهضويّ ثانٍ ينتهج التجدّد من خلال الاقتباس الخارجيّ، أي الغربنة. وقد أضحى السعيُ الحداثيّ لدى أتباع هذا المذهب يقتصر على اقتباس عناصر من نواتج الحداثة في الغرب ودمجها مباشرةً في المنظومة الثقافيّة المشرقيّة، من دون التأكّد من صلاحيّة مثل هذا الدمج، بحيث كثيرًا ما حصل تهجين غير انسجاميّ لعناصر خارجيّة غير متلائمة نحويًّا مع العناصر الداخليّة، بدلاً من الاتّكال على ديناميّة التجدّد الداخليّ لوصول إلى نوع من الحداثة المصنّعة محليًّا في الميادين الثقافيّة المتنوّعة. وقد أدّى اعتماد هذا النهج المتسرّع القسريّ إلى نموّ ظواهر سياسيّة قوميّة وعلمانيّة على نسق غربيّ، سرعان ما ارتطمت بردّة فعل محافظة؛ وهو ما ظهر بين ورثة الإمام محمّد عبده الذين انقسموا إلى علمانيّين (من لطفي السيّد وقاسم أمين إلى حزب الوفد والناصريّة) وسلفيّين (من رشيد رضا إلى الإخوان المسلمين) (Hourani, 1962). وبشكل موازٍ، انقسم ورثة عبده الحامولي في العشرينيّات من القرن العشرين بين مغربِنين،

[3] جوزيف زيتون، ماري جبران: https://josephzeitoun.com/2019/12/

يهوون تطعيم النصّ الموسيقيّ المقاميّ بوحدات لحنيّة ووزنيّة مستعارة من اللسان الطونياليّ الهارمونيّ، وبين متحفيّين، يثبّتون الموروث حتّى الموت اختناقًا (أبو مراد, 2003a).

٦.٣.٤. نشأة اللسان الطونياليّ التعدّديّ في الغرب

لكنْ، وَكي لا يُفهَم هذا الخطاب وكأنّه رفض للغرب وللموسيقى الفنّيّة الأوروبيّة، أو لأيّ محاولة اقتباسيّة عنها، ينبغي التذكير بأُسس هذا النظام. أمّا اللسان الطونياليّ، فهو في الأساس لهجة متحوّرة من اللسان المقاميّ. فقد كانت أوروبا الغربيّة تتبع النظام المقاميّ الكنسيّ التقليديّ الثمانيّ (Οκτώηχος) في كلّ موسيقاها قبل الانشقاق الكبير في عام 1054 بين كنيستَي روما والقسطنطينيّة. وبالفعل، ولّد التباعد بين الكنيسة الروميّة اللاتينيّة الكاثوليكيّة وبين الكنيسة الروميّة الشرقيّة الأرثوذكسيّة فروقات جدّية في اللاهوت، بخاصّة مع انتقال النموذج اللاهوتيّ الغربيّ من لاهوت آباء الكنيسة (الناطقين باليونانيّة والناطقين بالسريانيّة) الصوفيّ، الناظر إلى الإنسان بعين إلهيّة تسعى إلى تأليه الإنسان من خلال عمل نعمة الروح القدس، إلى لاهوت أرُسطيّ النزعة، ينظر إلى الإله بعين المنطق العقلانيّ الواقعيّ (Lossky, 1944). وقد نتج عن هذا التبدّل في الرؤية تبدّلات جوهريّة في الفنون الكنسيّة. هكذا انتقلت الكنيسة الغربيّة من كتابة أيقونيّة (تصويريّة) رمزيّة للاهوت، تقتصر على بُعدَين هندسيَّين، إلى رسم واقعيّ نفسانيّ ثلاثيّ الأبعاد الهندسيّة. أمّا ما يوازي في الموسيقى دخولَ الرسم المنظوريّ (perspective) الثلاثيّ الأبعاد إلى الرسم المسيحيّ في الغرب، فهو استخدام تعدّد الأصوات المستجدّ منذ أن حدث الانشقاق الكنسيّ الكبير.

وهنا ينبغي التمييز بين نمطَين من تعدّد الأصوات، هما: التعدّد الصوتيّ الصيغيّ الأفقيّ (polyphonie formulaire horizontale) والتعدّد الصوتيّ الائتلافيّ العموديّ (polyphonie harmonique verticale). أمّا التعدّد الصوتيّ الصيغيّ، فهو ينبني على تزامن الأداء بين صِيَغ متعدّدة من الجُملة الموسيقيّة الواحدة، من دون إخضاع الصِّيَغ لقواعد ائتلافيّة عموديّة، أي من دون توافقات. وهو نسق مُستخدم تقليديًّا في لهجات لسان المقام، ومنه نهج تأدية قرار مقام الجملة الموسيقيّة بالتزامن مع أداء الجُملة، وهو يرمز إلى صوت الله. في المُقابل، ينبني التعدّد الصوتيّ الائتلافيّ على تزامن الأداء بين جُمَل موسيقيّة متعدّدة تحكمها قواعد نحويّة ائتلافيّة عموديّة، أي أنّه ينبغي على النغمات المنتمية إلى الألحان المتزامنة أن تدخل في توافقات عموديّة متغيّرة، تجنح بعيدًا عن مرجعيّة القرار (ورمزيّته الإلهيّة) في النحو المقاميّ.

