جامعة صفاقس
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

كلية الاداب والعلوم الانسانية بصفاقس
مدرسة الدكتوراه في الاداب والفنون والانسانيات

الخطاب الموسيقي

الخطاب الموسيقي
Musical Discourse
وسؤال الهوية
and the Question of Identity

أعمال المؤتمر الدولي الثاني
02-03-04 أفريل 2014

إشراف وتقديم : د.الأسعد الزواري

تنسيق: حلمي بنصير

الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية - 2014 - Musical Discourse and the Question of Identity

بالتعاون مع

جامعة صفاقس

جمعية قدماء المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

ISBN: 978-9938-12-334-0

الهاتف: 444 832 74 (216+)
الفاكس: 443 832 74 (216+)
بريد إلكتروني: contact@nouhaeditions.tn
www.imprimerie-nouhaeditions.com

Imprimerie Nouha EDITIONS

الثمن: 30.000 د.ت

الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة

جامعة صفاقس
المعهد العالي
للموسيقى بصفاقس

كلية الأداب والعلوم الانسانية بصفاقس
مدرسة الدكتوراه في الاداب
والفنون والإنسانيات

الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة

أعمال المؤتمر الدولي الثاني

2- 3 - 4 أفريل 2014

إشراف وتقديم : د. الأسعد الزواري

تنسيق : حلمي بنصير

العنوان : الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية

إشراف وتقديم : د. الأسعد الزواري

تنسيق : حلمي بنصير

الطبعة : 2014

تصميم الغلاف: زياد العش

لجنة القراءة: منير التريكي– مراد السيالة – الأسعد الزواري – مراد الصقلي – حافظ قويعة – الأسعد قريعة – سمير بشة

ان المواضيع الواردة بهذا الكتاب تعبّر عن آراء أصحابها وتلزمهم بها

إهداء

"خطاب" إلى روح الطالبة الباحثة رانية بوصرصار العيادي

في تقليب الخطاب

"رانية"، أكُنتِ من الرُنُوِّ وإدامة النظر حسنا وإعجابا وبالتالي كنت الجمال وكنت الفعل وكنت الحياة ؟

"رانية" أم كنت من الرَّيْن والرُّيُون والوقوع في ما لا يُستطاع الخروج منه وبالتالي صرت الصبر والفناء والموت ؟

بين رنا وران تماهت الأصوات وتنوع الإيقاع واختلف المقام وتباعدت الدرجات واستوى السلم على قَـفْـلِ الخطاب.

وهذا خطاب آخر...

لم يكن في الكينونة ولا في الهوية

رحمك الله رانية

الأستاذ عبد العزيز بن سعيد

المحتوى

كلمة منسق المؤتمر

حلمي بنصير **9**

تقديم: في ماهية الخطاب الموسيقي

الأسعد الزواري **13**

ملابسات الخطاب الموسيقولوجيّ من خلال أشغال "فيتيس" و"أدلار"

سمير بشّة **33**

الهويّة في الخطاب الدّيني بالقيروان

شامة العوني **47**

الخطاب الموسيقي مؤشرا على الهوية: السماع الصوفي أنموذجا

منير التريكي **59**

"الرّقراقي": إثبات أم إلغاء للهويّة

فاطمة اللّجمي العمّوص **81**

قراءة في قصيدة "بني وطني"

أيمن قويعة **91**

أسلوبية الخطاب في الموسيقى الشعبيّة التّونسيّة – دراسة تحليلية لبعض الأنماط الغنائية –

فاطمة زكري **109**

اللّهجة الموسيقية التونسية في مطلع القرن الحادي والعشرين: مقوّماتها وعوامل تبلورها

سيف الزّيدي **119**

جدلية التّنظير والتّطبيق في الخطاب (كنشرتو النّاي العربي أنموذجا)

بسام الطرابلسي **131**

زمنية الخطاب الإيقاعي في الموسيقى الشعبية بجزيرة جربة "الطَّنْقِيمْ نموذجا"

أحلام حامد **139**

موازين الموسيقى الشعبية التونسية سبيل للمحافظة على الهوية الموسيقية

حاتم العموص **147**

مفهوم الإيقاع في الفنون من خلال الرّقص والشّعر والموسيقى

رائدة القطّي شقـرون **157**

خصوصيّات الأداء الإيقاعي في مدرسة المالوف التّونسي بين الثّابت والمتحوّل خلال القرن العشرين (إيقاع البطايحي أنموذجًا)

محمد عبد القادر بن الحاج قاسم **167**

الهوية الموسيقية من خلال موشح "طاف بالصهباء بدري" للشيخ خميس الترنان: بين التجدّر والانفتاح

أحمد عبيد **177**

الخطاب الموسيقي زمن الاقتصاد الإبداعي

حلمى بنصير **191**

كلمة منسّق المؤتمر الدولي الثاني:
"الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة"

حلمي بنصير
منسّق المؤتمر وعن لجنة التنظيم
< analysediscours.mus@gmail.com>

يسعدني أن أقدّم الى القراء الكرام هذا الكتاب الذي تم إعداده و طبعه قبل انعقاد المؤتمر الدولي الثاني حول الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، وهو عبارة عن توثيق لجملة أعماله والذي سيعقد خلال شهر أفريل 2014. ويحقّ لي باسم زملائي الأفاضل أعضاء لجنة تنظيم المؤتمر وكافة الباحثين المنخرطين بوحدة البحث "تحليل الخطاب الموسيقي بتونس" بالمعهد العالي للموسيقى بصفاقس، أن أعلن عن ولادة إنجاز علمي تم الإعداد له منذ سنة تقريبا، يندرج ضمن جملة من الانشطة العلمية والتي بدأ توثيقها في الكتاب الاول الجامع للمقالات والبحوث المقدمة ضمن فعاليات المؤتمر الدولي الأول . وهاهي وحدة البحث"تحليل الخطاب الموسيقي بتونس" تجدّد العهد وتواصل مهمتها المنوطة بعهدتها وتنجز المشروع البحثي الجديد.

يُعدّ مؤتمرنا هذا، الذي يشرفني تنسيق أعماله، من بين ركائز البحث العلمي في ميدان العلوم الموسيقية لبناء صرح لا تكتمل معالمه إلاّ اذا مضت وحدة البحث "تحليل الخطاب الموسيقي بتونس" قدما في النشاط العلمي، فقامت ببرمجة لقاءات فكرية وأيام دراسية وبعقد الندوات والمؤتمرات العلمية. وهو في تقديرنا، يستجيب لانتظارات الباحثين

والجامعيين الذين يتوقون الى أن تجد معارفهم وأفكارهم فضاء أرحب من حيّز المدارج التي يقدمون فيها محاضراتهم، وجمهورا أوسع وأكثر تنوعا من الطلبة الذين يواكبون دروسهم.

لقد مرّ هذا الكتاب بالمسارات التي ينبغي أن تمرّ بها البحوث العلمية والجامعية الجادة والتي تحترم قواعد البحث والعلم من ناحية وأصول النشر من ناحية أخرى، ولأنني أيضا من الذين تابعوا أطواره في نسخته الاولى والثانية. ففكرة هذا المؤتمر نشأت خلال اجتماع دوري للوحدة الى أن استوى هذا المشروع و صار حقيقة تجسم في دورة أولى كانت ناجحة حسب التقييم الذي أعدّته وحدة البحث بتاريخ 27 أفريل 2013.

و منذ هذا التاريخ، واصلت هيأة التنظيم عملها والمتكونة من السيدة والسادة الجامعيين أعضاء الوحدة: ايناس العفاس ينصير، وجدي عليلة، حلمي بنصير، فريد بنعمر،عبد الله العيادي وجدي عليلة، محمود هدريش ومهدي كمون. فنسقت الهيأة أعمال المؤتمر وأخذت على عاتقها مسائل الاعداد اللوجستي والتنظيمي حيث اجتمعت بباقي أعضاء الوحدة لتحديد تواريخ المؤتمر وإعداد الورقة العلمية وضبط جملة المحاور والاتصال بالباحثين لاستلام الملخصات ثمّ عرضها على لجنة الفرز. وبعد أن فرغ الباحثون من تحرير مقالاتهم، عرضت لجنة المؤتمر البحوث التي تم قبولها على لجنة علمية محكمة متكونة من باحثين جامعيين يشهد لهم الجميع بالكفاءة في البحث العلمي وهم السادة: منير التريكي (أستاذ تعليم عال)، مراد السيالة (أستاذ محاضر)، الأسعد الزواري (أستاذ محاضر)، مراد الصقلي (أستاذ محاضر)، حافظ قويعة (أستاذ محاضر)، الأسعد قريعة (أستاذ مساعد متحصل على التأهيل الجامعي) وسمير بشة (أستاذ مساعد متحصل على التأهيل الجامعي). وهاهي لجنة تنظيم المؤتمر توثّق ما أجيز من تلك البحوث

في كتاب أخذ أعضاء الوحدة عهدا على أنفسهم ألا تُعقد الدورة الثانية من هذا المؤتمر إلاّ وأشغاله مودعة في سفر يحفظها ومجلد يوثقها رغم عديد الصعوبات، وذلك أسوة بجامعات وجهات علمية عريقة في ميدان البحث وتنظيم الندوات والملتقيات العلمية، وعز علينا أن نكون من الذين يحترمون هذا التقليد ويعملون على ترسيخه وتفعيله عملا بالقول "**لا يَتِمُّ الْمَعْرُوفُ إلا بتَعْجِيلِهِ ، فَإِنَّهُ إِذَا عَجَّلَهُ هَنَّاهُ**".

كانت أشغال الدورة الأولى للمؤتمر الدولي حول "الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة" فرصة لترسيخ الجانب النظري للخطاب، ومقوماته، ومجالا لبسط أبرز مناهج تحليل الخطاب الموسيقي وآليّاته، وإطارا مناسبا إلى طرح سؤال الهويّة بين الثابت والمتحوّل من خلال تقديم العديد من المحاضرات العلميّة القيّمة. غير أن هذه الإشكاليات لايزال الغموض يكتنفها، ذلك أن مفهوم "الخطاب" ما فتئ يحظى باهتمام متزايد من قبل الباحثين في العلوم الإنسانيّة نظرا لتواتر توظيفها في مجالات مختلفة كالأدب والدّين والفنون... فالقول بوجود خطاب أدبي وخطاب ديني وآخر فنّي... يحيلنا حتما إلى التساؤل عن ماهيّة هذا المصطلح وعن مرونة تزاوجه مع مختلف هذه الاختصاصات وغيرها، وتوظيفه بطرق مختلفة اختلاف زوايا النظر إلى مكنون الخطاب وتجلياته.

على هذا النحو وانطلاقا من أن وجود الانسان مرتبط بالتفكير والتأمل في محيطه تأكدت الحاجة لمزبد دراسة ماهية الخطاب أو كينونة وجوده مما يحتم علينا المرور الزاما عبر "المقاربة الأنطولوجيّة" لإدراك حقيقة وجوده بما هو موجود. والثّابت أنّ وجود هذا الخطاب أو ذاك يتأكّد من خلال "وظيفته الإسناديّة" التي تجمع بين المُسنِد والمُسنَد إليه؛ فهذه الوظيفة هي التي تجذّر بصفة فعليّة "قصديّة الخطاب" التي يسعى الباحث إلى

تحليلها من خلال التركيز على الخطاب بكونه ظاهرة معيّنة تستوجب الملاحظة والدّراسة للولوج إلى المعنى الباطن فيها وتبيان علاقتها بهوية مجتمع ما وتأثرها وتأثيرها فيه، وذلك من خلال مقاربات تنظيريّة وتحليليّة تختلف باختلاف نوعيّة الخطاب.

من هذا المنظور وبما أن البحث في مسألة الخطاب الموسيقي هو في واقع الامر بحث في مقوّمات الهويّة الثقافية والاجتماعية التي نبع منها ذلك الخطاب وشكل من أشكال اثبات تلك الهويّة المتغيرة بتغير السياقات والممارسات والأذواق والأفكار والأعراف والإيديولوجيات، آثرنا أن يقترن الخطاب الموسيقي في عنوان الندوة بسؤال الهويّة. وفي هذا الفلك دارت البحوث التي يضمّها هذا الكتاب والتي نأمل أن يجد فيها القارئ متعة وفائدة فكرية.

تقديم:
في ماهية الخطاب الموسيقي

الأسعد الزواري*
<lassaad.zouari@yahoo.fr>

تسعى وحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي بتونس إلى تفعيل سبل التواصل مع الباحثين والتركيز على القضايا الفكرية والإبداعية المطروحة عليهم، وموقع هذه القضايا في مستوى الإبداع الإنساني عموما. كما تعمل، منذ أول ندوة علمية، على التعجيل بنشر أعمال الباحثين بعد تحكيمها، غايتنا في ذلك ضمان المحافظة على جدية البحوث وطرافتها حتى لا تفقد بريقها ونظارتها بتقادم مراجعها وتآكل المعلومات التي تضمنتها. وعلى هذا الأساس، يصدر كتابنا هذا، الجامع لأعمال مؤتمرنا، قبل انطلاق الفعاليات الرسمية، وهي تجربة نخوضها للمرة الأولى لعلها تساعد الطلبة والباحثين الشبان على استيعاب مواضيع المداخلات ومضامينها قصد مزيد فهمها وإدراك الإشكاليات التي تتمحور حولها، ونعد القارئ بتقييم هذه التجربة قبل أن نتخذها سنة نلتزم بها في الدورات القادمة.

يُعتبر مصطلح "الخطاب" من المفردات المفاتيح في اهتمام الباحثين في شتى العلوم الإنسانيّة، لتواتر توظيفه في مجالات مختلفة أكانت أدبا أو فلسفة أودينا أوفنونا... والقول بوجود خطاب مخصوص في مجال من هذه

* أستاذ محاضر للتعليم العالي، رئيس وحدة "تحليل الخطاب الموسيقي بتونس" وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

المجالات، يقودنا حتما إلى التساؤل عن ماهيّة هذا المصطلح وعن مدى مرونة تزاوجه مع مختلف هذه التجليات المعرفية، وأفق توظيفه من مختلف زوايا النظر في كنهه وتمظهره. وقد اخترنا أن نخوض في مسألة الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية للسنة الثانية على التوالي، وفي ذلك إقرار منا بأن الخطاب الموسيقي حاضن للهوية في مختلف تجلياتها، ولمزيد التعمّق في هذا المبحث العام -أي "الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة"-، ارتأينا تخصيص ثلاثة محاور جديدة للبحث في هذه الدورة الثانية التي من شأنها أن تفتح المجال لطرح إشكاليّات جديدة تُعنى بالخطاب بصفة عامة والخطاب الموسيقي بصفة خاصّة. وتتلخّص هذه المحاور في الآتي:

1- جدليّة التنظير والتطبيق في الخطاب.

2- الخطاب الموسيقي و"الصناعات الإبداعيّة".

3- أيّة هويّة للخطاب الموسيقي في تونس.

ولما كانت دراسة مسألة الهوية هاجسا، قد يكون مفتعلا، وموضوعا يخوض فيه الجميع: المفكرون والباحثون والعلماء دون استثناء، بدا لنا تخصيص الخطاب الموسيقي ووضعه في مدار البحث والتحليل سبيل للوصول إلى تحديد خصوصيات الهوية ومكوناتها وجذورها، فهل يمكن ضبط مكونات الخطاب الموسيقي؟

قد يبدو من العسير علينا ضبط مكونات الخطاب الموسيقي، وطرح المقاربات الكفيلة بتنظيمه وبتحديد العناصر التي تحكمه، باعتبار شدة تواترها، والنسق المتسارع للمتغيرات التي تؤثر فيها. ويمكن التركيز على ثلاثة عناصر–على الأقل– لتحليل الخطاب الموسيقي نصنفها كالآتي: مستوى الإدراك والتفاعل، والقوالب والأنماط، ثم المضمون الموسيقي.

1. مستوى الإدراك والتفاعل:

يبحث الفنان عموما عن متنفس للطاقات المكتنزة في وجدانه وفي فكره ومخياله حتى يتجاوز اللغة بكل ما فيها من اصطلاحات ليخوض في وسائل تعبيرية مستقلة وذات منظومة خاصة. فهل يمكننا القول بأنه " لا يمكن اختزال التأليف الموسيقي في تركيب وترتيب أصوات "مفيدة" بل يتعدى ذلك إلى خلق سياقات يمكن فيها إدراك تلك الأصوات على أنها تمكن المستمعين من إضفاء دلالات ذاتية أو جماعية على الموسيقى بقطع النظر على مختلف المسائل المتعلقة بها مثل النظرية النقدية وما بعد الحداثية وما بعد البنيوية" (كوكس، 1990، 11)(1).

ومن جانب آخر، هل نقر بأن "القول" و"المادة اللغوية" وما يقابلها من "اللحن" و"المادة الموسيقية" تشترك في التعبير ويرنو من خلالها المؤلف، موسيقيا كان أو أديبا، إلى التأثير في المتلقي من خلال رسالة "مشفرة" مشحونة بالدلالات وبالعناصر الرمزية. و"الخطاب اللساني" يحتمل تأويلات كثيرة يمكن حصرها إن أردنا ذلك، فـــ "إنجاز الكلام لا يتم إلا تبعا للمقاييس التي توفّرها اللغة والموجودة أساسا في ذهن الإنسان بحكم تجربته في الكون وامتلاكه للغة تمكنه من التعبير، أي من إنجاز ما تَمَثَلَه. فالمقاييس أو الضوابط والقوالب التي يتم وفقها إنشاء الكلام موجودة بالقوة في ذهن المتكلم. (محمد الهادي عياد، 2013، 60)(2). أما الإمكانيات التعبيرية التي يوفرها "الخطاب الموسيقي" في تفاعل مع "الكلام" فهي تتجاوز "الضوابط الملزمة للمتكلم"، لتصل بالمؤلف الموسيقي إلى الخروج إلى عوالم موسيقية بعيدة اعتبارا لأنها لا تنتمي إلى النظام الموسيقي المتداول فيستلهم منها عناصر تعبيرية جديدة قد تتعلق بالصياغة اللحنية من خلال توظيف آلة موسيقية وافدة يمكن أن تعطي أبعادا تعبيرية جديدة "للصورة الكلامية " التي يعبر عنها ويسعى إلى تجسيدها، اعتبارا لما

يمكن أن يضيفه المجال "اللحني" من صور ذهنية وتأثيرات آنية. ومن هنا تأتي إشكالية "التقارب" أو "التباعد" أو أحيانا "التكامل" بين الصورة الشعرية أو الكلامية والفكرة الموسيقية الّتي قد تتلاءم معها وقد تختلف عنها مما يخلق، في الغالب، صراعا بين الشاعر والمؤلف الموسيقي عندما يتعلق الأمر بتحديد السياقات ودلالاتها، وذلك على الرغم من اشتراكهما "المفترض" في المرجعية الثقافية والخيارات التعبيرية والمقاربات الأسلوبية وفي درجة التكيف مع الأزمنة والأمكنة على اختلاف تداولها.

إن دراسة الخطاب الموسيقي هي مسألة على غاية من التعقيد ذلك أن معاني كلمات النص الشعري وأغراضه ودلالاته، والتي تضاف لها معاني "الفكرة " أو الأفكار الموسيقية المصاحبة والتي يفترض أن تعبر عنها وتترجمها لتنقلها إلى المتقبل، قد تحدث تحولات في المعاني تتوافق حينا وتتناقض أحيانا أخرى. هذا إذا ما استثنينا الموسيقى "المجردة" التي تفسح للمؤلف الموسيقي بتجاوز سلطة الكلمة وبالتحرر من الصور الشعرية وليطلق لنفسه العنان "لمحاورة" مخياله "واستنطاق" مخزونه الموسيقي الموروث في قراءة تجديدية يسعى من خلالها إلى إثبات ذاته المتحررة.

2. القوالب والأنماط:

إن الأثر الموسيقي هو "مظهر" من مظاهر الحياة الاجتماعية، فـــ"الغناء" والاستماع للـــ"غناء" هو إحدى طرق الفعل والتفاعل بين الناس تكون محددةـ اجتماعيا، بشكل أو بآخر، علما بأن" ما يحدد أشكال الفعال والتفاعل في الأحداث الاجتماعية هو الممارسات الاجتماعية المرتبطة بها".(نورمان فاركلوف، 87)(3) وبذلك "يقوم الفاعلون الاجتماعيون بنسج النص، فينشئون العلاقات بين عناصر النصوص، لكن القيود البنيوية تحد من هذه السيرورة (...) لكن على الرغم من ذلك يبقى للفاعلين الاجتماعيين حرية

كبيرة في نسج النصوص" (فاركلوف، 58) (4) وبذلك يمكن القول بأن منتجي الأثر الموسيقي، باعتبارهم "فاعلين اجتماعيين" يسعون إلى الابتكار والتجديد من داخل المنظومة ويقومون بتجاوز "القوالب" و"القواعد" معلنين بذلك عن تمردهم على السائد والموجود لحساب "الوافد الغالب" ولكنهم يبقون رهينة مستوى الإدراك والتفاعل لجمهور المتلقين.

لو تأملنا في الآثار الموسيقية لتبين لنا أنها تشترك في عنصرين محددين: القالب أوالبناء الهيكلي والمادة الموسيقية. وإذا كانت القوالب تمثل "وعاء" يحتضن الأعمال الموسيقية غنائية كانت أو لحنية، فإنها ترمز إلى اجتماع المجموعة وتوافقها حول شكل تأليفي فُرض من خلال التراكم المسبق فاتخذ مجالا "شكلانيا" للتنافس بين المؤلفين لإنتاج "إبداع موسيقي"، ولضمان سيرورة الخطاب استجابة لحاجة ذاتية ولما ينتظره "الآخر" منهم. وبالتالي تفضي "المقاربة القالبيّة" أو ما يعبّر عنه بـــ"الشكلانيّة" إلى "وضع منوال يفي باشتغال موضوعها كنسق أنساق، والقوالب هنا هي أنساق ينبغي أن يكون من الممكن النظر إلى اشتغالها في آن واحد بصفة داخليّة ومستقلّة وباعتبار تعالقها بـــ"ماوراقواعد" (أو قواعد مزدوجة) توضّح الشيء الّذي به يجد كل قالب مكانه، ويقوم بدور في النسق الجملي. ويسعى مثل هذا القالب المُدمجُ إلى أن يفي جمليّا بتنظيم الخطاب. (شورودو ومننغو، 2003، 376)(5) يجسّم القالب إذن "نسقا شكليّا" اتفق حوله الموسيقيين بتداوله عزفا وتأليفا، فنتج عن ذلك مؤلفات متواترة اشترك في صياغتها أجيال من الموسيقيين ينتمون إلى فضاءات موسيقيّة متقاربة وأحيانا متباعدة بمعنى أنّها لا تشترك في نفس النظام الموسيقي. وانطلاقا من هذا المعنى وجدت القوالب الغنائيّة والآليّة العربيّة وتطوّرت من خلال الانفتاح على الثقافات الغربيّة والمتوسّطيّة مماّ أدّى إلى إنتاج قوالب مشتركة بين الموسيقى العربيّة ونظيرتها

التركيّة. فهل تحافظ هذه القوالب والأشكال الآليّة والغنائيّة على أسسها البنيويّة المكوّنة لها؟ وما علاقة ذلك بتواتر المؤلّفات الموسيقيّة على مدى تاريخ الموسيقى العربيّة؟ وهل يرتبط مضمون الأثر الموسيقي بشروط محدّدة ومكمّلة لما يفرضه النسق الشكلي؟ إن جملة هذه التساؤلات تتطلب للإجابة عنها تحليلا مفصلا لعينات تمثيلية لنماذج من أزمنة مختلفة وأطر ثقافية متغيرة، في محاولة للإثبات أن القالب الموسيقي يتأرجح بين الالتزام والتجاوز المطرد إلى حد الوصول إلى ضبط قالب جديد، ذلك أن الأعمال الموسيقية تتواتر في تأليفها متضمنة لتراكيب إيقاعية ولحنية مشتركة يتوارثها المؤلفون على مدى أزمنة متعاقبة، مع اعتبار إضافات كل جيل.

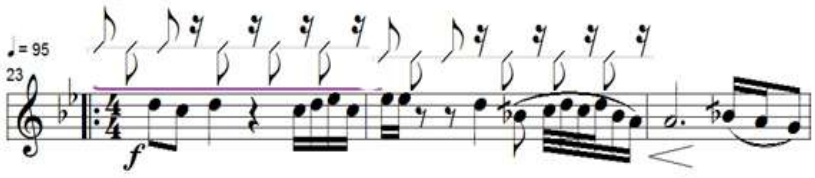
3. المضمون الموسيقي:

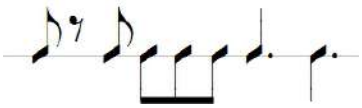
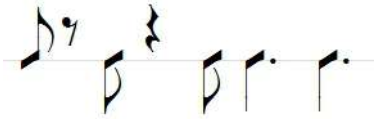
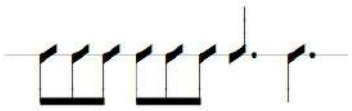
ولما كان الأثر الموسيقي يُدَون اعتمادا على أشكال ورموز موسيقية تختزل قيما زمنية ومعايير صوتية، فإننا لا نرى من المفيد تقطيع هذا الأثر "المتكامل" إلى وحدات زمنية صغرى دون اعتبار السياقات والأنساق المكونة له، لأن في ذلك تدمير لوحدته وخرق لخصوصياته، فالعلامة لا تمثل شرطا لوجود سيميولوجيا الموسيقى، والإصرار على البحث عن العلامة الدنيا من شأنه أن يعيق البحث ويبعد الدارس عن الهدف المقصود. ومن جانب آخر فإن السعي إلى تصنيف العلامات، حسب المنظومة "السوسيرية" (6) أو"البيرسية" (7) لا يمكن أن يكون من المسائل المُحددة لسيرورة الخطاب، فتركيب العلامة ودلالاتها لا يرتبط مباشرة بمكونات العلامة كالأيقونة والرمز والقرينة... ولكنها في الواقع نتاج للسيرورة الدلالية (Semiosis). ونرى أنه لابد من تحديد علامة مخصوصة باعتبارها وحدة كلية تمثل مجموعة من الوحدات الدنيا، وتتميز بكونها متحولة من زمن إلى آخر وحسب اختلاف السياقات مع ضمان حد أدنى من العناصر الثابتة، وهو يخضع عموما إلى

القراءات المختلفة لمنتجي العمل من ناحية وللمتلقي من ناحية أخرى، وهي قراءة مختلفة ومتناقضة أحيانا ولكنها منتجة للمعنى أو لنقل المعاني. ونرى أن تحديد هذا "المعنى" يكون باعتماد "الجملة الموسيقية" والتي هي في الواقع: فكرة موسيقيّة تحمل معنى موسيقي، ويمكن تحديد هذه الجملة وفق الشروط التّالية:

❖ **السياق المقامي**: ويعني ذلك أن صياغة الفكرة الموسيقيّة ترتبط بالتمشي المقامي حسب "الشروط المتداولة" للسان المقامي، أي أنّها تتفق مع تركيبة الأجناس الأساسيّة للمقام أو الطبع، وتتناسب إلى حد ما مع الخلايا المقاميّة والإيقاعيّة المكونة لها والمرتبطة بحركيّتها الداخليّة والخارجيّة.

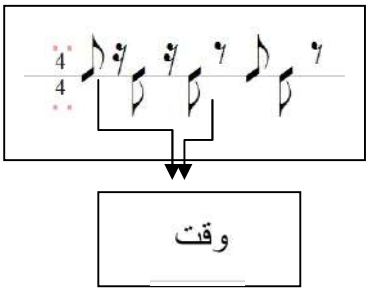
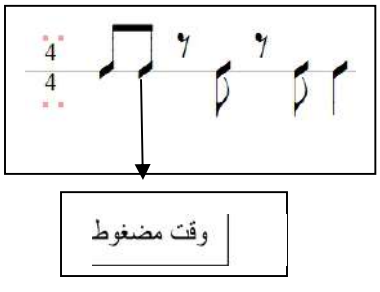
مثال (8)

❖**السياق الإيقاعي:** لكل وزن من الموازين العربيّة "مدار إيقاعي" يحدّد شخصيّته ويقوم على تصنيف الأجزاء المكوّنة له: أي "أزمنة النقرة" إلى "قويّة" و"ضعيفة" و"مضغوطة". وبالتالي فإن بداية الجملة أو نهايتها يتطابق في الغالب مع النقرة القويّة أو المضغوطة حسب النظام الّذي يتناسب مع "شخصيّة" الوزن.

