دعمت موهبتك بالدراسة.. كيف تنظر للتجربة؟

درست الفن من منطلق حبي للفن، ولأطبق ما تعلمته، لكن للأسف كيف يمكنني تحقيق ذلك والوظيفة مختلفة عن الدراسة، ربما لأنه في بلداننا الفن «ما يأكل عيش»، ويمارس من قبل الهواية فقط، ولا يمكن أن يكون مصدر رزق مستمر كدخل شهري، في بداياتي كان يوجد نوع من الانتعاش على الأقل، عملين أو ثلاثة كل عام، لكن تغير الحال الآن، وأصبنا بانتكاسة نتمنى أن تتعدل قريبا.

ما الذي ينقص المسرح العماني. وأين تكمن اسباب قوته؟

الشي الأساسي الذي ينقص المسرح في السلطنة هو خشبة المسرح، مسرح وطني شامل يجمع المشتغلين بأبي الفنون تحت مظلة كبيرة تستوعبهم وتجمع أعمالهم السابقة، وتتبنى المزيد منها، وأيضا ينقصنا الدعمان المادي والمعنوي، فإن وجدت خشبة مسرح خاصة للمسرحيين مع الدعم سيكون هناك حراك مسرحي غني و كبير، حاليا ولله الحمد نشهد حراكا مسرحيا لكنه ضعيف للأسف في الإمكانيات، كما أنه مشتت، فهناك مهرجان المسرح العُماني بدعم حكومي فقير، وأخرى لفرق الدن ومزون والرستاق، إضافة إلى مهرجان ابداعات شبابية الذي تقيمه وزارة الشؤن الرياضية، والمسرح جانب من أنشطته، وأيضا مهرجان آفاق للجامعات والكليات، وهذا العام شهدنا أول دورات مهرجان المسرح الدائري لبيت الزبير، ونتمنى أن يتطور أكثر ويستمر، كل هذه المهرجانات بجهود شخصية، ومع ذلك لا توجد خشبة مسرح مهيئة للعروض.. للأسف، فأنت كمسرحي عليك تقديم العرض حسب الإمكانيات المتاحة من خشبة مسرح وإضاءة وبالطبع الميزانية الضعيفة.

السؤال لصحفنا المحلية أين أنتم؟؟

هل الدراما العمانية بخير؟

إذا تنحّت بعض الأفكار عن مكانها الحالي ويكون الشخص المناسب في المكان المناسب ستكون الدراما العمانية بخير.

لماذا الفنان العماني يبرز خارجيا أكثر؟

الفنان العُماني له حضوره الواضح حتى في أعماله المحلية، لكن ننظر إليه على أنه متألق أكثر في حضوره الخارجي كون له متابعون من جمهور أوسع، وللأسف الأعمال العمانية جمهورها في السلطنة فقط، بينما الأعمال الخليجية جمهورها كل الخليج وأيضا الوطن العربي، وهناك نقطة أخرى تعود إلى أجور الفنانين، فالفنان في بلادنا ربما يعتذر عن المشاركة في عمل لأنه لا يغطي تعبه وجهده، بينما يعرض عليه عمل خليجي بأضعاف أضعاف أجره هنا.

هل هناك تقصير اعلامي في الدعاية لمجموعة فنية تشكّلت بكم خلال العشر سنوات الاخيرة؟

التقصير واضح جدا لعدم انتشار الفنان العُماني خارج عمان، سواء عن طريق تسويق الاعمال المحليه أو تغطية أخبار الفنانين في صحف غير عمانية إلا فيما ندر، وهذا طبعا مرده إلى العلاقات الشخصية او أن هذا الممثل العُماني يشارك خليجيا، لكن الأدهى هو غياب الصفحات الفنية عن صحفنا المحلية، وشهدنا في السابق صفحات متخصصة، يومية أو أسبوعية تتابع الأخبار وتجري الحوارات، لكن حاليا لا يوجد إلا القليل جدا، والمخصص للأخبار الجاهزة المرسلة من المؤسسات أو الأشخاص بجهودهم الذاتية ليكتبوا عن نشاطهم، وكل نشر عن أي فنان دعم له، وتحفيز على مزيد من العطاء، لكن أن يكون هذا التجاهل من كل صوب، وفي غياب الظهور الدرامي أصلا فإن العديد من الفنانين مصابين بالإحباط.