ونتيجةً لتبنّي الموسيقى في أوروبا الغربيّة لهذا النحو، أَلزَمت التوافقاتُ العموديّة الألحانَ بنسق جديد لا مكان فيه إلاّ لمسافتَي الثانية الكبيرة (الطنين) والثانية الصغيرة (نصف الطنين)، أي أنّ التعدّديّة الائتلافيّة غالبًا ما تُلزم بالجنس القويّ (الذياطونيّ أو الشديد) وتلغي الجنس الزلزليّ الذي يتكوّن من مسافتَي الثانية الكبيرة (الطنين) والثانية المتوسّطة (ثلاثة أرباع الطنين). ومن نتائج هذا البتر النغميّ أنّ عدد المقامات تقلّص من ثمانية إلى اثنَين، هُما المقام الكبير (mode majeur) والمقام الصغير (mode mineur)، مع إمكانيّة تصوير بنية المقامَين المُبسّطة على نغمات ناتجة من قسمة الديوان إلى ثلاث عشرة نغمة واثنَي عشر نصف طنين، ما أوجد النظام المسمى بالطونياليّ الهارمونيّ (tonal harmonique)، والذي استقرّ بين القرنَين السادس عشر والسابع عشر في أوروبا الغربيّة وفي الترنيم الكنسيّ الكاثوليكيّ اللاتينيّ. وقد تبنَّت الكنيسة الأرثوذكسيّة الروسيّة هذا النحو التعدّديّ الطونياليّ في ترنيمها الطقسيّ خلال القرن التاسع عشر، نتيجةً لنزعة الغربَنة لدى القياصرة، التي أوصلت الموسيقى الليتورجيّة الروسيّة إلى إشكاليّة كبرى.

٧.٣.٤. الأتاتوركيّة الداروينيّة الموسيقيّة

وبالعودة إلى آسيا الغربيّة في عصر الاستعمار، فنكتفي لتبيان الربط العضويّ بين الغَرْبَنة السياسيّة والغَرْبَنة الموسيقيّة بالتذكير بخطاب مصطفى كمال أتاتورك حول الموسيقى، ذلك الحاكم المغالي في قوميّته التركيّة وعلمانيّته الغربيّة، الذي حرّم ممارسة التقليد الموسيقيّ المقاميّ العثمانيّ والموسيقى الصوفيّة المولويّة، مستبدلاً إيّاها بالموسيقى الأوروبيّة، طالبًا من الموسيقيّين الأتراك "تطوير" التراث الموسيقيّ الشعبيّ الأناضوليّ من خلال تطبيق القواعد الهارمونيّة الطونياليّة على الألحان التركيّة المقاميّة، مبرّرًا ذلك بكون التعدّديّة الصوتيّة في الموسيقى الكلاسيكيّة الأوروبيّة تشكّل النموذج المثاليّ والنهائيّ (بل الأخرويّ) الذي ينبغي أن تصل إلى تحقيقه كلّ موسيقى في العالم كي تتّسم بالتطوّر والعالميّة (Erguner, 1990a). وبذلك يكون أتاتورك، ومعه تيّار الغَرْبَنة في العالم، قد أسّس لداروينيّة ثقافيّة تسبق بنصف قرن نظريّة الداروينيّة الثقافيّة والفرضيّة الميميائيّة كتفسير تطوّريّ للثقافة البشريّة (Dawkins, 1976; Dennett, 1990; Hull, 1982; Kronfeldner, 2005). وقد تبع هذا المذهبَ الداروينيّ

في الموسيقى عددٌ من الموسيقيّين في المشرق، الذين فضّلوا هَرْمَنَة الموروث المقاميّ المشرقيّ على تنميته والتجديد فيه بالاعتماد على طاقاته التوليديّة الابداعيّة.

٨.٣.٤. الانتداب الفرنسيّ في لبنان ودوره في تشجيع الغربنة الموسيقيّة

وبالفعل، وفي مقابل مساعي الاستنهاض الموسيقيّ المقاميّ الداخليّ في لبنان، عمل الانتداب الفرنسيّ (بالتكافل والتضامن مع البرجوازية المحلّيّة المتماهية مع الغرب) على تقديم الموسيقى الفنّيّة الأوروبيّة ونظامها الطونالي الهارمونيّ كنموذج أوحد للحداثة الموسيقيّة، وكأنّها المثال الموسيقيّ العالميّ الفريد الذي ينبغي على أيّ موسيقى في العالم أن تحاكيه بكلّ معاييره وفي كلّ تفاصيله (أي أن تتماهى معه) كي تتطوّر وتتمتّع بالمصداقيّة العالميّة الحداثيّة. وللقيام بذلك، وجدت في شخص وديع صبرا (1876-1952) المنفّذ المثاليّ لهذا المشروع.

وفي الواقع، ينحدر صبرا من عائلة بروتستانتيّة في بيروت، وقد حصل على منحة دراسيّة من القنصل العامّ الفرنسيّ عامّ 1893 لدراسة التأليف الموسيقيّ في المعهد الموسيقيّ العالي في باريس (وذلك علمًا بأنّه لم يتمكّن من التخرّج فائزًا بالجائزة الأولى من هذا المعهد). وقد اعتمد على هذه الهالة الموسيقيّة الباريسيّة ليُظهر نفسه كزعيم "للموسيقى العظيمة" في بلاد الشام، في أوائل القرن العشرين. وهكذا أقام حفلات موسيقيّة عديدة تستهدف الجاليات الأوروبيّة وبرجوازيّة بيروت، ثمّ أسّس عام 1910 أوّل مدرسة موسيقيّة في بيروت هي "دار الموسيقى"، المخصّصة لتعليم الموسيقى الأوروبيّة لأبناء تلك البرجوازيّة (Abbani, 2019). وفي عام 1913، قام بتأسيس مجلّة "الموسيقى"، بهدف نشر أفكاره الحداثيّة (Kayali, 2018).