✓ **الوزن:** وهو عبارة عن مجموعة من الخلايا الإيقاعية المتجانسة والتي تمثل في تواترها مع المسار اللحني المسار الإيقاعي لوزن يتخذ تسمية محددة، قد ترتبط باسم علم أو جهة أو قبيلة "وزن المصمودي" وقد تعبر عن حالة معينة "الخفيف" أو الثقيل أو الهزج.

الخلية الرئيسية	الخلايا المتجانسة
	
	
	

✓ **الإيقاع:** وهو أزمنة النقرات المكونة للوزن والتي تكون الأنموذج الإيقاعي المشتمل على مجمل النقرات وتقسيمها إلى قيم زمانية متناسقة عبارة عن وحدات إيقاعية داخلية تمثل الأجناس المكونة للوزن على غرار ما نعتمده بالنسبة للمقام أو الطبع. وتبرز هذه "الأجناس" من خلال الإعادة الدورية والتي يمكن تقسيمها إلى متساوية، وغير متساوية ومركبة:

✓ **الضرب:** وهو تحديد طبيعة النقرات وتفصيلها إلى "قوية" و"ضعيفة" و"مضغوطة، بما يتناسب مع العزف المنفذ وتجسيم ذلك على الآلة الإيقاعية علما بأن تغيير مواقع النبر يؤدي إلى اختلاف جذري بين وزن ووزن آخر يشتركان في عدد النقرات وما يساويها من أزمنتها زمان نقراتها.

وزن البطائحي	وزن دخول البراول
	

ومن هذا المنطلق، فإن تنفيذ الأثر الموسيقي يكون مرتبطا بتنفيذ الوزن في مرحلة أولى (عادة ما يبدأ الغناء أو العزف أو كليهما "بدورات ميزان" يتفق على عددها وتكون محددة لسرعة الأداء ولكن أيضا للملامح العامة لشخصية الوزن الموسيقي. ويكون ذلك قبل ضبط المسار المقامي والذي لا يظهر في بعض الأحيان إلا في نهاية تنفيذ الأثر. ومن جانب آخر، يبدو من الواضح والجلي أن كل أثر موسيقي مرتبط بالوزن الذي صاغ عليه الملحن "البنية" اللحنية، وبالتالي فإن استبدال الوزن "الأصلي" بوزن آخر يتساوى معه في عدد أزمنة النقرات يؤدي إلى تشويه الأثر ويفسد الأداء ويصبح مضطربا وغير "متقايس". ويعود ذلك، في تقديري، إلى ترتيب الأوقات

المضغوطة وموضعها الذي يختلف من وزن لآخر. وهو المبرر الأساسي لاحتفاظ الذاكرة الجماعية بهذا العدد الهائل من الموازين العربية بمختلف أصنافها وانتماءاتها.

❖ **التوزيع والتنفيذ:** ويتمثل ذلك في أداء الأثر الموسيقي اعتمادا على توظيف الآلات الموسيقيّة اللحنيّة منها والإيقاعيّة، والمقصود بالتوزيع الموسيقي هو توظيف آلة موسيقيّة مكوّنة للتخت، لحنيّة كانت أو هوائيّة أو إيقاعيّة، وذلك بهدف إبراز فكرة موسيقيّة معيّنة يعتبرها الملحّن ذات أهميّة في المسار المقامي أو اللّحني. وطبيعي أن هذا "التخصيص" للآلة أو الآلات المختارة للتنفيذ يحدث "تلوينا صوتيا" يجلب انتباه المتلقي، من ناحية، ويعبر عن رؤية المؤلف المتعلقة بالترتيب التفاضلي لأفكاره الموسيقية، من ناحية أخرى. وبالتالي فإن إبراز الآلة أو الآلات الموسيقية عبر توظيف التوزيع الموسيقي يعتبر عنصرا محددا للجملة الموسيقية، ومؤشرا على بدايتها ونهايتها.

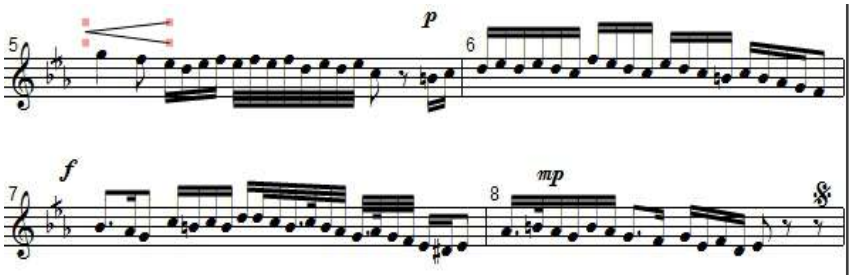
❖ **النماء:** هل يمكن إعادة نفس الجملة الموسيقيّة مرّتين متتاليتين أو متباعدتين، باعتماد الإعادة المباشرة أو الإعادة الدوريّة؟ هو سؤال محوري يرتبط بطبيعة الموسيقى العربية عموما في تساؤل محوري آخر: هل تصنف الموسيقى العربية بأنها "ذات خط لحني واحد" أم أنها تقوم على تعدد الأصوات والخطوط اللحنية؟ إن إعادة الجملة في الممارسة الموسيقيّة، عزفا وغناء، لا يكون بصفة تماثليّة حيث أن الصياغة المقاميّة المعتمدة في بنائها على الإنشائيّة تفرض نسقا لتواتر الجمل مع ضمان مجال من الحريّة تتجسّم في الإضافات الآنيّة والتلوينات الذاتيّة، وهو ما يعتبر أهم خاصيّة في الموسيقى المقاميّة العربيّة. وبالتالي فإن إعادة نفس الفكرة الموسيقية يقوم على

مبدأ إثرائها اعتمادا على مخزون موسيقي وجمالي كبير يستلهم منه المبدع ويعمل على تقديمها بشكل مختلف دون أن يخرج عن المسار اللحني العام.

- أنموذج 1 في صيغته الأولى

أنموذج 1

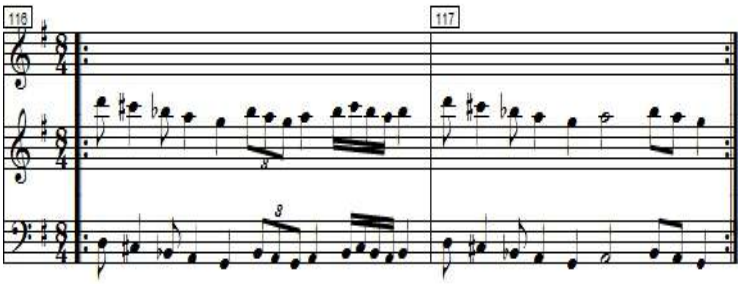
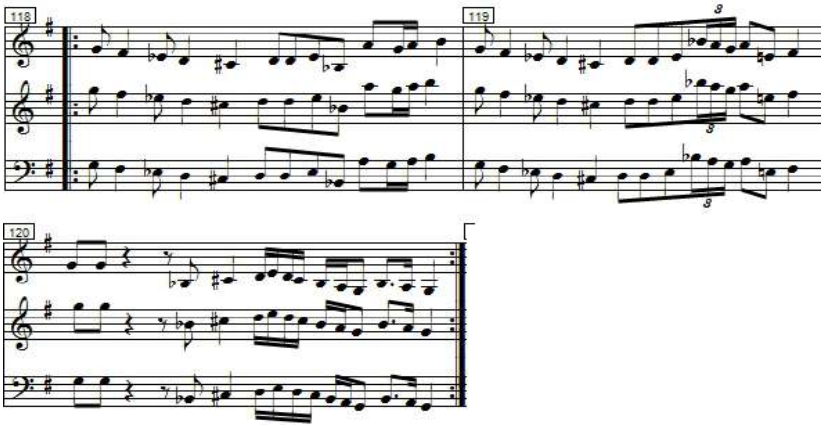
- أنموذج 2 في صيغته الثانية

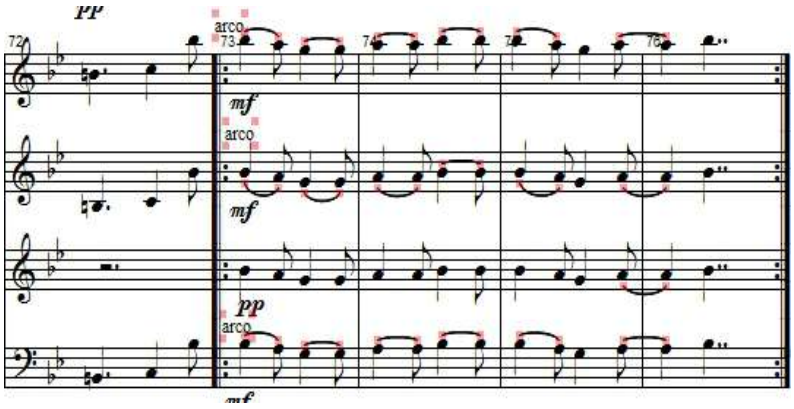
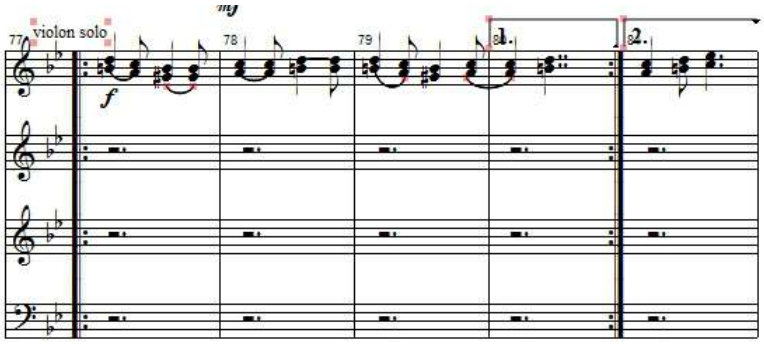


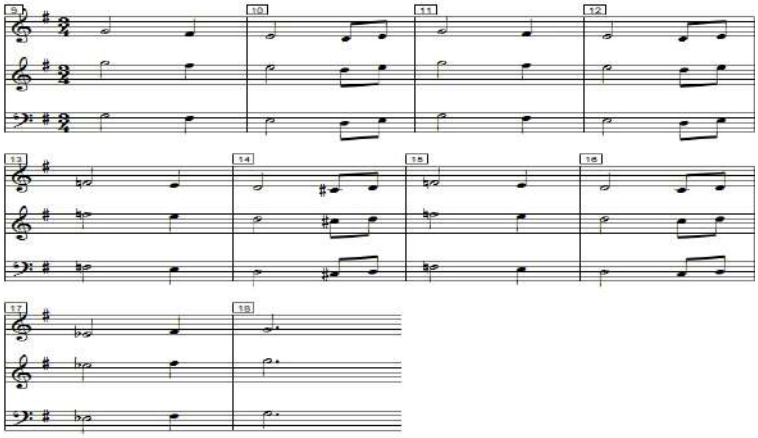
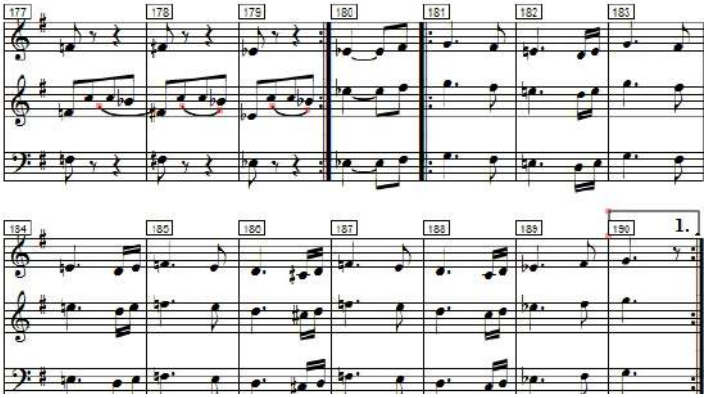
أنموذج 2

❖ **<u>التنويع:</u>** يمكن إعادة نفس الجملة الموسيقيّة بطريقة تختلف عن السياقات المذكورة آنفا، وذلك في الحالات التالية:

✓ تمثل الصيغة الإيقاعيّة واللحنيّة (م. 116–117– الأنموذج 3) جملة موسيقية تعبر عن معنى موسيقي واضح، والأنموذج 4 هو

أيضا جملة مستقلة تبرز من خلال إعادة نفس الصياغة الإيقاعية واللحنية مع تغيير المجال الصوتي، فيصبح على مدى "خماسية نازلة"، المناسبة للدرجة المحوريّة لنفس الجنس المقامي.

أنموذج 3

أنموذج 4

✓ إعادة نفس الصيغة الإيقاعيّة واللحنيّة، والمحافظة على نفس المجال الصّوتي مع تغيير المسار اللحني، ومثال ذلك: التتابع اللحني والإيقاعي (من المقياس 73 إلى المقياس 76– أنموذج 5) يركز درجة العجم. أما الأنموذج 6، (من المقياس 77إلى المقياس 80) فقد كانت درجة "الكردان" هي محور المسار اللحني.

أنموذج 5

أنموذج 6

✓ المحافظة على التركيبة المقاميّة أو اللحنية للجملة مع التصرّف في الخليّة الإيقاعيّة أو تغيير الوزن. ويبرز ذلك من خلال الأنموذج 7 الذي يجسم جملة مقامية مركبة على وزن ثلاثي $\frac{3}{4}$ ، أما الأنموذج 8، فهو عبارة على إعادة نفس الجملة المقامية على وزن ثنائي $\frac{2}{4}$.

أنموذج 7

أنموذج 8

وللإشارة فإن "مفهوم الجملة" لا ينحصر في النماذج المذكورة فقط، بل تبقى في سياقها العام مرتبطة بخيال المؤلف الموسيقي، باعتبارها فكرة موسيقية عادة ما تكون نتيجة تفاعل مع النص الشعري بمختلف صوره ووقع كلماته وإيقاعه وأجراس حروفه. ذلك أن نهاية الجملة الموسيقية الأولى ترتبط بصفة كبيرة ببداية الجملة الموالية، والعكس صحيح على اعتبارا أن بداية كل جملة هو محدد لنهاية الجملة السابقة.

غير أن سعينا هذا إلى تثبيت مفهوم الجملة الموسيقية بمختلف تفاصيلها وتفريعاتها، لا يدخل في إطار طرح مقاربة موسيقية مسقطة تهدف إلى تقسيم الأثر الموسيقي إلى أجزاء، ترتبط بدورها بمجموعة من الأجناس في تناسق كبير، وحسب ما يفرضه المدار النغمي للسان المقامي عموما. ذلك أن هذا المستوى من التحليل الموسيقي يضع الباحث "في دائرة توصيف الأثر الموسيقي" ويختص عمله في ضبط أجزاءه وتشخيص خصائصه التقنية، فيصبح التحليل الموسيقي غاية في حد ذاته.

4. الخطاب الموسيقي:

إن الأثر الموسيقي هو تعبير إنساني مشحون بالدلالات التي تُسوَّق عبر خطاب تتزاوج فيه الكلمة بالخلية الإيقاعية–اللحنية، والصورة الشعرية بالفكرة الموسيقية، واللهجة بالخيارات التعبيرية في التنفيذ، واللكنة بطريقة الأداء. وفي ذات السياق، يعتمد الأثر الموسيقي بدوره، في تشخيص "السيرورة الدلالية" (Semiosis) على التفاعل بين العناصر التالية: الشاعر والمؤلف الموسيقي والمنفذ (الغناء والعزف) والآلات الموسيقية، والتركيبة الأوركسترالية أو التخت ومكان العرض والمحامل السمعية أو السمعية–البصرية وصولا إلى المتلقي، الذي يكون محورا للمسارات التأويلية عموما. ذلك أنه "من يتابع العرض الفني الموسيقي لا يصبح مطالبا بممارسة السيميولوجيا في معناها

النظري، بل تصبح العمليات التي يرى بها ويسمح ويحس، عمليات تقويمية وهي عمليات ذات صبغة سيميولوجية دائمة" (9) ومن عمق "هذا الإحساس"، يمكن للمحلل الموسيقي أن يحدد الوحدة المناسبة التي يمكن من خلالها "تجزئة" الأثر الموسيقي وتحديد مكوناته.

ولما كان الهاجس الّذي يقودنا طيلة مراحل هذا البحث هو إبراز العناصر المكونة للخطاب الموسيقي، فإن الاقتصار على تحديد الجمل الموسيقية، ووضعها في سياقها المقامي وتبيان مدى ارتباطها بالأجناس الموسيقية المتوارثة أو المستحدثة، على أهميته، يؤدي إلى عمل محدود وغير متكامل. وهو ما يستوجب، في تقديرنا، تعميق النظر في طبيعة الجمل وطريقة تداولها وترتيبها في الأثر الموسيقي ومدى تعبيرها عن المعنى العام للصور الشعرية المكونة للنص الشعري، إذا ما تعلق الأمر بقالب غنائي متوارث أو مستحدث. ومن جانب آخر فإن الخطاب الموسيقي بما يحمله من معاني ورموز ودلالات يرتبط بشكل كبير بقدرة المؤلف الموسيقي على صياغة الأثر، فهو مطالب:

- ❖ بتبليغ الأفكار المتضمنة في مختلف الأبيات الشعرية وأقسامها (الأبيات والمذهب خاصة) والتي قد تتعارض بين إدراكه للمعنى الشعري العام وبين الهاجس الذي حرك "ناظم الكلمات" فأنتج شعره، من ناحية، وبين مستوى إدراك جمهور المتلقين الذين يتوجه لهم بهذا الخطاب.
- ❖ بالالتزام بـــ"اللسان المقامي" المتواتر مع إثبات كفاءته في القدرة على التجاوز من خلال التجديد في بعض العناصر، على أن لا يدخل بذلك في دائرة "الإنبتات"، والتعلق بالنماذج الموسيقية الوافدة، وأن لا "يتقوقع" حول نماذج مقامية مستهلكة هي عبارة على قوالب جاهزة

(stéréotypes) وهو مفهوم "يفيد اعتماد أفعال أو حركات بطريقة غير واعية، هي في الأصل، ترجمة لصور ذهنية واقعية،(ريت أموسي، 1997، 42) (10)ومن جانب آخر، "دلت كلمة cliché (صيغة جاهزة) أيضا على "الصورة السلبية" في الفوتوغرافيا. والذي يعني (...) "جملة جاهزة" أو "فكرة مبتذلة"، وأفضت كلمة "مقولب" (stéréotypé) إلى الدلالة أيضا على كل ماهو ثابت متكلس" (شرودو، 2008، 528) (11) بالقدرة على استعمال الآلة الموسيقية وتوظيفها على أحسن وجه، واستغلال إمكانياتها الصوتية وجرسها وطابعها الصوتي، لغاية التعبير عن المعاني المراد تبليغها. والآلة الموسيقية أيضا هي عبارة عن "صورة سمعية" يمكن من خلال جرسها المييز وطبيعة الصوت التي تصدره أن نستدل بها على فترة تنفيذ أو إعادة تنفيذ الأثر الموسيقى. دون أن نغفل عن ذكر الدور الذي يلعبه العازف من خلال التقنيات التي يوظفها باعتبار رمزيتها ودلالتها على المستوى التقني والجمالي، والتي بدورها تعتبر شاهدا على الخصوصيات الثقافية لكل جيل من الموسيقيين.

- ❖ بأن لا يخرج عن الغرض الرئيسي لتأليف الأثر ويوظف إمكانياته التقنية (كالتوزيع والكتابة) والمعرفية (النظام المقامي أو التونالي) بشكل يترك معه المجال لمخياله وإلا خرج الخطاب من دائرة الإبداع فيفقد توهجه الحسي ووجاهته الفكرية.

إن صياغة الخطاب الموسيقي هي عملية مركبة ومعقدة باعتبار أنها رسالة تنطلق من "الباث" لتصل إلى "المتقبل" مرورا بمعطيات "خارجية" تتدخل بشكل لافت في فك شفرة الرسالة. فمن هو الباث وما هي علاقته بالمتقبل؟ وإلى مدى يمكن لهذه المعطيات الخارجية أن تتدخل في إدراك مكنون الخطاب وفهم مقاصده ؟

سوف يكون عصيا على الباحثين دراسة الأثر الموسيقي المتداول بين الناس والذي بلغ درجات من القبول والاستيعاب رغم اختلاف المرجعيات الثقافية والخصوصيات الاجتماعية والحضارية عموما، خاصة وأن الخطاب أضحى نتاجا "للصناعة الإبداعية" التي تستجيب لمقاييس وشروط تضبطها سياسة ثقافية متسلطة. وعلى الرغم من ذلك، فإننا نرى أن هذا المؤتمر سيساهم في مزيد تحديد مكونات الخطاب الموسيقي والتدقيق في مفاهيمه والكشف عن مجالاته الفكرية والتطبيقية والمعرفية وضبط عناصره الموسيقية والإبداعية.

المراجع:

1) COOK, **Nicholas, Music, Imagination, and Culture,** Oxford: Clarendon Press, 1990, 265.p.

Cook affirms that "composing music becomes not so much a matter of designing musically interesting sounds as such, of creating contexts in which sounds will be heard as musically interesting. This idea is not reflected just in avant-garde art music, but also in the broad and inclusive range of sounds that is to be heard in contemporary pop music; listeners, it seems, will tacitly accept virtually any sound as being potentially musical, provided that it appears in an appropriate context"

2) عياد (محمد الهادي)، **الكلمة دراسة في اللسانيات المقارنة**، تونس، مركز النشر الجامعي، 2010، ص.124– 126 775ص.

3) فاركلوف (نورمان)، **تحليل الخطاب التحليل النصّي في البحث الاجتماعي**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيّة، المنظمة العربيّة للترجمة، ترجمة طلال وهبه، 2009، 495 ص. ص.87

4) نفسه، ص.58

5) شورودو (بتريك) ودومنيك (منغو)، **معجم تحليل الخطاب**، تونس، دار سينترا، المركز الوطني للترجمة، ترجمه للعربيّة، عبد القادر المهيري وحمادي صمود، 2008، 644 ص.

6) المنظومة السوسيرية نسبة "فردناند دو سوسير" (Ferdinand de Saussure) (1857–1913) فرنسي من أصل سويسري وهو من أبرز علماء اللغة ويعتبر أول من كتب عن "البنيوية في اللغة" (structuralisme en linguistique). كما يعتبر، خاصة في أوروبا، أول من وضع أسس علم السيميولوجيا وذلك بعد أن تولى تلاميذه نشر دروسه في السنوات العشر الأخيرة من حياته، راجع:

- DE SAUSSURE (Ferdinand), Cours de linguistique générale, Payot, Lausanne, 1916, 520

7) المنظومة البيرسية نسبة إلى "شارل سندرس بيرس "(Charles Sanders Peirce) (1839–1914) من أصل أمريكي، يعتبر من أهم مؤسسي السيميوطيقا. أصدر مجموعة أعماله في كتاب وثق فيه مجموعة رسائل كان قد بعث بها إلى "الليدي ويلبي"(Lady Welby) في الفترة الممتدة بين 1903 و1911. راجع:

- دولودول (جيرار)، السيميائيات أو نظرية العلامات، سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، الطبعة الثانية، 2011، ص.45

8) كل النماذج الموسيقية المذكورة في هذه المداخلة من إنتاج المؤلف

9) M (Nadin), « de la condition sémiotique du théâtre » in revue roumaine d'histoire de l'art, n°15, p.25

10) AMOSSY(Ruth) et HERSCHBERG-PIERROT (Anne), Stéréotypes et clichés, Langue, discours, société, Paris, Nathan, 1997…. Les stéréotypes sont les images dans nôtre tête qui médiatisent nôtre rapport au réel […]. Sans elles […] il serait impossible […] de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui […], Ces images dans nôtre tête relèvent de la fiction, nom parce qu'elles sont mensongères, mais parce qu'elles expriment un imaginaire social.

11) –شورودو (بتريك) ودومنيك (منغو)، معجم تحليل الخطاب، تونس، دار سينترا، المركز الوطني للترجمة، ترجمه للعربيّة، عبد القادر المهيري وحمادي صمود، 2008، ص. 528. تُـشَهِر كلمتا cliché (صيغة جاهزة) و stéréotype (قالب جاهز) بتكلس في مستوى التفكير أو التعبير. وفي ميدان الطباعة خلال القرن التاسع عشر كان " clichage" (الروسمة) المسمى أيضا "القولبة الجاهزة" يسمح بصنع أعداد كبيرة من نموذج قار (...) ودخل الإسم المشتق منها في العلوم الاجتماعية في بداية القرن العشرين بمناسبة بحث ل ف.ليبمان (1922) الذي يعتبر أن القوالب الجاهزة هي صورة أعدت سلفا تتوسط بين الفرد والواقع. واقتفى أثره علم النفس الإجتماعي وعلم الإجتماع فرأيا فيها تمثيلات جمعية متكلسة أو معتقدات مسبقة التصور ضارّة غالبا حول جماعات أو أفراد. وقد استعاد ه. بوتنام (1970) لفظة "قالب جاهز" ليحدّدها في الدلالة بأنها فكرة اصطلاحية مرتبطة بكلمة. وتتميز الصيغة الجاهزة أساسا عن القالب الجاهز، فالأولى تشير إلى أثر أسلوبي مبتذل، وصورة ملأى معجميا تبدو مجترّة (ريفتار 1971): فهي تكوّن مفهوما أسلوبيّا أمّا القالب الجاهز فهو يشير بالأحرى إلى تمثيل مشترك سواء كان تمثيلا جمعيا يُسند مواقف وسلوكيات (حسب العلوم الإجتماعية) أو تمثيلا مبسطا هو أساس المعنى أو التواصل (حسب علوم اللغة).

ملابسات الخطاب الموسيقولوجيّ من خلال أشغال "فيتيس" و"أدلار"

سمير بشّة*
<samirbecha@ymail.com>

يجد الباحث المتخصّص في المعارف الموسيقولوجيّة نفسه، بطريقة أو بأخرى، منخرطا في عمليّة إنتاج الوعي كمحاولة منه لنزع الغموض حول الموضوع الموسيقيّ من خلال أفكار يقترحها ونصوص يكتبها. وبما أنّ الكتابة الموسيقولوجيّة تختلف عن الكتابة الأدبيّة وغيرها من الكتابات، ومثلما هناك أصناف من الخطاب ومن النصوص التي تتّخذ أنساقا لغويّة تختلف من باحث إلى باحث بشكل عامّ، يتّخذ الموسيقولوجيّ بدوره أيضا خطابا علميّا يمرّر به معارفه بتوجّه خاصّ يختلف به عن غيره من الموسيقولوجيّين.

ومن أهم الخصائص الوظيفيّة للنصّ الموسيقولوجيّ هو وجود حركة تساؤليّة متواصلة عبر النصّ واتباع معالجة منهجيّة وتحليل دقيق لجزئيّات الموضوع المطروح واختيار تعليل وحُجاج يقنع به القارئ بصورة تجعل النصّ في مرتبة مرجعيّة أو تأسيسيّة تدلّ عن الاختصاص والمنتمي إليه. فإذا أراد الموسيقولوجيّ أن يعود إلى جذور اليقين داخل الفكر يستعمل الخطاب الإيبستيمولوجيّ، وإذا أراد أن يمثل لعبة الحوار والأطروحة والاعتراض على

[G] أستاذ مساعد متحصل على التأهيل الجامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

الأطروحة أو يجسم حوار الفكر مع نفسه، استعمل خطاب المحاورة النقديّة، وإن أراد التحدث عن اختلاف التعابير الموسيقيّة استعمل الخطاب المقارن، وإن أراد أن يتحدث عن الماهيات استعمل الخطاب الفينومولوجيّ، وإن أراد البحث في البعد الوجوديّ استعمل الخطاب الفلسفي في مفهومه الأنطلوجي... إذن، إنّ فهم النصوص الموسيقولوجيّة يحتاج إلى معرفة بتاريخ الموسيقولوجيا عامّة وتفرعاتها التي تريد وصف خطابها من داخل نسق لغويّ ومعرفيّ يختاره ويحدّده صاحب النصّ دون غيره. إنّ حصر الدراسة في شخصيّتين موسيقولوجيّتين، "فيتيس" (1784–1871) و"أدلار"(1855–1941)، يبرّره أهمية مسار الحركة الموسيقولوجيّة لأبحاثهما التي لقيت العديد من ردود الأفعال، من انتقادات ومعارضات التي على ضوئها كانت الانطلاقة الأولى لتأسيس خطاب موسيقولوجيّ يستدلّ به أهل الاختصاص.