في بداية التسعينات أتذكر لقاءين موسعين لي في جريدتي عمان والشبيبة، وما زلت في بداياتي لم أقدم الكثير..والسؤال لصحفنا المحلية أين أنتم؟؟

ألم يكن هناك رهان على شركات الإنتاج لتطوير الدراما العمانية؟

مسمى شركات إنتاج خاصة كثيرا أسمعه، إنما هذه الشركات أين هي؟ هل بينها من أنتج عملا، ربما نتحدث عن أربع شركات يمكن القول بأنها كذلك لكن أين البقية؟ ومع ذلك فأغلبها تقوم بدور المنتج المنفذ، فلا يمكننا القول إن هناك شركات إنتاج بإنتاج درامي على حسابها الخاص، وهناك تجربة لشركة الكهف الأزرق في مسلسل «ملح وسكر» وحتى إجراء هذا الحوار ما يزال هناك تجاذب عليه لقبول عرضه في التلفزيون، القناة الوحيدة التي يمكنها شراء عمل عماني.

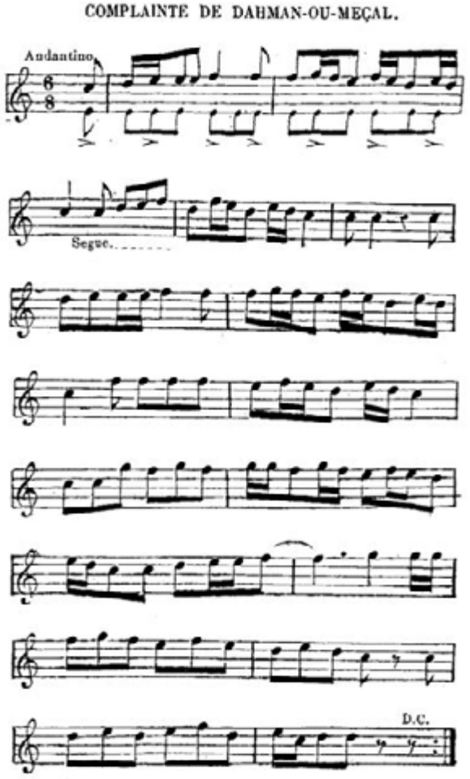
تنشر شهريا بالتعاون مع مركز عمان للموسيقى التقليدية

. فرانسيسكو سلفادور دانييل نموذجا. ٢ ـ ٢

تاريخ الموسيقى العربية في شمال إفريقيا

من خلال كتابات المستشرقين الفرنسيين في القرن الـ ١٩

في لهجة لا تخلو من التحامل على عموم المغاربة يقول: «إن (العرب) ـ وهو يعني أبناء شمال إفريقيا ـ لا يدونون موسيقاهم، وهم لا يملكون أي نظرية موسيقية، وبالتالي فلا وجود لأي شيء يساعد على البحث، فالجميع يغني ويعزف بحكم العادة ودون أن يعرفوا ـ في الغالب ـ على أي طبع يقوم اللحن الذي يرجِّعون».

أ.عبد العزيز ابن عبد الجليل
(المغرب)

وقد جاء بهامش الصفحة ـ تعليقا على كلام المؤلف ـ فقرةٌ مستمدة من كتاب «نساء عربيات قبل ومنذ الإسلام» للدكتور نيكولاس بيرون (١٧٩٨ ـ ١٨٧٦) سفير فرنسا المقيم بطنجة، هذا نصها: «كانت الذاكرة هي الوسيلة الوحيدة لحفظ الآثار الموسيقية؛ وهكذا فقد ضاع ماضي هذا الفن بأكمله في المشرق، ولم يبق شيء من المؤلفات القديمة، فجلها عاش بقدر ما عاش أصحابها، ولم يعد يعرف غير قرار الأغنية وإيقاعها وطبعها؛ ذلك أن الكتب لم تستطع أن تحفظ أكثر من هذه المعلومات المحدودة، ولم يعد أي وجود حتى لأجود المؤلفات الموسيقية وأكثرها شهرة. واليوم، لا وجود لأي عربي، بل ولا لأي عالم عربي يفهم ما تعنيه التعريفات العامة والقديمة للإيقاعات، بل ولا المصطلحات الأكثر تداولا فيما تبقى من كتب الموسيقى. ولم أستطع أن أهتدي إلى مسلم واحد يفهم ويعي ما يعنيه كتاب الأغاني بالمصطلحات الموسيقية التي يذكرها وهو يبين أجناس الأغاني التي يستعرضها في صفحاته».(١)