وانطلاقًا من قدرته الفائقة على التأقلم، وبصفته ممثّلًا للموسيقى المُفَرْنَجَة في آسيا الغربيّة، تعاون صبرا مع السلطنة العثمانيّة وقام بتلحين السلام (النشيد) الوطنيّ العثمانيّ في عام 1908، ما مكّنه من الحصول في عام 1910 على مرسوم من السلطان عبد الحميد الثاني لترخيص مدرسته الموسيقيّة (من ضمن مدرسة الصنائع العثمانيّة في بيروت)، وصولاً إلى قيادة أوركسترا الدرك العثمانيّ في بيروت، وذلك عام 1917، في ذروة الحرب العالميّة الأولى (Abbani, 2018, Chapitre 6). وبعد وقت قصير من دخول القوّات الفرنسيّة للبنان، تمكّن صبرا من وضع مدرسته الموسيقيّة تحت وصاية الانتداب الفرنسيّ، الذي أعاد تسميتها بـ"المدرسة الوطنيّة للموسيقى"، عام 1925، ثمّ بـ"المعهدالوطنيّ اللبنانيّ للموسيقى (على غرار كونسرفاتوار باريس)، عام 1929، الذي ترأّسه صبرا حتّى وفاته (Abbani, 2018, Chapitre 6). وجدير ذكره أنّه قام بتلحين النشيد الوطنيّ اللبنانيّ (الذي قام بنظمه رشيد نخله عام 1926)، على أساس النظام الطونالي الهارمونيّ، من مقام الصول الكبير (وذلك بعد ثمانية عشر عامًا من تلحينه السلام العثمانيّ)، وقد اعتمدته حكومة الجمهوريّة اللبنانيّة (تحت الانتداب الفرنسيّ) في 12 تمّوز 1927 بصفته النشيد الوطنيّ اللبنانيّ الرسميّ.

وقد تمظهر الجنوح العارم إلى الغربنة الموسيقيّة في كتابات وديع صبرا، إذ كان مهتمًّا بضرورة إخراج "الموسيقى الشرقيّة" من "ركودها" وإعطائها مكانتها الحقيقيّة في ما يسمّيه بـ"الموسيقى العالميّة" (Abbani, 2019). بالنسبة له، كانت الطريقة الوحيدة لقبول "الموسيقى الشرقيّة" من قبل "الأمم المتحضّرة" هي إرساؤها على "معرفة علميّة" مبنيّة على قواعد الموسيقى الغربيّة، التي يعتبرها هو بمثابة النموذج الذي يجب اتّباعه، إذ يرى في الهارمونيا المصدر الطبيعيّ والأصل لكلّ موسيقى (صبرا, 1929).

لكن، ورغم النوايا الحميدة لهذا المشروع "التقدّميّ"، يواجه هذا المسار إشكاليّة عدم التوافق بين النسيج التعدّديّ العَموديّ أي الهارمونيّ وبين النظام المقاميّ، إذ يؤول تطبيق القواعد التآلفيّة العموديّة على الألحان المقاميّة إلى إلغاء مفاعيل الجنس الزلزليّ، ما يلزم الألحان المقاميّة المُهَرْمَنة بالسويّة الذياتونيّة (الجنس القويّ المعتمد على مسافتَي الثانية الكبيرة والثانية الصغيرة) (Yassine, 2021).

وقد يحلو للبعض اعتبار وديع صبرا مؤسّسًا للموسيقى "العالمة" في لبنان، لكن ينبغي تصويب الموضوع واعتباره رائد توطين الموسيقى العالمة الأوروبيّة في لبنان، مَراسًا وتأليفًا، وذلك بدلاً عن تلك الموسيقى الفنّيّة العالمة المقاميّة المشرقيّة التي كانت حاضرة قبل صبرا في مُدُن لبنان الكبير، وهو شريك أساسيّ في تهميش مراسها وتعليمها في مجتمع "لبنان الكبير".

٥. الأطوار التالية

وُلِدَ لبنان الكبير عام 1920، في لحظة تحوّل النهضة المشرقيّة على صعيد الإقليم (وفي الميادين الثقافيّة والمجتمعيّة والسياسيّة المتنوّعة) من النموذج الإصلاحيّ الداخليّ التجدّديّ المتأصّل إلى النموذج الخارجيّ التحديثيّ المُغَرْبَن. وإذ تميَّز كيان لبنان المتصرّفيّة بتقاليد موسيقيّة ريفيّة متنوّعة، ولم يعرف التقليدَ الموسيقيّ الفنّيّ المشرقيّ إلاّ من بعيد (مدن الساحل التي لم تكُن بعدُ مُدمجة فيه)، لم يكن

لدى لبنان الكبير الوقت الكافي للتمكّن من إنشاء موسيقى فنّيّة مقاميّة خاصّة به (ومُعتَرَفٌ بها رسميًا) على أساس تهجين منسجم بين لهجات موسيقيّة محلّيّة وإقليميّة، كما حصل في مصر وسوريا والعراق. وبالتالي، جاء إلحاق مدينتَي بيروت وطرابلس بلبنان المتصرّفيّة الريفيّ الطابع متأخّرًا، بحيث لم تكن بيروت وطرابلس قادرة على إكمال ذلك المشروع في السياق اللبنانيّ الرسميّ قبل ترجيح كفّة الغَرْبَنة.