إنّ منطلق البحث يقتضي منا ضبط فهمنا لهذا الاختصاص حتى تستقيم لنا الأرضيّة النظريّة التي سنبني على أساسها هذه الدراسة ونوجّه على ضوئها أفكارنا، ولكي يتحقق ذلك منهجيّا، كان لزام علينا طرح جملة من التساؤلات لعلّ من أهمّها: ماذا نعني بالموسيقولوجيا؟ وفيمَ يتمثّل المجال الموسيقولوجيّ؟ كيف خضع هذا الاختصاص إلى منطق التحوّل من الخطاب التاريخيّ للأحداث الموسيقيّة، انطلاقا من الحقبات التاريخيّة المؤسّسة له خلال القرن XIX بدءً بأشغال "فيتيس" « Fétis » الأب المؤسّس للموسيقولوجيا المقارنة، وصولا إلى إنجازات "أدلار" «Adler» الذي أعطى الإشارة الأولى لتأسيس مشروع الموسيقولوجيا من خلال تحديد واضح للمجالين، التاريخيّ والنظاميّ؟ فكيف كانت القراءات الإيبستيمولوجيّة الموجّهة لتلك الأشغال وما هي مدى مشروعيّة الانتقادات الموجّهة لها؟ وهل

تتحمّل تلك الأشغال فعلا الانتقادات الموسيقولوجيّة خاصّة وأنّها جاءت في سياق تأسيسيّ لمعارف جديدة لها حدودها الفكريّة والاختباريّة والتنظيريّة؟

قبل أن نخوض في تعيين المسمى ونبسّط مشكليّته، علينا أن ندرس في البداية ولو بإيجاز مسار المصطلح التاريخيّ ونقف على مواضع استعمالاته وسياقاته وتطورّ مفهومه عبر مباحثه.

1. من اكتشاف المفردة إلى اكتشاف المجال:

ظهرت مفردة الموسيقولوجيا سنة 1827 لأوّل مرة باللغة الألمانية تحت اسم « Musickwessenschaft »، وقد برزت كعنوان لكتاب ألفه البيداغوجيّ الألماني "يوهان بنهارد لوجيا" « Johann Bernhard Logier » وتمّ ترجمتها إلى الفرنسيّة بلفظة « Musicologie » واعتُرف بها تدريجيّا في فترة الستينات (1860) من القرن XIX، ويجدر القول بأنه وإلى حدود النصف الثاني من القرن XIX، لم تكن دراسة الموسيقى تعتبر كمادّة مستقلّة بذاتها بل كانت من المعارف العامّة التي تعطي بعض النظريّات المتعلقة بتساؤلات هي بالأساس موسيقيّة، وقد دعا "كريساندر" « Chrysander» منذ سنة 1863 إلى ضرورة اعتبار الموسيقولوجيا علما مستقلا بذاته وجعله على قدم المساواة مع بقيّة الاختصاصات العلميّة (Vincent Duckles et Jann Pastler, New Grove Dictionary of Music)، إلى أن تمّ اعتمادها سنة 1968 كعنوان لمجلة كانت تهتم بالبحث الموسيقي، تصدر كلّ ثلاثيّ وتشرف عليها جمعيّة البحث الموسيقي التي أسّسها "روبار آيتنر"« Robert Eitner» (Ibid).

إنّ القول بأنّ الموسيقولوجيا هو اختصاص قديم، يبدو في غير محلّه، إذ لا يمكن الحديث عن موسيقولوجيا حقيقيّة إلا مع فترة تأسيس الجمعيّة الفرنسيّة للموسيقولوجيا سنة 1917 أو حين تمّ إقحامها ضمن المواد

والاختصاصات الأدبيّة بجامعة الصربون سنة 1920 (Rémy Compos, 2006, p. 38). ورغم تلك التطوّرات، يبدو أن المؤشّر القوي وربما الدافع لانبعاث هذا الاختصاص كان من خلال المؤتمر الدولي الأوّل للموسيقولوجيا الذي انعقد سنة 1930 بـــ"لياج" «Liège» (Emile Haraszti, 1932, 99) ، علما أنّ نهاية القرن XIX وبداية القرن XX قد عُرفا بوجود العديد من الأطروحات التي نُوقشت في جامعة الصربون والتي كانت معظمها مخصّصة لمواضيع هي بالأساس موسيقيّة (Rémy Compos, op.cit., 38-39). في تلك الفترة كانت المباحث متجهة نحو تاريخ الموسيقى وفيلولوجيا الموسيقى التي أقحمت في بداية دراساتها العلوم الإنسانيّة من خلال التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس.

2. في تفرّع الاختصاصات وتعدّد مناهجها:

لقد تعددت وتراكمت الاختصاصات الموسيقولوجيّة منذ أواخر القرن XIX وتفرّعت إلى عدة مجالات بحثيّة. إنّ الاختلاف بين هذه الاختصاصات لا يرتبط بقضيّة التعاريف والمفاهيم فحسب، بل يتصل أيضا بالاختلاف داخل كلّ اختصاص من زاوية النظر التي ينطلق إليها كلّ موسيقولوجيّ في معالجته للمسألة الموسيقيّة، كما تتأثر تلك الاختلافات أيضا بالإشكاليّات التي تطرحها هذه المدرسة أو تلك وما تقترحه مستويات التحليل التي تتبناها وتؤكّد عليها.

الموسيقولوجيا هي إذن من بين العلوم الإنسانيّة التي تتحمّل الخطاب العلمي المتغيّر، فهي تعني التنقيح المعرفيّ المستمر للنظريّات والمناهج، وتنقيح الإضافات التي تلحق بها، وتنقيح تطبيقاتها، ووضعها على الدوام في مواجهة تجارب ومشكلات وتطبيقات جديدة (قارن مع ما اقترحه إبراهيم عبد الله، 2008، 22)، كما أنّها ترتكز على المراجعة المستمرة

للنتائج طبقا لتغيّر الإشكاليّات والمقاربات والفرضيّات والشواهد، وهو اختصاص جاء لينقل الخطاب من تحت سيطرة النخبة الموسيقيّة إلى مجال العلوم الإنسانيّة وإلى العامّة مع حرص واضح على المحافظة على صفته العلميّة. فالموسيقولوجيا كمفردة لا تعني ضرورة مجالا محدّدا، إنّ تعدد المفاهيم الموسيقولوجيّة سببه هو تعدد مقاربات ومناهج واستراتيجيات العمل لهذا الاختصاص، لذلك لا نجد لها نفس المفهوم حين نتجوّل في قراءاتنا بين المدرسة الفرنسيّة والألمانيّة والأنكليزيّة وأمريكة الشماليّة وربما التونسيّة التي بدأت تتوضّح معالمها من خلال مؤسّسات رسمت لنفسها أهدافا واستراتيجيات عمل اجتمع حولها مجموعات من الدارسين والباحثين كلّ حسب اهتماماته.

3. في الخطاب العلمي الموسيقولوجي:

إنّ الدور الأساسيّ الذي يضطلع به الموسيقولوجيّ هو الكتابة والحديث عن الموسيقى (Jean-Jacques Nattiez, 2010, 7) باستعمال **خطاب علميّ**. خطاب بمعنى أنّ لهذا المجال أفكاره وأسلوبه وتركيباته اللفظيّة ومفرداته، هذه المفردات التي تدلّ على هذا الاختصاص، وهذه الأفكار والأساليب والتراكيب التي تدلّ عن أصحابها. علمي، أي أنّها تتطلّب مجهودا في تصنيف وترتيب الأفكار بطريقة أساسها استعمال المنطق وذلك بالاستناد إلى نظريّات وقواعد تكون بمثابة المعايير والمقاييس التقييميّة التي يمكن الانطلاق منها والرجوع إليها كلّما دعت الحاجة إلى التثبت. لعلّه من المفيد أن نشير إلى أنّ في تاريخ البشريّة هناك قطبان، الأوّل يدعو إلى عقلنة الأشياء والثاني يبحث في ميتافيزيقا الأشياء، وعلى أساس ذلك جاءت الإيبستيمولوجيا بخطاب شديد اللهجة لتضع الحدّ الفاصل بين ما هو "**علمي**" وبين ماهو "**لاعلمي**" من خلال نقد المعرفة من داخل المعرفة ونقد

الاختصاص من داخل الاختصاص. وقد اتّضح أنّ الموسيقولوجيا هي من بين العلوم الإنسانيّة التي تحمل خطابا علميّا قابلا للتطوّر والتجدّد والتنقيح، أي أنّها تخضع للنسبيّة المعرفيّة وأنّ كلّ النتائج المنبثقة عنها هي نتائج غير نهائيّة، وهي أحد الصفات والركائز للعلوم الإنسانيّة (قارن بما جاء بقلم محمود قطاط، تصدير كتاب الأسعد الزواري، 2008، 5) التي جعلت من الموسيقولوجيا، المجال الأكثر اهتماما، ودون شك الأكثر صعوبة (Jean-Jacques Nattiez, op.cit., postface).

إذن، الخطاب الموسيقولوجيّ، جاء لينقل الخطاب من تحت سيطرة النخبة الموسيقيّة إلى العامة مع المحافظة على صفته العلميّة كما أسلفنا ذكره. في هذا السياق يجب أن نميّز بين من يتحدث عن الموسيقى وبين الذي يبحث في الموسيقى بناءً على منهج علميّ واضح ومقاربة تحليليّة دقيقة تعتمد المنطق ودرجة معيّنة من الثبات حسب الوسائل والإمكانيّات المتوفّرة، والمعرفة الدقيقة بمجال البحث الموسيقولوجيّ والقدرة على رفع الحاجب الإيبستمولوجيّ للعوائق المعرفيّة في الحقل الموسيقولوجيّ وتفسير الظاهرة السببيّة واكتشاف الفرضيّات ذات الصلة بالموضوع الموسيقيّ والقدرة على التمييز بين القوانين الخاصّة والقوانين العامّة للمنظومة الموسيقيّة وتحديد الأهداف والتحري في إطلاق اليقينيّات والمواقف المباشرة والابتعاد عن الخطاب الإنشائيّ، وذلك من أجل تأسيس حامل خطابيّ دالّ على معاني ومعارف موسيقولوجيّة، هذا إلى جانب المعرفة الضروريّة بالنظريّة الاختباريّة والكميّة والإحصائيّة والتمييز بينها (C.f. Karl Popper, 2000, 1-23).

4. في نقد الخطاب "الموسيقولوجي":

لقد اتّهم "بيار أبري" «Pierre Aubry» الفيلولوجي المتخصّص في الموسيقولوجيا الوسيطة "فرانسوا جوزيف فيتيس" «François-Joseph Fétis» الأب المؤسّس للموسيقولوجيا المقارنة بكونه يمارس توجّها بحثيّا لا يتلاءم وأدنى شروط البحث العلميّ لدرجة أنّه نادى بشطبه من قائمة الموسيقولوجيين(Pierre Aubry, 1898/1899, 57-68)، موقف قد يشكل الإنذار الأوّل لتبيان أهميّة المسألة الموسيقولوجية وخطورتها في نفس الوقت. فمن بين الانتقادات التي وجهها " أوبري" لـــ"فيتيس"، نذكر على سبيل المثال ما يلي:

– انطلق "فيتيس" في أشغاله من الأنتروبولوجيا في اتّجاه الموسيقى وبالتالي يكون قد أسقط الفكر الأنتروبولوجيّ على المادّة الموسيقيّة، وكان لهذا التوجّه انعكاسات سلبيّة أوضحها "أوبري" في تحاليله ضمن الدروس الموسيقولوجيّة التي كان يلقيها في الكنيسة الكاتولوكيّة بباريس (Ibid).

– تفتقد كتاباته إلى الكثير من المراجع مما جعل الكثيرون يشككون في مصداقيّتها (Voir Jean-Jacques Nattiez, 1987, 272)، خاصّة إذا علمنا أنّ أعماله عرفت بضخامتها من الناحية الكميّة واحتواء البعض منها على نصوص عربيّة وعبريّة وأرمينيّة وأثيوبيّة...، على عكس كتابات معاصره "ديكوسميكر" «De Coussemaker» (1805–1876) التي وصفت بأنّها ذات مراجع دقيقة إلى درجة تمّ إدراج نصوصه من بين النصوص التي مهّدت لولادة اختصاص الموسيقولوجيا بمواصفاتها العلميّة (Pierre Aubry, op.cit., 66). إنّ كتابات "فيتيس" هي عبارة عن جمع لمعلومات ووثائق وأحداث ونصوص تمّ ترتيبها خدمة لأطروحات كاتبه، لذلك لا يمكن في نظر "أوبري" استغلالها في دراسات مستقبليّة إلا إذا تمّ مراجعتها بشكل دقيق للغاية، فهي

إذن خاضعة لإعادة الدراسة والتحقيق نظرا للملابسات المنهجيّة التي تضمّنتها.

– ميّز "فيتيس" بين الشعوب ووصف البعض منها بالذكيّة والأخرى على أنّها أقلّ ذكاء وقام بربط علاقة متينة بين الجانب الوراثيّ في هذا المستوى وبين الجانب الموسيقيّ في شكله النظاميّ، وقد استخلص أنّ الشعوب التي تتّصف بالبدائيّة بسبب ضعف ذكائها –على حد قول "فيتيس"–، تكون آلاتها الموسيقيّة بدائيّة وكذلك أنظمتها (Emile Haraszti, op.cit., 110). وعلى ضوء ذلك يكون قد صنّف الأجناس البشريّة على أساس اختلافاتهم في المنظومة الموسيقيّة، وانطلاقا من هذه المواقف وغيرها، كانت مقارباته ونتائج أبحاثه غارقة في المركزيّة العرقيّة إلى أقصى حدودها. إنّ الاختلاف في السلالم الموسيقيّة بين الشعوب لا يعني أن هذه الشعوب ليس لها تواصل فيما بينها، كما أن التشابه بين نظام موسيقيّ وآخر لا يعني ضرورة أنّ هاذين النظامين ينتميان إلى نفس المجموعة البشريّة(Ibid). إذن يكون من الخطأ تقييم أهميّة موسيقى لشعوب معيّنة من خلال عدد درجات سلّمها أو عدد أوتار آلاتها(Ibid).

– اعتمد "فيتيس" على المنهج الاستقرائيّ، حيث اشتغل على عيّنات موسيقيّة تنتمي إلى بيئة ثقافيّة معيّنة، وبمجرد أن عثر على نتائج أوليّة، لم يتردّد البتة في تعميم تلك النتائج على جميع الشعوب التي تشترك مع تلك الثقافة (C.f. Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, 2007, 337-396).

– يستهل "فيتيس" في بعض أبحاثه بإطلاق جملة من اليقينيّات، ثم يشرع في البحث عن مبرّرات لها ليدعّم وجودها وصحّتها، ويستميت في

معرض أبحاثه في الدّفاع عنها بإيجاد نتائج يقترحها أحيانا بنفسه ويقدّمها على أساس أنّها تتطابق مع اليقينيّات التي أطلقها في أولى أبحاثه.

– كان يقوم بمقارنات بين الأنظمة الموسيقيّة انطلاقا من مقارنات بين الألوان وبين المكونات الفيزيولوجيّة للأجساد البشريّة.

تلك هي ربما بعض التحفظات التي قدمتها فيلولوجيا الموسيقى الفرنسيّة تجاه أعمال "فيتيس" في أواخر القرن XIX وبداية القرن XX (Pierre Aubry, op.cit.)، لكنّنا، ورغم ذلك، نرى ضرورة إعادة البحث في سياقاتها وخلفيّاتها وذلك بانتهاج وسائل ومقاربات أكثر موضوعيّة من شأنها أن تنير السبيل وتدفع الغموض حولها وذلك بإعادة النظر مرة أخرى في الانتقادات التي وجهّها "أوبري" إلى "فيتيس" خاصّة وأنّها جاءت بعد مائة سنة من أبحاث هذا الأخير.

5. برنامج تأسيسيّ لاختصاص الموسيقولوجيا (1885):

في سنة 1855 نشر "قيدو أدلار" «Guido Adler» مقالا باللغة الألمانية (Guido Adler, 1885, 5-20) أراد من خلاله عرض برنامج تأسيسيّ لاختصاص الموسيقولوجيا وقدّم مقترحا فصل فيه بين مجال الموسيقولوجيا التاريخيّة والموسيقولوجيا النظاميّة. حين وضع "قِيدُو أَدلار" برنامجه التّأسيسيّ الشّهير للموسيقولوجيا الذي ميّز فيه فرعين كبيرين، بعد أن تركّزت مواضيعها هذه الأيّام لدى البلدان الناطقة بالألمانيّة على الموسيقولوجيا التاريخيّة والموسيقولوجيا النظاميّة، كان في الواقع ينوي تأسيس وحدة الموسيقولوجيا، لأنّ ما وراء التّمييز بين هذين الفرعين في هذا الاختصاص الجديد، هو البحث عن القوانين التي تتحكّم وتُطوِّر على حدّ السّواء، تاريخ الموسيقى وسير الأنظمة الموسيقيّة أو علاقتهما بالثقافة والمجتمع(جون جاك ناتي، 2011، 44–45) .

صدر مقال "أدلار" باللغة الألمانيّة، ورغم أهميّته التأسيسيّة لم يترجم إلى أيّ لغة من اللغات الأخرى وقد أمدّنا "نيكولا مايوس" «Nicolas Meeùs» بجدول توضيحيّ أعدّه خصيصا باللغة الأنقليزيّة لتقديمه والكشف عن "ملابساته" خلال أحد محاضراته (من خلال نقاش مع "نيكولا مايوس"). ونظرا لأهميّة هذا المشروع قمنا بترجمته إلى العربيّة لعلّه يفيد الباحثين المهتمين بهذا الاختصاص.

المجال التاريخي			
(تاريخ الموسيقى حسب ترتيب الفترات التاريخيّة والشعوب والإمبراطوريات والأقاليم والمدن والمدارس والفنّانين الأفراد)			
تاريخ الآلات الموسيقيّة	**التعاقب التاريخي للقواعد** 1. كما هي ممثّلة في المؤلّفات لكلّ فترة من الفترات 2. كما تمّ تصوّرها من قبل المنظّرين 3. كما تظهر في المدارس الفنيّة	**التصنيفات التاريخيّة الأساسيّة** (مجموعة القوالب الموسيقيّة)	**دراسة الكتابات الموسيقيّة القديمة** (تراقيم)

لقد قدّم "أدلار" في مقاله هذا العلوم الفرعيّة التي تستند إليها الموسيقولوجيا التاريخيّة وعدّدها في: التاريخ العام، علم قراءة النصوص القديمة، علم الأحداث التاريخيّة، دراسة المخطوطات، البيبليوغرافيا/ الفهرسة، المكتبيّة، علم التوثيق، التاريخ الأدبيّ، اللسانيّات، تاريخ الطقوس، تاريخ الفن الصامت والرقص، سيرة الفنّانين، إحصائيّات حول الجمعيّات الموسيقيّة، المؤسّسات وأداؤها.

المجال النظامي			
جدولة القوانين الأساسيّة المطبّقة على كلّ الفروع الموسيقيّة			
الموسيقولوجيا المقارنة (تحقيق ودراسة مقارنة في الإثنوغرافيا والموسيقات الشعبيّة)	**التعليم الموسيقي**: التدريس في 1. الموسيقى بشكل عام 2. الهرمنة 3. النقاطيّة 4. التحليل 5. القيادة 6. الأداء الغنائيّ الصوتيّ والآليّ	**الإستطيقا وعلم النفس الموسيقيّ** مقارنة العلاقة بين المواضيع الموسيقيّة المدركة مع جملة من التساؤلات في علاقة بما سبق	**التحقيق والتبرير** لهذه القوانين في: 1. الهرمنة (تونال) 2. الإيقاع (زمني) 3. اللحن (العلاقة بين التونالي والزمني)

كما قدّم "أدلار" العلوم الفرعيّة التي تستند إليها الموسيقولوجيا النظاميّة وعدّدها في: علم الصوت، الرياضيّات، الفيزيولوجيا (الإدراك الصوتيّ)، علم النفس(عرض/ إنتاج الأصوات، عناصر الأصوات، الإحساس بالصوت)، المنطق (الفكر الموسيقيّ)، القواعد، المقاييس، الشاعريّة، البيداغوجيا، الإستطيقا، إلخ.

في أواخر القرن XIX، وكما هو مبيّن، كانت الدعوة ملحّة إلى الفصل بين الدراسات التاريخيّة والدراسات المنهجيّة، وقد اشتمل الجانب التاريخيّ على تاريخ الموسيقى حسب الحقب والشعوب والإمبراطوريّات والدول والأقاليم والمدن والمدارس والفنّانين بشكل فرديّ كما تضمّن بيليوغرافيا الموسيقى ومجموعة الأشكال الموسيقيّة والتآليف الموسيقيّة لكلّ فترة كما حدّدها المنظرون المنتمون لتلك الفترة وقد ظهرت عمليّا في الممارسات الفنيّة إلى جانب دراسة الآلات الموسيقيّة. أما العلوم المنهجيّة الموسيقيّة فهي العلوم الرئيسيّة المطبّقة على جميع الفروع وقد تمّ تقسيمها إلى القوانين الموسيقيّة المهتمّة بالصوت والإيقاع واللحن، واستطيقا الموسيقى وخلفيّاتها التقنيّة مع مقارنة علاقتها بالمواضيع المطروحة وتقييمها، والتعليم الموسيقيّ بصفة عامّة والهرمنة والنقاطيّة والتلحين والقيادة الأوركستراليّة

والمهارات الصوتيّة والآليّة، والبحوث الميدانيّة وما تتضمّنه من مقارنات إثنوغرافيّة تخصّ بالأساس الموسيقات الشعبيّة (Vincent Duckles et Jann Pastler, op.cit.).

لا شك أنّ هذا الجدول قد تجاوزته الأحداث، مع ذلك مازال إلى يومنا هذا يشكّل ومن الناحية المنهجيّة أهمية قصوى في تاريخ الموسيقولوجيا خلال القرن XX وبداية القرن XXI، لا لشيء، لكونه حرّك لدى جميع المتخصّصين جدلا علميّا حاملا لخطاب موسيقولوجيّ دقيق لا يتجرأ القول فيه إلاّ من اختصّ في معرفته وأكبر دليل على ذلك ما جاء على لسان "نيكولا ميوس" «Nicolas Meeùs» الذي حاوره وعلّق عليه بما يتلازم معه: لا يخصّ هذا الجدول، إلى حدّ ما، الفصل بين مجالين يكاد يصعب الجمع بينهما، بل الفصل بين وجهتي نظر مختلفتين تبحث في نفس المواضيع. نلاحظ على سبيل المثال "القوالب الموسيقيّة" في فرع "التصنيفات التاريخية الأساسيّة"، هذه القوالب التي نكتشفها مرة ثانية في الفرع المتصل بعمليّة "التحقيق للقوانين"، وهذا التواجد في الفرعين مردّه أنّ العناصر الموجودة في القائمة المتمثّلة في الهرمنة والإيقاع واللحن هي من بين محدّدات القوالب الموسيقيّة في تصوّرات القرن XIX. كان "أدلار" يعتقد أنّ الموسيقى تضبطها قوانين أساسيّة وتكون في أقصى الحالات "ثابتة"، فعمليّة إقحام الموسيقولوجيا المقارنة في قسم الموسيقولوجيا النظاميّة يوضّح جيّدا أنّ "أدلار" كان يعتبر الموسيقات التقليديّة هي أكثر من غيرها خاضعة لقوانين "ثابتة". إنّ البعد التاريخيّ هو البحث عن تاريخ اكتشاف هذه القوانين بالاستعانة بمجالات، هي نسبيّا تكون من خارج الاختصاص، كدراسة التراقيم الموسيقيّة من خلال باليوغرافيا الموسيقى ودراسة الآلات الموسيقيّة بالاستعانة بأورغنولوجيا الموسيقى؛ أي أنّها تمثل، إن صحّ القول، الآثار التي أوجدتها

القوانين "الثابتة" في كلّ فترة من تلك الفترات التاريخيّة (من خلال نقاش مع "نيكولا مايوس"). كلّ هذه الأسئلة كانت موضوع الكثير من الدراسات، غير أنّ من مميّزات مقال "أدلار" كونه، تقريبا، الأوّل من طرحها.

تظهر أشغال "فيتيس" و"أدلار" القيمة الجوهريّة للنصوص في تاريخ الموسيقولوجيا، إذ هي عبارة عن إنجازات مختلفة عن الخطاب الموسيقيّ الذي اختصّ به أصحاب الصناعة، كما أنّها نصوص تَضْمَن العودة لها وتكون قابلة للنقد والقراءة البنيويّة والدراسة النسقيّة بصورة تضمن هويّتها وصفتها العلميّة ووحدتها وتركيبها وشخصيّتها الخطابيّة من خلال إعادة النظر في نتائجها ومواصلة العمل عليها. وقد لاحظنا أنّ هناك علاقة متينة بين شكل النصّ ومضمونه حيث أنّ اختيار "أوبري" للنقد واختيار "مايوس" للجدل والدراسة على سبيل المثال، ليس من الأمر الهيّن إذ يمثل الصنف الخطابيّ الذي يختاره كل موسيقولوجيّ كـ"أفضل" شكل و"أحسن" تعبير عن الأفكار والأطروحات التي يريد تبليغها ولكن في إطار سياق معرفيّ لا يمكن التغافل عنه أو تجاهله. فدراسة الخطاب الموسيقولوجيّ هي دراسة موسيقولوجيّة حتى وإن استعمل فيها أدوات نظريّة الخطاب وفن التأويل والنقد وفن البلاغة والبنيويّة والمجادلة والمحاورة والمقارنة والدراسة النسقيّة، فالأهمّ هو الانضباط والالتزام بأسلوب وبتقنية وصرامة فكريّتين يستقي الجميع مفرداتها وتركيباتها من داخل المعارف الموسيقولوجيّة ذاتها.

المصادر والمراجع

باللغة العربية

– إبراهيم، عبد الله، **البحث العلمي في العلوم الاجتماعية**، الدار البيضاء، ط. 1، المركز الثقافي العربي، 2008، 253 ص.

– ناتي، جون جاك، **تمجيد الموسيقولوجيا**، تر. سمير بشة، تونس، ط.1، منشورات كارم الشريف، 2011، 168 ص.

– الزواري، الأسعد، **المقامات المشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة**، عن تصدير لمحمود قطاط بعنوان" التراث الموسيقيّ العالميّ: ثراء وتنوّع"، تونس، مركز النشر الجامعيّ، 2008، 342 ص.

– نقاش مع الباحث "نيكولا مايوس" (Nicolas Meeùs) على MusiSorbonne <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/-Presentation->، صفحة تجمع أكثر من 5000 باحث في اختصاص الموسيقى والموسيقولوجيا والعلوم الإنسانيّة المهتمة بالبحث الموسيقي. كان النقاش حول أهمية هذا المقال وطلائعية المسائل الذي طرحها أدلار منذ سنة 1885، وقد أمدنا مشكورا بترجمة للأنقليزية لجدول توضيحيّ اقترحه صاحب المقال وقد ارتأى لنا ضرورة نقله إلى العربية بقصد تعميم الفائدة إلى جميع الباحثين وخاصة الناطقين باللغة العربية. (تمّ النقاش بتاريخ 28 أكتوبر 2013).

