الموسيقى الشرق–أوسطيّة: بحثٌ في الهُوِّيّة

د. شيرين المعلوف
دكتورا في العلوم الموسيقية، ماجيستير في العزف على البيانو
قسم التربية الموسيقية – كلّيّة التربية – الجامعة اللبنانيّة

الملخّص باللّغة العربيّة

الموسيقى لغةٌ لها قواعدها وتاريخها ومعانيها، كلغات النطق. لكلّ منطقة على الكرة الأرضيّة لغة موسيقيّة تنبع من أرضها الأمّ، ثمّ تتحوّل أو تنقرض مع تفاعل العوامل التاريخيّة.

يستندُ البحث على دلائل اثريّة من لوحات وآلات موسيقيّة من الحضارات الشرق–أوسطيّة القديمة لا سيّما السومريّة. تبيّن هذه اللوحات وجودَ نظام موسيقيّ كان منتشراً في بلاد الشرق الأوسط. انتقلت تلكَ اللغةُ الموسيقيّة السومريّة إلى البابليّين والأشوريّين ومن بعدهم جاء الفرس فالعرب والعثمانيّون، بلوغًا إلى ما آلَتْ إليهِ الأُمَمُ التي حُدِّدتْ في الشرق الأوسط بعد الحرب العالميّة الأولى.

يوضح البحثُ أيضًا، العواملَ السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي أدّت إلى إدخال بعض عناصر الموسيقى الأوروبيّة الى الشرق الأوسط في القرن التاسع عشر مع أسباب ونتائج انتشارها.

ويُعالجُ البحثُ ماهيّة اللغة الموسيقيّة الشرق–أوسطيّة الحاليّة في إشكاليّتها، بين موروثها التاريخي والثقافة الأوروبيّة.

الملخّص باللّغة الفرنسيّة

La musique est un langage ayant ses bases et ses lois, son histoire et ses significations. Nous constatons, dans chaque région géographique,

l’existence d’un langage musical qui lui est propre, né de son rapport aux sons de la nature. Ces langages se développent ou disparaissent à travers l’histoire.

Les fouilles archéologiques démontrent l’existence d’un système musical moyen-oriental dont les origines remontent à la civilisation sumérienne. Ce système aurait poursuivi son développement à travers les civilisations ultérieures du Moyen-Orient, lesquelles sont: les babyloniens, les assyriens, les perses, les arabes, les ottomans et finalement les nations dont se trouve formé le monde moyen-oriental d’après la première guerre mondiale.

Durant le 19ème siècle, et en raison des facteurs socio-politico-culturels, des éléments de la musique européenne ont été introduits dans les pays du Moyen-Orient. Les causes et les conséquences de la propagation de ce langage sont marquantes.

Cette recherche pose la problématique actuelle de l’identité du langage musical moyen-oriental entre son héritage historique et la culture européenne.

الملخص باللّغة الإنكليزيّة

Music is a language with foundations and regulations, history and meanings. In each geographic region, there exists a musical language particular to it, which is born in relationship to the sounds of nature in that region. Musical languages develop or disappear throughout history.

Archeological digs have shown the existence of a Middle-Eastern musical system dating back to the Sumerian civilization. The development of this system could be traced in subsequent Middle-Eastern civilizations: Babylonians, Assyrians, Persians, Arabs and Ottomans, to the nations as delimited after First World War.

During the 19th-Century, due to socio-political and cultural factors, elements of European music were introduced to the Middle-East. The causes and the consequences of the spreading of this musical language are striking.

This research shows the current problematic identity of the Middle-Eastern musical language, based on its historical heritage and the confluence of European culture.

الكلمات المفتاحيّة

الموسيقى الشرقيّة؛ الموسيقى الشرق–أوسطيّة؛ الموسيقى العربيّة؛ الآراميّة؛ السريانيّة؛ الهويّة الموسيقيّة؛ الأميّة؛ اللغة الموسيقيّة الأم.

مقدّمة

الموسيقى لغةٌ لها تاريخها ومراحل نشأتها كسائر اللغات المكتوبة مرتبطة ارتباطًا عضويًا بالأرض التي أنجبتها، قبل أن تتفاعل مع البيئات الحاضنة المتعاقبة فتنمو أو تنقرض.

أبحاثٌ كثيرةٌ تناولت مواضيع الموسيقى العربيّة مركّزةً على التأثيرات المتلاحقة في البناء الموسيقيّ الشرق–أوسطيّ محاولة إلقاء الضوء على الخيوط الفارسيّة والعثمانيّة مشيرة أحيانا الى دور الحضارات السابقة للإسلام في هذه العملية.

تستندُ هذه الدراسة القصيرة على البحث عن المعطيات النصّية والرسوم الناتئة والتماثيل التي زوّدتنا بها الحفريّات الأثريّة تعود الى بدايات الكتابة: آلات موسيقيّة يرقى بعضها الى العهد السومريّ ولوحات تدلّ بوضوح على وجود جوقات موسيقيّة متطوّرة انتقلت إلى البابليّين والأشوريّين، وهي أوّل الشعوب الساميّة تأثرت بهم الحضارات المتعاقبة على شرقنا ومنهم الفرس فالعرب والعثمانيّون قبل ان تتأثر الموسيقى أو الغناء الشرق–أوسطيّ بالغرب الحديث، على اعتبار أن الموسيقى الشرق–أوسطيّة هي غنائيّة بالتحديد حتى القرن العشرين.

تتطرّق الدراسة الى إشكاليّة هُوّيّةِ هذا الغناء ودور الموسيقى السريانيّة وما سبقها في ولادته ونموّه.

توطِئَة

أردت أن ابدأ هذا المقال بحادثة، هي من يوميّات التعليم الجامعيّ، تعكس مقاربة الشباب في لبنان وقد تكون هي نفسها في العالم العربيّ.

كنتُ أُحاضرُ في أول حصّة من مقرّر "أغانٍ وعدّيات" (ويقال أيضًا في بعض أنحاء لبنان "عِدَّيوات" والمقصود بها Chansons et Contines) مُدرجٍ في برنامجِ طلّاب السنة الأولى في اختصاص "تربية الطفولة المُبكرة". بادرتُ إلى التعرّف إلى الطالبات، كلٍّ بمفردها، راغبةً إليهنَّ أن تخبرنَني عن معرفتهنّ السابقة في الموسيقى وأغاني الأطفال. قالت إحداهنَّ إنّها تعلّمت في صغرها القرعَ على الدفّ... وانتهتْ إلى سؤال: "هل يُمكنُني جلبُ الدفّ معي خلالَ الحصّةِ المقبلةِ لمرافقة بعض الأغاني والعدّيات؟" فأشارَتْ للتوّ طالبةٌ أُخرى باديةً رغبةً بالمداخلة. أومَأتُ إليها أن تُدلي، فقالت: "لدينا مشكلةٌ كبيرةٌ مع الدفّ". فسألتُها: "ما هذه المشكلة؟" أجابت: "لا يُمكنُني سَماعُ صوتِ تلك الآلة". وعندَ علامة الاستغراب التي ارتسمَتْ على وجهي لِظَنِّي أنّ هناكَ سببًا مهمًّا، راحَتْ صبيّة بجانبها تقول: "إنّها تستمع فقط إلى موسيقى البيانو والغيتار، ولا تستطيع الاستماع إلى الدفّ.