ومن خلال تشجيع الانتداب الفرنسيّ والنُّخَبِ الثقافيّة والسياسيّة المحلّيّة للموسيقيّين النافذين الجُدُد على التطعيم بين تراث موسيقيّ ريفيّ شعبيّ مقاميّ أحاديّ ("فلكلور" يمثّل هويّة "لبنان المتصرّفيّة" الريفيّ الموسيقيّة) وبين النظام الموسيقيّ الأوروبيّ الطونالّيّ الهارمونيّ (كممثّل للحداثة الواردة من حضارة المستعمِر)، ظنّت نخب الكيان الجديد أنّها بذلك تستولد موسيقى كلاسيكيّة لبنانيّة، في حين أنّها أسهمت في بناء موسيقات هجينة متنوّعة المشارب والمعايير والسويّات ينبغي توصيفها وتصنيفها بدقّة. وبما أنّ هذه المقالة البحثيّة لا يُمكنها توصيف الإنتاج الموسيقيّ برمّته في لبنان منذ 1932، وهو بطبيعة الحال هدف متعذّر التحقيق في حدود مقالة واحدة، فلذلك أردنا في هذه العجالة اقتراح منهج معياريّ لتحقيق مثل هذا التوصيف والتصنيف انطلاقًا من معاينة معمّقة لديناميّات التحوّل التي اعترت حقل الموسيقى في مرحلة تأسيس هذا الوطن. لذلك نورد في ما يلي ذكره رسمًا تخطيطيًّا لتطبيق هذا المنهج على الإنتاج الموسيقيّ اللبنانيّ في أطواره التالية، وذلك من خلال معاينة توصيفيّة أوّليّة (ابتدائيّة) لبعض الحالات النموذجيّة المعروفة. وهنا نجري التمييز بين النطاق الأكاديميّ الموسيقيّ الفنّيّ وبين نطاق الموسيقى الرائجة شعبيًّا، تاركين جانبًا توصيف الممارسات الموسيقيّة الدينيّة والممارسة الموسيقيّة التقليديّة الشعبيّة والموسيقات الملتزمة الوطنيّة والعسكريّة، وذلك علمًا بأنّ المنهجيّة المطروحة قابلة للتنفيذ في تلك الأطر أيضًا.

١.٥. النطاق الأكاديميّ الموسيقيّ الفنّيّ

يُمكن تقصّي الأثر الأساسيّ لأعمال وديع صبرا في النطاق الأكاديميّ الموسيقيّ الفنّيّ، وبخاصّة في المعهد الموسيقيّ الوطنيّ. وقد اتّسمت هذه المؤسّسة بالمساكنة بين ثلاثة مسارات أساسيّة، هي: (1) مسار تنشئة موسيقيّين لبنانيّين على الموسيقى الفنّيّة الأوروبيّة، (2) مسار تنشئة موسيقيّين لبنانيّين على تراث موسيقيّ مقاميّ مجمّد في صيغة أحفوريّة متحفيّة، (3) مسار إنتاج موسيقى فنّيّة أوروبيّة معاصرة مطعّمة بعناصر من الموسيقى المحلّيّة. لا شكّ أنّ المسار الأوّل كان ناجعًا مع وجود دعم كبير له من قبل السفارات والنخب المحلّيّة المحِبّة للثقافة الغربيّة، ومع وجود موسيقيّين لبنانيّين عرفوا (وما زالوا يعرفون) كيف تُمارَس باحتراف شديد الموسيقى الأوروبيّة في مدرستَيها الكلاسيكيّة والرومانسيّة. ويشكّل عازف البيانو عبد الرحمن الباشا خير مثال عن تلك النجاعة المتميّزة على صعيد دوليّ.

أمّا المسار الثاني "الأحفوريّ"، فيترجم ما أسميناه التيّار التكراريّ المتحفيّ الموسيقيّ في ميراث مدرسة النهضة الموسيقيّة المقاميّة، الذي لم يرَ في التقليد الموسيقيّ المقاميّ سوى رصيد تراثيّ ينبغي اجتراره (كما هو) بعيدًا عن أيّ اجتهاد تجدّديّ متأصّل. ويشكّل خير دليل على ذلك منعُ ممارسة الارتجال الموسيقيّ غناءً وعزفًا في صفوف القسم الشرقيّ من الكونسرفاتوار اللبنانيّ، منذ التسعينيّات من القرن الماضي، وذلك بالإضافة إلى التركيز على تعلّم تقنيّ عزفيّ مستند إلى رصيد مغْرَبَن مُدوّن (مثبّت نهائيًّا من خلال التدوين الموسيقيّ، في تناقض بين الحرف الأحفوريّ والروح الإبداعيّ التقليديّ) لا تظهر فيه المقامات ذات الجنس الزلزليّ إلاّ في أطوار تعلّميّة متأخّرة (Abou Mrad Béchéalany, 2010).