إننا هنا أمام كلام تحبل مضامينه بمعاني التنقيص من كفاءات الموسيقيين، بل وحتى العلماء في بلدان المغرب العربي والتشكيك في قدراتهم الفنية والعلمية؛ وهو كلام نكاد نجزم بأنه نابع من شعور صاحبه بالغرور. إن لم نقل التباهي والصلَف ـ مبعثه ما عرفته شعوب المغرب العربي من أحداث سياسية وعسكرية كانت لها يومئذ انعكاسات سيئة عليها. فلقد عاشت الجزائر حدث انكسار المقاومة الباسلة التي خاضها أبناء منطقة القبايل للحد من التوسع الاستعماري الفرنسي. وكما استطاع الماريشال راندون أن يضع حدا لهذه المقاومة ويخترق صفوفها عام ١٨٥٧، أي بعد الاحتلال الرسمي للجزائر سنة ١٨٣٠ بأكثر من عقدين، فكذلك عرف المغرب انتكاسة عسكرية في شهر يونيو من عام ١٨٤٤ على يد الماريشال الفرنسي بوكَو في إيسلي بالقرب من الحدود الجزائرية

ولقد جاء كلام سلفادور والدكتور بيرون معا بمثابة الإجهاز على الجريح حينما يفقد القدرة على المقاومة، وهو هنا إجهاز نفسي يراد من ورائه الإيحاء بأن «العرب» فقدوا كل شيء، فلم يعودوا يملكون من العلم الموسيقي شيئا، ولم يعد حتى العلماء منهم قادرين على إدراك ما تعنيه المصطلحات الموسيقية القديمة، وإنما قصارى مداركهم أنهم يغنون ويعزفون بقوة العادة ودون معرفة بما يفعلون.

وقد فات الكاتبين الفرنسيين أن حبل المعرفة الموسيقية لم ينقطع بين ماضي «العرب» وحاضرهم على أرض المغرب الكبير، وأن

فضاءات الممارسة وأجواءها كانت حافلة بالمنشدين والعازفين

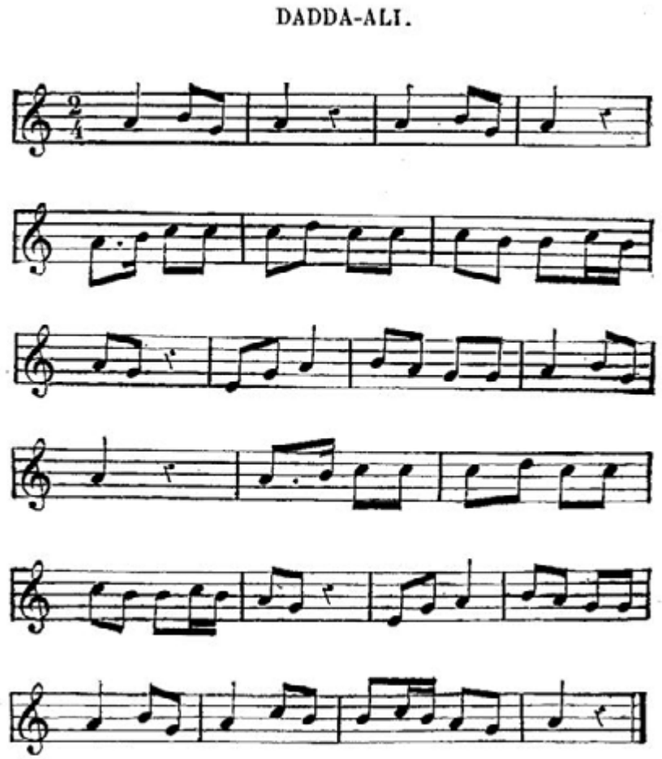
أما في تونس فيكفي أن نذكر الحدث الفني الكبير والمتمثل في تأسيس المدرسة العسكرية عام ١٨٥٥، هذه المؤسسة التي أنجزت مؤلفا موسيقيا ضخما بأقلام تونسية ضم جزءا كبيرا من تراث المالوف التونسي مرفقا بالتدوين الموسيقي، إضافة إلى دروس في النظريات الموسيقية وأخرى في العزف على الآلات. وقد واكب هذا الحدث تأسيس مجموعات من الفرق النحاسية سيقف سلفادور بنفسه على واحد منها عند زيارته لتونس.