دُهشتُ لهذه المناظرة القصيرة فسألتهما هل تدركان ما تقولان. رحتُ أشرحُ أنّ البيانو آلة عزف أوروبيّة تطوّرت مع مؤلّفين وعازفين من ألمانيا والنمسا وغيرهم، واشتهر أهلُ اسبانيا بالعزف على الغيتار وأحسنوا وضعَ منهجيّات الأداء على تلك الآلة. أما الدفّ فهو آلة الشرق بامتياز، فأهلُه عرفوه قبل الآلات الأخرى واستمرّوا في استعماله عربًا وفرسًا وأتراكًا حتى أيّامنا. رافق الدفّ الطقوسَ الدينيّة والتقاليدَ الاجتماعيّة والثقافيّة منذ قرون عديدة. هو أيضًا آلةٌ متجذّرةٌ في بلاد ما بين النهرين وإيران وسورية وتركيّا وفلسطين والأردن ولبنان. وإن أنكرْنا الدفَّ أو أيّةَ آلة شرقيّة أخرى، أنكرنا جذورنا وإحدى خصوصيّاتنا الموسيقيّة.

من المؤكد أنّ الموضوعَ لا يتعّلق بالدفِّ كآلة موسيقيّة إيقاعيّة فحسب، بل كآلة تمثّل رمزًا لموسيقانا. وهنا بيت القصيد. ارتبط الدفّ بتاريخ منطقة الشرق الأوسط منذ القِدم.

فبالإضافة إلى دوره في الحضارات الشرق-أوسطيّة القديمة (Redmond, 1997)[*]، كان آلةً محوريّة عند العرب.

وردَ لدى محمود أحمد الحفني (تاريخ النشر غير مذكور[†]):

> ولقد كان من عادة المغنّين من عرب ذلك الوقت [أوائل القرن السابع ميلادي] أن يستعملوا في غنائهم القضيب أو الدفّ، ومنهم سائب خاثر، إلى أن رأى نشيطاً الفارسي [توفي عام ٥٨٣ م.] يستعمل في غنائه العود فأخذه عنه، وكان أول من غنّى في المدينة مستعملاً العود. (ص ٢٤)

كما كانت زوجة إبراهيم الموصلي (٧٤٢ م. — ٨٠٦ م.)، الملّقب بالفردوس السعيد (جارجي، ١٩٧٣، ص ٣٧) وهو يُعتبر أبَ الموسيقى العربيّة التقليديّة الحقيقيّ تُجيدُ الضربَ بالدفّ (الحفني، المرجع نفسه، ص ٣٣).

من يجهل ماهيّة الموسيقى ومدى ارتباطها بالإنسان، لا يسأل عن الفرق بين موسيقى وأخرى. أما المتمرّس بها فيعرف أنّها لغةٌ قائمة بذاتها ويُدركُ ارتباط عناصرها بالإنسان. وبنتيجة هذه الجدليّة نطرحُ ما يلي:

١- اللُّغة الأم

تقول قبائل الشعوب الأولى في أميركا الشماليّة Premières nations إن أصوات أحرف لغات قبائلهم منبثقةٌ من صوت ونبض أرضهم، وإنهم يستلهمونَ موسيقاهم من إيحاءِ قوى

---

[*] الأبحاث الميدانيّة التي أجرتها لاين ردموند خلال ثلاثين عاماً في بلاد الشرق الأوسط بحثاً عن تاريخ آلة الدفّ تتضمّن دراسات وصورًا موثّقة تدلّ على وجود علاقة قديمة جداً تربط الدفّ بهذه المنطقة، وتعود هذه العلاقة إلى عصور الحضارات القديمة التي كانت سائدةً في الشرق الأوسط القديم.

[†] تاريخ نشر الكتاب غير مذكور. غير أنه يندرج في سلسلة "أعلام العرب" تحت رقم ٣٤؛ فبالمقارنة، يمكن اعتباره منشورًا حوالي عام ١٩٦٤ أو ما قبل.

الطبيعة. فاللغة أيًّا كانت واللغة الموسيقيّة خاصةً، المتجذّرة بمنطقة ما، تنبع من بيئة تلك الأرض‡.

إنّه جدير بالذكر هنا، أنّ تعبير مفهوم "اللغة الأمّ" تربط الإنسان بمسقط رأسه حيث نشأ وتربّى. كلّنا لدينا لغةٌ أمٌّ، ولغة موسيقيّةٌ أمٌّ أيضًا، علينا ان نبحثَ عنها ونستهدي بها وندركها ونعي وجودها وتأثيرها علينا ومكانتها في تطوّر شخصّيتنا. ففي كلّ شبرٍ من كرتنا الأرضيّة لغة موسيقيّة تنبع من صدى أرضها الأمّ والعوامل الجغرافيّة والعناصر الطبيعيّة التي تتفاعل معها وعليها: ترابها ومياهها وهواؤها وحرارة طقسها، وتراكم موروثها الإنساني عبر المكان والزمان.

ولأنّ الموسيقى عنصرٌ مكوّنٌ تراثيّ لكلّ ناحيةٍ من الأرض بتقاليدها وبعاداتها، فللآلات الموسيقيّة وألحانها قوّةٌ ذاتُ علاقة بالصحّة الجسديّة والروحيّة (الكندي، ١٩٦٢، ص ٢٧٠-٢٧٤)، بدورة الفصول والزرع والحصاد، بالولادة والوفاة وطقوسِ الصلاة والمناسبات (Lawergen, 1988, p. 42). كما أن الموسيقى لغة تتخطّى أسس اللغة المحكيّة. مارَسها الكهنة وأطبّاء الروح والجسد في شتّى الحضارات لمخاطبة عالم الأرواح (DeVale, 1989, p. 107) ، كونها في صلب حياة الإنسان الجسديّة والاجتماعيّة والروحيّة، وتشكّل اللغةُ الموسيقيّة في آلاتها وألحانها محوراً أساسيّاً في بُنية الهُوّيّة الإثنيّة Ethnique الثقافيّة للشعوب (Fernando, 2007, p. 39).

يمكننا اعتبار العلاقة التي تربط بين نشأة اللغة الموسيقيّة والأرض التي تنشأ عليها بتلك التي تربط بين الجذور والتُربة التي تتغذى منها. فالشجرةُ تنمو بفعل تجذّرها في مكانٍ ما. وإذا

---

‡ موضوع ارتباط لغة وموسيقى تلك الشعوب بكيان أرضهم، مُثبتٌ في فيلمٍ وثائقيّ شاهدتُه بنفسي خلال زيارة متحف شعوب اميركا الشماليّة الأوّلين في متحف Royal British Columbia Museum بمدينة فكتوريا بكندا.

كانت هنالك صلةٌ بالمكان فلا بد من صلة بالزمن. فالمكان والزمن محوران تتفاعل معهما الحياة سوياً.

ليس بالإمكان لجذور شجرة أن تنتقل من المكان الذي غُرست فيه إلى مكانٍ آخر إلّا بتداخل قوى مستقلّة خارجيّة. بينما جذورها تبقى ثابتةً فإن أوراقها وأزهارها ولُقاحَها وبذورها تسافر مع الريح والطيرِ والحيوان إلى مسافات قريبة وبعيدة عن منبتها، المكان الأمّ. ويختلف النموّ هنا أو هناك بفعل البيئة التي تحتضنها، فتنمو او تموت.