S

- ADLER, (Guido), «Umfang, methode und ziel der musikwissenschaft », in. Selbständige Abhandlungen, Vierteljahrsschrift für Musikwissenscha, version numérique publiée par Digi Zeit, 1885, pp. 5-20.
- Aubry, (Pierre), La musicologie médiévale, histoire et méthode, cours professé par l'Institut Catholique de Paris, Paris, H. Welter édition, 1898-1899, pp. 57-68.
- COMPOS, (Rémy), « Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle, Pierre Aubry et Jules Combarieu », Revue d'Histoire des sciences Humaines, n°.14, 2006, pp. 19-47.
- DUCKLES, (Vincent) et PASTLER, (Jann), « The nature of musical and musicology as a science », in. New Grove Dictionary of Music, version html.ZIP.htm.
- HARASZTI, (Emile), « Fétis fondateur de la musicologie comparée, son étude sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux, contribution à l'œuvre de Fétis », Acta Musicologica, Vol. 4, Fasc. 3, Jul-Sep 1932, pp. 97-103.
- MOLINO, (Jean) et NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Typologies et universaux », in. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, l'unité de la musique, t. 5, ACTES SUD/ Cité de la Musique, 2007, pp. 337-396.
- NATTIEZ, (Jean-Jacques), Musicologie générale et sémiologie, Coll. Musique-Passé-Présent, France, Christine Bourgois éditeur, 1987, 400p.
NATTIEZ, Jean-Jacques, La musique et le discours, apologie de la musicologie, Coll. Les Grandes Conférences, Editions Fides, 2010, 55p.
- VINCENT, (Duckles) et PASLER, (Jann), « Musicology », in. New Grove Dictionary of Music, version numérique
- POPPER, (Karl), « La logique de la découverte scientifique, quel rapport pour les sciences de gestion ? », par Gaël Le Boulch, version rédigée de la présentation du séminaire d'épistémologie dans la cadre de l'Ecole Doctorale de Gestion de l'Université Paris IX Dauphine, Centre de Recherche Economique Pure et Appliquée (CREPA), 14 mars 2000, pp. 1-23.

الهويّة في الخطاب الدّيني بالقيروان

شامة العوني*
<kallelchema@gmail.com>

تغذّي الهويّة القوى المجتمعيّة والطاقات الذّهنيّة والمعنويّة، حيث انها تعزّز هذه القوى وتعيد التّوازنات التي اختلت بفعل الزّمن والمجموعة والأحداث والتطوّرات إلى نصابها، هيّ التي تتجدد خلاياها لتواكب تجدّد أفراد المجموعة، وهي الخالدة لأنّه بالرّغم من موت أبناءها يضلّ المجتمع خالدا. "فالهويّة ليست كيانا يعطى دفعة واحدة وإلى الأبد إنّها حقيقة تولد وتنمو، وتتكوّن وتتغاير، وتشيخ وتعاني من الأزمات الوجوديّة والإستلاب"(إيليكس ميكشللي، 1993، 7)(1). الهويّة حقيقة تنمو وتتكامل وتنضج، إذا كانت حقيقة وجوديّة تنطوي على عوامل وجودها، وبذور نمائها فإنّها تنطوي على بذور فناءها وعوامل إندثارها. حيث تتعرّض وبفعل عوامل متعدّدة تربويّة وإجتماعيّة وثقافيّة للتشويه والإنكسار، فرغم هذه القوّة والمتانة التي تتحلّى بها إلا أنّها ذات تعقيدات صاحبت شموليّتها لتمثّل خطرا عليها فهذه الهويّة جمعت كل العناصر التي يكتسبها الإنسان منذ ولادته_ الثقافيّة، الإجتماعيّة، الأخلاقيّة والدّينيّة_ وهذا جعلها ذات إستعداد للتلاقح مع هويّات أخرى وليس لنا في ذلك مأخذ. ولكنّنا نتوقّف عندما تكون الملاقحة مع هويّات متطرّفة تمثّل خطرا على مجتمعنا وعلى تماسكه في حين أنّ الهويّة هيّ ركيزة هذا التّماسك، من هنا تأتي مسؤوليّتنا في التنبيه لهذه

Gباحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

المخاطر. ولعلّ هويّتنا الدّينيّة هي التي نلوذ لحمايتها من التطرّف المحدق بها حيث انّ المجموعة الدّينيّة تخترق حدود المجموعات الجغرافيّة ومثالنا لذلك دين الإسلام الذي لايقتصر على حدود رقعة جغرافيّة معيّنة لمجتمع معيّن بل أنّه يجمع بين عدّة حضارات ومجتمعات، من هنا جاء الإختلاف بينها ليكوّن بذلك فرقا متطرّفة هيّ تسعى منذ زمن لفرض فكر تعتبره الإسلام وتعتبر كلّ مخالف لهذا الفكر الذي يحمل عادات وطقوس معيّنة عدوّا لها. ومسؤوليّتنا اليوم تتمثّل في التذكير بتاريخنا الإسلامي وحضارتنا المتأصّلة التي تمثّل خير دليل على متانة إسلامنا وعلى إعتداله وتسامحه فأجيال اليوم أصبحت تضنّ بأنّها تتعلّم الإسلام من مجموعات أخرى في حين أنّ أجدادنا و آباءنا تركوا لنا موروثا إسلاميّا يعبّر عن هويّتنا فنحن منذ الفتوحات الإسلاميّة نحتلّ مكانة مرموقة لنشر أصول الإسلام الصحيحة فكيف لمتطرّف أن يشكّك بهوية ثقافتنا الإسلاميّة.

وليس لنا أبلغ من الموسيقى الدّينيّة لكي ندرك بها أصول هويّتنا وتاريخنا الثّقافيّ الإسلاميّ. فلسنا بحاجة إلى آراء متطرّفة لتعلّمنا الدّين والتديّن ولتحكم في طقوسنا وتفرض علينا ثقافات ليست منّا.

فأين تبرز الهويّة الموسيقيّة التونسيّة في الطقوس الديّنيّة وهل تستطيع هذه الموسيقى ترسيخ هويّتنا الإسلاميّة والمحافظة عليها؟

ولكي ندرك هويّتنا من خلال الموسيقى الدّينيّة كان من واجبنا تحديد مجال جغرافيّ للدّراسة والبحث وذلك لتحديد الأصول التاريخيّة والإسلاميّة لمجتمعنا و العلامات التي جعلت هذه الموسيقى تصبح أحد ركائز الهويّة الإسلاميّة التونسيّة وأحد أهمّ أسباب إستمراريّتها عبر الأجيال.

من هنا إنطلقنا لتكون مثالنا على ذلك مدينة القيروان وهي إحدى المدن التونسيّة التي كانت منطلق الفتوحات الإسلاميّة في بلاد المغرب. وقد

إختارها المجتمع الإسلاميّ عاصمة للثقافة الإسلاميّة في الموسم الثقافي(2009–2010)، وهذا دليل آخر على إعتراف العالم الإسلامي بتاريخنا وحضارتنا الإسلاميّة.

1. العوامل المساهمة في ظهور الموسيقى ذات البعد الدّيني في "القيروان" :

إنّ تحديد هويّة مجتمع، أو جماعة، أو فرد، يقتضي العودة إلى جملة من العناصر، التي يمكن تصنيفها كما يوضّحها أليكس ميشييلّي في المجموعات التالية:

❖ عناصر ماديّة ومعنويّة وتشتمل على:

- الحيازات: الإسم، الآلات، الموضوعات، السكن، الأموال، الملابس.القدرات: القوّة الإقتصاديّة، والماليّة، والعقليّة.
- التنظيمات الماديّة: التنظيم الإقليمي، نظام السّكن، نظام الإتّصالات الإنسانيّة.
- الإنتماءات الفزيائيّة: الإنتماء الإجتماعي، والتوزّعات الإجتماعيّة، والسمات المرفولوجيّة الأخرى المميّزة.

❖ عناصر تاريخيّة وتتضمّن:

- الأصول التاريخيّة: الأسلاف، الولادة، الإسم، المبدعون، الإتّحاد، القرابة، الخرافات، الأبطال والأوائل.
- الأحداث التاريخيّة الهامّة: المراحل العامّة في التطوّر، التحوّلات الأساسيّة، الآثار، التربية والتنشئة الإجتماعيّة.

- الآثار التاريخيّة: العقائد والعادات والتّقاليد، والعقد النّاشئة عن عمليّة التطبيع، أو القوانين والمعايير التي وجدت في المرحلة الماضية (إليكس مكشللي، 1993، 20)(2).

وعندما يريد فرد ما أن يعرّف نفسه، أو الجماعة التي ينتمي إليها، أو هويّة شخص آخر، أو جماعة ما، فإنّه وجب عليه إختيار بعض السّمات الموجودة في الفئات السّابقة. وقد تكون الاصول التاريخيّة والثقافيّة هيّ من أهمّ السمات التي يمكننا ان نعتمدها في التعرّف على الهويّة التونسيّة للموسيقى الدّينيّة حيث ستكون القيروان هيّ رقعتنا الجغرافيّة للدّراسة للأسباب التي أسلفنا ذكرها.

تأسيس القيروان و مكانتها الفكريّة والثقافيّة:

مثّلت القيروان مهد الحضارة الإسلاميّة في بلاد المغرب، وقد تأسست سنة "670 م" على يد الصحابي عقبة بن نافع الفهري(3) حيث بادرت الخلافة في المشرق بإرسال بعثات الفقهاء والعلماء والوعاظ من التابعين لتعميق المعرفة بالدّين و تلقين أصوله في بلاد المغرب، "فقد عرفت منذ نشأتها رجالا أفذاذا أرسو فيها الإسلام على السّماحة وطلب العلم"(4) .وقد أثّر هذا الفتح على الحركة الفكريّة , حيث ابتدأت الحياة الفكريّة في القيروان بالعلوم الدّينيّة و على قمّتها تعليم القرآن والحديث ثم الفقه والتّفسير "ممّا جعل اعتناء علماء القيروان وسكّانها بحفظ القرآن الكريم أمر مفروغ منه ومسلّم"(5).

وقد أقبل أهل القيروان في فترة الازدهار على: "تعرّف القراءات وأحكامها و التّأليف فيها و تعليمها للنّاس كما كان هناك من يعتني بتحسين صوته بتلاوة القرآن"(محمّد زيتون، 1988، 185)(6)، وهذا يوحي بوجود حركة فكرّية في القراءات و أحكامها. فإستقطبت إليها الفقهاء و الأدباء والشعراء والموسيقيون و كان أول ظهور للموسيقى العربية في إفريقية وتحديدا

في القيروان في القرن الثاني للهجرة صحبة الفتح الإسلامي لإفريقية مع حلول الدولة الأغلبية بها. وقد كان زرياب(7) من أهم الموسيقين الوافدين إليها من بغداد حيث إستقر بها وأوجد بها نشاطا فنيا مزدهرا فعاشت القيروان نهضة موسيقية لعلها تذكرنا بالنهضة الفنية التي عاشتها بغداد في العصر العباسي. لذلك يمكن القول أن إهتمام أهل القيروان بالموسيقى الدينية لم يكن اعتباطيا بل كان نتيجة أسس تاريخيَة وسياسية ونهضة فكريَة تجسَدت بظهور أعلام في القراءة منهم "إبراهيم بن الحسن بن محمد التميمي" الذي تميَز بحسن صوته في ترتيل القرآن.

وقد دمجت الهويّة الموسيقيّة بالهويّة الدّينيّة لتكوّن بذلك نمطا موسيقيّا مميزا بدأ مع بداية الفتح الإسلامي، وأخذ مكانة في الطقوس الثقافيّة الدّينيّة ليضمن مجموعة من الخصائص الماديّة والمعنويّة التي تساهم في بناء الهويّة والمحافظة عليها. ولعلّ هذا سمح ببروز تراتيل قرآنيّة أعتمدت فيها الطّبوع والألحان التونسيّة ممّا ساهم في خلق نمط موسيقيّ مميّز، فحين نستمع إلى آذان "الشيخ علي البرّاق"(8) نكون متيقنين بأن هذا الآذان تونسيّ، وهذا ليس لكلماته، فهي معمّمة على جميع معتنقي الدّين الإسلامي في مختلف أصقاع العالم، ولكن هذا اليقين يدفعنا إليه إعتماد طبع تونسي (رصد الذّيل) في آداء الآذان، كما هوّ الحال للتجويد أو ترتيل القرآن للشيخ علي البرّاق الذي يعتمد فيه على الطبوع التونسيّة ويتجوّل بينها بسلاسة وتلقائيّة وحرفيّة وهذا لأنّ الدّين الإسلامي هوّ أحد ركائز هويّته، كذلك هي الطبوع التونسيّة. ساهم كلّ هذا في التعرّف على أصول هويّتنا الإسلاميّة من خلال هويّة موسيقانا الدّينيّة، فنحن بصدد التعريف بأصالة الإسلام التونسي الذي إختلط بثقافة وطقوس التونسيّن منذ الفتح الإسلاميّ ويظهر هذا ليس فقط من خلال الطبوع التونسيّة المعتمدة في الآذان أو ترتيل القرآن، وإنّما أيضا في الموسيقى

المعتمدة في الخطاب الدّيني الذي يحيلنا إلى نمط موسيقي نشأ ليكوّن ظاهرة كانت ولازالت حامية هويّة الموسيقى الدّينيّة وطقوس الإحتفالات الدّينيّة في بلادنا وهو الإنشاد الدّيني. وعند حديثنا عن الإنشاد الدّيني لا غنى لنا عن ذكر أصول نشأته وأسبابها وعلاقتها بالهويّة الموسيقيّة للخطاب الديني في تونس وخاصّة في مجال بحثا "القيروان".

ظهور التصوّف في القيروان:

ساهمت الحركة الفكرية في ظهور التصوف بالقيروان خاصة في أوج إزدهارها في العهد الأغلبي فكان لظهور أئمة و فقهاء أخذوا أصول تفكيرهم من المشرق في القرن الثاني للهجرة و نشروه بالمغرب الإسلامي دور أساسي في ظهور حركة التصوف إنطلاقا من القيروان عاصمة المغرب الإسلامي آنذاك, ومن أشهرهم الإمام سحنون الذي بنى الأسس الأولى للتصوف فظهر وإنتشر خاصة في العهد الأغلبي فكان عدد شيوخ الصوفية وافرا، و من أشهر المتصوفين الأغالبة نذكر أبا عقال إبن غلبون الذي توفي سنة(290ه,902م) وقد نشأ برقادة وأخذ العلم عن الإمام سحنون.

تميز المتصوفة بحفضهم العديد من المدائح والأذكار و جودة أصواتهم و إنصهارهم في الإنشاد مما ساهم في بلوغهم درجة التأثير على المنشدين و على السامعين فتطورت ظاهرة المقامات والزوايا(9) وإنتشرت الطرقية فقد شَكل انتشار تيَار التَصوف بشمال إفريقيا أْرضيَة ملائمة لنشأْة الطرق الصوفيَة, ممّا يحملنا على ابراز مكانة التراث الصّوفي في الذاكرة الجماعيّة لأهالي القيروان، فقد إتفق الباحثون على "أنّ الحركة الصّوفية حركة دينيّة بدأت ممارسة فرديّة و إنتهت إيديولوجيا جماعيّة"(أمين الزواري، 2006–2007، 22)(10).

2. العوامل التي ساهمت في تركيز هويّة خطاب الموسيقى الدّينيّة:

"الطّرقيّة " الطريقة في معناها الاصطلاحي هي المنهج أو السبيل الذي يسلكه المنتسبون إليها ما يصطلح عليهم بالمريدين لبلوغ انتشاء روحي و كشف حجاب الحسَ"(فتحي زغندة، 1991، 27)(11). وقد كان أول من رسم الخطوط الأولى للطرق في تونس الإمام أبو الحسن الشاذلي(13)، الذي قدم من المغرب و تحديدا من مدينة غمازة سنة 620 هجري و 1223 ميلادي، ومنذ ذلك الحين بدأت الطرق الصَوفية تنشر و أصبح للتونسيين اعتقاد كبير في الأولياء الصَالحين و محبَة لمشائخ الطرق حتى انتشر بين العامَة, المثل السَائر: "إن من لا طريقة له فطريقته شيطانيَة"(زغندة فتحي، 1991، 29)(14)، بذلك تعددت الطرق وكثرت حلقات الذّكر والتعبّد وبنيت الزوايا وهذا ما يفسَر العدد الهائل للزوايا والأولياء الصَالحين بالقيروان, حيث تحوي المدينة العتيقة حوالي مائة وتسعة زاوية لولي صالح(15)، وهذا لاعتبارها عاصمة المغرب الإسلامي و نقطة هامَة لنشر الإسلام في المغرب و شمال إفريقيا.

وقد لعبت هذه الزوايا دورًا بالغ الأهمية في تبلور الإنشاد الدَيني **"حيث اجتمع فيها رجال أتوا من مشارب مختلفة و خلفيات ثقافيَة متنوعة, فصبغوا الذّكر و هم يصدحون به بترنيم موسيقي هو نتاج موروثهم الحضاري و أحاسيسهم المتعدَدة"** (لطفي المرايحي، 2004، 14)(16)، فأصبحنا نلاحظ لمسات تجديديَة على مستوى الشَكل والمضمون اللَحني تنعرج بالإنشاد نحو أفاق الإبداع .

الطّقوس والإحتفالات الدّينيّة: إحتلت المدائح الصوفيَة مكانا بارزا في التراث الغنائي القيرواني على وجه الخصوص, فأصبحت من أهم الطَقوس المعتمدة في المناسبات و الأعياد الدَينية و الاحتفالات العائليَة,

فقد شهد الإنشاد الدَيني مع حلول الدَولة الأغلبية عناية خاصَة وذلك باعتماده كأحد المراسم الاحتفاليَة في استقبال المواسم, و على رأسها شهر رمضان المعظم. وتواصل اعتماد هذه الظَاهرة الموسيقية كأحد أهم الطقوس الاحتفاليَة في القيروان بتعاقب الحقب و تطوَر المجتمعات الإسلامية فكان الإنشاد الديني أحد أهم المظاهر الإحتفالية "فهو عادة ما يرافق جميع المناسبات الدّينية على تعدادها من ليالي جمعة وعيدي الفطر والإضحى والمولد النبوي الشريف"(المرايحي لطفي، الإنشاد الديني في العالم الإسلامي، 119)(12). وعند حديثنا عن القيروان لا يمكننا أن نتجاهل الحديث عن إحتفالاتها الشهيرة بالمولد النبوي الشريف خاصة وأن الإنشاد الديني يعد من أهم مراسمه الإحتفالية وهي عادة لم يغيرها الزمان ولم تندثر مع مرور العصور.

البنية الإجتماعيّة والثقافيّة: إفتخر أهل القيروان منذ الفتح الإسلامي بالدّور الرّائد الذي لعبته في نشر تعاليم الإسلام ولذلك فقد سعوا دائما إلى المحافظة على عادات وتقاليد أجدادهم الثّقافيّة الإسلاميّة ويظهر هذا من خلال عدد المساجد والجمعيات القرآنية والكتاتيب التي كانت مجالا لتعليم أصول التجويد والتلاوة ليبرز فيما بعد أصواتا فذّة أكتشفت لتمارس الإنشاد الدّينيّ وذلك وفق معايير وألحان تونسيّة، فهم لا يقتصرون المحافظة على المنهج والأسلوب في التلقين ولكنّهم يحافظون أيضا على الألحان والطبوع التونسيّة في تحفيظ وتلقين الاجيال المتتالية، وهم بذلك يبغون ترسيخ الهويّة الإسلاميّة في إرتباط بالهويّة الثقافيّة_من خلال الطقوس والعادات والتقاليد_ والهويّة الموسيقيّة _الطبوع التونسيّة_، ولعلّ هذا يبرز إرتباط هذه المكوّناة الاساسيّة بهويّتنا كما يبرز أنّ الموسيقى الدّينيّة التونسيّة هيّ دليل على هويّتنا الدّينيّة من جهة والموسيقيّة من جهة أخرى والتي نشأت مع الفتح

الإسلاميّ ودامت بديمومة محافظتنا على ديننا بطقوسه الموسيقيّة المميزة والتي تضمن هويّتنا الدّينيّة وأصولها.

3. أسباب وعوامل المحافظة على الموسيقى ذات البعد الدّيني:

مثّل الإنشاد الّديني نوعا من الخطاب الموجّه والإيديولوجيا الجماعيّة التي يحمي بها أفراد المجموعة هويّتهم من الزوال والإندثار لذلك نلاحظ بأنّ هذه المجموعات كانت مغلقة فيما بينها وحتّى أنّها بنت لنفسها أسوار ماديّة ولامادّيّة لحماية خطابهم الدينيّ فكانت تعتني بالزوايا والمساجد والكتاتيب والملاّة كأحد أسوار الحماية لهويّتهم الماديّة من جهة، وبالطّقوس والعادات والموسيقى كعناصر تحمي هويّتهم الامادّيّة من جهة أخرى.

وكان أسلوب الحماية الذي أعتمدوه للمحافظة على هويّة موسيقاهم الدّينيّة رغم الإختراق الذي تحاوله هويات مجموعات أخرى تعمل على تشويه الهويّة التونسيّة وتجريدها من إسلامها بداعي التحريم والبدع، هوّ التلقين الشفوي من جيل لآخر، حتّى يتسنّى للمجموعات اللاحقة الاستمرار والبناء على الأسس الأولى للمجموعات السّابقة.

فالموسيقى ساهمت بشكل كبير في الحفاظ على ملامح خطابهم الدّيني الذي يتجسّد من خلال أناشيدهم الدّينيّة، وبذلك تكون الموسيقى أحد أهم ركائز ودعائم الخطاب الموسيقيّ الدّينيّ من حيث أنّها تساهم في إنتقاله من جيل لآخر بأسلوب سحريّ طالما تميّزت به.

ويكوّن هذا الدّور المحور الأساسيّ في الحفاظ على هويّتنا الموسيقيّة من جهة والدّينيّة من جهة أخرى، فنحن نلاحظ اليوم إستمرارا لهذه الظاهرة الموسيقيّة التي تجسّد إيديولوجيا الخطاب الديني في تونس رغم ما نشهده من إجتياح لهويّات وثقافات جديدة كانت نتيجة الإنفتاح على العالم. وهذا الإنتقال

السّلس لهذا الخطاب الدّيني وهذه الإيديولوجيا من أجيال سابقة لأجيال حاليّة وحتّى قادمة، تضمنه الأساليب المعتمدة في الإنتقال الموسيقى من جيل لآخر، فهي تضمن الحفاظ على هويّة معتقدنا وديننا وإنتقالها من الأجداد إلى الأولاد والأحفاد...

وخلاصة القول إنّ المحافظة على نمط موسيقيّ مماثل_في علاقة بالدّين_ وإدراك أصوله تبيّن أصولنا الإسلاميّة ومدى محافظتنا عليها وعلى هويّتنا الدّينيّة في خضم الصّراع الأيديولوجيّ الذي نعيشه اليوم، وقد يبرز دور الموسيقى الأساسيّ في تركيز هويّتنا الطقسيّة الدينيّة ليس فقط على مستوى الممارسة ولكن أيضا المحافظة والإستمرار لما تحمله الموسيقى من عناصر وأساليب تبقيها وتحميها من الإندثار، ورغم غياب الوعي بهذا الدّور المركزي للموسيقى في الحفاظ على الخطاب الدّيني التونسيّ إلا أنّها تبني أسوارا مدرّعة تحمي بها هويّتنا من الإختراق والتشويه...ولككنا اليوم نعيش هجمات متكرّرة على هويّتنا الثقافيّة الإسلاميّة المتجّسّدة في هويّتنا عامّة الماديّة (الزوايا ومقامات الأولياء الصّالحين) واللامادية (الموسيقى وطقوس الإحتفالات الدّينيّة) فهل ستتمكّن هويّة خطابنا الموسيقيّ الدّينيّ من المحاظة على حدود أسوارها، وهل ستحمي بدورها هويّة خطابنا الدّينيّ المتسامح المعتدل لتنآى به من الإختراق والتطرّف؟

الهوامش والإحالات

(1)ميشيللي، (أليكس)، **الهويّة**، ترجمة علي وطفة، ديمشق، الطّبعة الاولى، دار النّشر الفرنسيّة، 1993، دار وسيم للخدمات الطّباعيّة، ص7.

(2)نفس المصدر، ص20.

(3)عقبة ابن نافع الفهري : هو القائد العظيم الذي فتح إفريقية في خلافة معاوية ابن أبي سفيان، السويسي القيرواني (صالح)، **دليل القيروان**، ص 17.

(4)قرص مضغوط، **القيروان الخالدة**، عرض افتتاح القيروان عاصمة الثقافة الإسلامية الثلاثاء 10 مارس 2009 ساحة المصلى – القيروان، تحت إشراف وزارة الثقافة والمحافظة على التراث.

(5)نفس المصدر السابق.

(6)زيتون (محمد)، **القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية**، الطبعة الأولى 1988م دار المنار للطبع والنشر والتوزيع 9 شارع باب الأخضر، ص185 .

(7)زرياب: هوأبو الحسن علي إبن نافع مولى الخليفة المهدي(158–169م)الملقب بزرياب, أحد تلاميذة إسحاق الموصلي و من كبار الموسيقين في العصر العباسي,هاجر إلى القيروان من جراء منافسة إسحاق له و مضايقته إياه لما كان يتمتع به من موهبة, ومن القيروان إنتقل زرياب إلى الأندلس سنة (206ه–821م) أسس بها أول مدرسة موسيقية, و زاد وترا خامس للعود, كما إخترع له مضربا من قوادم النسر عوضا عن الخشب, إشتهر بكثرة ألحانه التي قيل أنها بلغت عشرة آلاف مقطوعة, إبتدع طرقا جديدة في الغناء, و ذلك بإفتتاحه بالنشيد يليه ما كان على وزن البسيط و يختم بالمحركات و هي القاعدة التي أصبحت تعتمد في التأليف الموسيقي في المشرق والمغرب العربيين.

(8)العوني، (شامة)، **الإنشاد الدّيني بين الماضي والحاضر"القيروان نموذجا"**، رسالة الماجستير في إثنولوجيا الموسيقى، تأطير مراد السّيالة، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، جولية 2012.

(9)الزوايا: وهي بمثابة نواد يجتمع فيها الناس للتعارف والإحتفال والترويح عن النفس بسماع الأناشيد والأمداح الدينية و شهدت بعض الزوايا ظهور تقاليد تعكس المعتقدات الشعبية مثل تقديم القرابين, زغندة (فتحي)،**الطريقة السلامية في تونس أشعارها وألحانها**,معارف للجميع من التراث الشعبي، الطبعة الأولى1991، ص30.

(10)الزواري(أمين)، **المدائح والأذكار القادرية بزاوية باب سويقة**، رسالة ختم الدروس لنيل شهادة الماجستير، التصوف الإسلامي من الممارسة الفردية إلى الإيديولوجيا الجماعية، ص22.

(11) زغندة(فتحي)، **الطريقة السلامية في تونس أشعارها وألحانها**، معارف للجميع من التراث الشعبي، الطبعة الأولى 1991، ص27.

(12) المرايحي(لطفي), **الإنشاد الديني في العالم الإسلامي**، طبع أضواء الإشهار، ص119.

(13) الإمام أبو الحسن الشاذلي: هو علي بن عبد الله بن الجبار الشاذلي(593–656ه,1196–1258م).

(14) زغندة(فتحي)، **الطريقة السلامية في تونس أشعارها وألحانها**، معارف للجميع من التراث الشعبي, الطبعة الأولى 1991, ص29

(15)أنظر الماجري(حمدة), **صلحاء القيروان بين الحقيقة و الخيال**, نص وصورة, بتصرف عن تكميل الصلحاء و الأعيان لمعالم القيروان, تأليف محمد بن صالح عيسى الكناني1292 هجري, طبع بشركة المطبعة الفنية, ص286,285,284,283,282,281.

(16) المرايحي(لطفي), **الإنشاد الديني في العالم الإسلامي**, طبع أضواء الإشهار, ص 14.

الخطاب الموسيقي مؤشرا على الهويّة: السماع الصوفي أنموذجا

منير التريكي*
<mtriki2001@yahoo.com>

توطئة:

استعرض التريكي (2013) مناهج تحليل الخطاب الموسيقي وأبدى انحيازا إلى المقاربات الاجتماعية نظرا لوجاهتها لمسألة الهوية نظرا لتبعات اعتبار الموسيقى خطابا فاعلا في الناس متجذرا في معتقداتهم وطقوسهم. ويرسي هذا البحث الروافد النظرية للمقاربات الاجتماعية للموسيقى (أطروحات غوفمان وفيركلاف وفوكو) ليخلص إلى مساءلة مصطلح "الموسيقى الدينية" ياعتباره مصطلحا ضبابيا. وفي شق السماع الصوفي أنموذجا يقدم البحث حد المصطلح من زوايا نظر متعددة، ثم يعدد سمات الموسيقى الصوفية كما يراها المستشرقون. بعد ذلك ينظر البحث إلى السماع الصوفي باعتباره تراثا وطنيا مع بيان الأساس الاقتصادي والاجتماعي للسماع الصوفي والبعد العقائدي لرمزية السماع الصوفي، وشروط السماع وآدابه، وموقع السماع من التجربة الصوفيّة. ويخلص البحث إلى بيان ارتباط الممارسات الموسيقية بالمعتقدات والطقوس ونظرة أصحاب هذا الخطاب للكون ولموقعهم فيه وهويتهم وعلاقتهم بالآخرين. وهكذا فإن الموسيقى باعتبارها خطابا جزء لا يتجزأ من هوية أصحابها.