أمّا المسار الثالث، فهو يحاول الاستعاضة عن نهج التجدّد المتأصّل من داخل التقليد الموسيقيّ المقاميّ بنهج ابتكاريّ ينتمي إلى منهج الغرائبيّة الاستشراقيّة (exotisme orientaliste)، حيث يأخذ مؤلّف موسيقيّ غربيّ عناصر موسيقيّة تدلّ على شيء من الشرق الموسيقيّ (مع تجريدها من فعاليّتها النحويّة الموسيقيّة) فيُدرجها في أعماله الموسيقيّة الطونالّيّة (Bartoli, 2000) من ضمن عمليّة انفتاحيّة تحاول التوفيق بين الثقافات والحضارات، من منطلق ذلك السعي الشموليّ (inclusivité) الرائج في ظلّ العولمة. وجدير ذكره هنا هو أنّ موسيقيّين كُثرًا من العالم الثالث، ومنهم لبنانيّون، يضعون أنفسهم في هذا الموقع الغرائبيّ الاستشراقيّ بشكل مثير للاهتمام (Abou Mrad, 2010b, 2010a)، وذلك منذ أعمال رائدهم وديع صبرا.

يبقى أنّ بعضهم اقترحوا منهجيّات أكثر إبداعًا نظاميًّا من غيرهم، ناشدين إيجاد أنساق من المساوقة التعدّديّة العموديّة متأقلمة مع خصائص اللسان الموسيقيّ المقاميّ، بخاصّة الجنس الزلزليّ. ولا بدّ من التنويه هنا بالمنهجيّة التساوقيّة التي وضعها توفيق سكّر لهَرْمَنة التراث الموسيقيّ المقاميّ (ولتأليف موسيقى مساوقة فنّيّة جديدة) مع الحفاظ على المسافات الزلزليّة (بشكل متقارب مع نهج نوري اسكندر)، وهو أيضًا حال وجدي أبو ذياب (كما زاد ملتقى) الذي

يطرح الآن حلولاً أكثر جذريّة نظاميًّا في المواءمة بين الموسيقى المعاصرة الفنّيّة الأوروبيّة والنسق المقاميّ المشرقيّ العربيّ (Yassine, 2021).

يبقى أيضًا أنّ أطرًا أكاديميّة خاصّة برزت خلال نصف القرن السابق، شكّلت حاضنة لمسار رابع هو تفعيل نهج التجدّد المتأصّل في تلحين أعمال جديدة على أساس القواعد الموسيقيّة المقاميّة التقليديّة، وفي ابتكار أشكال تلحينيّة جديدة، وذلك بالإضافة إلى تطبيق مسارات الارتجال المدروس في أداء الموروث التقليديّ وفي ابتكار النصوص الموسيقيّة (التقاسيم الغنائيّة والعزفيّة) بشكل فوريّ. وهو حال كلّيّة الموسيقى في جامعة الروح القدس، الكسليك، منذ تأسيسها عن يدَي الأب لويس الحاج، بخاصّة في جهد التلحين الكنسيّ المقاميّ الأسلوب. وهو أيضًا حال كلّيّة الموسيقى وعلم الموسيقى في الجامعة الأنطونيّة التي تدعم هذا النهج في المراس الموسيقيّ الفنّيّ المقاميّ التقليديّ المشرقيّ (الدنيويّ)، كما في تعليمه، وذلك بالتعاون مع مدرسة "بيت الموسيقى" في النجدة الشعبيّة اللّبنانيّة ومع مؤسّسة التوثيق والبحث في الموسيقى العربيّة في لبنان (AMAR Foundation) ومع مُلتقى الموسيقى المقاميّة في القاهرة (https://maqamfestival.com/).

٢.٥. نطاق الموسيقى الرائجة شعبيًّا

أمّا نطاق الموسيقى الرائجة شعبيًّا، فسنحصره هنا بما دار في فلك ما سُمِّيَ بـ"عصبة الخمسة"، التي نشطت (بدءًا من خمسينيّات القرن العشرين) بين إذاعة الشرق الأدنى والإذاعة اللبنانيّة وبين مهرجانات بعلبك. وجدير ذكره أنّ هذه العصبة ضمّت ثلاثة أسماء ثابتة هم الأخوان رحباني وزكي ناصيف وتوفيق الباشا، وأسماء متغيّرة (بحسب المصادر)، هم توفيق سكّر وحليم الرومي وفيلمون وهبي (فقيه, 2023)، على أن لا ننسى المطربَين الأساسيَّين اللَّذَين أدّيا أعمال أعضاء العُصبة التلحينيّة، وهما فيروز (نهاد حدّاد) ووديع الصافي (وديع فرنسيس) (بالإضافة إلى صباح (جانيت فغاليّ) ونصري شمس الدين)، مع إشارة إلى نسق زياد الرحبانيّ المتميّز في منحى التجدّد المتأصّل.

لن نطرح هنا تحليلاً لأعمال الأعلام المذكورين، بل نكتفي ببعض الإشارات لما قد ينتج عن تطبيق المنهجيّة المقترحة آنفًا من توصيف وتصنيف إحصائيّ لهذا الإنتاج الغزير. وما يمكن التأكيد عليه في هذا الصدد هو أنّ غالبيّة الأعلام أنتجوا أعمالاً متنوّعة المشارب والمناهج، بحيث يقع بعض ما أنتجه الواحد منهم في أحد الأصناف التالي ذكرها :

- أ. التقليد الموسيقيّ المقاميّ الشعبيّ اللبنانيّ الصرف،
- ب. التقليد الموسيقيّ المقاميّ الفنّيّ المشرقيّ الصرف،
- ج. تقليد موسيقيّ مقاميّ دينيّ مسيحيّ،
- د. تقليد موسيقيّ مقاميّ دينيّ إسلاميّ،
- ه. موسيقى طونالّيّة فنّيّة،
- و. موسيقى طونالّيّة شعبيّة،
- ز. موسيقى هجينة فنّيّة،
- ح. موسيقى هجينة شعبيّة.