تنعكس هذه الصورة نفسها في دورةِ التَحوّل التي تُصيبُ هوّيّة اللغة الموسيقيّة في كل مفاصلها مع كلّ تغيير زمنيّ او مكانيّ. ويشهد التاريخ على سَفَر الشعوبِ وهجرتهم عن أرضهم الأمّ. فقد عرف الشرق الأوسط تحركاتٍ بين شعوبه من سومريّين وأكديّين وبابليين وأشوريّين وفرس وعرب لأسباب عديدة، منها طبيعيّة كالبحث عن الكلأِ والماء، وغيرها من صنع الظروف الإنسانيّة كالحروب والغزو والاحتلال. واتّخذت الجيوش المنتصرةُ طرقًا مختلفةً لتفكيك أواصر القبائلِ والشعوب المهزومة وأهمّها إجبارهم على نسيان اللغة الأمّ.

١–١– نشأة وتطوّر اللغة الموسيقية في حضارات الشرق الأوسط القديم

يقول سيمون جارجي في مقدّمة كتابه "الموسيقى العربيّة" (جارجي، ١٩٧٣، ص ٥–٦) إنّ للتعبيرِ الموسيقيّ الشرقي شكلين يجب التمييز بينهما: الأوّل ذو علاقةٍ ببعض العادات المحليّة عند الفلّاحين والريفيّين والبدو ويمكن تسميته بـ "الموسيقى الشعبيّة" أو "الموسيقى الفلكلوريّة"[§]. والثاني "بالموسيقى العالِمَة" التي نشأت وتكوّنت في الحواضر الكبرى كدمشق وبغداد وقُرطبة والقاهرة.

[§] جدير بالذكر أنّ التمييز بين الموسيقى الشعبيّة/الفولكلوريّة والموسيقى العالمة موجود أيضاً في الغرب وخصوصاً أوروبّا.

تشير الألواح المنحوتة التي اكتُشفت في العراق وسورية وتركيّا، إلى وجودِ عازفين ومغنّين وراقصين. وتعود أقدم تلك الألواح إلى العهد السومريّ (الألف الرابع ق.م.) في بلاد ما بين النهرين، جنوب العراق. فحفريّات "مقبرة أُور" كشفَتْ لنا عن آلاتٍ موسيقيّة أهمّها قيثارتان؛ حُفظت الكبرى المطعّمة بالذهب في متحف بغداد، والأخرى في المتحف البريطاني British Museum في لندن.

يستغرق تصميم وهندسة وبناء وتطوّر الآلة الموسيقيّة قروناً طويلةً قبلَ أن تبلغ إلى تمامها؛ والذي يتبصّر بالتطوّر الكبير والدقة المتناهية التي بلغتها هاتان الآلتان، يُدرك أنّهما ثمرة لغة موسيقيّة قد تطوّرت على مدى قرون قبل ذاك التاريخ.

لقد بنتْ آنّ كيلمر دراستها على عشرة ألواح أثريّة اكتُشفتْ في العراق، ويُستنتجُ منها أنّ النظام الموسيقيّ الذي كان معتمدًا في الحضارة اليونانيّة التي تَلَتْ حضارة ما بين النهرين بنَحوِ ألفٍ وأربع ماية سنة، يتطابقُ مع النظام الموسيقيّ في الشرق القديم المعتمد في حواليّ عام ١٨٠٠ قبل الميلاد (Kilmer, 1998, 14). وتؤكّد كِيلمر أنّ هذا الاكتشاف جاء صدمةً للعلماء والمؤرّخين الذين كانوا يعتقدون أن النظام الموسيقيَّ اليونانيّ كان المرجعَ الأقدم. فالنظامُ الموسيقيّ الذي كان معتمدًا في حضارة ما بين النهرين هو بالفعل أقدم نظام موسيقيّ يُثبتُه علم الآثار حتى اليوم.

وُجدت أدلّةٌ عديدةٌ تَدعمُ أقدميّة نظام ما بين النهرين، منها ما اكتُشفَ في راس شمرا– أوغاريت على الساحل السوريّ. وتشير بعض الدلائل إلى أنّ هذا النظام الموسيقيّ انتقل مع حركة الشعوب الشرقيّة القديمة باتّجاه بلدان البحر المتوسّط.

ويذكرُ الياس الكسرواني في محاضرته "مِنْ كَنَارَةِ أورٍ إلى قِيثَارةِ العَرَب" (٢٠٠٧)[**]: هناك دلائل تُشيرُ إلى أنّ شعوب ما بينَ النهرين كالسومريّين قد تركت آثارًا موسيقيّةً

[**] محاضرة ألقيت في مؤتمر الموسيقى العربيّة المنظَّم من قبل المجمع العربيّ للموسيقى. دار الأوبرا، القاهرة: جامعة الدول العربيّة.

منذ الألف الخامس قبل المسيح في نقوشهم وكتاباتهم. تلاهُمُ البابليّونَ الساميّون الذين جاؤوا من سورية ومن الجزيرة العربيّة، وفرضوا لغتهم، شيئًا فشيئًا، ثمّ استوعبوا الحضارة السّومريّة فهضموها وطوّروها. نقل البابليّون حضارتهم إلى الأشوريّين، الساميّين همُ أيضًا. وتلاهم الأخمينيّون الفرس في القرن السادس قبل المسيح. ومنذ بداية القرن الرابع ق. م. حتى القرن الرابع ب. م.، صارت الشعوب آراميّة–سريانيّة لدى نشوء الممالك الآراميّة على مساحة ميزوبوتاميا الكبرى التي شملت مجمل أنحاء الشرق الأوسط في ظلّ هذه الممالك الآراميّة الخمس التي دامت ثمانية قرون، وكانت تلك عواصمها: الرها Edessa وسط الشمال؛ وأنطاكية Antioche شماليّ غربيّ ميزوبوتاميا؛ والحَضَر في شماليّ شرقها؛ وتدمر Palmira في وسطها؛ والبتراء Petra جنوبًا حتى شواطئ البحر الأحمر. فالشعوب كانت شعوبًا وطنيّة محلّيّة أيّ بابليّة–أشوريّة قد أصبحت آراميّة منذ نشوء الممالك الآراميّة التي ذكرنا. وفي العهود المتأخّرة، جاءَ على لسان أبو الفرج الأصفهاني ذكرُ المغنّيات الروميّات اللاّئي "كُنَّ يُغَنِّيْنَ بلغتهنّ الخاصّة". فالروميّاتُ المذكورات هنَّ من مملكة الروم القائمة على الأرض السوريَّة الآراميّة، ولغتهنّ السريانيّة.

١–٢– السريانيّه آخر وريث الآراميّة

وُلدَت السريانية من رحم الآراميّة في جزيرة ما بين النهرين في بداية القرن الرابع الميلادي، وتعود جذورُها إلى أكاديّة الألف الرابع أو الثالث قبل الميلاد (عكولة، ٢٠١٢، ص ١١٠).