---

* أستاذ تعليم عال و باحث بمخبر مقاربات الخطاب بكلية الاداب والعلوم الانسانية بصفاقس

1. المقاربات الاجتماعية للخطاب الموسيقي:

يرى كوك (1990، 11) (1) في تعريفه لمصطلح الموسيقى أنه لا يمكن الوصول إلى تعريف مناسب للموسيقى فقط من زاوية الأصوات. ويرجع ذلك للدور الرئيس الذي يلعبه المستمع، وبصفة أعم المحيط الذي سمع فيه الصوت، في إنشاء أي حدث باعتباره حدثا موسيقيا. ويضيف كوك (1990، 12) (2) أن التأليف الموسيقي ليس مختزلا في صناعة أصوات مفيدة أو مناسبة بل هو في خلق سياقات يمكن فيها إدراك تلك الأصوات على أنها مفيدة موسيقيا. والمقصود هنا هو خلق الشروط المناسبة لتمكين المستمعين من إضفاء دلالات على الموسيقى (تشمل سلوكهم خارج المسرح وصورتهم ومظهرهم ونوعية الصوت والكلمات).

وكما ذهب إلى ذلك ناتل (1975، 71) (3)، فإن الموسيقى جزء لا يتجزء من المجتمع. إذ لا توجد ثقافة واحدة أو حضارة واحدة أو أي مجموعة بشرية مهما كانت بعيدة عن المدنية ليس لها مدونة موسيقية سواء كانت راقية أو متدنية (فيبر 1921 وشوتز 1951 وأدورنو 1941). وتتحدّد الهويّات الموسيقية عندما تجتمع مجموعة من التجارب الشخصية مع عضوية مجموعات اجتماعية عديدة مثل العائلة والدولة الأمة لتشمل الأذواق الموسيقية والقيم والممارسات (مثل أنشطة التلقي كالاستماع أو الرقص) والمهارات والمعرفة. كلها مرتبطة بكيفية اكتساب أو نقل هذه الأذواق والقيم والممارسات والمهارات والمعرفة (جرين). فالموسيقى خطاب اجتماعي ينقل إلينا معتقدات وقيم وأعراف مجتمع ما. وبفضل الموسيقى يمكن نقل هذه القيم من جيل إلى آخر.

ويزعم غاديكيوتيس وبالتزيس (2010، 144) (4) أن بإمكان الموسيقى أن تلعب دورا أساسيا أو ثانويا في تمكين الناس من التعبير عن أنفسهم ومن تشكيل صورة معينة عن أنفسهم (هارغريفز ومايل وماكدونالد 2002). هذا الإدراك لوظيفة عامة للموسيقى في تحديد معالم الهوية الموسيقية قد يوجه ميولاتنا لأجناس موسيقية محددة. فقد يستمع الناس لجنس موسيقي معين حتى يحصلوا على القبول (الاندماج) في مجموعة اجتماعية محددة (هارغريفز ونورث،1997) (5) أو للتميز عن الآخرين. مما يطرح السؤال: هل نستطيع انطلاقا من أهمية الموسيقى لأحد ما التنبؤ بميولاته ومكارهه؟

يرى فاهي (2011 ، 15)(6) أن تداخل الموسيقى والثقافة ليس فقط أمرا أثبته مر الزمان بل إنه متعدد الواجهات. وعلى وجه التحديد يمكن للموسيقى والثقافة أن يقيما علاقة ميزتها الاختلاف والتوحد أو مد جسور التواصل بينهما لمحو الحدود بينهما. وتفيد البحوث أن الموسيقى هي عربون على الخصوصية الثقافية. وفي هذا السياق يصف ويندرز (2006، 485-484)(7) حالة الموسيقيين الأفارقة الذين يتكسبون في شوارع العاصمة الفرنسية باريس مبينا التأثير المتبادل بين فرنسية المكان وأفرقة الموسيقى. وبدوره يرى نورالدين (2005، 597)(8) أن موسيقى الراي ترمز إلى السخرية اللاذعة وهي أساسية لرسم هوية الجزائريين مثلما هو حال موسيقى البلوز للسود في أمريكا. ومن زاوية أخرى تعبر أنماط الموسيقى البرازيلية، حسب إفادة رايلي (2012 ،1) عن مؤشرات الهويات البرازيلية في صيغة الجمع لا المفرد.

يرى صندابي (2010) أن الموسيقى أساسية في نشر القيم الثقافية. فلها دور إخباري، وتربوي، وتعليمي. إن افتراض قدرة الموسيقى على التأثير سلبا أو إيجابا على أعمال الناس يتطلب أن يسائل الباحث قدراتها التواصلية

ويكشف عناصر العمل الموسيقي التي يقوم عليها العمل. لا بد من كشف الطبقات السيميائية بما فيها الاعتبارات النصية (بما فيها الكلمات والموسيقى) والتناصية والمقامية. لا بد من نقد الكلمات من حيث: ترجمة حياة الفنانين، واللهجة والجندرة ودرجة الفصاحة، والتركيز على النص الموسيقي نفسه. لكنها قد تستعمل (في كلماتها) لتصفية حسابات شخصية و تهديد ماء الوجه لدى الآخرين العنف اللغوي. من ذلك ما بينه كوهن (1998) في تطبيقه لنظرية الأعمال القولية لكشف استراتيجيات الإغراء الجنسي في كلمات البلوز. كما أن الموسيقى قد لا تخلو من التوظيف العنصري. هنا يشير كورت و ادوردز(2008) إلى الدور الهام الذي تلعبه موسيقى القوة البيضاء في تحريك وتجنيد التيارات السياسية والاجتماعية العنصرية لاستقطاب الشباب الجدد وزرع هوية جماعية عنصرية وجمع مبالغ مالية كبيرة لتمويل مشاريع عنصرية.

وتجدر الإشارة إلى التحفظ الذي قدمه علماء الموسيقى العرقية (سيغر، 1977)(9) الذين شككوا في قدرة الكلمات على التعبير عن التجارب/الأحاسيس الموسيقية. فالموسيقى لا يمكن أن تصف أو تقدم المعنى التصوري الخالص بل إنها لا تقدم إلا معاني حواف (بارت، 1977). ورغم إقراره بأهمية الثقافة/الرصيد النقدي(ة) اللازم(ة) لتكوين علماء الموسيقى، من دروس في التذوق الموسيقي وقراءة المراجع والاطلاع على أقوال نقاد الموسيقى، وكيفية ربط ما نسمعه من موسيقى بتفاصيل ترجمة حياة الملحنين وبالمعلومات التاريخية حول الأسلوب الموسيقي السائد، فقد حذر كوك (1998) من مغبة تدخل المختصين لفرض نوعية من الموسيقى على السامعين أو فرض كيفية الاستماع فذلك يولد مقاومة لديهم. ثم إن وجود خبراء في الموسيقى واعتقاد أن الاستمتاع بنوعيات معينة من الموسيقى مدعوم بسلطة العلم والخبرة من شأنه

أن يؤسس لتمييز بين نمطين من الثقافة: نمط عال ونمط متدن. مثل هذه المضمرات هي أساس قصور هذا المنهج فهو يقصر دور دراسة تلقي الموسيقى لا إنتاجها. فالموسيقى من هذا المنظور مجرد عامل اجتماعي ليس له أي بعد آخر (هول وجيفرنسي ومن معهما، 1976). إنه يفترض صحة التمييز بين الثقافة الراقية والثقافة المتدنية بدلا من مساءلته (بورديو 1979) ويعجز عن شرح كيف يجمع غالب الناس بين استعمال الموسيقى والاستمتاع بها وإضفاء المعاني عليها (فريث، 1996 ودي نورا، 2000). ولهذا فإنه يعلق غالبا في عملية تأويل النصوص (باكر، 1989).

2. الموسيقى باعتبارها خطابا:

لعل الإشكال الرئيس هو هل توجد لغة محايدة لوصف الموسيقى؟ هل توجد ردود فعل خارجة عن الخطابات التي نمتلكها للحديث عنها؟ يقول ماتشن إن دلالة أي قطعة موسيقية لا تكمن بالأساس في الأصوات نفسها بل في الخطابات التي نمتلكها أو نستعملها للحديث عنها أي أننا نضفي عليها دلالات. ويرى فريث (1996، 22) أنه لفهم القيم الثقافية علينا أن ننظر إلى المقامات الاجتماعية التي وجدت فيها أي إلى الأساليب الاجتماعية التي تجعلنا نضفي قيمة على بعض جوانب صوت أو مشهد دون جوانب أخرى. لكن كيف يتوصل الفنانون إلى إبلاغ هذه القيم الثقافية؟ أمن خلال خطابات مثل المظهر الخارجي، أم أصوات الآلات، أم الأصوات البشرية، أم الكلمات؟

هنالك من يقول إن التحليل السيميائي للموسيقى لا ينقص من متعة تأثيرها في أنفسنا. وبالمقابل هنالك من يرى أن غرضنا من عملية الاستماع يحدد درجة تأثرنا فنحن عندما نستمع إلى الموسيقى للترفيه لا ننتبه إلى نفس السمات والخصائص التي ننتبه إليها عندما نقارب الموسيقى بنية تحليلها. ومربط الفرس هو: هل هناك طريقة للاستماع إلى الموسيقى بحياد وبطريقة

خالية تماما من أي غرض؟ ويحذر فريث (1996) مما يعتبره الوهم الرومنطيقي القائم على أننا نفترض وجود نوع من الاستماع للموسيقى يسمح لنا بكل ببساطة بأن نرتبط بها روحيا أو جسميا. وبالمقابل يشدد على أن كيفية حديثنا عن طرق تأثير الموسيقى هي مصدر ثمين يمكننا من المزيد من الاطلاع على الخطابات المتوفرة لدينا لفهمها. ويرى فريث (1996) أن كتاباتنا عن الموسيقى، مثل الورقات العلمية التقييمية التي ينشرها نقاد الموسيقى في الصحافة، تعكس معتقداتنا حول ماهية الموسيقى. ولهذا فهو يقول بضرورة الاهتمام بالنعوت والصفات المستعملة لتقييم الأعمال الموسيقية.

إن المشاعر والأحاسيس هي التي تحدد المعاني الموسيقية، مع الإقرار بصعوبة التعبير عن الأحاسيس و المشاعر أو روايتها بدقة وبشكل صحيح (لورداهل و جاكندوف، 1983/1977). ويقدم أغاوو (2009)(10) تنظيرا دقيقا للعلاقة بين الموسيقى واللغة تمهيدا للحديث عن مفهوم الخطاب الموسيقي. ففي نظره، تعتبر العلاقة بين الموسيقى واللغة الطبيعية أهم ما ميز الكثير من المقولات حول الموسيقى. ومع إقراره بأهمية استعارة الموسيقى باعتبارها لغة فإنه يدعو إلى ضرورة الحذر من نقاط الالتقاء وكذلك نقاط الاختلاف. ويقترح أغاوو عشر مقولات حول العلاقة بين الموسيقى واللغة الطبيعية، منها أن الموسيقى واللغة والدين ظواهر قائمة في كل المجتمعات البشرية وأمر ضروري لنا نحن البشر. لكن توجد فروق جوهرية في المواد والوسائل وطرق الإنتاج والاستهلاك وتحديد دلالة الموسيقى عنها في اللغة. وإن كان بإمكان اللغة أن تؤول نفسها فليس بإمكان الموسيقى أن تؤول نفسها. فاللغة هي النظام الذي نؤول به الموسيقى. هذا يعني أنه لا توجد لغة محايدة لوصف الموسيقى.

ويترتب على هذه النظرة للخطاب الموسيقي إعادة النظر في معايير الصدق والتصنع والتلقائية والحرفية (تشابمان، 1996 وكوك، 1998، 14). ذلك أن العلاقة بين هذه الثنائيات معقدة كما في مداولاتنا اللغوية (قوفمان). ولهذا الغرض يحذر كوك من سذاجة النظرة المثالية للماضي ومن مضمراتنا/مسلماتنا حول ما كان ينبغي للأشكال القديمة للموسيقى آن تكون عليه (كوك ،1986 و طاروسكن، 1995) إذ أننا في الغالب نحمل فرضيات خاطئة حول الأعمال الكلاسيكية (قوهر،2007). ويرى كوك (1998،14): "إن القيم التي يختزلها مفهوم الصدق، على سبيل المثال، ليست موجودة هناك في الموسيقى بل إن وجودها هناك راجع إلى أن حديثنا عن الموسيقى هو الذي وضعها هناك". ولا يتحقق الصدق في رأي كوك في الموسيقى إلا من خلال عدد من المصادر السيميائية: منها ثنائية الملحنين والعازفين وثنائية التأويل والارتجال، وتجذر المعاني في الثقافة بما هي مضمرات عن المقصود بالمعنى في الموسيقى: كيف يرتبط بالجسم والعقل؟ وكيف يمكننا استعماله للتعبير عن أنفسنا؟ وبما هي قناعات لدى الناس بوجود طرق صحيحة وأخرى خاطئة للتعبير عن الاستمتاع بالموسيقى، وبوجود أنماط سلوك تتناسب مع مشاهدة أداءات مختلفة أو الاستماع إليها وللتعبير عن استمتاعنا بالموسيقى.

وينتقد فريث (1996) هذه المسلمات قائلا إننا طورنا ارتباطا وثيقا بين الترفيه والجسم وبين الجدية والعقل. فالموسيقى الإفريقية والبلوز ترتبط بالحركة والجسم فيما ترتبط الموسيقى الكلاسيكية بالروح والعقل والتأمل الهادئ. ولهذا الانطباع أساس تاريخي وبعد طبقي. مما سمح لموسيقى البوب لأن ترى على أنها درأ للممنوعات البورجوازية. فالموسيقى والثقافة السوداء ينظر إليها عموما على أنها موسيقى الجسم في علاقة تناقش مع العقل

البورجوازي. ويعود ذلك للمنظور الرومنطيقي الذي يعتبر السود شعبا بدائيا عفويا لم تفسد الثقافة طباعه فهو لا يزال وثيق الصلة بالجوهر الانساني وبالحالات الجنسية الجسمانية دون وسائط ولا قيود تفرضها الثقافة. كما انتقد تسليم البعض بأن الإيقاعات والموازين تعكس إيقاعات الجسم ونبضات القلب. وجاء ناجوس (1996) لبيان خطئ إطلاق البعد الأجناسي. فمصطلح الموسيقى الإفريقية خاطئ إذ يتجاهل الفروقات الجوهرية داخله. كما أن الكثير من الخصائص المنسوبة إليه تنطبق على الكثير من الأجناس الموسيقية في بقية العالم (جيلروي 1994 ، وتاج 1989). أما هاتنيك (2000) فيحذر من أي منظور اختزالي للموسيقى في جوهر محدد. فهو يري مثل قوفمان أن الحديث بهذه القطعية هو طريقة تمكن أصحابها من إبراز ذواتهم وتأكيدها وتدويل المجموعات السوداء. بما يضفي بعدا عرقيا على الموسيقى.

3. الروافد النظرية للمقاربات الاجتماعية للموسيقى:

حدد آريكسون خمس توجهات للبحوث السابقة للتحليل العرقي المصغر وهي: تحليل المقام وعلم أعراق الاتصال والتفاعلية الرمزية وتحليل المحادثة. أما التوجه الخامس فيأتي من القارة الأوربية ويرى عملية الاتصال ممارسة خطابية تعكس علاقات القوة بين فاعلين اجتماعيين رهانها الهوية والقيم والميولات الموسيقية (منهم بورديو، 1977 وهابرماس، 1979 وفوكو، 1979 وباختين، 1981) (11). فإن كان تعلم الموسيقى والإبداعات الموسيقية بالأساس نتاجا لفعل بشري فإن الفعل البشري ينبغي أن يكون الظاهرة الأساسية القابلة للتحليل. ولعل مدرسة شيكاغو التي يعتبر غوفمان أهم أعلامها الرافد الرئيس لهذه المقاربات. تأتي بعد ذلك مقاربة فيركلاف (1995) (12) للتحليل النقدي للخطاب الذي بنى منواله على طرح غوفمان. ومفاد هذا التوجه هو أن تحليل الخطاب متجذر في الممارسة الاجتماعية

الثقافية. ذلك أن مفهوم الخطاب يشمل اللغة المكتوبة والشفاهية مع أنظمة سيميائية أخرى مثل الموسيقى والغناء والتواصل غير الكلامي مثل تقاسيم الوجه وحركات الجسم والصور والأفلام (شولياراكي وفيركلاف 1999، 38)(13).

4. الموسيقى الدينية:

إن هذا المصطلح عام يطلق على أنماط مختلفة من التعبيرات الموسيقية يكون السماع الصوفي جزءا منها. وفي هذا المضمار يرى حاجي ولالوند وبنيامين (2011، 5)(14) أنه رغم أهمية الدين في حياة العديد من الناس فإن الموسيقى الدينية حضيت بنزر قليل من الدراسة في علم النفس الاجتماعي والعلاقات بين المجموعات. ونظرا لتأثير الدين على الهوية والثقافة والمعايير الاجتماعية فقد دعا الباحثون إلى دراسته بشكل أكثر صرامة (طاراكيشوار وستانتون وبارغامنت، 2003) (15). ومما تم اقتراحه ارتباط الدين والثقافة عضويا بشكل يشبكهما في علاقة سببية ذات اتجاهين بحيث تؤثر الثقافة في الطقوس والشعائر الدينية فيما يؤثر الدين في مختلف التعبيرات الثقافية مثل أساليب اللباس. لكن هذا لا يعني وجود صيغ مفردة للتعبير الديني والثقافي داخل المجموعات الدينية. ولعل ما يهمنا في هذه الدراسات هو ما ذهب إليه بلاينز (2005، 1-19)(16) من أن الموسيقى في السياقات الدينية ليست مجرد عنصر تجميلي أو إنجازي بل هي جزء لا يتجزأ من ممارساتها الطقسية ومن سطوة قوتها على تفاوض المجموعات المعنية لبيان حدود هويتها. وهو ما ذهب إليه كلوك (2005، 37)(17) كذلك حول دور الموسيقى في دور العبادة اليهودية بما مفاده أن بإمكان المستمعين استكشاف العلاقات المتعددة بين الهوية الثقافية التقليدية والطقوس الدينية والتعبير الموسيقي.

5. السماع الصوفي:

1.5. حد المصطلح:

يقوم التعريف الموسوعي للمصطلح على مدخل "سماع" في موسوعة ويكيبيديا. إذ يرى هذا المدخل أن كلمة "سماع" موجودة بالفارسية والأردية، وهي بالتركية (Sema : هي مصطلح عربي الأصل، استعمله الصوفيون للدلالة على الإنشاد الديني والذي يكون ضمن مجالسهم العلمية أو التعبدية، وبالأخص المولوية وأتباع الطريقة الجشتية في الهند. ويتضمن السماع حسب هذا المدخل الموسوعي عادة الدعاء والإنشاد الديني وترديد الأذكار واسم الله، والالتفاف حول النفس عند المولوية. كما ينسب وضع أوائل الألحان الموسيقية للسماع إلى السلطان ولد (بهاء الدين محمد ولد بالتركية)) : (Sultan Veled وهو الابن الأكبر لجلال الدين الرومي .وتدور موضوعات الغناء الصوفي حول حب الله ورسوله. وقد كان السماع في البداية مصحوباً بعزف الناي وإيقاع الطبول والدفوف فقط، ثم تطور ذلك في القرن التاسع عشر الميلادي لتنضم آلات جديدة كالقانون والطنبور والكمان وغيرها من الآلات، كما بدأ موسيقيو المولوية في تدوين موسيقى السماع بغرض الحفاظ على تراثها. وتعرف الموسيقى الصوفية عند الأتراك، حسب ويكيبيديا، باسمين أولهما "سَماع" بالتركية (Sema :أو السماعي، وهو الذكر الديني القائم على الدوران وقوفًا والمصحوب بالموسيقى التي تستخدم فيها آلات موسيقية مثل الناي والقانون. وتعزف في حجرة تسمى بالتركية "سماع خانه-Sema " Haneتخصص لهذا الغرض في زاوية الطريقة المولوية. أما النوع الثاني من الموسيقى الصوفية عند المولوية فيسمى "إلهي" بالتركية (İlahi :وهو من الشعر الصوفي التركي الذي يتحدث عن أوصاف وخصال الله تعالى ورسوله وتحتوي على أدعية.

ولهذا المصطلح تعريف آخر لدى أهل المهنة (محمد التهامي الحراق/ فن السماع الصوفي المغربي) (18) إذ يشار بالسماع الصوفي إلى ذلك النشاط الموسيقي الخاص الذي يتداول في الزوايا، وذلك من أجل غايات تربوية وروحية محددة. وارتبط ظهور السماع بالتصوف منذ العهود الأولى للتصوف؛ أي منذ القرن الثالث الهجري، حيث بدأ يظهر بعض المنشدات الشعرية داخل الأوساط الصوفية، والتي كانت الغاية منها التعبير عما يختلج في دواخل الصوفية من أحوال ومقامات، وتعبر بشكل إشاري عما وصلوه من أطوار في معارجهم الروحية. لذلك فهو نشاط يرتبط بالسياق الصوفي وله خصائصه وشرائطه المحددة. وانتعش في المغرب، أساسا، منذ القرن السابع للهجرة، أي مع بداية الاحتفال بعيد المولد النبوي على عهد العسفيين في سبتة، ثم انتقل إلى المغرب على عهد الموحدين، وأخذ بعد ذلك في التطور والتبلور إلى أن أصبح رسميا على عهد المرينيين.

وحسب هذا المصدر فإن هذا المصطلح ارتبط لدى الصوفية بالقرآن الكريم، كقوله تعالى: «بشر عبادي الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه». وأيضا أصَّلوه بشيء آخر، وهو أنه لما سئل الإمام الجنيد عن السماع ربطه بسماع الأرواح لخطاب الحق سبحانه وتعالى في عالم اللطافة والأزل، لما خاطبها الحق بقوله: «ألست بربكم» قالت الأرواح: «بلى». ويقال أنه كلما تجدد هذا السماع وهذا الإنشاد إلا وحنت الأرواح إلى ذاك السماع الأصلي الذي سمعت من خلاله، في عالم الأزل، نداء الحق وأمره، واستجابت له في عالم الأرواح بقولها: بلى. وقد أخذ السماع الصوفي معنى خاصا يرتبط بسماع نداء الحق سبحانه وتعالى متجليا في الألحان والمعاني الصوفية والروحية المبثوثة في المنشدات والأشعار .ويضيف هذا المصدر أن للسماع وظائف ومقاصد أساسية يروم فن السماع الصوفي تحقيقها. فالسماع أداة من أدوات ترسيخ

الهوية الإسلامية؛ المغربية إذا حصرنا الأمر في السماع الصوفي المغربي. ثانياً، للسماع وظائف تربوية؛ إذ يستعمل داخل الزوايا كأداة من أدوات تأهيل المريد للسلوك به في أطوار التجربة الروحية. ومعلوم أن للموسيقى دورا تهذيبيا للروح، تلطيفياً للذوق، تطهيريا للنفس. والموسيقى ليست إلا مصيدة للنفوس، وليست غاية في حد ذاتها، بل هي أداة من الأدوات التي تستجلب النفس؛ لكونها تحن لكل ما هو جميل، مثل الحكاية الصوفية والشعر. فالحكاية عند الصوفية جندي من جنود الله .

لكن لخصوم الصوفية تعريفا مختلفا للمصطلح (د. الجيلالي كريم). فهذا الباحث يرى في تعريفه لمفهوم السماع الصوفي أن السماع هو ما تحسه الأذن وتسمعه من ذكر وأشعار، أي ما قرع الأسماع وأثار كوامن أسرارها، ويتولى إنشاده القوَّال الذي غالبا ما يكون جميل الصوت رخيمه حتى يؤثر في النفوس ويثير كوامنها، والسماع عند الصوفية: صوت أفاد حكمة يخضع لها القلب ويلين لها الجلد، اتخذوه وسيلة للاستجمام من تعب الوقت، وتنفسا لأرباب الأحوال واستحضارا للأسرار لذوي الأشغال، لكنه صار عند المتأخرين النغم والتطريب بإنشاد قصائد المدح والغزل لقصد إصلاح القلوب واستجلاب الأحوال أو للاحتراق والارتزاق والأكل واكتساب الجاه، ويكون أحيانا بآلة ووتر، وأحيانا نغما موزونا مجردا عنها، وهو ما أصبح يعرف في الأزمنة المتأخرة بالحضرة ولتأصيل المصطلح علميا سنعتمد طرح صابر سويسي (1998، 57–62)(19)الذي يرى أن السّماع لغة مصدر سمع، و"السَّمْعُ حِسُّ الأُذن وفي التنزيل أَو أَلقى السمْع وهو شهيد وقال ثعلب معناه خَلا له فلم يشتغل بغيره وقد سَمِعَه سَمْعاً وسِمْعاً وسَماعاً وسَماعةً وسَماعِيةً.. والسَّماعُ ما سَمَّعْتَ به فشاع وتُكُلِّمَ به وكلُّ ما التذته الأُذن من صَوْتٍ حَسَنٍ سماع والسَّماعُ الغِناءُ " (ابن منظور) وقد ينسحب أيضا في معنى الفهم، قال تعالى: "ولو علم

الله فيهم خيرا لأسمعهم" (الأنفال/23) أي لفهّمهم . وجاء في الفارسيّة "سماع خانة" بمعنى الذكر والإنشاد. وهذه التعريفات الاصطلاحيّة تلتقي في كونها وردت على لسان عدد من الصوفيّة حمّلوا من خلالها السماع أبعادا استقوها من واقع تجربتهم التعبّديّة وضبطوا له مجالاته، وبها تبيّن صابر السويسي تمييزهم بين درجات في السماع أساسها طبيعة المستمع ومرتبته أو حاله، فاستماع المريد يختلف عن سماع شيخه، وكذلك الفرق بين السالك والواصل: الأوّل يستعين بالسماع لتصفية باطنه وتطهير نفسه ورياضتها، والثاني يجد فيه فسحة وراحة. هذا إضافة إلى تباين سماع المريد مع الإنسان العادي. وهنا يقيم السويسي تمييزا آخر بين نوعين من السماع: أحدهما مستحسن محمود (السماع بالحقّ) والثاني مسترذل مذموم (السماع بالنفس).

2.5. الموسيقى الصوفية كما يراها المستشرقون:

ينطلق طرح المستشرقين من اعتبار الموسيقى دالا على الهوية الثقافية. ذلك أن الموسيقى الصوفية في نظرهم تفرض نفسها كمحاور متميز للإسلام المعاصر. وتمثل الألحان الصوفية التي تعتبر ذريعة للصحوة الدينية أهم المقومات الأساسية للموسيقى المقدسة في العالم الإسلامي التي تعود تاريخيا، حسب إفادة جون ديرينغ (Jean During) وآنماري شيمال (السويسي،2008) (20) النصف الثاني من القرن الثالث للهجرة ببغداد حيث ظهر أوّل موضع خاص باجتماع الصوفية للسماع. فالصوفي يسعى إلى الانغماس في الروحية من خلال الغوص و التقرب إلى عمق الإسلام و يتضح ذلك في الأعمال الفنية الجديدة التي تسعى جاهدة لإيجاد التوازن الروحي في المجتمعات الاستهلاكية والتي تسيطر على الإسلام المعاصر. إن إنشاء طقوس دينية خاصة تتألف من الصلاة والابتهالات والغناء و الموسيقى و

الرقصات المعروفة ب"سماع" و دمج الموسيقى في ممارسة التأمل هو جانب هام من الحياة التأملية في الإسلامية الصوفية (لولسن 1997) (21).