نحاول في الجدول التالي بيانه أن نوجز توزيع تلك الأصناف الموسيقيّة على الأعلام المذكورين: جدول 1: توزيع سبعة أصناف موسيقيّة على نتاج سبعة أعلام

- أ. التقليد الموسيقيّ المقاميّ الشعبيّ اللبنانيّ الصرف
- ب. التقليد الموسيقيّ المقاميّ الفنّيّ المشرقيّ الصرف
- ج. تقليد موسيقيّ مقاميّ دينيّ مسيحيّ د. تقليد موسيقيّ مقاميّ دينيّ إسلاميّ ه. موسيقى طونالّيّة فنّيّة و. موسيقى طونالّيّة شعبيّة ز. موسيقى هجينة فنّيّة ح. موسيقى هجينة شعبيّة

يبقى أنّ معاينة كلّ من النطاقَين الموسيقيَّين الأكاديميّ والرائج تؤول إلى شيء من الخيبة، إذ يبقى حيّز التقاليد الموسيقيّة المقاميّة مهمّشًا إزاء حيّز الموسيقات الغربيّة على تعدّد ألوانها وإزاء أصناف التهجين الموسيقيّ بين ما هو مقاميّ وما هو طونالّيّ أو بالأحرى تعدّديّ عموديّ.

٦. خاتمة

درست هذه المقالة حالة الموسيقى في لبنان القرن العشرين انطلاقًا من مرحلة التحوّلات الثقافيّة الكبرى التي واكبت تأسيس لبنان الكبير، أي في لحظة انتقال النهضة العربيّة على صعيد الإقليم من النموذج الداخليّ التجدّديّ المتأصّل إلى النموذج الخارجيّ التحديثيّ التغريبيّ. واعتمدت المقالة منهجيّات تاريخيّة وسيميائيّة وإستطيقيّة لمقاربة عمليّات التهجين المتجانسة وغير المتجانسة

جدول 1: توزيع سبعة أصناف موسيقيّة على نتاج سبعة أعلام

	التقليد الموسيقيّ المقاميّ الشعبيّ اللبنانيّ الصرف	التقليد الموسيقيّ المقاميّ الفنّيّ المشرقيّ الصرف	تقليد موسيقيّ مقاميّ دينيّ مسيحيّ	تقليد موسيقيّ مقاميّ دينيّ إسلاميّ	موسيقى طونالّيّة فنّيّة	موسيقى طونالّيّة شعبيّة	موسيقى هجينة فنّيّة	موسيقى هجينة شعبيّة
الأخوان رحباني وفيروز	X	X	X			X	X	X
زكي ناصيف	X	X	X				X	X
توفيق الباشا		X		X	X		X	
توفيق سكّر					X		X	X
وديع الصافي	X	X	X	X				
فيلمون وهبي	X	X						
زياد الرحباني	X	X	X		X	X	X	X

بين الموسيقات، وبخاصّة عمليّة تطبيق قواعد تأليفيّة عموديّة على موسيقات مقاميّة. وإذ تميّزَ كيان لبنان المتصرّفيّة بتقاليد موسيقيّة مقاميّة ريفيّة متنوّعة، ولم يعرف التقليد الموسيقيّ المقاميّ الفنّيّ المشرقيّ إلاّ من بعيد، لم يكن لدى لبنان الكبير الوقت الكافي للتمكّن من إنشاء موسيقى فنّيّة مقاميّة خاصّة به على أساس دمج بين لهجات موسيقيّة مقاميّة محلّيّة وإقليميّة، كما حصل في مصر، مع مدرسة عبده الحامولي، وذلك حتّى ولو ترك موسيقيّون بيارتة وطرابلسيّون كبار، من أمثال محيي الدين بعيون وماري جبران ومتري المرّ وغيرهم، شواهدَ على مشروع نهضويّ موسيقيّ مشرقيّ مقاميّ متجانس. وبالتالي، جاء إلحاق مدينتَي بيروت وطرابلس بلبنان المتصرّفيّة (الريفيّ الطابع) متأخّرًا، بالتوازي مع قيام نهج ترجيح كفّة التهجين بين النظام الموسيقيّ الهارمونيّ الطونالّيّ الغربيّ والنظام المقاميّ الأحاديّ، وهو مشروع قاده وديع صبرا، بتشجيع من الانتداب الفرنسيّ، ما شكّل معيقًا سياسيًّا ثقافيًّا في وجه النهضة الموسيقيّة اللبنانيّة المشرقيّة المقاميّة المنشودة، الّتي حافظت على هامش صغير لها على الساحة الموسيقيّة اللبنانيّة خلال القرن العشرين، وذلك عبر الجوانب المقاميّة الصرفة من أعمال موسيقيّين معروفين.