وفي موضوع انتقال إرثِ اللغة الموسيقيّة يقول باسيل عكولة أيضًا (٢٠١٢):

> وعلينا الإقرار بأنّ الموسيقى الكنسيّة التي وضع أسُسها شعرًا وألحانًا [...مار افرام] لم تكن وليدة القرن الرابع للميلاد، رغم بعض الآراء المُنادية بذلك. فأفرام، في نظر الروايات المسيحيّة المتعلّقة بهذه القضيّة تأثّر بشعر وألحان بَردَيصان الحدايبيّ أي الأربليّ، وقد سبقه بأكثر من قرنٍ ونيّفٍ، وإنّ بُناة "البيت" الموسيقيّ كانوا

متحدّرين من عائلات كهنوتيّة وثنيّة، كما هي الحال بالنسبة إلى أفرام، أو كانوا من "كتبة هذه الوثنيّة" التي كانت لها ألحانها وموسيقاها التي تُنْبئ عنها الرسوم الأثريّة المكتشفة في المساحة السريانيّة وفي النصوص الآراميّة والمسماريّة التي تتحدّث بإسهاب عن الأمر. (ص ٨٢)

أمّا عن انتشار اللغة السريانيّة، فيقول إغناطيوس أفرام الأوّل برصوم (١٩٨٧):

كانت السُريانيّة لسانَ أهل العراق وجزيرة ما بين النهرين وبلاد الشام وتغلغلت حتى قلب بلاد الفرس بل انتشرت بين الأمم المختلفة المجاورة للسريان وظلّتْ دهورًا متطاولةً، اللغةَ الرسميّة للدول التي ملكتْ بلادَ الشرق الأدنى وامتدّت إلى مصر وآسيا الصغرى وشماليّ بلاد العرب ونشرها بعضهم في بِيَعٍ جنوبيّ بلاد الصين، وفي مَلَبار الساحل الغربيّ من بلاد الهند حيث لا تزال مستعملة. ولم تزل محكيّة حتى بدأت اللغة العربيّة بمزاحمتها في أواخر المئة السابعة وصدْرِ المئة الثامنة فطفِقَ ظِلّها يتقلّص من بعض المدن، واعتَصَمتْ بالأريافِ والجبال، ومع هذا لم يزل هزار فصاحتها يصدحُ في رياض العلماء والأدباء [...] وبقيتْ [السريانيّة] على هذه الحالة في كثيرٍ من بلاد الجزيرة وأرمنية†† إلى أواخر المئة الثالثة عشرة وفي غيرها حتى المئة الخامسة عشرة. (ص ١٥-١٦)

فاللغة السريانيّة غدت جسرًا بين لغات ميزوبوتاميا القديمة (الأكاديّة والكنعانيّة والفينيقيّة وغيرها من اللهجات...)، واللغة العربيّة، وبالتالي تكونُ قدْ شكّلتْ جسرًا بين الموسيقى العربيّة وما سبقها من لغاتٍ موسيقيّة. والاحتمال الأكبر، أنّ تطوّر الكتابة السريانيّة جرى في ارتباط دقيق وضمن تأثير متبادل مع الكتابة التي انتشرت منذ أقدم الأزمنة في بلاد ما بين النهرين (بيغوليفسكايا، ١٩٩٠، ٥٦). فالسريانيّة تشكّل حلقةً من امتدادات اللغة الأمّ التي نطقتْ بها هذه الأرض والموسيقى الناضحة عبر هذه اللغة هي موسيقى الأرضِ نفسِها.

---

†† *Sic.* والمقصود بها أرمينية إذ استعاض الكاتب عن الياءِ بالكسرِ.

فاللغة السريانيّة حلقةٌ رابطةٌ بين حضارة الشرق الأدنى والأوسط والعالم اليونانيّ منذ ما قبل الإسلام.

تشرح بيغوليفسكايا (١٩٩٠) عمليّة الأخذ والعطاء بين السريانيّة واليونانيّة كما يلي:

منذ عهد السَلوقيّين [حوالي ٣١٢/٣٠٥ حتى ٦٤ ق. م.] أُدخلت في منطقة أنطاكية والساحل السوريّ العناصر الإغريقيّة في الوسط الثقافيّ الآراميّ–السريانيّ، حيث أصبحت أنطاكية منطقة تقاطع وتلاقي، وتأثيرات ثقافيّة متبادلة. أصبحت اليونانيّة لغة المحادثة اليوميّة ولغة الأدب في سواحل سورية. لكنْ حوفظ في أنطاكية على اللغة السريانيّة. يعود استخدام اللغة السريانيّة كَلُغَةٍ عالميّة في القرون الوسطى الى الوضع الجغرافيّ للسريان، المتوسط بين بيزنطية وفارس. تجلّت أهميّة السريان التي لا تُعوَّضُ في علاقات هاتين الإمبراطوريّتين مع القبائل العربيّة في الجزيرة العربيّة. (ص ٥٤)

مع سقوط الأمبراطوريّة الساسانيّة بعد معركة القادسيّة (٦٣٨ م.) بدأ دور الآراميّة بالتقلّص بعد أن ورثته السريانيّة التي احتلّت محلّها وتبنّتها الكنائس العراقيّة والسوريّة بكلّ أطيافِها منذ القرن الرابع، فلعبت دورا حاسمًا في العهدين الأموي والعبّاسي بل زاد بروزًا من السابع حتى التاسع بنقل مؤلّفات اليونان إلى السريانيّة ثم إلى العربيّة. ويختصر مؤرّخ الحضارة السريانيّة ولُغَتِها، روبنس دوفال Rubens Duval (١٩٠٧) هذه الحقبة قائلا:

Il n’est guère de version arabe d’une œuvre grecque qui ne suppose un intermédiaire syriaque. (p. 15)

ومعناها: ليس هناك اطلاقا ترجمة عربيّة لمؤَلَّفٍ يونانيٍّ دون ان تمرَّ بترجمةٍ سريانيّة وسيطة.

يبدو لنا، بعد هذا الإسهاب الدقيق أنّ جرجي زيدان (١٩٦٧) قد أغفل ذكرَ حلقة اللغة السريانيّة عندما أتى على ذكر حركة النقل عند العرب قائلاً:

كان أكثر نقلهم [العرب] عن اليونانيّة والفارسيّة والهنديّة. فأخذوا من كل أمّة أحسن ما عندها، وكان اعتمادهم في الفلسفة والطبّ والهندسة والموسيقى والمنطق والنجوم على اليونان. وفي النجوم [أيضًا] والسِّيَر والآداب والحكم والتاريخ والموسيقى على الفرس. وفي الطبّ (الهنديّ) والعقاقير والحساب والنجوم والموسيقى والأقاصيص على الهنود. (ص ٣٣٩)

وكما في اللغة كذلك في الموسيقى حيثُ هناك صمت شبه مقصود، هدفه إغفال الحديث عن العلاقات، أيّاً كانت، بين الموسيقى أو الغناء السريانيّ وبين الغناء العربيّ (عكولة ، ٢٠١٢، ص ٦٩–٧٠). يوجد روابط ثابتة بين الغناءين كما أن الآلات الموسيقيّة هي هي عند العرب والسريان، ولا يمكن للباحث أن يتخفّى وراء إصبعه مدّعيًا عدم وجود تلك الروابط (عكولة ، ٢٠١٢، ص ٨٤).