وفي هذا الصدد تتلخص أطروحة ايرول في أن الموسيقى شكل من أشكال التعبير عن الثقافة (ايرول2011) (22). فالموسيقى الإسلامية تؤمن مرساة جديدة للذات و تعزز الروابط بين أفراد المجتمع (جول1997)(23). وقد أظهرت الأعمال حول موضوع التصوف كدليل على الهوية الإسلامية (ايرول 2011)(24) أن إلقاء نظرة معمقة حول موسيقى البوب الإسلامي كالتي أنتجت في تركيا قد توفر أداة تحليلية لفهم الهويات الإسلامية المتشعبة. ويتبنى ايرول ما وصفه ماردين (148،2005) (25) بالاستثنائية التي ميزت التقاليد الموسيقية في الدولة العثمانية و تركيا، معتبرا أن للطرق الصوفية تأثيرا كبيرا على المقاطع الفنية في تركيا. ذلك أن جميع أنواع الموسيقى الدينية التي كانت موجودة في المساجد و المزارات الصوفية تستند إلى الموسيقى التقليدية للفن التركي. لكن قراء القرآن الأتراك لا يتبعون اللحن الرسمي للمقام التركي عند تلاوة القران. مما يدل على وجود علاقة متينة بين الموسيقى العلمانية و الموسيقى الدينية في تركيا (نصر 1987).

3.5. السماع الصوفي باعتباره تراثا وطنيا:

في سياق دراسته للطريقة العيساوية بمنطقة الحامة يرى عبد الرزاق حريزي (2007، 51) أن البحث في التراث الصوفي ما هو إلا محاولة لكشف الماضي، بما فيه من خفايا و تفاصيل دقيقة من شانها أن تقدم خصائص كل شعب و هويته. وهو يعتبر التراث الصوفي خير آلية للكشف عن جذورنا و أصالتنا. فقد ساهمت الطرق الصوفية، في رأيه، في المحافظة على التراث الموسيقي، من خلال ترديد الطبوع والمقامات و الإيقاعات في الأوساط الشعبية و تقريب الشعوب من بعضها البعض مما ساهم في وجود تفاعل حضاري هام.

4.5. الأساس الاقتصادي الاجتماعي للسماع الصوفي:

يرى محمد المؤدب(2008، 22–50) في تقييمه للرصيد الصوفي عند "الجليدات" بجهة تطاوين أن الذكر الصوفي عند الجليدات هو عبارة عن موروث شفوي تناقله أهالي القبيلة وهو نتاج للمشاكل و المصاعب التي واجهها أهل القبيلة وعجزوا عن حلها فاتخذوا من الاعتكاف وسيلة للتعبير عن هذا العجز من خلال المناجاة والذكر و القصائد المغناة. ويخلص الكاتب من دراسة مدونته أن هذا النمط الغنائي يحمل عدة أبعاد لعل أبرزها تزكية النفس و جعلها في علاقة بالذات الإلهية. ويتميز الذكر ببساطة اللحن مما جعله راسخا في ذاكرة الأهالي.

ومن جهته قام لطفي العوني (2008، 10–31) بدراسة الذكر الصوفي بزاوية "سيدي خليف" من ولاية سيدي بوزيد . وبعد إبرازه لميزات الإطار الثقافي و الاجتماعي في ممارسة الذكر الصوفي خلص الباحث أن للذكر الصوفي دورا هاما في تجذير العقائد الدينية و توطيد العلاقات الاجتماعية. فمن خلال حلقات الذكر يقع إحياء تقاليد عقائدية دينية، حيث أن هذا الموروث الديني بتناقله من جيل إلى جيل يحمل بين طياته موروثا موسيقيا صوفيا و موروثا فكريا عقائديا يروي تاريخ و هوية منطقة سيدي خليف.

وبدوره يرى محمد حسان شطورو (2005، 1–21) أن للموسيقى دورا في حياة الصوفي، وهي تعتبر وسيلة للتقرب إلى الذات الإلهية و الذوبان في الروحانية المطلقة، فالصوفي يعجز حقا عن فهم أسباب هيامه حين يسمع الغناء. ويسوق المؤلف مقتطفات من خطاب نبيل شورة (2003، 63) يمجد فيها السماع الصوفي باعتباره موروثا ثقافيا لا بد من الحفاظ عليه.

وبدورها بينت فاطمة عبد الكافي (2004، 6–53) في دراستها للطريقة الشاذلية كيفية توظيف الممارسة الموسيقية لأغراض دينية و عقائدية.

وهو ما أكده رضا حريز (2006، 44) في سياق حديثه عن الرصيد الموسيقي الصوفي في الذاكرة الشعبية عند قبيلة الربايع ببئر علي بن خليفة. ويرى سالم بوستة (2005، 20–67) في دراسته لطريقة عمل الهمزية و سرد قصة المولد و البردة من خلال مجموعة "النور" للانشاد الديني بصفاقس تلازم الأغراض الدينية وهي وسيلة للتقرب لله تعالى مع الأغراض الاجتماعية مثل جلب الحظ و السعادة و الفرح.

أما ناجح بو زياني (2008، 16) فيرى في دراسته للذكر الصوفي بين الزوايا و المجتمع في منطقة الرقاب أن الأذكار انتقلت إلى أهالي المنطقة عبر أجيال، و قد قام بحفظها و تواترها فئة من المجتمع اتخذوا من الانزواء و الاعتكاف وسيلة للتعبير عن رفضهم لمجتمعهم. و كان كل واحد منهم يعبر بطريقته بكتابة قصائد مغناة تدور مواضيعها حول تمجيد الذات الإلهية و مدح الرسول صلى الله عليه و سلم. فالزاوية مكان تجمع و انزواء، هو المكان المتروي حيث يطبق المتصوفة مختلف نشاطهم الصوفي. و إضافة إلى ذلك، أصبح للزاوية دور ديني و اجتماعي ساهم في الحفاظ على التقاليد الشعبية.

5.5. البعد العقائدي لرمزية السماع الصوفي

شدّد صابر سويسي (1998، 57–62) (26) على البعد العقائدي لرمزية السماع الصوفي. فالمسألة لدى الصوفيّة تتجاوز حسب رأيه مجرّد الإنصات لتحمل معاني جديدة للأنس والانتشاء. فبالسماع يسعى المتصوّف إلى التحرّر والانعتاق من أسر العالم الأرضي (عالم الدنس والفناء) ليحيا في علاقة اتّصال مع العالم العلوي (عالم الصفاء والبقاء)، وهو بذلك من الوسائل المساعدة على تربية النفس وتطهيرها ومجاهدتها وترويضها. ولهذا حدّد الصوفيّة مجال مسموعاتهم وضبطوا لها أطرا وأجواء مخصوصة تساعد

على تحقيق مقاصدهم منها، مثل ضرورة حضور شيخ يختار نوع السماع ويوجّه المريد فيه.

والسّماع في رأي السويسي أنواع اهتمّ الصوفيّة بها واختلفوا في شأنها وحرصوا على ما يمتّن صلة العبد بربّه منها، مثل القرآن والذكر وشعر الزهد والغزل.. ويرصد السويسي خاصّيّة فعل التقبّل ومراتبه وعلاقته بالنصّ القرآني خاصة وسائر أشكال الخطاب عامّة، فما يقرّه الصوفيّة عبر تفصيلهم لأنواع السماع ومقاصده ومزالقه وطقوسه يصل حدّ نسف النصّ وإفراغه من مضامينه المتداولة ليتبنّوا فهما آخر ورؤى مغايرة، يؤمنون إيمانا راسخا في اختصاصهم بها واحتكارهم لها من باب المنّة الإلهية وينصّبون أنفسهم بناء عليها عارفين بالحقّ لكونهم متجاوزين مرتبة الأشكال والرّسوم والوسائط، وذلك عبر الالتحام بالمتكلّم الأوّل مُنشِئ النصّ ومصدره، بعد أن أدركوا مقام الفناء والبقاء واخترقوا بالسماع جميع الدرجات والحجب.

6.5. شروط السماع وآدابه:

يرى صابر سويسي (1998، 57–62) (27) أن الصوفيّة احتاجوا إلى ضبط شروط السماع وآدابه بعد أن انتشرت الظاهرة في أوساطهم ولاقت اعتراضات شتّى من مخالفيهم واختلطت أجواؤها بسلوكات استغربها الناس وأنكروها عليهم، وكان من الضروريّ تحديد مقاصدهم منها ومعالجة ما انفرط من ممارسات فيها وعدل عن المألوف والمقصود أو التبس أثناءها فسنّوا ضوابط تمسّ السالك المبتدئ نفسه ومن يحضر معه، وتطال ما يسمع ومرتبته والغاية منه. ومن شروطهم:

- حضور الشيخ مع مريديه، فهو أدرى بأحوالهم ومقاماتهم وأعلم ببواطنهم طاقة تقبّلهم وما تحتاجه في السماع لتطويع نفوسهم وتوجيهها

ورياضتها. وهذا ما دفع عددا من الصوفيّة إلى حدّ حصر السماع في أوساط العارفين وتحريمه على المبتدئين.

- الوقت وهو فردي ذاتي. ويفهم منه أنّ السماع مشروط ببلوغ درجة دنيا من الإعداد النفسي أو الروحي ليصحّ ويؤتي أكله وهذا يستوجب مجاهدة وإقبالا على الطاعات لتصفية النفس وتحييدها وتطهيرها لئلاّ تصرف السماع إلى الشهوة واللهو والغفلة.

وفي هذا الباب أيضا يتنزّل التمييز بين سماع العامة وسماع الخاصة فالأوّل قرين اللهو والشهوة والغفلة أمّا الثاني فـ"غذاء للأرواح" و"برة" و"استزادة" في الأحوال و"فسحة من تعب الوقت".

7.5. موقع السّماع من التجربة الصوفيّة:

حسب صابر سويسي (1998، 57–62)(28) يختلف موقع السماع من التجربة الصوفيّة استنادا إلى طابعها الفردي وتعدّد وظائفه، وهو بهذا الاعتبار حاضر في مختلف مستويات الطريق الصوفي، يسند المريد في البدايات بمساعدته على تطهير باطنه وترسيخ محبّة الله ورسوله وتحريره من سطوة شهوته ونفسه الأمّارة بالسوء، بتوجيه همّته إلى الحضرة الإلهيّة. وهو بذلك يعاضد دور الذكر. ويتنوّع أثناء ترقّي الصوفي في المقامات والأحوال بتنوّع الحاجة والوقت. أمّا في النهايات فتثبيت وراحة، وإن تحدّث بعض الصوفيّة عن ضرورة تجديد الأحوال وعدم الاطمئنان إلى الاعتقاد في الثبات ومن هنا تشريعهم لفضل السماع وضرورة المداومة على حضوره. وعموما، فقد اختلف الصوفية في تقييم دور المجاهدات والرياضات في التجربة الصوفية ومن ثمّ اختلفت درجات "الفناء" عندهم وفق هذا الدور.

وبذلك لا يقتصر السّماع على نشيد أو تلاوة أو شعر... وإنّما ينفتح على كلّ ما له صلة بالدّين الإسلامي من علم ووعظ ونصح وإرشاد..بل جميع

ما يوثّق صلة العبد بربّه وإن أخذ من الكتب السّماويّة السّابقة لأنّ الصّوفيّة يؤمنون بتكاملها وترابطها ومن ثمّ يجيزون الأخذ عنها والعمل بما جاء فيها. مما أدى إلى استخدام الممارسات الصوفية لأغراض فنية تبين وجود توجه لسياقات ما بعد الحداثة (لولسن 1997) (29) وقرائن على وجود نوع من التقارب بين الصوفية والماسونية (الجدي 2010) .

ويقر صابر سويسي في رصده لموقع الذات في الخطاب الصوفي بصعوبة البحث في الخطاب الصوفي واستراتيجيات الكتابة فيه، لاعتماده منظومة اصطلاحية مخصوصة وتنوع روافده الدينية والأسطورية، وتلبّس العبارة فيه بالإشارة والرمز، لأنّ الصوفية يؤمنون بالطابع الفردي في تجربتهم ومن ثم يوكلون للذّات مطلق التصرّف في الخطاب واشتقاق العبارات والاصطلاحات التي بها يحمون أسرارهم ويفصحون عن أحوالهم. وقد وضعوا لهذا الغرض ضابطا أو عقدا لا يستقيم فهم خطابهم إلا بموجبه وهو خوض التجربة وعدم الوقوف على عتبة الألفاظ. وهذا يؤكد مركزية حضور الذات في الخطاب الصوفي سواءً لحظة إنشائه أو عند تقبله.

ويشدد السويسي على الطابع الانتقائي الذي يتفاعل بموجبه الصوفي مع الخطاب، فهو من يتحكم في شكله تصريحا وتلميحا أو حتى صمتا، وهو من يتخيّر عناصره وفق ما يستجيب لغرضه أو مقصده، وهو أيضا من يمتلك دلالاته وزمام توظيفها لأنّ المسألة تفارق ههنا الواقع لتلتصق بالمقدّس والمتعالي في رسم معالم الذات المخاطِبة والمخاطَبة في آن. وتنطبق مثل هذه الوضعية على مختلف مصطلحات الصوفية، لأنّ اختيارهم لها واتّفاقهم في دلالاتها ووظائفها، وتفردهم بها، يجعلها فاقدة لصلاحيتها إذا ما تم تداولها في مجال لساني آخر، ولا يعني هذا انغلاقها واحتكار أصحابها لها، إذ يمكن شرحها وتقريبها إلى الأذهان.

6. الخاتمة:

خلص هذا البحث من خلال أنموذج السماع الصوفي إلى بيان ارتباط الممارسات الموسيقية بالمعتقدات والطقوس ونظرة أصحاب هذا الخطاب للكون ولموقعهم فيه وهويتهم وعلاقتهم بالآخرين. وهكذا فإن الموسيقى باعتبارها خطابا جزء لا يتجزأ من هوية أصحابها.

الهوامش والإحالات

1- Nicholas, Cook, **Music, Imagination and Culture,** Oxford University Press, 1990, 259 p
2- Ibid**,** p.12
3- Nettl, Bruno, "The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments". Current Musicology, vol 20, 1975, pp. 67-78.
4- Gardikiotis. A, & Baltzis, A "Rock Music for myself and justice to the world!: Musical Identity, values and music preferences" Psychology of Music, vol 40(2), 2010, pp. 143–163
5- North, A.C., & Hargreaves, D.J. (Eds.), **The social psychology of music**, Oxford: Oxford University Press, 1997.
6- Fahey,T.F. "Musicians and Cultural Identity: A Mutual Influence" International Journal of Arts & Sciences, 2011, pp.147–15.
7- Winders, Jamie, "New Americans in a New-South City? Immigrant and Refugee Politics in the Music City", Social & Cultural Geography, vol. 7, no. 3, 2006, pp. 421-35.
8- Noor Al-Deen, Hana, "The Evolution of Rai Music," Journal of Black Studies, No. 35, 2005, pp.597-611
9- Seeger, Charles, "On the moods of a musical logic" Journal of the American Musicological Society, vol13, 1960, pp. 224-261
10- Agawu, Kufi, Music as discourse: semiotic adventures in Romantic Music, New York, Oxford University Press, 2009
11- –Bourdieu, P., **Outline of a theory of practice**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1977
–Bakhtin M., **The Dialogic Imagination: Four Essays**, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press,), 1981,
–Habermas, J. **Communication and the Evolution of Society**. Boston: Beacon Press. 1979
–Foucault, M. **Discipline and punish: The birth of the prison**, New York: Vintage. 1979
12- Fairclough, N., **Critical discourse analysis**, London: Longman, 1995

13- Fairclough, N. & Chouliaraki, L., **Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis**, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999

14- Haji, R., Lalonde, R. N., Durbin,A. & Benjamin, I.N." A multidimensional approach to identity: Religious and cultural identity in Young Jewish Canadians" Group Processes & Intergroup Relations, vol14 (1), 2011, pp. 3–18.

15- Tarakeshwar, N., Stanton, J.,&Pargament, K. I. "Religion: An overlooked dimension in crosscultural psychology". Journal of Cross-Cultural Psychology, vol 34, 2003, pp. 377–394.

16- Blanes, R.L., "Music as Discourse. Gypsy Pentecostal Music in Portugal and Spain", XIXWorld Congress IAHR Tokyo, 2005

17- Gluck,R.J. "Sounds of a Community: Cultural Identity and Interactive Art", Leonardo Music Journal, Vol. 15, 2005, pp. 37-43.

18- فن السماع الصوفي المغربي، حوار مع محمد التهامي الحراق،المسؤول الثقافي والفني عن مؤسسة الذاكرين للأبحاث الصوفية وموسيقى السماع

19- سويسي (صابر) ، "الفناء" في التجربة الصوفية إلى نهاية القرن الخامس للهجرة، بحث قدّم لنيل شهادة الدراسات المعمقة تحت إشراف الدكتور توفيق بن عامر، 1998، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة

20- سويسي (صابر)، "مقالات الصوفية بإفريقية في العهد الموحّدي"، بحث قدّم لنيل شهادة الدكتوراه تحت إشراف الدكتور توفيق بن عامر، 2007 ، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة

21- Lewisohn, L. "The sacred music of Islam: Sama' in the Persian Sufi Tradition" British Journal of Ethnomusicology, Vol. 6, 1997, pp. 1-33.

22- Erol, A., "Understanding the Diversity of Islamic Identity in Turkey through Popular Music: The Global/Local Nexus" Social Compass, 2011, 58, 187.

23- Nilüfer, Gole, "Secularism and Islamism in Turkey: The Making of Elites and Counter-Elites," Middle East Journal, Vol.51, No.1, 1997, pp.46-58.

24- Erol, A. . op.cit,

25- Mardin, Şerif , "Turkish Islamic exceptionalism yesterday and today: Continuity, rupture and reconstruction in operational codes" Turkish Studies, 6, 2005, pp. 145-165.

26- سويسي، (صابر) ، "الفناء" في التجربة الصوفية إلى نهاية القرن الخامس للهجرة، المصدر السابق

27- المصدر نفسه

28- المصدر نفسه

29- Lewisohn, L., op.cit.

"الرّقراقي": إثبات أم إلغاء للهويّة

فاطمة اللّجمي العمّوص*
<lajmi_fatma@yahoo.fr>

يعمد الأديب(1) في منطقة المثاليث(2) إلى غناء "طريـــف"(3) يتفرّع إلى عدّة أقسام مفصّلة ومميّزة بعضها عن بعض نتيجة تباين أوزانها الشّعريّة والتي يتبعها تنوّع في الألحان. والحقيقة أنّ غناء الأديب لـ"الطريـف" لا يستدعي الالتزام المطلق والدّقيق بأن تكون جميع القطع المغنّاة من إنتاجه أو من إنتاج الوسط الجغرافي الذي ينتمي إليه، بل هو قد يعمد بطلب من الجمهور أو برغبة محضة منه إلى استدعاء نصوص مجاورة فيغنّيها. وإنّما يكون هذا الفعل من باب التّبادل والتّفاعل. وقد أسهم الاحتكاك بين "الإدْبة" المنتمين إلى كامل المناطق والقبائل التّونسيّة إلى تبادل القطع وصيغها، فعوّض بعض غنّاية المثاليث "النّص"(4) أو "صوت العرضاوي"(5) بـ"النّصّ الشّهيدي"(6) الذي اصطلح على تسميته في منطقة المثاليث بـ"الرّقراقي".

1. أصل التّسمية:

أوّل من غنّى النّص الشّهيدي هو الأديب "خليفة الدّريدي"(7) وكان البيت الذي نظمه هو:

G باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

مَالِحِ الجَمْ(8) وِالغِيمْ وِالرَقْرَاقْ ـي(9) جِي دُونْ(10) مِنْ تِنْحِبِ نْهَارِ فرَاقْ ـي

وهكذا عرف هذا النّص عند عامّة سكّان المثاليث بـ "الرّقْراقْ ـي"، واستساغوا ما في لحنه من سهولة فشاع ودرج وعوّض في حالات عدّة "صوت العرضاوي". فهل يهدّد مثل هذا الانتشار لنص مجاور (ذي أصول شهيديّة) الهويّة المميّزة لـ"الطريــقْ" الخاصّ بقبيلة المثاليث؟ أم أنّ التعويل على خفّة الإيقاع لهذا النّص وقلّة التّطويح والمدّ فيه وخاصّة عدم إضافاته لبعض المقاطع اللّفظيّة (مقارنة بصوت العرضاوي) من شأنه أن يوضّح النّصّ الشّعري ويسهّل عمليّة تقبّله ممّا يسهّل تقريبه إلى فئة الشّباب فيكون بذلك عاضدا للهويّة مدعّما وناشرا لها؟

2. البناء الشّعري للرّقْراقْ ـي:

1.2. الشّكل الخارجي:

هو عبارة عن شطرتين لهما نفس القافية:

(أ) _____ +++ (أ) _____

2.2. التّقسيم اللّفظي للنّص: (11)

مَا لِ حِنْ الجَمْ وِنْ غِيمْ وِرْ رَقْ رَا قِي جِي دُونْ مِنْ تِنْ حِ بِنْ هَا رِفْ رَا قِي

وهكذا يتبيّن أنّ البناء الشّعري لـ "الرّقْراقْ ـي" جاء على وزن العرضاوي،(12) وهو بذلك لا يختلف عن البناء الشّعري لـ"صوت العرضاوي" (النّص المثلوثي).

2.2. أغراض الرّقراقـي:

يتطرّق النّصان إلى كلّ الأغراض الشّعريّة الخاصّة بالأديب من مكفّر(13) ووعظ وإرشاد(14) وبرق(15) ونجع(16) وضحضاح(17) وكوت(18) وأخضر(19) ونفخ(20) وأحرش(21) ودوام(22).

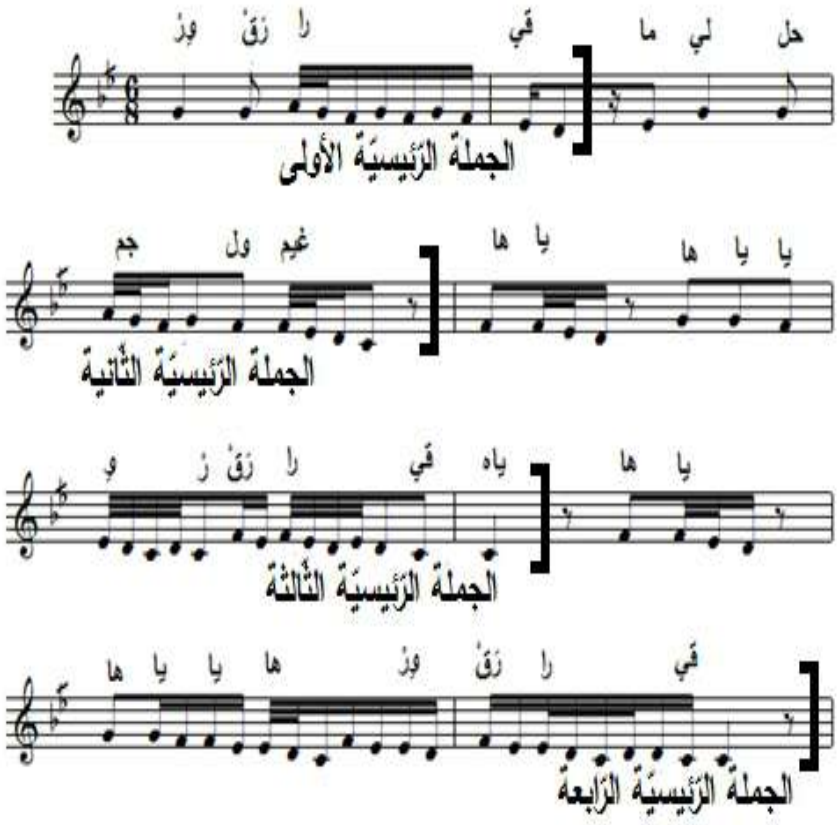
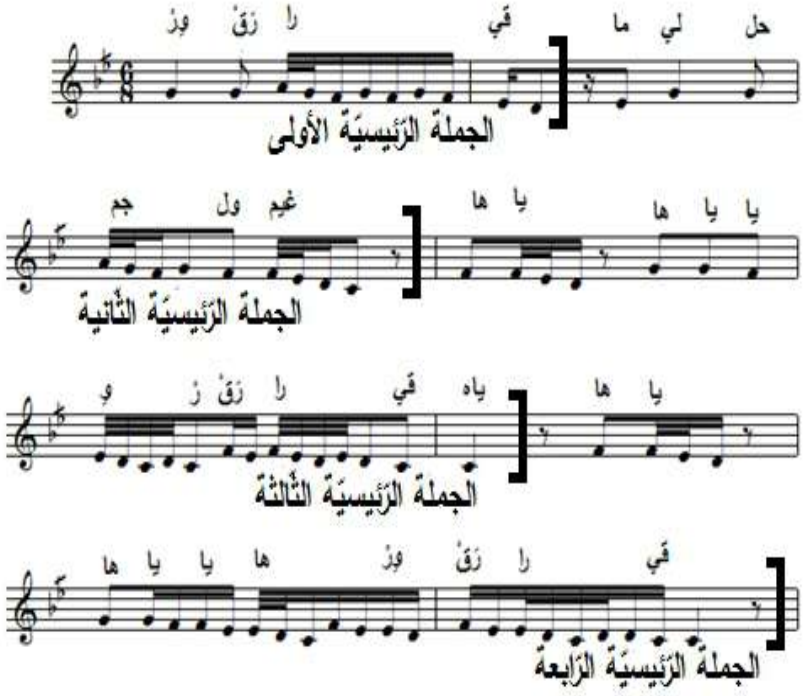
4.2. البناء اللّحني لـ"الرّقراقـي":

سنحاول اعتماد منهجيّة لتحليل "الرّقراقـي"، مقارنة بـ "صوت العرضاوي"(23) تُمكّننا من الوقوف على مجموعة من الاستنتاجات، التي تساعدنا في الإجابة عن إشكاليّة مفصليّة في مقالنا، وهي هل أنّ غناء هذا النّص من قبل "إدّبة" المثاليث إلغاء للهويّة المحلّية أم تركيز لها؟

-دوافع اختيار النّص: سنقوم بتحليل النّص الذي عرّف بهذا القالب وجعله شائعا في منطقة المثاليث، وهو النّص الشّعري المذكور آنفا للأديب خليفة الدّريدي.

-المدّة الزّمنيّة: يدوم غناء هذا البيت 43 ثانية، في حين أنّ نفس هذه الكلمات تأخذ دقيقة و32 ثانية في حالة غنائها على لحن "صوت العرضاوي"، نظرا لقلّة الإعادات والتّطويحات والإضافات والمدّ الإيقاعي في النّص الشّهيدي بما يميّزه عن "النّص المثلوثي".

-الجمل الرّئيسيّة: لحنيّا يمكن تقسيم "الرّقراقـي"، إلى جملتين رئيسيّتين يقع إعادتهما من قبل السّعفة.(24) ولكنّنا ارتأينا أن نقدّم تقسيما يساعدنا على توجيه الاستنتاجات نحو إشكاليّة البحث، فقمنا بتقسيم النّص الموسيقي اعتمادا على طريقة تقسيم النّص الشّعري لتسليط الأضواء على الاختلاف بين روايتي النّص، خاصّة في عدد تكرار الشّطرات

والشّطرات المضافة. وبذلك قسّمنا "الرّقراقـي" إلى ثماني جمل، تقاسمها الأديب وسعفته، فغنّى الأديب الأربعة الأولى:

وختم السّعفة غناء الجمل الأربعة الأخيرة من "الرّقراقـي".

-استنتاجات التّحليل:

***طريقة الأداء:**

*يبدأ "الرّڤراڤـي" بالنّصف الأخير من الشّطرة الشّعريّة قبل أن يرجع فيعيد كامل الشّطرة، وهو نفس نظام أداء "صوت العرضاوي".

*في "صوت العرضاوي" يعمد كلّ من الأديب والسّعفة إلى تجزئة بعض المفردات وإعادة مقاطع منها (ول– والغيم / را–راڤـي / فرا–فراڤـي) وهو ما قد يعسر فهم المعاني على من لم يتعوّد الاستماع إلى مثل هذا الغناء، وهو ما لا نجده في "الرّڤراڤـي"، الذي يكون نصّه ومعانيه ومقاصده أوضح وأجلى.