السيرة الذاتية للمؤلّفَين

نداء أبو مراد، بروفيسور، دكتور في علم الموسيقى، دكتور في الطّبّ، بروفيسور في علم الموسيقى وعلم النفس العصبيّ الموسيقي والمعالجة بالموسيقي في جامعة السوربون، معهد البحث في علم الموسيقى (IReMus, UMR 8223) ومنسّق الشبكة العلميّة الدوليّة «الموسيقى وعلم الأعصاب والمعالجة» في كولّيجيوم الموسيقى، جامعة السوربون، كما هو، في الوقت عينه، عميد كلّيّة الموسيقى وعلم الموسيقى ومدير مركز البحث في التقاليد الموسيقيّة في الجامعة الأنطونيّة (لبنان). وقد حاز على جائزة التميّز العلميّ لعام 2017 من المجلس الوطنيّ للبحوث العلميّة في لبنان.

هيّاف ياسين، دكتور في علم الموسيقى، أستاذ مشارك، رئيس قسمَي علم الموسيقى والموسيقى الفنّيّة العربيّة في كلّيّة الموسيقى وعلم الموسيقى في الجامعة الأنطونيّة (لبنان)، عضو في مركز البحث في التقاليد الموسيقيّة (CRTM). باحث، مؤلّف موسيقيّ وعازف على آلة السنطور، مختصّ بموسيقى النهضة العربيّة كما التراث الموسيقيّ الشعبيّ اللّبنانيّ، وله عشرات الإصدارات والحفلات في لبنان والعالم، فائز بالمسابقة الدوليّة لصناعة الموشّح "أخفي الهوى" التي نظمّها المجمع العربيّ للموسيقى عام 2019. وهو مدير عامّ مدرسة بيت الموسيقى في النجدة الشعبيّة، لبنان

ملاحظة دار النشر

نُشرت هذه المقالة في دار لومينوس إنسايتس بالشراكة مع الجامعة الأنطونية. وقد أُعِدَّ محتواها وخضع للتحكيم وقُبِل وفقاً لسياسات الجامعة الأنطونية ومعاييرها بوصفها الشريكَ المؤسسي الأصلي. ولم تُنشر المقالة في أي مكان آخر، وتُعدّ دار لومينوس إنسايتس الناشرَ الرسمي الإلكتروني لهذه النسخة.

Cite as
Abou Mrad N. and Yassine H. (2026). النهضة الموسيقيّة المقاميّة في لبنان الكبير بين تجدّد متأصّل وحداثة مُستوردة. Revue des Traditions Musicales, 18(1), 4–20. 10.51300/RTM-2024-138

المراجع

Abbani, D. (2018). *Musique et Société au temps de la Nahḍa à Beyrouth (fin XIXe siècle–1938)*, thèse de doctorat en études arabes et hébraïques. Université Paris-Sorbonne.

Abbani, D. (2019). Wadī' Ṣabrā (1876–1952) et le modernisme musical au Liban durant la période du mandat français (1919–1943). *Revue des traditions musicales*, *13*, 115–126.

Abou Mrad, N. (2010a). L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale. *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*, *XVII*(1), 5–15.

Abou Mrad, N. (2010b). Postlude : L'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique. *Revue des traditions musicales*, *4*, 109–116.

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

Abou Mrad, N. (2018). *4000 ans de musique au Levant, Ensemble de Musique Classique Arabe de l'Université Antonine* [Album CD]. Éditions de l'Université Antonine.

Abou Mrad, N. (2021a). Chant ecclésiastique de Syrie. Église orthodoxe d'Antioche. In *Orthodox Encyclopedia*, éditée par Kirill, Patriarche de Moscou et de toute la Russie.

Abou Mrad, N. (2021b). Réécriture grammaticale musicale du répons de l'Alleluia Ave Maria grégorien. *Revue des Traditions Musicales*, *15*.

Abou Mrad, N. (2022). L'empreinte francophone dans la musicologie libanaise : Esquisse d'une dactyloscopie épistémologique franco-levantine. In *Musicologies francophones et circulation des savoirs en contextes multiculturels* (p. 201–230). Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, Éditions SOTUMEDIAS.

Abou Mrad, N., & Béchéalany, B. (2010). La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore. *Revue des traditions musicales*, *4*, 25–42.

Abou Mrad, N., & Taouk, F. (2019). Religieux musicologues francophones, exégètes des traditions monodiques modales du Mašriq. *Revue des Traditions Musicales*, *13*.

Bartoli, J.-P. (2000). Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique. *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*, *7*(2), 61–72.

Bouhadiba, F. (2019). Étique vs émique dans la conceptualisation et la mise en exergue des spécificités des musiques modales. *Revue des Traditions Musicales*, *13*, 63–76.

Carra de Vaux-Saint-Cyr, B. B. (1930). Préface. In *La musique arabe : Tome I* (Baron Rodolphe d'Erlanger, Vols. 1–6, p. I–XI). Paul Geuthner.

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

Collangettes, S.J., P. M. (1904). Étude sur la Musique Arabe. *Journal Asiatique*, nov.-déc. 1904, 365–422.

Dawkins, R. C. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford University Press.

Dennett, D. (1990). Memes and the exploitation of imagination. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *48*, 127–135.

Didi, A. (2020). Deux pères jésuites musicologues orientalistes : Xavier Maurice Collangettes et Louis Ronzevalle. *Revue des traditions musicales*, *14*.

Dumbrill, R. (2023). *Understanding Archaeomusicology : Ten Lessons on Archaeomusicology*. ICONEA-LULU.

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

EL-HAJJ, B. (2015). *Musique traditionnelle au Liban*. Geuthner.