ويذهب باسيل عكولة في تسليط الضوء على هذه الروابط قائلاً (٢٠١٢):

إننا، وإن كنّا اليوم نجهل الألحان، لفقدان وسائل التسجيل الموسيقيّ للنصوص التي وصلتنا، وهي لا تُحصى، لا يمكننا اعتبار تطابق الكثير من الأوزان العربيّة مع الأوزان السريانيّة، ولا سيّما تلك المألوفة في الطقوس والمتداولة في الحقل الغنائيّ مجرّد صُدفة، بل عملاً إراديّاً لخلق مجالٍ فنيٍّ واسع، يمكن الاستقاء من منابعه. (ص ٨٣–٨٤)

أثْرى العربُ هذه المعرفة في ما أضافوه من أدبيات في علوم الموسيقى العربيّة. وتبدو كل هذه الميزات واضحة في كتابات الكنديّ والفارابيّ.

ويُضيفُ سليم الحلو (٢٠٠٧) في النحوِ نفسِه:

في هذه الفترة [عصر المأمون] في بغداد ، ظهر رجل من أصل عربيّ من قبيلة كندة، وهو الكنديّ. فدرس كلّ فرع من هذه العلوم وكتب مئتين وستّين كتاباً ورسالة حتى سمّوه فيلسوف العرب. تحوّل إلى العلوم التي كانوا ينقلونها عندئذ عن فارس والهند وعن التراث اليونانيّ وهي فروع عديدة، الطبّ وفنون الرياضيّات والفلسفة

والموسيقى أمثلةً منها. فدرس هذه العلوم أوّلاً في ترجماتها العربيّة. ولكن مثله لا يقنع بالترجمة، فتعلّم اليونانيّة ودرس الكتب في لغّاتها الأصليّة وترجم عنها بل كان يراجع ويصلّح ترجمة من احترفوا الترجمة. (ص ٢٧٨-٢٧٩)

وفي تأثير اللغة الموسيقيّة الشرق-أوسطيّة نُشيرُ إلى دور المدرسة الأندلسيّة للموسيقى التي قامت بتطوير أساليبَ جديدةٍ في علم الموسيقى، وبوضع الأشكال المبتكرة له. ويؤكّد الباحث هنري فارمر في عدد من كتاباته على تأثير الموسيقى الشرق-أوسطيّة في موسيقى أوروبّا الغربيّة (Farmer, 1925, 62-63).

تفاعلت اللغة الموسيقيّة في هوّيّتها عبر التاريخ أيضًا مع الفرس والبيزنطيّين والترك الذين طعّموها بالمقامات ودرجات السلّم الموسيقي والأشكال الغنائيّة والآليّة التي يُمكن دراستها بإسهاب على حدةٍ لأهمّيتها واتّساعها. ففي إطار الإشكاليّة التي طرحناها في بحثنا الحاليّ نتناول تفاعل اللغة الموسيقيّة الشرق-أوسطيّة بالموسيقى الأوربيّة وثقافتها منذ القرن التاسع عشر.

٢- عوامل أدّت إلى إدخال الثقافة الأوروبيّة الموسيقيّة الى الشرق الأوسط في القرن التاسعَ عشر

في إدخال التقاليد الموسيقيّة الغربيّة إلى الشرق الأوسط يشرح رؤوف يكتا كيف أنّ السلطان محمود وبعد إلغائه فرقةَ الجيش التركيّ الموسيقيّة التي كانت تدعى "فرقة الإنكشاريّة" عام ١٨٢٦، أراد للسلطة العثمانيّة الممثّلة بجيوشها وجهاً ثقافياّ أوروبيّاً، فاستقدم من إيطاليا يوسف دونيزيّ عام ١٨٣١ ليتولّى قيادة فرقة موسيقى الجيش الخاصّة بالسلطان. بعد هذه الحادثة ولغاية حواليّ عام ١٩١٣ اي تقريباً لمدّة قرن على التوالي، شغل موسيقيّون إيطاليّون مركزَ قيادة فرقة الجيش العثمانيّ الموسيقيّة. ويشرح المؤرّخُ يكتا كيف كان لهذه الظاهرة نتائج في إدخال النمط الموسيقيّ الأوروبيّ إلى جميع الفرق الموسيقيّة العائدة للجيش العثمانيّ والتي

كانت منتشرة آنذاك في مراكز الحكم العثمانيّ في الشرق الأوسط (Yekta, 1921, p. 2981).

نشهَدُ الظاهرة نفسها بمصر خلال القرن التاسع عشر في عهد محمّد علي.

يذكر جارجي (١٩٧٣):

> فقد أكثر [محمّد علي] الإصلاحات المأخوذة عن الغرب ، وجعلها تشمل الموسيقى العسكريّة التي تهمّه بالدرجة الأولى، بمساعدة أوروبيّين تدفقوا إلى القاهرة. ومنذ ١٨٢٤ أنشأ أوّل معهد للموسيقى العسكريّة. [...] وسرعان ما تجاوزت هذه الجوقات إطار الجيش لتظهر في الساحات العامة في القاهرة والإسكندريّة. (ص ٧٣)

دخلت إذًا الموسيقى الأوروبيّة العالم الشرق–أوسطيّ من باب السلطة السياسيّة والعسكريّة خلال القرن التاسع عشر، وسرعان ما انتشر استعمالها في الأوساط الاجتماعيّة والعلميّة والفنيّة في مختلف أنحاء السلطنة العثمانيّة. ومحمّد عبد الوهاب هو من أوائل المؤلّفين الذين أخذوا من الموسيقى الغربيّة بعض أشكالها واستخدموا بعضاً من آلاتها.

٢–١– أسباب انتشار الثقافة الأوروبيّة الموسيقيّة في الشرق الأوسط

ا– دخول الآلات الغربيّة إلى الشرق الأوسط كما سبق وذكرنا.

ب– دخول الكتابة الموسيقيّة (التنويط) الغربيّ Notation musicale: ومن العوامل المهمّة التي دفعت وساعدت على التطلّع باتّجاه الغرب، أنّ الموسيقى الشرق–أوسطيّة كُتبَت بأداة التنويط الغربيّ الذي سهّل القراءة على النمط الغربيّ في العصر الحديث في حين أنّ المحاولات السابقة التي قام بها الشرقيّون لكتابة موسيقاهم كانت تتناسب مع الانتقال الشفهيّ للتراث Tradition orale. كانت عمليّة تعليم الموسيقى في ما مضى كالكثير من طرق التعليم الأخرى، تتمّ مباشرة من معلم إلى تلميذ. فهي بالتالي علاقة شخصيّة، ومقتصرة

على حلقات ضيّقة، أكثر مما هي منهجيّة مكتوبة معمّمة (During, 1995, p. 353-354).

كان للإحجام عن التدوين أسباب عديدة (الحلو، ٢٠٠٧، ص ٨–١٠) منها، الاعتقاد الذي لا يزال سائدًا حتى الآن والذي يقول بعدم إمكان تدوين الموسيقى العربيّة تدوينًا دقيقا، نظرًا لما فيها من رهافة ودقّة في الحركة النغميّة.