وأما في المغرب فيكفي ـ أيضا ـ أن نذكر ما شهدته الساحة الفنية من تدفق سواء على مستوى وضع مجاميع التراث الغنائي من قبيل كتاش محمد بن الحسين الحايك الذي كان الفراغ من إنجازه عام ١٨٠٠، أو على صعيد التنظير الموسيقي للنوبات الأندلسية، من قبيل كتاب «إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع» الذي ألفه محمد البوعصامي أواسط القرن الثامن عشر، وكتاب «أغاني السقا ومغاني الموسيقى» الذي وضعه إبراهيم التادلي بين عامي ١٣٠٢ و١٣٠٧/ ١٨٨٤ و١٨٨٩.

ويستمر سلفادور في طرح آرائه التي هي أقرب إلى الترهات منها إلى الاستنتاجات العلمية الرصينة، فيقول: «إذا عمدنا إلى مقارنة الموسيقى العربية بالغناء الكنسي الوسيط **Plein - chant** أفلا يكون من الجرأة في الرأي أن نعتبر الموسيقى العربية الحالية هي ذاتها الموسيقى التي كانت سائدة حتى القرن الثالث عشر للعهد المسيحي، وبذلك نسد النقص الواقع في ماضي تاريخنا الموسيقي»؟.(٢)

ويضيف سلفادور قائلا» «إننا في واقع الأمر لا نعرف أي شيء عن موسيقى ما قبل القرن الثالث عشر، وفي هذا خلل كبير؛ وإذا صدق ما قلته سابقا فسيكون فيه ما يجنبنا هذا الخلل. ومن جهة أخرى فإن العودة إلى الماضي على هذا النحو سيكون من فوائدها أن تضعنا في الموقع الملائم لتقويم موسيقى هي بالنسبة إلينا متخلفة بستة أو سبعة قرون».(٣)

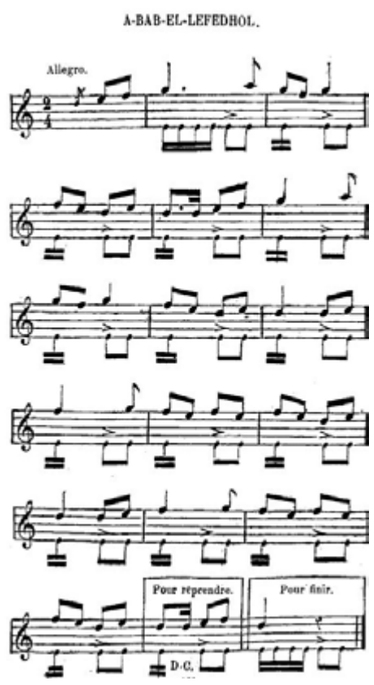
ويختم سلفادور تحامله بعبارة تعكس إفراطا كبيرا في الثقة بالنفس فيقول:

«وسوف أجتهد في سبيل أن أدلل على أن الموسيقى العربية في حاضرها تطابق ما

كانت عليه موسيقى ما قبل القرن الثالث عشر، وأنها ليست في صورتها الحالية سوى أغاني مجموعات التروفير **Trouvères** والمينيستريل **Ménestrels**. (٤) ومن أجل تأكيد هذه القناعة يعود ليتساءل:»أليس نظام بيثاغور هو نفسه الذي انتقل إلى العرب صافيا من كل شائبة في ذات الوقت الذي غدا أساسا للإصلاح الذي عرفه الغناء الديني مع سان كَريكَوار؟ لقد حافظت الأغنية الكنسية **Plain–chant** ومعها الموسيقى الدنيوية. على نسق النظام الدياتوني الطبيعي، أما الأنساق الملونة **chromatiques** والانهارمونية **enharmoniques** فقد نجدها لدى شعوب آسيا وإفريقيا(٥). وفيما يعترف المؤلف بأن موسيقى المسيحيين نقلت إلى أوروبا الأدب العربي، وأن الوجود العربي في الأندلس ضاعف من تأثير هذا الأدب عن طريق الترفير والتروبادور، وفيما يؤكد أنه لا سبيل إلى أن ننكر التأثير العظيم الذي مارسه العرب على المسيحيين حتى القرن الخامس عشر سواء بقوة السلاح (كذا) أو بقوة الثقافة (٦)، وأن الأدب البروفانسالي. على حد تعبير الباحثين الفرنسيِّيْن: كَانكَوني **Gunguenée** وسيسموندي **Sismondi** ـ ليس إلا تقليدا مستمرا للأدب العربي، (٧)، فإنه لا يجد بدا من أن يضيف ـ في موقع آخر من كتابه ـ قائلا: إذا كنا نتقبل تأثير العرب في أوروبا، ولاسيما منذ القرن الثامن وحتى القرن الرابع عشر بشكل لا يتطرق إليه الشك،على صعيد الأدب، سواء في وسط فرنسا أو في إسبانيا وإيطاليا، فإنه سيكون من السائغ الاقتناع بأن هذا التأثير تحقق أيضا في الموسيقى التي شكلت ـ إلى جانب الشعر ـ القسم الأكبر من معارف «التروفير و»المينيستريل». (٨)