*جرت العادة أن يضيف السّعفة إضافات شعريّة في آخر "صوت العرضاوي" (وراس فاطمة وراس البنات الخمسة)، وهو ما لا نجده في "الرّڤراڤـي"، الذي يتميّز بالسّرعة والخفّة وقلّة التّطويحات.

4.2. الاستنتاجات العامّة:

–إنّ البحث الميداني الذي نحن بصدد إنجازه في إطار إتمام أطروحة "الدّكتوراه" بيّن لنا أنّ "صوت العرضاوي" لم يغب عن "طرڤـة" "إدْبة" المثاليث، كما وضّح لنا قرب "الرّڤراڤـي" من متذوّقي هذا الغناء.

–الإجابة عن إشكاليّة بحثنا مرتبطة أساسا بموقفنا من "الهويّة"، والمقارنة المتمخّضة عن مثال الحال أفضت إلى تشكيل نظرة عنها على أساس المعطيات التّالية:

*إنّ التّنوّع الذي يشي به التّراث الغنائي للأديب في ربوع بلادنا يعدّ عامل ثراء يتدعّم بالاحتكاك والتّبادل والتّأثير والتّأثّر بما يجذّر الهويّة العامّة ولا يزعزع الهويّات الفرعيّة.

*إذا كان تراث الإنسانيّة مطلقا تراثا مفتوحا على قاعدة المثاقفة والتّحاور بين الهويّات الثّقافيّة (شريطة احترام الخصوصيّات الثّقافيّة

والحضاريّة المميّزة لكلّ الأطراف) فإنّه من باب أحرى أن نطمئنّ إلى كون تحاور الهويّات بين جهات القطر الواحد عامل إثراء وإغناء لا سببا للتّهديد والإلغاء.

*إنّ استلهام النّص الشّهيدي في مثال الحال لا نراه تهديدا لهويّة "الطريـــف المثلولثي" بقدر ما هو انفتاح وتجاوز يثري هذه الهويّة ويدعّمها، بل ويعزّز العناصر الجماليّة فيها.

*إنّ الهويّة، الثّقافيّة خاصّة، ليست مقولة جامدة مستقرّة، بل هي، على النّقيض من ذلك تماما، حيّة نشيطة متحرّكة مفتوحة قابلة للتّشكّل باستمرار، بطريقة «لا نعارض فيها على نحو ثنائيّ بين التّغيير والهويّة...، أي أنّ الماضي يحتفظ بذاته ويشكّل الحاضر بحيث يكون المستقبل جديدا». (فريديريك لوبياس، دون تاريخ، 62)(25) ولو كانت غير ذلك لتحنّطت واندثرت.

–يجب أن ننطلق من مبدأ «أنّ عودة الشّيء نفسه أمر محال». (فريديريك لوبياس، دون تاريخ، 62)(26) والأديب هو في الأساس شاعر، يتغنّى بشعره لغايتين: أن يتذكّر الوزن الشّعري من خلال اللّحن، وأن يقرّب كلماته من السّامع. وبما أنّ "الرّقْـقي" لم يمسّ بوزن العرضاوي، فلا ضرر في اعتماد لحنه خاصّة وأنّ الكلمات فيه أوضح (نظرا لغياب التّطويح والإضافات الشّعريّة)، وهو وضوح يضمن استيعاب المتقبّل للمضمون باليسر اللاّزم وبالتّالي تفاعله مع الرّسالة التي قصد إليها هذا الضّرب من الغناء. وفي ظلّ وجود صوت العرضاوي وعدم الاستغناء عنه تماما من قبل "إدْبة" المثاليث في "طرْقتهُمْ"، فإنّنا، من وجهة نظرنا، نعتبر حضور "الرّقْراقْـي" في القبيلة من باب الثّراء. إذ لا ينبغي أن نشرّع بأيّ شكل من الأشكال إلى تجميد تراثنا الثّقافي بما يتناقض مع جوهره وكنهه، فيغدو مثل «معلّبات تاريخ، الذّات

عندها جوهر ثابت اكتمل مرّة وإلى الأبد، لا يتغيّر مع الزّمان». (مايكل كاريذرس، 1978، 8).(27)

الهوامش والمراجع

1) يطلق مصطلح "الأديب" في بعض المناطق التّابعة للجمهوريّة التّونسيّة على الشّاعر الذي يتغنّى بشعره في مجموعة من المناسبات وهو ما يجعله يسمّى، إضافة إلى أديب، بـ"الغنّاي".

2) المثاليث: هي قبيلة تونسيّة منتشرة على ولايتين ومجموعة من المعتمديّات، وتحدّ هذه القبيلة من النّاحية الشّماليّة سبخة المكنين، وشرقا قصور السّاف والبحر وصولا إلى مدينة صفاقس ثمّ المحرس. أمّا في الجنوب فهي تحدّ وادي الطّرفاوي جنوب المحرس. وفي الغرب تتجاوز قبيلة نفات قرب سيدي منصور السّويسي ثمّ "عقْلة" تريقْـة (منزل شاكر حاليّا) وهنشير بو ثدي وسبخة العقْاير ثمّ الجمّ لنصل سبخة مكنين.

3) الطّريـقْ: يتقيّد "الأديب" عند غنائه بوصلة معروفة ومحدّدة من القطع الشعريّة تسمّى "طريـقْ". وعادة ما يتكوّن " من صالحي، ونصّ، ومَهوى (طالع)، وعروبي، وحيطي (زيراوي)، وقسيم (أو أحد فروعه)، وزيراوي (بعوقْـي) ليختم بملزومة، وهي كلّها قوالب شعريّة تخضع إلى أوزان معروفة ومحدّدة. وعادة ما يخصّص كلّ "طريقْ". لغرض شعريّ واحد ومحدّد.

4) النّص: هو الجزء الذي يلي "الصالحي" في نظام "الطّريـقْ". إذ يعتبر متمّما لـ"الصّالحي" كما ذكرنا سابقا، وكما يقال في عرف الغنّايه: «النّص قْتْلَة الصالحي».

القسيس (فيصل)، **الطّريق من خلال الموروث الشّعبي في الذّاكرة الجماعيّة للمثاليث: دراسة ميدانيّة تحليليّة)** (بحث غير منشور لنيل شهادة الدّكتوراه في علوم التّراث والتّنمية الثّقافيّة)، تونس، جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، اختصاص آثار وتراث، 2012.

5) يسمّي إدْبة قبيلة المثاليث النّص بمصطلح "صوت العرضاوي".

6) هو نصّ يرجع أصله إلى منطقة "الشّهيدات" من ولاية تطاوين.

7) خليفة الدّريدي: من مواليد 20 نوفمبر، أديب من معتمدية طينة، ولاية صفاقس التّابعة لقبيلة المثاليث. من أشهر ما غنّى "كِبِّي الفُولاَرَة" و"يَا عِينِ الشَّارِدْ" و"عُرْفُونِي مازِلْتِ دْرِيدِي".

8) مالح الجم= سبخة الجم

9) الرّقْراقْـي= الماء السّائل

10) دون= بيني وبين

11) نعتمد في استخراجه على أساس نطق نصّه الشّعري في الغناء.

12) وهو نفس الوزن الشّعري الذي تبنى عليه ملزومة "بورجيلة".

لمزيد التّعمّق راجع: القسّيس (فيصل)، المرجع السّابق ص. 226–233.

13) من الأغراض المخصّصة لذكر اللّه عزّ وجلّ والنّبي عليه الصّلاة والسّلام والاستغفار، وفيه يحاول الأديب من خلاله التّكفير عن ما اقترفه من ذنوب وآثام.

14) عادة ما يكون في شكل الدّعوة إلى التّوبة والرّجوع إلى اللّه من خلال الحكم وضرب الأمثال، وذلك بهدف تربية السّامع وهدايته إلى طريق الحقّ ومنعه عن طريق الباطل.

15) مخصّص لوصف الطّبيعة وقت ضياء البرق وصوت الرّعد ونزول المطر وأثرها على النّبات والحيوان والإنسان.

16) يشبه النّجع في مفهومه الوقوف على الأطلال لدى عند عرب الجاهليّة لتركيزه على رحلة القبيلة والمحبوبة.

17) يصف معاناة المحبّ الولهان من البعد والفراق.

18) مخصّص لوصف الحصان والفارس.

19) هو "الغزل"، وجرت العادة على تسميته بـ"الأخضر" نظرا لإغراق الأديب "المُحبّ" في وصف مفاتن الحبيبة وربّما تجاوز في وصفه بعض الضّوابط الأخلاقيّة.

20) غرض مخصّص لمدح الذّات أو الفخر.

21) ويمكن تسمته بـ "الشّنا" وهو غرض مخصّص لهجاء الأديب الخصم.

22) تنتهي السّهرة بغرض "الدّوام" وهو مصطلح يدلّ على انتهاء السّهرة وفيه دعاء للعروسين بدوام السّعادة والهناء أو بالعودة إلى الأراضي المقدّسة إذا كانت المناسبة حجّا.

23) لا يمكننا إدراج التّدوين والتّحليل الموسيقي في هذه المقالة نظرا لضيق المجال.

24) جرت العادة أن يحضر الأديب معه "سعفة" تردّد معه الغناء متكوّنة غالبا من شخصين يسمّى كلّ واحد منهما بالسّعيف وهي كلمة مشتقّة من "من أَسْعَفَ يُسْعِفُ إِسْعَافًا والإسعاف هو قضاء الحاجة ... وأسعفه على الأمر: أعانه، وأسعف بالرجل : دنا منه". ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد التاسع، دار صادر، بيروت، ص.152.

25) لوبياس (فريديريك)، **الحرّيّة**، تعريب محمود بن جماعة، دار محمّد علي للنّشر، تونس، ص.62.

26) المرجع نفسه.

27) كاريذرس (مايكل)، **لماذا ينفرد الإنسان بالثّقافة: الثّقافات البشريّة، نشأتها وتنوّعها**، ترجمة شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1978، عدد 229، ص.8.

قراءة في قصيدة "بني وطني"

أيمن قويعة*

<aymangouiaa@gmail.com>

مقدّمة:

بني وطني عنوان قصيدة مشهورة في تونس، ألّفها عبد المجيد بن جدّو و لحّنها الشّادلي أنور و أدّتها المطربة عليّة. هي قصيدة تحيل على حدث جلل في تاريخ تونس المعاصر أعني جلاء آخر جندي فرنسي عن الأراضي التّونسيّة في 15 أكتوبر 1963. و قد خلّد النّظام التّونسي هذا التّاريخ فجعله عيدا وطنيّا، احتفالا بالذّكرى واعترافا بالجميل للجنود التّونسيّين الذين استشهدوا دفاعا عن الوطن و عن حقّ جميع أفراده في التّمتّع بالحريّة و الكرامة.

لا شكّ أنّ لكلّ عمل فنّي "ناجح" سمات مميّزة هي التي تضمن له البقاء لفترة طويلة على عكس بعض الأعمال التي لا تقدر على الصّمود فلا تلبث ان تندثر و تصبح في طيّ النّسيان.

انطلقنا في مقالنا هذا من فرضيّة مفادها أنّ في هذه القصيدة من مقوّمات الإبداع، ما يفسّر تلقّيها بالقبول. فماهي هذه المقوّمات؟ كيف تتمظهر على مستوى الخطاب الشّعري و على مستوى الخطاب الموسيقي؟ و ماهي أوجه التّفاعل بين هذين المستويين؟ سنحاول الإجابة على هاته الأسئلة و

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

لكنّنا لضيق المقام سنركّز أساسا على المقطع الأوّل دون التّغاضي بطبيعة الحال عن مميّزات بنيتها العامّة شعرا و لحنا.

1. في المستوى الإنشائي: (1)

تندرج بني وطني في صنف مخصوص من الأغاني يسمّى عادة "الأغنية الوطنيّة" و هذه التّسمية رغم بساطتها لا تخلو من دلالة موضوعيّة، فهذه القصيدة فعلا تتغنّى بالوطن خلافا للأغنية الدّينيّة مثلا التي تتمحور حول مفاهيم عقائديّة و شخصيّات لها دور هامّ في المجال الدّينيّ أو للأغنية "العاطفيّة" التي يتغنّى فيها الشّاعر بحبيبته. قد لا تحتاج هذه القصيدة إلى البرهنة على انتمائها إلى صنف الأغاني الوطنيّة لكن لا بأس في إطار المَوضَعَة من الإشارة إلى كثافة المعجم الوطني (بني وطني/العرين/لواء/بنزرت/مغربنا) مع لفت الانتباه إلى أمرين أوّلهما الموقع المتميّز لعبارة "بني وطني" لأنّ في تصدّرها القصيدة قرينة واضحة على محوريّة الهاجس الوطني لدى الشّاعر و ثانيهما كثافة المعجم الحربي (الصّدام/الحرب/الموت/العداء/الفدا/الرّدى/الوغى/الجلاد) الذي بتفاعله مع المعجم الوطني يُضفي على القصيدة بعدا بطوليّا يجعلها أشبه بالنّشيد الوطني(2). أخيرا يتعيّن الانتباه في هذا السّياق إلى سمة تبدو بديهيّة لكنّها ليست كذلك في تقديرنا فهذه قصيدة **تونسيّة صرفة** بل هي تونسيّة لحما و دما إن صحّت العبارة وليس أدلّ على هذا من عبارة "ثغر بنزرت" التي فضلا عن وظيفتها المرجعيّة تزيد الوطنيّة تحديدا و تكسبها هويّة مخصوصة تميّزها بوضوح دون أن تفصلها عن الهويّة العربيّة الإسلاميّة" (3).

ومن القرائن الدّالة على تونسيّة هذه القصيدة ضعف المعجم الدّيني فيها خلافا لما هو منتظر عادة في مثل هذا النّوع من القصائد (4) لكنّ هذا لا يعني انبتات القصيدة أو انفصالها عن هويّتها العربيّة الإسلاميّة فهي مكتوبة

بالعربيّة الفصحى و تنطوي في أعماقها على بعد إسلاميّ أصيل لعلّ أكثر القرائن دلالة عليه عبارة "رُسل الهُدَى" ثمّ عبارة "فلسنا نعيش و نحيا سُدًى (5)".

خلاصة القول نحن إزاء قصيدة وطنيّة أي تونسيّة عربيّة إسلاميّة لحظة نشأتها خطابا لغويّا و موسيقيّا كما سنرى لا حقا فصاحب كلماتها راسخ القدم في التّعبير التّونسيّ (6) و ملحّنها لا يقلّ عنه أصالة في تلاحينه أمّا المطربة "عليّة" فلا أحد يشكّك في أصالة لهجتها التّونسيّة.

2. في مستوى المحايثة(7)

1.2. الخطاب الشّعري:

بعد إعمال النّظر في الهيكل العام للقصيدة، تبيّنت لنا إمكانيّة تقسيمها إلى ثلاث وحدات، تضمّ الوحدة الأولى الأبيات الخمسة الأولى و هي تتّسم في مستوى الخطاب بهيمنة الوظيفة التّأثيريّة (la fonction impressive) بدليل تواتر ضمير المخاطب الجمع (لأنتم–نشدتم–كنتم–تريدون) فضلا عن تعيين المخاطَب ووسمه بصفات إيجابيّة تستحثّه على مواجهة العدوّ و تُذكّرُه بنبل مهمّته (يا ليوث الصّدام– و جند الفدا– حماة العرين أباة) و يمكن أن نضع هذه الوحدة تحت عنوان "**شدّ الأزر**". أمّا الوحدة الثّانية فهي تشمل المقطع الثّالث فقط (الأسطر 6–11) و تتّسم أساسا بهيمنة الوظيفة المرجعيّة (la fonction référentielle) بدليل تواتر ضمير المفرد الغائب (بهِ–يردعهِ–اختار) فضلا عن العبارات الواسمة للعدوّ المحال عليه بصفات مشينة (خصم–انتفاء السّداد–انتفاء العقل–انتفاء الرّشاد–اختياره العنف– سفكه لدماء الأبرياء) و اعتبارا لهذه المعطيات نقترح وضع هذه الوحدة تحت عنوان: **شيطنة الآخر** . أخيرا تأتي الوحدة الثّالثة التّي تضمّ المقطعين الأخيرين و هي تتّسم على خلاف الوحدتين الأوليين بهيمنة

واضحة للوظيفة التّعبيريّة (la fonction expressive) (8) التي تفترض كما هو معروف تواتر الإحالة على ضمير المتكلّم (أردنا– رمنا– حقّنا– لا نخاف– دمنا– صبغنا– رفعناه– نبغي– لسنا نعيش) و يمكن وضع هذه الوحدة تحت عنوان: **إعلاء الذّات**. و ذلك اعتبارا لصفات الرّفعة التي وسم بها الشّاعر كلّ أبناء الوطن (نحن) في تصميمهم على التّضحية بدمائهم و فرض إرادتهم على المستعمِر.

إنّ هذا التّقسيم رغم مشروعيّته القائمة على قرائن نصّيّة واضحة لا ينفي أنّ الوحدة الثّانية تبقى في كلّ الأحوال مرتبطة بالأولى بدليل حرف الفاء في مطلعها (فلو كان للخصم) و هو، في هذا السّياق، ليس مجرّد رابطة منطقيّة بل هو أداة تضفي على القول مسارا حجاجيّا " Argumentatif" ملائما للوظيفة التّأثيريّة التي تهدف أساسا إلى الإقناع و ترسّخ في الوقت نفسه تماسك الخطاب و انسجاميّته بالخصوص . ذلك أنّ عبارة "للخصم" في البيت السّادس هي على صِلة مباشرة بـ "بني وطني" في مطلع القصيدة بحكم التّضادّ و هي على صلة بعبارة "العِداء" في البيت الثّاني بحكم التّرادف و لو أنت أمعنت النّظر في كلّ مفردات هذه الوحدة (المقطع الثّالث) لوجدتها منسجمة إمّا بالتّضاد أو بالتّوافق مع جلّ مفردات الوحدة الأولى. وليست الوحدة الثّالثة أقلّ شأنا في ارتباطها العضويّ بسَابِقَتَيها بدليل أنّ ضمير المتكلّم الجمع في مطلعها (أردنا) ليس سوى استئنافا للإحالة الخاطفة في مطلع البيت الثّاني (نريد) فضلا عن عبارة "بني وطني" في البيت الأوّل التي بمنطوقها و مفهومها تحيل على ذات جماعيّة (أنا المتكلّم المفرد+ أبناء الوطن= ليوث الصّدام). و تبقى صِلة هذه الوحدة بسَابِقَتيها أوضح من أن نفصل فيها القول لا بحكم تكرار عبارة (فإمّا حياة و إمّا فلا) فحسب بل بحكم دورانها على ثنائيّة الحياة و الموت التي تخترق نسيج النّصّ برمّته.

في ضوء ما سبق نستطيع الجزم بأنّ هذه القصيدة تتوفّر على قدر لا بأس به التّماسك و الانسجام (9) يرشّحها إلى مستوى النّصوصيّة (10) "Textuality" و يرشّحها إلى حسن التّقبّل لدى المتلقّي القارئ أوّلا ثمّ لدى الفنّان الذي لولا ذلك لم يكن ليُقدِم على تلحينها (11)، فضلا عمّا في نسيجها الدّاخلي من تناغمات و إيقاعات ترتفع بها إلى منزلة النّشيد الوطني الذي يخفق له قلب كلّ مواطن لا سيما في لحظة تاريخيّة محدّدة لمصير الوطن، و هذا ما سنسعى للبرهنة عليه لاحقا.

2.2. الخطاب الموسيقي:

يمكن تقسيم (12) هذه القصيدة إلى سبعة أجزاء كبرى كالآتي:

- ✓ **A1** المقطع الأوّل و يمثّل المقدّمة الموسيقيّة من المقياس الأوّل إلى المقياس 16
- ✓ **A2** المقطع الثّاني من المقياس 16 إلى المقياس 60.
- ✓ **A3** المقطع الثّالث من المقياس 60 إلى المقياس .100
- ✓ **A4** إعادة للمقطع الثّاني(13).
- ✓ **A5** إعادة للمقطع الثّالث مع تغيير على مستوى الكلمات (14).
- ✓ **A6** إعادة للمقطع الثّاني.
- ✓ **A7** إعادة للمقطع الثّالث مع تغيير على مستوى الكلمات.

هذه المقاطع التي تعتبر الوحدات الأكبر في التّقسيم تتكوّن من مجموعة من الجمل الموسيقيّة (أطلقنا عليها حرفP) و كلّ جملة موسيقيّة تحتوي بدورها على مجموعة من العبارات. (أطلقنا عليها حرفS).

أ. الطّبقة الصّوتيّة:

رغم أنّ الطّبقة الصّوتيّة للتّسجيل كانت أقرب إلى درجة الكردي فإنّنا خيّرنا أن ندوّن هذه القصيدة ارتكازا على درجة الجهركاه و ذلك لتبسيط عمليّة القراءة و تسمية الأجناس المستخدمة (15).

ب. القصيدة كقالب موسيقي:

إنّ المتأمّل في هذه القصيدة من النّاحية الموسيقيّة و تحديدا على مستوى اللّحن يلاحظ أنّها تنقسم إلى أربعة أقسام(بدون اعتبار الإعادات):

1 بني وطني يا ليوث الصدام وجند الفداء
نريد من الحرب فرض السلام وردّ العداء
لأنتم حماة العرين اباة
نشدتم لدى الموت حق الحياة مدى ومدى
وكنتم تريدون سبل النجاة ورسل الهدى

A1

6 فلو كان للخصم رأي سداد
وعقل يميل به للرشاد
ويردعه عن ركوب الردى
لما اختار نهج الوغى والجلا
وسألت هباء دما الابرياء
فاما حياة واما فلا

A2

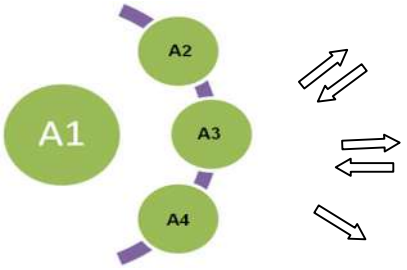
12 أردنا الحياة ورمنا العلاء
وفي حقنا لانخاف البلاء
ومن دمنا قد صبغنا رداء
رفعناه فوق البلاد لواء
فماس به الافق حين بدا
فاما حياة واما فلا

A3

18 فاما حياة واما فلا
وعن ثغر بنزرت نبغي الجلاء
فلسنا نعيش ونحيا سدى
فمغربنا يا فرنسا غدا
ينادي الجلاء الجلاء الجلاء

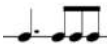
A4

يمكن أن نصوّر التّمشي اللّحني لهذه القصيدة من خلال الرسم البياني التّالي حيث تمثّل الأسهم العودة إلى القسم A1 بعد نهاية كلّ قسم من الأقسام A2، A3. ممّا يبرز محوريّة هذا القسم. و يبيّن هذا الرّسم أيضا أنّ الأقسام A1 ، A2،A3، متساوية كميّا وهذا ما يفسّر أنّ لها لحنا واحدا.



المسار اللّحني للقصيدة

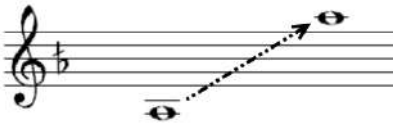
ج. التّقسيم الموسيقي:

الجملة		الأجناس	الملاحظات
المقدمة الموسيقيّة A1	**P1**	– جنس راست جهركاه – جنس راست راست	– شكّلت هذه الجملة حجر الأساس على مستوى البناء اللّحني و الإيقاعي للقصيدة حيث ركّزت الجنسين الرّئيسيّين لمقام الرّاست كما أبرزت الخليّة الإيقاعيّة المحوريّة التي ميّزت كامل القصيدة.
	P1'		– هي إعادة للجملة الأولى مع تمهيد للغناء بالنّزول لدرجة الراست
المقطع الثّاني A2	**P2**	– جنس راست جهركاه – جنس راست راست	- ابتدأ الغناء بصفة جماعيّة و في ذلك ميزة أساسيّة من مميّزات النّشيد . – جسّد الغناء الخلّية الإيقاعيّة التي سبق استعمالها بصفة مكثّفة في المقدّمة الموسيقيّة
	P2'	– جنس راست جهركاه	– هي إعادة للجملة P2 مع تغيير للازمة الموسيقيّة تمهيدا

		– جنس راست راست	لغناء المطربة انطلاقا من درجة التّيك حصار
	P3	– جنس راست عجم – جنس راست جهركاه	– تركيز على درجتي التّيك حصار و العجم. – إعادة العبارتين S1 و S2 .
	P4	– جنس راست جهركاه – جنس راست راست	– العودة للغناء الجماعي، هي إعادة للجملتين P2 و P2’ . ختم هذا المذهب بالغناء الجماعي و في ذلك دلالة و رمزيّة كبيرة فالتّوزيع الموسيقي هنا يجسّد معاني القصيدة و الشّعور الجماعي الذي يتقاسمه كلّ أفراد الشعب و يردّدونه جماعيّا.
	P4’		
المقطع الثّاني A2	P5	– جنس راست جهركاه	– كانت هذه الجملة في شكل حواريّ بين المطربة و المجموعة الصّوتيّة . – تميّزت بتركيز درجتي الدّوكاه (S1) و التّيك حصار. (S2).
	P5’	– جنس راست راست	

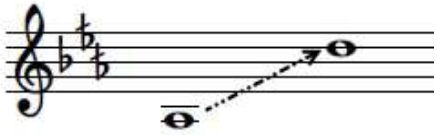
	P6	– جنس راست دوكاه	– تميّزت هذه الجملة بحركتين لحنيّتين ، الحركة الأولى تصاعديّة (S1) و الحركة الثّانية تنازليّة (S2) و (S3). جسّدت هذه الجملة بصفة جليّة الخليّة الإيقاعيّة اللّحنية النّازلة تدريجيا من درجة المحيّر إلى درجة الجهركاه.
	P6’	– جنس راست جهركاه	– هي إعادة للجملة P6 مع حذف العبارة الأولى S1.
	P6’’		
	P7	- جنس راست جهركاه – جنس راست راست	-تميّزت هذه الجملة بإعادة العبارة الأولى(S1=S2) فأدّت المطربة عليّة S1 بينما أعادت المجموعة الصّوتيّة نفس العبارة فيS2 كما إنّها ختمت هذا المقطع الأوّل بالارتكاز النّهائي على درجة الجهركاه.

د. المجال الصّوتي :

امتدّ المجال الصّوتي لهذا النّشيد من درجة قرار تيك الحصار إلى جواب تيك الحصار:



امتدّ المجال الصّوتى للغناء من درجة العراق إلى درجة المحيّر:



ه. الأجناس:

يوضّح التّقسيم الموسيقي الذي أنجزناه آنفا أنّ هذا النّشيد يحتوي على الأجناس التّالية:

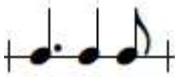
–جنس راست جهركاه

– جنس راست راست

معنى هذا أنّ الملحّن لم يستعمل إلا الأجناس الرّئيسيّة من مقام الرّاست بالرّغم من أنّه استغلّ مجالا صوتيّا واسعا و يعكس هذا خاصيّة بارزة من خاصيّات النّشيد (16) و هي البساطة في البناء اللّحني و المقامي، التي تجعله سهل الحفظ و قابلا للتّرديد بيسر.

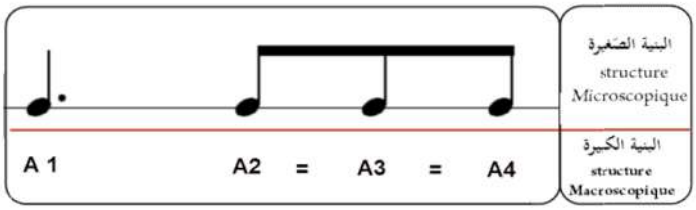
و. الخلايا الإيقاعيّة

تميّزت هذه القصيدة بالاستعمال المكثّف لعدد من الخلايا الإيقاعيّة التي تكرّرت بصفة لافتة للنّظر :

الخلايا الإيقاعيّة الأكثر استعمالا	عدد المرّات
	41
	39

2. في التّشاكل بين المعنى و المغنى:

- على المستوى الشّعري، إذا ألغينا الاعتماد على عنصر الإعادة و تأمّلنا المقاطع الكبرى للقصيدة فإنّنا سنتحصّل على أربعة مقاطع : A1، يتميّز المقطع الأوّل بأنّه الأطول زمنيّا و كميّا من بقيّة المقاطع A2، A3، A4، التي يمكن اعتبارها متساوية لأنّ لها نفس اللّحن و نفس المدّة الزّمنيّة تقريبا.