ج– اعتماد المناهج الغربيّة: ترسّخت أنظمة التربية الغربيّة على أسس متينة في المدارس والجامعات خلال القرن العشرين، وأُدخلت مناهج الموسيقى الغربيّة إلى معاهد الموسيقى في العالم الشرق–أوسطيّ. أخذت مناهج التعليم في المدارس ومعاهد الموسيقى تتضمن دراسة الكثير من مواد الموسيقى الغربيّة كالنظريّات الموسيقيّة، وتاريخ الموسيقى الغربيّة وتحليلها، والهارمونيا، ومزج الألحان، والسولفاج، الخ (Saade, 1993, p. 213).

وبنتيجة ذلك استحوذت الموسيقى الغربيّة على عدد كبير من المهتمّين بشؤون الموسيقى في العالم الشرق–أوسطيّ، فوجدوا أنّ تلك الموسيقى متماسِكة الصنع ضمن بناء متقن، وهي ذات مبادئ واضحة، ومفاهيم تحليليّة وأدبيّات غنيّة انتشرت إلى أن اتّخذت صيغةً عالميّة.

٢–٢– نتائج انتشار الثقافة الأوروبيّة الموسيقيّة في الشرق الأوسط

نجد أنّ العوامل المذكورة حلّت، في تعليم الموسيقى، "المدرسة – المؤسّسة" مَحلَّ منهجيّة سابقة كانت ترتكز على مبدأ مدرسة "من الفم إلى الأُذُن"، ومنهجيّة العلاقة المباشرة بين معلّمٍ وطالب معرفةٍ. وبما أنّ المدرسة – المؤسّسة تقوم على جماعات المعلّمين الذين يتولّون التدريس، فقد أصبح أهمّ ما يتميّز به هؤلاء هو الشهادات التي نالوها من مختلف معاهد العالم، والخبرات المتعدّدة– وأحيانا المتناقضة – والنظريّات والمبادئ التي اكتسبوها ومارسوها وفق قواعد ومناهج ترتبط بحضارات ومفاهيم المعاهد والبلدان الأجنبيّة حيث أتمّوا دراساتِهم

أو أقاموا. وبذلك أصبحت أبواب التغريب بفعل عمليّة التدريس مفتوحة على كل جهة تأتي منها شهادات المعلّمين، ويأتي منها المعلّمون متأثرين بما حازوا.

وبفعل إدخال الثقافة الموسيقيّة الأوروبيّة إلى الشرق الأوسط، نشأ انشقاق بين المدافعين عن الموسيقى التقليديّة وأصولِها والمعاصرين الذين أتمّوا دروسهم في الجامعات الغربيّة وتأثّروا بها.

وبكل تأكيد، فالعاملون في الحقل الموسيقيّ منذ القرن التاسع عشر يشكّلونَ مجموعتين: تضمُّ الأولى ذوي الثقافة الموسيقيّة الغربيّة؛ والثانية، الموسيقيّين الفطريّين الذين يشكّلون امتدادًا للنهج الشفهيّ المتوارث.

وبحسب درلنجيه (١٩٤٩):

> يتميز المدافعون عن الموسيقى التقليديّة بكونِهم غير مثقفين، حتى أنّ الكثير منهم لا يزال في مرحلة الأميّة... يعيشون على هامش الأنشطة الموسيقيّة القائمة في بلدانهم. يجدون أنفسهم مبعدين بحكم الواقع التنظيميّ عن الأوركسترات الحديثة بسبب ما يسمى نقصًا في المعرفة لديهم... وكذلك بسبب عدائيّتهم الشرسة ضدّ أشكال الفنّ الجديدة. لقد حُرموا من حماية الطبقة الميسورة التي تغلغل فيها الفكر الأوربيُّ ومناهجُه الفنّيّة، وبما أنّهم لا يقدرون على تحمّل نتائج معركة غير متكافئة فمن المؤكد أن مآلَهم الانحلال الكامل... أمّا العصرانيّون فيعرفون السولفاج وقوانين العلوم الصوتيّة. وكان عليهم أن يصبحوا قادرين على إعادة تنظيم فنّهم الوطنيّ على أسس ثابتة، لو لم يتخلّوا عن أهمّ العناصر الرئيسيّة التي تميّز الموسيقى العربيّة، بسبب عقد النقص التي تتحكم بنفوسهم... إذا ما جُرّدتْ الموسيقى العربيّة من تنوعها في التفرّد، الذي يميز المقامات التقليديّة، لبَدت الموسيقى الجديدة، التي يحاول العصرانيون أن يفرضوها على الشعوب العربيّة، جسدا عاريا يستدعي السخريّة، وأصبحت شبيهة بأشكال دُميَويّة تمثّل غالبيّة القوالب الشائعة في الموسيقى الغربيّة... (ص XII-XIII)

هؤلاء الموسيقيّون الفطريّون يعيشون في عزلة بالنسبة لِحَائزي الشهادات، وهم مبعَدون عن معظم الميادين الموسيقيّة، خاصة التعليميّة منها، لأنّهم لا يحملون شهادة أكاديميّة، على الرغم من أنّهم يحتفظون بالتراث التقليديّ الذي بلغ إليهم بانتقال الإرث الشفوي من جيل إلى جيل. فإذا ما رغب اليومَ أحد الطلاب أو الباحثين أن يعود إلى معالم التراث، فما عليه إلاّ أن يقصدَ معلّمًا خاصًا، خارج إطار المؤسّسة التعليميّة.

٣- الأم والأمّة

فوجئتُ يومًا، خلال رحلةٍ قصيرة في سيّارة أجرة، أنّ السائق المسنّ الذي كان يخاطبني بالفصحى كانَ أشبَهَ بمخزون ثريٍّ من التراث الأدبيّ والموسيقيّ. فبالرغم من أنّ حركة السير كانت خانقةً فإنّ حديثَه جعلني أغفل عنها لأشعرَ وكأنّي في حلقةٍ أدبيّةٍ من الشعر والموسيقى. ذُهلت بما له من معرفةٍ وقوة ذاكرةٍ وإلقاءٍ للشعر بصوتٍ غنائي، ورُحتُ أتساءَلُ في ذهني عن سرّ هذه الموهبة. أمّا هو فبادرني بقوله: "سيّدتي، أنا أمّيٌّ". ثم راح يقصُّ معاناته وظروف عائلته التي حرمتهُ من العلم. وبما أنّه لا يحمل شهادة، كانَ عليه أن يعبّر عن موهبته ومعرفته الواسعة ويُقاسمها مع روّاد سيّارة الأُجرة.

يردُ في لسان العرب (١٩٩٠):

> والأُمِّيّ الذي لا يَكْتُبُ. قال الزجاج: الأُمِّيُّ الذي على خِلْقَةِ الأُمَّةِ لم يَتَعَلَّمِ الكِتاب فهو على جِبِلَّتِه، وفي التنزيل العزيز: ومنهم أُمِّيُّون لا يَعلَمونَ الكتابَ إلاّ أَمَانِيَّ؛ قال أَبو إسحق: معنى الأُمِّيّ المَنْسُوب إلى ما عليه جَبَلَتْه أُمُّه أي لا يَكتُبُ، فهو في أَنه لا يَكتُب أُمِّيٌّ، لأنّ الكِتابة هي مُكْتسَبَةٌ فكأَنه نُسِب إلى ما يُولد عليه أي على ما وَلَدَته أُمُّهُ عليه، وكانت الكُتَّاب في العرب من أَهل الطائف تَعَلَّموها من رجل من أهل الحِيرة، وأَخذها أَهل الحيرة عن أَهل الأَنْبار.