غير أن المؤلف يرى أن تخلف «المسلمين» ودخولهم فيما أسماه «حالة الجمود» كان من آثاره أن بقيت موسيقاهم حبيسة الصخب والزخارف التي احتفظوا بها، على حين استفادت شعوب الغرب من معارفهم، وتطور نظامها الموسيقي بعد الابتكارات التي أحدثها

كَي داريتزو(٩). وقد فات المؤلف أن يعلم أن شعوب المغرب العربي استطاعت ـ حتى بعد سقوط الحواضر الأندلسية ونزوح الأندلسيين منها تحت عوامل الضغط والإكراه. أن تحافظ على التراث الموسيقي الأندلسي، وأن تحافظ في ذات الوقت على مقوماته الفنية المتمثلة في أنساقه الإيقاعية ومنظومته النغمية؛ ومستعملاته الشعرية المتنوعة، مما لا تزال شواهده ماثلة في وفرة المجاميع والكنانيش والسفاين. أما ما أسماه «صخبا» فهو من صميم «الارتجال» الآلي والصوتي الذي يطبع الموسيقى العربية، ويعكس في ذات الوقت بعضا من وجوه المهارات الفنية لدى المغنين والعازفين معا.

لا يجادل أحد من الباحثين المتخصصين في التراث الموسيقي الذي أبدعته العبقرية العربية في بلاد الأندلس، والذي ألفنا اليوم أن ندعوه ب»الموسيقى الأندلسية» في أن هذا التراث شكل جماع الثقافات الموسيقية التي تنتمي إلى أصول متعددة بتعدد العناصر البشرية التي تساكنت بأرض الأندلس على امتداد فترات الحكم الإسلامي بها؛ وقد كان طبيعيا أن يكون لعنصر القوطيين ـ إلى جانب العرب والأمازيغ والزنوج ـ تأثير في الموسيقى الأندلسية مما في وُسْعنا أن نتلمس مظاهره في التشابه القائم بين بعض طبوع هذه الموسيقى وبين طبوع الموسيقى الإغريقية من حيث طبيعة الأجناس التي تقوم عليها هذه الطبوع، ونسق أبعاد سلمها الموسيقي. وإذ أمثل بالطبوع فلأنها تشكل العنصر الأساس في كتاب سلفادور، ومعتمده في التدليل على ما ذهب إليه من القول بأن الموسيقى في شمال إفريقيا لا تعدو أن تكون صورة حية لما كانت عليه الموسيقى الإغريقية.

وكأني بالمؤلف وقد جعل من العرب ـ وخاصة منهم أبناء المغرب العربي ـ مجرد أمناء على التراث الموسيقي اليوناني، قصارى جهدهم أنهم حافظوا عليه كما أخذوه عن اليونان. وفي هذا السياق فهو يذكر أنه وجد ضالته في الأغاني التي دونها خلال تجواله في بلدان المغرب العربي، وهي وحدها التي سيعتمدها في الكشف عن حقيقة النظرية الموسيقية الإغريقية الضائعة، ومن ثم فلا جدوى في المعلومات التي تقدمها اجتهادات الكتاب الأوروبيين لأنها ـ من وجهة نظره ـ لم تفلح في الوقوف على روح هذه الموسيقى؛ هذه الروح التي وجدها ـ أيضا ـ في بعض الأغاني التي

ما يزال الإسبان يرجعونها بمصاحبة الطبل، وهي تحمل سمات من الحزن لعلها أن تكون من بقايا فترة الحكم العربي للأندلس، ثم لعلها ـ إذا ما اعتبرناها ثمرة المعارف الموسيقية التي أفرزتها تلك الفترة ـ أن تكون هي ذاتها الأغاني التي كانت تطرب آباءنا.