Erguner, A. K. (1990). Alla turca – alla franca : Les enjeux de la musique turque. *Cahiers de musiques traditionnelles*, *3*, 45–56.

Farmer, H.-G. (1929). *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. Luzac.

Feldman, W. (2001). Ottoman Music. In S. Sadie (Éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : Vol. XVIII (p. 809–815). MacMillan.

Hage, L. (1999). *Précis de chant maronite*. USEK.

Hourani, A. (1962). *Arabic Thought in the Liberal Age 1798–1939*. Oxford University Press.

Hull, D. L. (1982). The naked meme. In H. C. Plotkin (Éd.), *Learning, Development, and Culture* (p. 273–327). Wiley.

Kayali, Z. S. (2018). *Wadia Sabra. Compositeur*. Geuthner.

Kronfeldner, M. E. (2005). *Darwinism, Memes, and Creativity : A Critique of Darwinian Analogical Reasoning From Nature To Culture*. Regensburg.

Lagrange, F. (1994). *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*. Université de Paris VIII.

Lagrange, F. (1996). *Musiques d'Égypte*. Cité de la Musique/Actes Sud.

Lagrange, F. (2019). La réception de la musique égyptienne en France. *Revue des Traditions Musicales*, *13*, 77–95.

Lossky, V. (1944). *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*. Aubier.

Maatouk, P. T. (2016). *Essai de modélisation sémiotique modale des hymnes syriaques de l'office maronite*. Geuthner et Editions de l'Université Antonine.

Parisot, dom J. (1899). *Rapport sur une Mission Scientifique en Turquie d'Asie*. E. Leroux.

Peretz, I. (Éd.). (2006). The Nature of Music. *Cognition*, *100*(1).

Peretz, I., & Lidji, P. (2006). Une perspective biologique sur la nature de la musique. *Revue de neuropsychologie*, *16*(4), 335–386.

Rouanet, J. (1922). La musique arabe. In A. Lavignac (Éd.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (p. 2676–2812). Librairie Delagrave.

Rouget, G. (1980). *La musique et la transe*. Gallimard.

Saussure, F. de. (1906). *Cours de linguistique générale*. Payot.

Villoteau, G.-A. (1823). Texte sur la musique. In *Description de l'Égypte : État Moderne* : Vols. XIII–XIV. Imprimerie de C.L.F., Fanckoucke.

Yassine, H. (2021). La diatonistation des échelles modales zalzaliennes au Grand-Liban en tant qu'expression du darwinisme musical caractéristique de la globalisation. *Revue des Traditions Musicales*, *15*, 101–118.

أبو مراد، ن. (2003). الفقيه والمرنّم: الإصلاح من الداخل (مقاربة بين محمّد عبده وعبده الحامولي). النهضة العربيّة والموسيقى: خيار التجديد المتأصّل، 154–135.

الإصفهاني، أ. ا. (1983). كتاب الأغاني (تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، Vols. 1–20). دار الثقافة.

الخلعي، م. ك. (1904). الموسيقي الشرقي.

الشدياق، أ. ف. (1872). في الموسيقى. كنز الغرائب من منتخبات الجوائب.

المصريّ، ا. م. (1975). أبو نواس في تاريخه وشعره. دار الجيل.

المويلحي، إ. (1902). عبده الحمولي. في جرجي زيدان (تحرير)، مشاهير الشرق.

بعيون، م. ا. (2018). الطنبوري محيي الدين بعيون بلبل بيروت [مجموعة 3 أقراص مدمجة]. مؤسّسة التوثيق والبحث في الموسيقى العربيّة.

خضر، ا. ج. (2003). راهنيّة مسألة التجديد المتأصّل. في النهضة العربيّة والموسيقى : خيار التجديد المتأصّل (ص. 134–131). منشورات المجمع العربيّ للموسيقى.

رزق. (1936). الموسيقى الشرقيّة والغناء العربيّ : الجزء الأوّل.

رزق. (1939). الموسيقى الشرقيّة والغناء العربيّ : الجزء الثاني.

رزق. (1946). الموسيقى الشرقيّة والغناء العربيّ : الجزء الثالث.

رزق. (1947). الموسيقى الشرقيّة والغناء العربيّ : الجزء الرابع.

رنزفال، ا. ل. (1899). ميخائيل مشّاقة، الرسالة الشهابيّة في الصناعة الموسيقيّة. مجلّة المشرق.

زيدان، ج. (1904). تاريخ آداب اللغة العربيّة.

شلفون، إ. (1922). روضة البلابل.

فقيه، إ. (2023). زكي ناصيف كبير من بلادي ... العبقري الموسيقي المرهف. مجلّة الموسيقى العربيّة، حزيران/يونيو 2023. https://www.arabmusicmagazine.org/item/1460-2023-06-26-10-49-09

نعيمة، م. (1946). لقاء. في المجموعة الكاملة (ص. 294–227). دار العلم للملايين.

شلّمي، ر.، وأبو مراد، ن. (2020). نبذة في الموسيقى لجبران خليل جبران (بحسب نصّ الطبعة الأولى (1905) في جريدة المهاجر). دار نشر الجامعة الأنطونيّة ودار الفارابي ولجنة جبران الوطنيّة.

صبرا، و. (1929). الموسيقى الشرقيّة. المشرق، كانون الثاني 1929.

عطيّة، ا. ج. (2011). التقليد أو التسليم. مجلّة التراث الأرثوذكسيّ. https://www.orthodoxlegacy.org/?p=675