وفي الحديث: إنَّا أُمَّةٌ أُمِّيَّةٌ لا نَكْتُب ولا نَحْسُب؛ أَراد أَنّهم على أَصل ولادة أُمِّهم لم يَتَعَلَّموا الكِتابة والحِساب، فهم على جِبِلَّتِهم الأُولى.

وفي الحديث: بُعِثْتُ إلى أُمَّةٍ أُمِّيَّة؛ قيل للعرب الأُمِّيُّون لأنّ الكِتابة كانت فيهم عَزِيزة أَو عَديمة؛ ومنه قوله: بَعَثَ في الأُمِّيِّين رسولاً منهم.

والأُمِّيُّ العَيِيّ الجِلْف الجافي القَليلُ الكلام؛ قال: ولا أعُود بعدَها كَرِيّا
أُمارسُ الكَهْلَةَ والصَّبيَّا، والعَرَبَ المُنَفَّه الأُمِّيَّا قيل له أُمِّيٌّ لأنّه على ما وَلَدَته أُمُّه عليه من قِلَّة الكلام وعُجْمَة اللِّسان، وقيل لسيّدنا محمدٍ رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، الأُمِّي لأَن أُمَّة العرب لم تكن تَكْتُب ولا تَقْرَأ المِكْتُوبَ، وبَعَثَه الله رسولاً وهو لا يَكْتُب ولا يَقْرأُ من كِتاب، وكانت هذه الخَلَّة إحْدَى آياته المُعجِزة لأَنه، صلّى الله عليه وسلّم، تَلا عليهم كِتابَ الله مَنْظُوماً، تارة بعد أُخْرَى، بالنَّظْم الذي أُنْزِل عليه فلم يُغَيِّرْه ولم يُبَدِّل أَلفاظَه، وكان الخطيبُ من العرب إذا ارْتَجَل خُطْبَةً ثم أَعادها زاد فيها ونَقَص، فحَفِظه الله عزّ وجلّ على نَبيِّه كما أَنْزلَه، وأَبانَهُ من سائر مَن بَعَثه إليهم بهذه الآية التي بايَنَ بَينه وبينهم بها، ففي ذلك أَنْزَل الله تعالى: وما كنتَ تَتْلُو من قَبْلِه من كِتاب ولا تَخُطُّه بِيَمِينِك إذاً لارْتابَ المُبْطِلون الذين كفروا، ولَقالوا: إنه وَجَدَ هذه الأَقاصِيصَ مَكْتوبةً فَحَفِظَها من الكُتُب.

(ص ٣٤)

نختصر بأربعةِ نُقاطٍ ما ورد في تحديد لسان العرب:

-"الأُمِّيُّ الذي على خِلْقَة **الأُمَّةِ** لم يَتَعَلَّم الكِتاب فهو على جِبِلَّتِه."

-"أُمِّيٌّ لأنّه على ما وَلَدَته **أُمُّه** عليه."

- "أَنهم على أَصل ولادة أُمِّهم لم يَتَعَلَّموا الكِتابة والحِساب، فهم على جِبِلَّتِهم الأُولى."

- "قيل للعرب الأُمِّيُّون لأنّ الكِتابة كانت فيهم عَزِيزةً أَو عَديمة".

فإنِ استعملنا كلمة "أمّيٍّ" لنَصف شخصًا، إنّما لنَعنيَ بها أنّ هذا الشخص "يجهل الحرف قراءةً وكتابة". لكن كلمة أمّيّ المشتقّة من كلمتَي: "أمّ" و "أمّة" بحسب ما ورد في التحديد المُعجميّ، تعني أنّ الإنسان الأمّيّ، وإن يكنْ يجهل لغةَ الحرف إنما يتكلّم لغة الأمّ والأُمَّ(ـة)، أي لغة الفِطرة المنسوبةِ والمتعلّقة بالأرض التي نشأ وترعرع فيها.

كانت ولا تزال القبائل تنقل هُوِّيّتها لبنيها من خلال الصوت واللحن والإيقاع والحركة التي تشكّل اللغة الموسيقيّة الأمِّ(يَّة) الخاصّة بها. ينقل البالغون هذا المخزون إلى أطفالهم منذ الصغر إذ ترافق تلك الألحانُ الولدَ طوالَ نموّه وتطوّره في أوقات النوم واللعب والنشاطات العائليّة والقبائليّة كما ينقلون تاريخ قبائلهم في نصوص الألحان والإيقاعات لتَغدُوَ عمليّة النقلِ جزءاً لا يتجزّأ من هُويّتهم (Geneix-Rabault, 2010, p. 209).

خلاصة

فالإنسانُ وهُوِّيّتُه الموسيقيّة أمام لغتين: لغةِ الأمّ والفطرة التي يرثها عن أجداده وجدّاتِه، ولغة الحرف والثقافة التي يتلقّاها فيتلقّنُها. اللغة الأمّ هي بمثابة جذور الشجر لأنها تأتي من الأرض والتراث. هي التربة التي غرز فيها الأقدمون الفطريّون جذورَهم جيلًا بعد جيلٍ رجوعاً إلى الحضارات القديمة. أمّا لغة الحرف فهي مثل البذور واللقاحات تسافر من شجرة حضارةٍ ما، إلى حضاراتٍ أخرى. والهُوِّيّة التي نبلغ إلى بنائها هي كالجذع النامي، يومًا على يوم، من الأرض نحو الفروع بين المكان والزمن. يستقيم جذع الهوّيّة أو ينعطف أو ينكسر بين تفاعل شدّ الجذور في عمقِ الأرض وجذب الأغصان في الهواء.

عَودٌ إلى بدْء

في نتيجة هذا البحث، نجدُ أن الدفّ رمزٌ لتراث اللغة الموسيقية في الشرق الأوسط بينما يمثّل البيانو أو الغيتار رمزاً لثقافة غربيّة وردَت إلى الشرق الأوسط ودخلت برامجه التعليميّة وهي تستمرّ بتلقيح الأجيال منذ القرن التاسعَ عشر.

واقع هؤلاء الشباب والشابات الذين لا يريدون أو لا يألَفون الاستماع إلى الدفّ ونَقرِهِ، بل يقومون باستبداله بآلات أجنبيّة، يشير إلى أنّهم ولدوا وبهم صَمَمٌ عن صوت ماضيهم، لا يقدرون أن يُصغُوا إلى نبْضِ الأرض التي منها نشأوا. بل يتطلّعون إلى الخارج ويميلون نحو هَذِي الحضارة أو تلك، مبهورين بأصدائها ومتغافلين عن صدى أجدادهم الأقدمين الساجين تحت التراب.

لائحة المراجع

١. الحفني، محمود أحمد. (تاريخ النشر غير مذكور). *إسحاق الموصلي، الموسيقار النديم*. مصر: المؤسّسة المصريّة العامة للتأليف والأنباء والنشر.

٢. الحلو، سليم. (١٩٧٤، ٢٠٠٧). *تاريخ الموسيقى الشرقية*. سلسلة الموسوعة الموسيقيّة، بيروت: دار مكتبة الحياة.

٣. أسعد، جبران. (١٩٩٠). *الموسيقى السورية عبر التاريخ*. د.ن.