ومرة أخرى يذهب به الجموح الفكري بعيدا في شطحات تجافي الحقيقة بقدر ما يكتنفها الغموض والالتباس، فيتساءل عما إذا كان حقا أن «الفارابي والزيدان والربي إنُّك» (كذا؟؟) وغير هؤلاء من كبار الموسيقيين الذين ازدان بهم حكم الخلفاء قد اتبعوا تقاليد فن الغناء المنغم عند اليونان والرومان التي حافظ عليها الأساقفة: أوغستان، وأمبرواز، وإيزيدور إشبيلية. بل إنه ليكاد أن ينحي باللائمة على «كَي دارتزو» الذي زعم أنه ابتكر أسماء الدرجات الموسيقية حينما استمدها من المقاطع الأولى لنشيد القديس سان جان **L' Hymne de Saint –Jean**. وفي هذا الصدد يقول: «الحقيقة أن العرب سبقوا «كي دارتزو» باستخدام الحروف العربية الأبجدية، وأن تحويل أسماء الدرجات لا يمكن أن يؤسس اختراعا جادا، ولو لم يكن ل»كي داريتزو» غير هذا الابتكار لما تهيأ له أن ينعم بشهرة كتبت له الخلود؛ وسوف نقر ـ لا محالة ـ بأن شهرة تقوم على هذا الحدث لن تكون أكثر من انتحال، وذلك لأن وضع كلمة «لا» بديلا لما كان يسمى (ألفا)... وهكذا بالنسبة للدرجات الأخرى، لا يمكن ـ من وجهة نظري ـ أن يؤسس اختراعا ما»؛ بل إنه يذهب أبعد من ذلك فيعيب على «كَي دارتزو» أنه وضع أسس الموسيقى كما نسمعها اليوم، وهي موسيقى تختلف عن تلك التي كنا نصنعها من قبل، لأنها تجمع بين اللحن والهارموني؛ وبعدما كانت الموسيقى لحنا منفردا أصبحت بعده هرمنة، وبذلك اختزلها في سلم واحد».(١٠)

ويأبى المؤلف إلا أن يتمادى في سرد تُرَّهاته، فتراه يجتهد في إرجاع الخصائص التي تميز الموسيقى المغاربية إلى أصول غربية أو مصادر يونانية كلما وجد إلى ذلك سبيلا، وكأنما همه أن يخلع عنها كل أصالة ذاتية، وأن يحكم على الإبداع المحلي بالعقم.

١) سلفادور :المرجع نفسه ص ٣٢
٢) فرانسيسكو سلفادور دانييل: الموسيقى وآلات الموسيقى في المغرب ص ٣١
٣) المرجع نفسه.
٤) المرجع نفسه.
٥) المرجع نفسه ص٨٥.
٦) « « ص٨٦.
٧) المرجع نفسه.
٨) التروفير والتروبادور : مجموعات من الشعراء الذين كانوا يتغنون بأغاني ممسرحة تتحدث في الغالب عن الحب والتاريخ والحرث، وهم رجال بهلوانيون راقصون مضحكون كانوا يتجولون في الجنوب والجنوب الغربي من فرنسا تحت حماية النبلاء الذين كان من بينهم من يؤلفون أغاني الأشعار الدنيوية. أما المينيستريل فهم طائفة من البهلوانيين أو المغنين المتنقلين ممن كانت تسند إليهم أغاني الترفير والتروبادور. وقد أدى شيوع هذه الأغاني إلى انتشارها في شمال فرنسا وشرقها في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. ويبدو أن هذه الأغاني تبنت منذ البداية بعض الألحان والموضوعات ذات الأصل الموريسكي العربي، ولعل ذلك أن يكون بواسطة كَيوم التاسع كونت بواتيي ودوق آكيتان (ت ١١٢٧) الذي هو أقدم شعراء التروبادور.
٩) سالفادور: المرجع نفسه « « ص٨٧.
١٠) **Dr Perron, Femmes Arabes avant et depuis l'islamisme, chapitre xx Paris Librairie nouvelle, Alger, TISSIER, Libraire-٤٦ éditeur**
من بحوث الملتقى الثاني للمؤرخين الموسيقيين العرب (بتصرف)