٤. رشيد، صبحي أنور. (٢٠٠٠). *تاريخ الموسيقى العربّية*. ألمانيا الاتحاديّة: مؤسّسة بافاريا للنشر والإعلام.

٥. رشيد، صبحي أنور. (٢٠٠٦). *الآثار الموسيقّية في مصر القديمة*. القاهرة: دار الحرم للتراث.

٦. الكنديّ، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق. (١٩٦٢). "رسالة في أجزاء خبريّة في الموسيقى." *مؤلّفات الكنديّ الموسيقّية*، نشر زكريا يوسف (٩١-١١٠). بغداد: مطبعة شفيق.

٧. المعلوف، شيرين. (٢٠٠٢). *تاريخ نظرّية الموسيقى العربّية: تحوّل وتلازم في مسيرة الانظمة النغمّية، الاجناس وبنية السلالم*. الكسليك: جامعة الروح القدس.

٨. بيغوليفسكايا، نينا. (١٩٩٠). *ثقافة السريان في القرون الوسطى*. (ترجمة الجراد، خلف). سورية: دار الحصاد للنشر والتوزيع.

٩. برصوم، إغناطيوس أفرام الأوّل. (١٩٨٧). *اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السّريانيّة*. (الطبعة الثالثة). حلب: سلسلة التراث السريانيّ.
١٠. جارجي، سيمون. (١٩٧٣). *الموسيقى العربيّة*. (ترجمة عبد الله نعمان). ماذا أعرف المنشورات العربيّة. جونية–لبنان: المطبعة البوليسيّة.
١١. جحا، شفيق. (٢٠١١). *التدوين الموسيقيّ المغرب، نشأته، تطوّره، أشكاله وانتشاره*. بيروت: مطبعة الجامعة الأميركيّة.
١٢. زيدان، جرجي. (١٩٦٧). *تاريخ أداب اللغة العربيّة*. بيروت: دار مكتبة الحياة.
١٣. عكولة، باسيل. (٢٠١٢). *الشعر والموسيقى في الكنيسة السريانيّة*. بيروت، دكّاش برينتينغ هاوس.
١٤. فارمر، هنري جورج. (١٩٩٠). *تاريخ الموسيقى العربيّة حتى القرن الثالث عشر*. (تعريب جرجس فتح الله المحامي). بيروت: دار مكتبة الحياة.
١٥. نجم، كمال. (١٩٩٣). *تراث الغناء العربيّ بين الموصليّ وزرياب وام كلثوم وعبد الوهاب*. دار المشرق.
١٦. *لسان العرب*. (١٩٩٠). المجلّد الثاني عشر، دار صادر، بيروت.
١٧. وزارة المعارف العموميّة. (١٩٣٣). *كتاب مؤتمر الموسيقى العربيّة*. (المقدّمة). القاهرة: المطبعة الأميريّة.

Bibliographie

18. Abou, Sélim. (2002). *L'identité culturelle*. Collection Anthropologie. Paris: PUF.
19. Atema, Jelle, Gray, Patrici, Krause, Bernie, Payne, Roger, Krumhansi, Carol, Baptista, Luis. (2001). The Music of Nature and the Nature of Music. *American Association for the Advancement of Science, 5501,* 52-54.
20. Aubert, Laurent. (2007). Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité. *Cahiers d'ethnomusicologie, 20,* 29-38.

21. Briquel-Chatonnet, Françoise. (2004). *Les Araméens et les premiers arabes: des royaumes araméens du IXe siècle à la chute du royaume nabatéen.* France: Edisud.
22. Centre d'études et de recherche orientale (Ed.). (2005). *Les Syriaques, transmetteurs de civilisations: L'expérience du Bilād el-Shām à l'époque Omeyyade.* Patrimoine Syriaque: Actes du colloque IX.
23. D'Erlanger, Rodolphe. (1949). *La musique arabe.* Cinquième tome. Paris: Libraire orientaliste Paul Geuthner.
24. Defrance, Yves. (2007). Distinction et identité musicales, une partition concertante. *Cahiers d'ethnomusicologie, 20,* 9-27.
25. DeVale, Sue Carole. (1989). Power and Meaning in Musical Instruments. In *Music and the Experience of God.* Edited by David Power, Mary Collings and Mellonee Burnim. Edinburgh: T&T Clarck.
26. Duchesne-Guillemin, Marcelle. (1963). Découverte d'une gamme babylonienne. *Revue de Musicologie , 49*(126), 3-17.
27. During, Jean. (1995). *Quelque chose se passe: Le sens de la tradition dans l'Orient musical.* Editions Verdier.
28. Duval Rubens. (1907). *Anciennes littératures chrétiennes: La littérature syriaque*. Paris: Librairie Victor Lecoffre
29. Farmer, Henry. (1925). Clues for the Arabic Influence on European Musical Theory. *Journal of the Royal Asiatic Society for Great Britain and Ireland*, 1, 62-63.
30. Fernando, Nathalie. (2007). La construction paramétrique de l'identité musicale. *Cahiers d'ethnomusicologie, 20,* 39-66.
31. Galpin, Francis William. (1929). The Sumerian Harp of Ur, c. 3500 B.C. *Music and Letters,10*(2), 108-123.
32. Galpin, Francis William. (2011). *Music of the Sumerians and their Successors, Babylonians and Assyrians.* Cambridge: Cambridge University Press.
33. Gaullaucher, Marie-Anne. (2002). Music and Identity in Latin America. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes, 27*(54), 347-353.
34. Geneix-Rabault, Stéphanie. (2010). Les dimensions affectives des chants et jeux chantés: que les adultes adressent aux enfants en langue drehu (Iles Loyauté – Nouvelle – Calédonie). Cahiers d'ethnomusicologie, *23*, 195-210.

35. Jargy, Simon. (1971). *La musique arabe.* Editions: Que Sais-Je? No. 1436.
36. Kilmer, Anne Draffkorn. (1998). The musical instruments from Ur and ancient Mesopotamian music. *Expedition, 40*(2)*,* 12-19.
37. Kilmer, affkornDr Anne. (1971). The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music. *Proceedings of the American Philosophical Society, 115*(2)*, 131-149.*
38. Lawergen, Bo. (1988). The Origin of Musical Instruments and Sounds. *Anthropos*, *83,* 31-45.
39. Lévi-Strauss, Claude. (1983). L'identité. In *Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss professeur au Collège de France, 1974-1975*. Paris: PUF.
40. Mirelman, Sam. (2009). New Developments in the Social History of Music and Musicians in Ancient Iraq, Syria, and Turkey. *Yearbook for Traditional Music, 41,* 12-22.
41. Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music.* Princeton: Princeton University Press.
42. Parrot, André. (1980). *Sumer.* Paris: Gallimard.
43. Redmond, Layne. (1997). *When the Drummers were Women.* New York: Three Rivers Press.
44. Redmond, Layne. (1999). The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power. *Ethnomusicology, 43(*1), 101-134.
45. Rothenberg, David. (1913). *The Book of Music and Nature.* Middletown: Wesleyan University Press.
46. Saadé, Gabriel. (1993). Histoire de la musique arabe. *Bulletin d'études orientales*, *45*, 201-219.
47. Yekta, Raouf. (1921). La musique turque. *L'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (2945-3064). Paris: Delagrave.