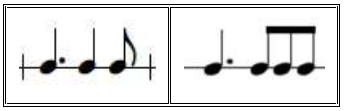
البنية الأساسيّة لكامل النّشيد و علاقتها بالخليّة المستعملة

إذا قارنّا هذه المقاطع بالخليّة الإيقاعيّة الأكثر تواترا في هـذه القصـيدة فإنّنا سنجد تطابقا و تناسقا جديرا بالاهتمام إذ أنّه :

– يكشف علاقة التّرابط و التّشاكل التي توجد بين العناصر الموسيقيّة و العناصر الشّعريّة في هذه القصيدة.

– يوضّح العلاقة المتينة التي توجد بين البنية الكبيرة(La structure macroscopique) للعمل الموسيقي و البنية المصغّرة (La structure microscopique). فالبنية العامّة يمكن أن تعكس جانبا أو جوانب من البنية المصغّرة كما إنّ البنية المصغّرة يمكن أن تظهر لنا ملامح من البنية العامّة للعمل الموسيقي.

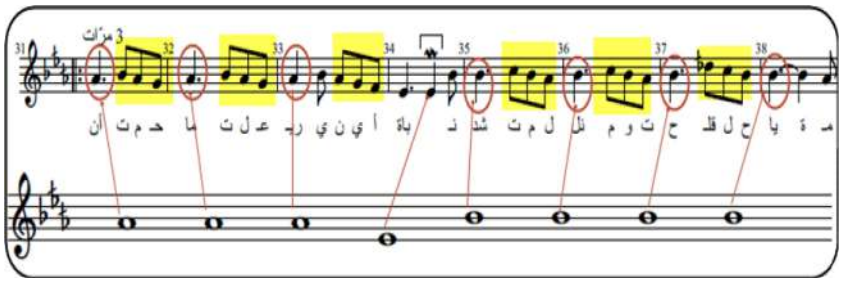
- من مظاهر التّشاكل بين المعنى و المغنى، الإيقاع الدّاخلي لهذه القصيدة الذي يتجسّد في الخلايا الإيقاعيّة الأكثر استعمالا :



هذه الخلايا الإيقاعيّة تعكس تماما المعنى الذي تعبّر عنه كلمات القصيدة التي تتغنّى بالجنود البواسل الذين حرّروا الوطن من المستعمر، فكثيرا ما نستمع لهذا الإيقاع في العروض العسكريّة عندما يصطفّ الجنود جنبا لجنب و يتقدّمون بنفس الخطوة و بنفس الحركات و بنفس الإصرار و الحزم. و يمكن تأويل هذا الإيقاع باعتباره طريقة ملائمة للتّعبير عن معاني القوّة، معاني الوطنيّة و المشاركة و التّعاون بين أبناء الوطن الواحد.

- اعتمد الملحّن على الخلايا الإيقاعيّة اللّحنيّة المذكورة آنفا بصفة مكثّفة توحي بأنّ البناء اللّحني لهذا النّشيد هو بناء لولبيّ، يعود لنفس الحركة كلّ مرّة، و كأنّه نداء متواصل لا يتوقّف عند انتهاء القصيدة، فهو يمتدّ في الزّمن كصدى الصّوت، و في ذلك رمزيّة كبيرة في أنّ نداء الوطن و التّضحية هو نداء للحاضر و المستقبل، للأجيال القادمة.

- نلاحظ من خلال الرّسم البياني التّالي أنّ التّمشّي اللّحني الذي عمد إليه الملحّن يجسّد التّغيّر الحاصل على المستوى الشّعري. حيث انتقل الشّاعر من استعمال ضمير المتكلّم "نحن" (نريد) إلى مخاطبة الجنود باستعمال ضمير المخاطب "أنتم"، يعني أنّه توجّه لهم مباشرة مؤكّدا أنّهم حماة العرين أباة و ترجم الملحّن ذلك موسيقيّا بتكرار نفس الحركات اللّحنية (انظر الرّسم) و كذلك نفس الدّرجات، حيث نجد في بداية كلّ مقياس (من المقياس 31 إلى المقياس 33) درجة التيك حصار، و كذلك درجة العجم التي تكرّرت أربع مرّات في بداية المقاييس 35، 36، 37 38.



تبقى هذه الملاحظات أقرب إلى التّمثّلات الحدسيّة منها إلى البرهنة العلميّة فالتّعامل مع العمل الفنّي لا يخلو من بعد تأويليّ بما في التّأويل من أبعاد ذاتيّة بالضّرورة.

خاتمة:

حاولنا في قراءتنا لهذه القصيدة البرهنة على بعض وجوه الإبداعيّة فيها على مستويي الخطاب الشّعري و الموسيقي، فقدّمنا في مرحلة أولى بعض المعطيات السّياقيّة التّي تندرج في المستوى الإنشائي ثمّ فصّلنا القول في معطيات مستوى المحايثة شعرا و لحنا، و وقفنا أخيرا على مظاهر التّفاعل بين الشّعر و الموسيقى و ليس عملنا هذا سوى مقاربة متواضعة نأمل تعميقها بمزيد إعمال النّظر في الخصائص الأسلوبيّة المميّزة للقصيدة فضلا عن تقديم معطيات

"موضوعيّة" أخرى تندرج في مستوى التّلقّي " Le niveau esthésique" و هو ما يحتاج إلى استمارة سوسيولوجيّة لم يكن بمقدورنا إنجازها في حدود هذا العمل.

الهوامش والإحالات

(1) نقصد بالإنشائي الظّروف الحافّة بنشأة العمل الفنّي و هو ما يسمّيه ناتيي المستوى الإنشائي." Le niveau poiétique "

(2) هذا البعد لا يقلّ وضوحا في مستوى الخطاب الموسيقي كما سنبيّن لاحقا.

(3) نحن نرجّح أنّ هاجس التّونَسة هذا يتنزّل في سياق التّوجّهات الإيديولوجيّة للنّظام السّياسي في بداية الستينات الذي كان حريصا على إثبات "الهويّة التّونسيّة" قبل الهويّة العربيّة التي كان يتزعّمها جمال عبد النّاصر أو على الأقلّ إعطاء الأولويّة للهويّة المغاربيّة قبل كلّ شيء و في عبارة "فمغربنا" قرينة على ذلك.

(4)قد يكون مردّ هذا الأمر أيضا إلى السّياق الإيديولوجي الذي تتنزّل فيه القصيدة . فلا أحد يمكن أن يتجاهل التّوجّهات العَلمانيّة للنّظام البورقيبي وقتئذ. و نحن نرجّح أنّ صاحب كلمات هذه الأغنية منخرط في هذه التّوجّهات (اختيارا أو قسرا)

(5) في هذه العبارة تناصّ مع الآية القرآنيّة الكريمة "أيحسِبُ الإنسَانُ أَن يُترَكَ سُدًى" (القيامة36/75).

(6)ألّف عبد المجيد بن جدّو أغلب قصائده باللّهجة التّونسيّة منها على سبيل المثال " دار الفلك" لحن صالح المهدي و أداء صليحة و "قلبي الي هجرتو" لحن قدور الصّرارفي أداء عليّة.

(7) نقصد بالمحايثة ما يسمّيه جون جاك ناتيي " le niveau immanent".

(8)هذه الوظائف الثّلاث بلورها عالم اللّسانيّات رومان جاكبسون ضمن خطاطة أسماها خطاطة التّواصل " Le schéma de la communication" فأصبحت معتمدة في العديد من المقاربات اللّسانيّة و التّداوليّة. انظر

JAKOBSON, (Roman), **Essai de linguistique générale : Les fondations du langage**, Paris, Les éditions de minuit, 1963, p.214.

(9)هاذان المفهومان أعني التّماسك و الانسجام صارا شغّالين اليوم خاصّة في الدّراسات التّداوليّة–اللّسانيّة. انظر:

MALMKJAER, (kristen), «Cohesion Coherence », The Linguistic Encyclopeadia, London and NewYork, Routledge, p542-544.

(10) ليست كلّ متتالية من الكلمات نصّا بالضّرورة و لهذا يتحدّث علماء اللّسان عن النّصوصيّة التي تقتضي توفّر عدد من السّمات كي يصبح الكلام نصّا. المرجع السّابق ص542.

(11) وردت هذه القصيدة في بحر المتقارب المجزوء و قد تصرّف الشّاعر في هذا البحر تصرّفا جعل القصيدة أكثر قابليّة للتّلحين.

(12) انظر التّرقيم الموسيقي آخر هذا المقال.

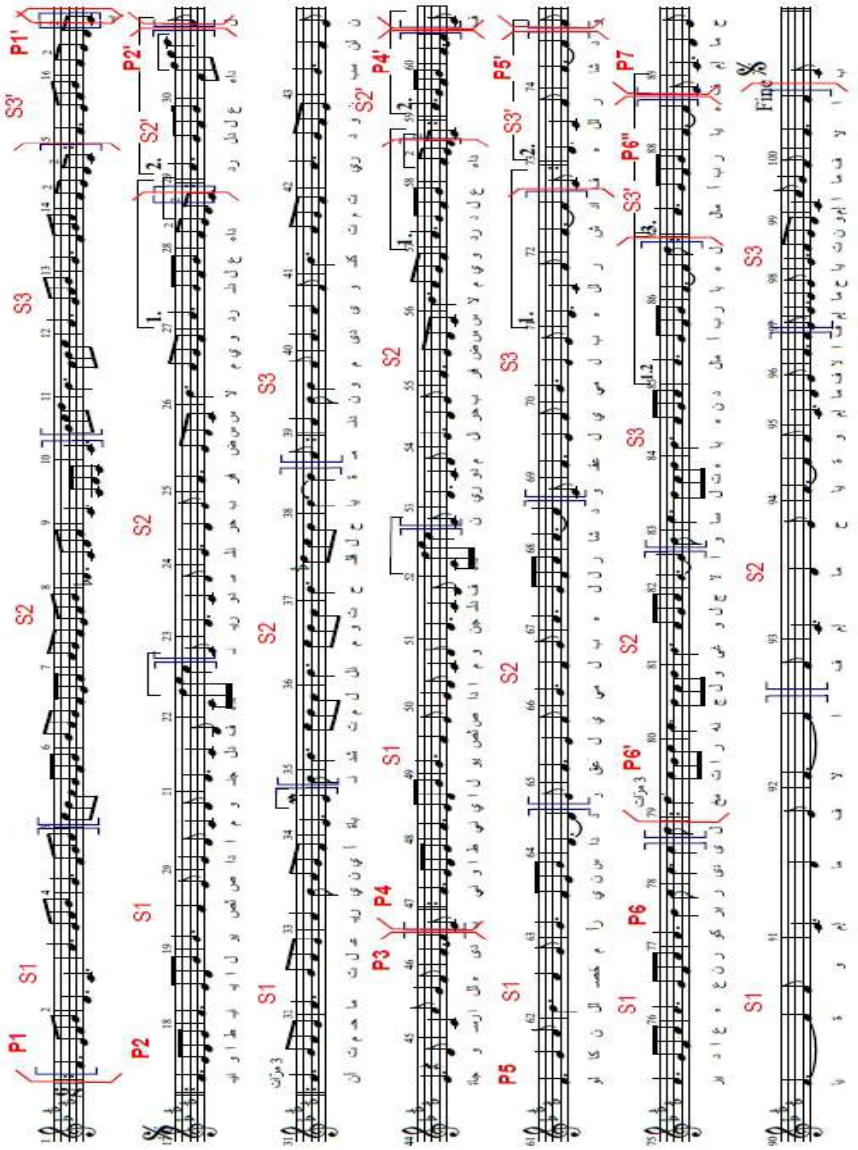
(13) لقد اعتبرنا هذا المقطع إعادة للمقطع الثّاني و ذلك لغرض التّبسيط على مستوى التّقسيم لا غير ، إذ أنّنا نعتقد أنّ كلّ جملة موسيقيّة لا يمكن أن تعاد بنفس الطّريقة و لا بدّ أن نجد فيها اختلافات بسيطة على مستوى الزّخارف أو الغناء أو التّنفيذ الموسيقي أو غيرها و لكنّ كلّ هذه الاختلافات لا تمسّ بجوهر هذا المقطع و بنيته الأساسيّة .

(14) أي أنّ هذا المقطع A5، حافظ على نفس لحن المقطع الثّالث و لم تتغيّر إلا الكلمات.

(15) بعد الاستماع المليّ للتّسجيل، توضّح لنا أنّه لم يكن مرتكزا على درجة موسيقيّية واضحة بل إنّه كان أقرب إلى درجة الكردي، و نرجّح أنّه وقع تخفيض الكمنجات التي سوّيت على الطّريقة التّالية (كردان، جهركاه، راست، قرار جهركاه) و ذلك لأنّ المقدّمة الموسيقيّة تصل في القرار(حسب التّسجيل الذي اعتمدناه) إلى درجة قرار نيم الحجاز.

(16) النّشيد هو في الأصل نوع من أنواع القصيدة لذلك خيّرنا استخدام كلمة النّشيد في هذا السّياق المخصوص.

الملاحق:



أسلوبية الخطاب في الموسيقى الشعبيّة التّونسيّة

ـ دراسة تحليلية لبعض الأنماط الغنائية ـ

فاطمة زكري*
<fatma.zekri@yahoo.fr>

تمثّل الموسيقى نشاطا رئيسيّا في حضارة الإنسان وهي لذلك ترتبط به في رحلته الطويلة عبر الأجيال ومن خلال التطوّر الحضاري الهائل، ولقد اعتبر أفلاطون الفنّ الموسيقي أحد المحرّكات الرّئيسيّة السّامية للبشر، ووفقا لهاته النّظريّة نجد أنّ الموسيقى قد خدمت البشريّة في تحقيق التّوحيد بين أحاسيس البشر ومختلف عناصر الحياة في المجتمع وبين المجتمعات المختلفة، وتمكّنت من التّعبير عن الفرد وعن الجماعة في تنسيق ووحدة (يوسف السّيسي، 1981، 9)(1). وبالتّالي فإنّه بالإمكان اعتبار الموسيقى وسيلة للتّعبير تتجسّد في ألحان وقوالب صوتيّة تعكس مميّزات أسلوبيّة في عمليّة التّواصل بين مجموعة أفراد من المجتمع (يوسف السّيسي، 1981، 9) (2).

والموسيقى هي شكل من أشكال التعبير لدى الإنسان، وهي بذلك تجسّد جملة من الأفكار التي تنبع من وجدان مبدعها، ولذلك نجد العديد من الباحثين المختصّين في العلوم الإنسانيّة بشكل عامّ والموسيقيّة على وجه

---

* باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

الخصوص، يتّخذون الموسيقى موضوع بحث لهم على اعتبارها لغة تخاطب بين مجموعة من الأفراد تنقُل الأفكار والأحاسيس والمواقف فيما بينهم وتعكس هويّتهم الفكريّة والثقافية، ومن هنا يمكن القول بوجود خطاب موسيقي له مكوّناته وعناصره التي يرتبط بعضُها بالبعض الآخر ليُصبح هذا الخطاب ذا دلالات يتعيَّن دراستها وتحليلها وفق السيّاقات المنبثقة عنها.

وتمثّل الموسيقى الشّعبيّة حصيلة تراث من الألحان التي تكون وليدة إبداع فطري انبثق من كيان الشّعب ووجدانه لتحمل جملة من الخصائص الثقافيّة والفنيّة تَبرز لنا خاصّة في البناء اللّحني وأسلوب صياغته وأدائه وأيضا في الممارسة التي يمكن أن يكون قد غلب عليها الطّابع الفردي أو الجماعي.

فماهو تحديدا خطاب الموسيقى الشعبيّة؟ وكيف يمكن استخراج خصائصه الفنيّة والأسلوبيّة؟

سنحاول في هذه المداخلة، معالجة هذه التساؤلات من خلال تحليل عيّنة لبعض الأنماط الغنائية من الموسيقى الشعبية التونسية وتحديدا في منطقة جبنيانة من ولاية صفاقس. إنّ اختيارنا لهذه العيّنة من الموسيقى الشعبية التونسية لم يكن اعتباطيّا أو بمحض الصدفة وإنّما كان عن دراية وقناعة تولّدت لدينا بأنّ الأنماط الغنائية المنتقاة تحتوي على عديد العناصر الفنيّة التي تشكّل في اعتقادنا لغويّة الخطاب الموسيقي. فأيّ خطاب موسيقي تحمله هذه الأنماط؟ وفيم تتمثّل العناصر الفنيّة التي اعتُمدت في تبليغ هذا الخطاب؟

تقديم الأنماط الغنائية:

تترتب النماذج الغنائية على النحو التالي:

- **<u>النمط الغنائي الأول</u>**: "صُوتْ"(3) "عَ الجنَّاتْ"

هو نمط غنائي قامت بأدائه "أُمِّي حْمِيدَة" إثر مقابلة كنا قد أجريناها معها خلال عملنا الميداني الذي أعددناه خلال بحث رسالة الماجستير(4).

مطلعه : **يَا نَاسْ كِـــــيفْ الصَّبرْ عَلْ جَنَّاتْ نُوحُوا**
مْعَـــــايَا وُسقِّطُوا الدَمْعَاتْ

****

وُجَنَّـــــــــــاتْ هِـــــيَ
جَـــــنَّه وخْـــــويلِفْهَـــا
مَـــــا مْشَـــا مِنِّـــــا وْمَـــــاتْ
يَـــا مْـــــخَضِّبَـــــــــة بِالحِـــنَّـــة
تَحْلِفْ عْرُوسَـــة لِيلْةِ الدِّخُول جْـــــلَاتْ

❖ **النمط الغنائي الثاني**: "جُرَّادْ"(5) "عَ المَشْمُومَة"

هو نمط غنائي قامت بأدائه "خَالْتِي تُفَّاحَهْ" في جوّ احتفاليّ بمناسبة العرس وسط حضور العديد من النسوة.

مطلعه : **عَ المَشْمُومَهْ**

لَـــــــــــوِّلْ
والثَّـــــــــــــانِي لْقِيـــــنَا
وَعْـــــــــــلَى الرَّسُولْ صَـــــــلِّينَا
قُولُـــــــــوا وَشْكُون يْحِضَّـــــــهْ
ونْـــــــــــــــــوَرِّي
رُوحِـي دَلُّولَهْ وتْـغَزِّلْ وَعْقَـــدِ
جْفُـــــــــــــــونَهْ
وَعْـــــــــــطَانِي طْرِيحَـــــهْ بَعْيُونَهْ

❖ **النمط الغنائي الثالث**: مَلْزُومَة(6) " كِبِّي الفُولاَرَا"

هي عبارة عن شعر شعبي مغنّى قام بأدائه الأديب الشعبي "خليفة الدريدي" بمرافقة السعفة وهما " الجيلاني الدريدي" و"حسن الدريدي" وذلك في إطار الاحتفال بالعرس التقليدي.

مطلعه: **يا بَيَّــة كِــبِّـي الفــُولاَرَة اِنْــتِ مُــسْــرَارَة العَــشَّاقَـة مِنِّكْ مُحْتَارَة**

*****

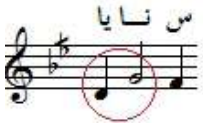
مُـــــــــــــــحْتَـــــارَة مِنِّـــــــــــــــكْ
وانْـــــــــــتِ مَـــــــــغْرُومَة كَـــــــايِنِّكْ
اشْـــــــــــــحَالـــــــــــكْ وَاش اِنِّكْ
مَـــــــــادْقُـــــــــولِي حْـــوَالِي مَكْدَارَة
صْـــــــــــــغِـــــــــيرَة فِـــــــي سِنِّـــــــكْ
لَـــــــــــــكِن الـــــــــدِنْـــــــــيَا غَـــــدَّارَة

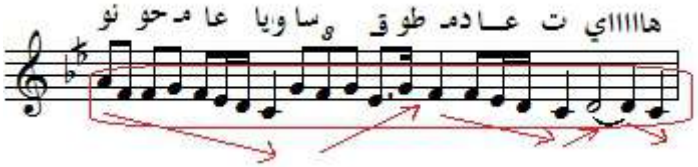
1. أسلوبيّة الخطاب في صُوتْ "عَ الجَنّاتْ":

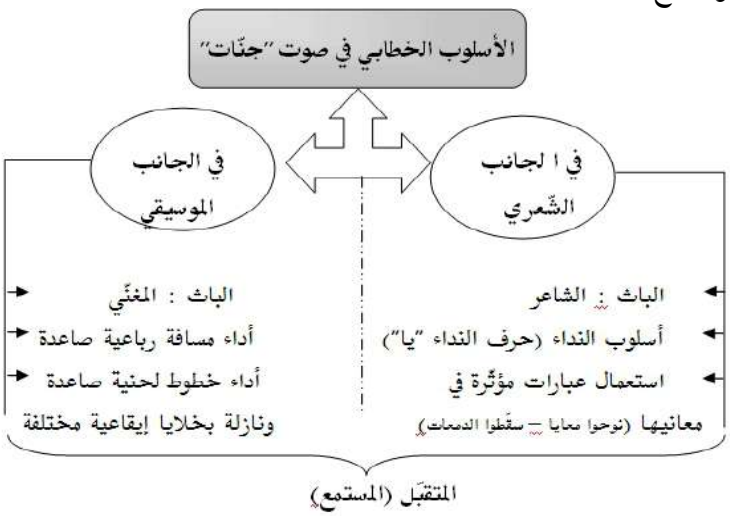
يمكن مقاربة الأسلوب الخطابي في صُوتْ "عَ الجَنَّاتْ" في مستويين اثنين يشمل الأوّل الجانب الشعري أمّا المستوى الثاني فهو مرتبط بالجانب الموسيقي. فأمّا الأوّل، فقد اتّضح لنا اعتماد الشاعر في بداية النص الشعري على أسلوب النداء متوسّلا أداة النداء "يَا" مخاطبا "النَّاسْ" مثلما ذُكر في سياق النص الشعري داعيا إيّاهم مشاركته حزنه وألمه على حبيبته "جَنَّاتْ" مؤكّدا لهم أنّ الصبر على موتها وفقدانها هو أمر مستحيل.

يَا نَاسْ كِـــــيفْ الصَّبرْ عَلْ جَنَّاتْ نُوحُوا مْعَـــــــــــــــايَا وُ سقِّطُوا الدَمْعَاتْ

أمّا المستوى الثاني ونعني به الأسلوب الخطابي في الجانب اللحني، فقد تجلّى لنا في أداء مسافة الرباعية الصاعدة والتي اقتُرنت بلفظة "يَا نَاسْ" وبالتالي فإنّ التمشّي لهذا الخط اللحني كان ملائما مع المعنى اللغوي لعبارة المنادى.



كما أنّ طلب الشاعر مشاركة الناس لحزنه تزامن مع أداء مسار لحنيّ تنوّعت فيه الخطوط اللحنيّة بين نازلة وصاعدة وتعدّدت فيه الخلايا الإيقاعية وهذا ما يعكس في اعتقادنا حالة الاضطراب النفسيّ التي عاشها الشاعر.

ونورد فيما يلي رسما بيانيّا نوضّح من خلاله ملامح الأسلوب الخطابي المُعتَمد في صُوتْ "عَ الجنَّاتْ":



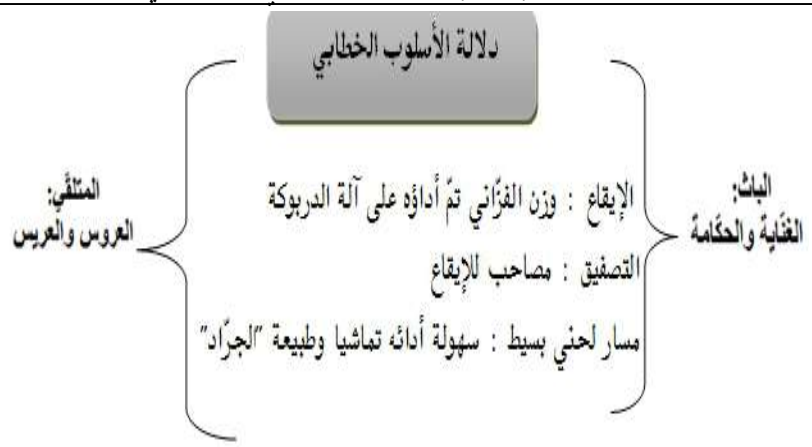
إنّ السّمات الفنيّة المميّزة لصُوتْ "عَ الجنَّاتْ" على مستوى الأسلوب الخطابي تبرز لنا أهميّة الجانب الشّعري والجانب النّغمي على حدّ سواء في تبليغ هذا الخطاب، إذْ أنّ اعتماد أساليب فنيّة متنوّعة سواء كانت شعريّة أم موسيقيّة يجعل لهذا النمط دلالات على مستوى الأسلوب الخطابيّ. وبذلك نخلص من هذه المسألة إلى أنّ اللّحن في صُوتْ "عَ الجنَّاتْ" هو عنصر ثابت مرتبط ارتباطا وثيقا بالشّعر.

إنّ أسلوب النّداء في النصّ الشعريّ يُشاكله موسيقيّا أداءٌ لمسافة الرباعيّة الصّاعدة، أمّا العبارات المؤثّرة من قبيل " نُوحُوا مَعَايَا، وسَقِّطُوا الدَّمْعَاتْ" فيماثلها موسيقيّا أداءٌ لخطوط لحنيّة صاعدة ونازلة وخلايا إيقاعيّة متنوّعة.

2. أسلوبية الخطاب في جُرّادْ "عَ المَشْمُومَة":

انطلاقا ممّا ورد في الوثيقة المسموعة لهذا النمط الغنائي، فإنّ أبرز ما يمكن استخراجه من عناصر فنيّة، والكفيلة بتحديد ملامح أسلوب خطابيّ، هو ذلك التصفيق المرافق للوزن الموسيقيّ ما جعل هذا النمط يتّخذ منحى الأنماط الغنائية المرحة التي تتماشى وطبيعة المناسبة الاحتفالية، هذا بالإضافة إلى عنصر الغناء الذي تميّز بحدّته نظرا لقوّة صوت "خَالْتِي تُفَّاحَة". وأخيرا نشير إلى "بساطة" المسار اللّحني الذي انبنى عليه "الجُرَّادْ" وهو ما نعتبره أمرا طبيعيّا على اعتبار أنّ هذا النمط يؤدّى بين طرفين اثنين هما "الغَنَّايَة" و"الحَكَّامَة" الشيء الذي يَستوجب وجود هذه الخاصيّة الفنيّة.

وأمام هذه العناصر الفنيّة التي ذكرنا بخصوص الأسلوب الموسيقيّ، نتساءل عن أطراف هذا الخطاب؟ في هذا الصّدد نقول بأنّ الطرف الأوّل هو الباث وتمثّله "الغنّاية" والطّرف الثّاني هو المتلقّي ويمثّله العروس والعريس. ونورد فيما يلي رسما نوضّح فيه طبيعة هذا الخطاب وأسلوبيّته:

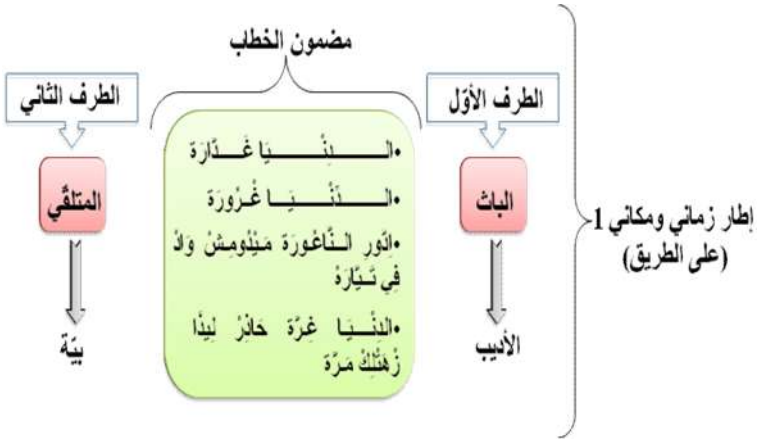


3. أسلوبيّة الخطاب في ملزومة "كِبِّي الفُولاَرَا":

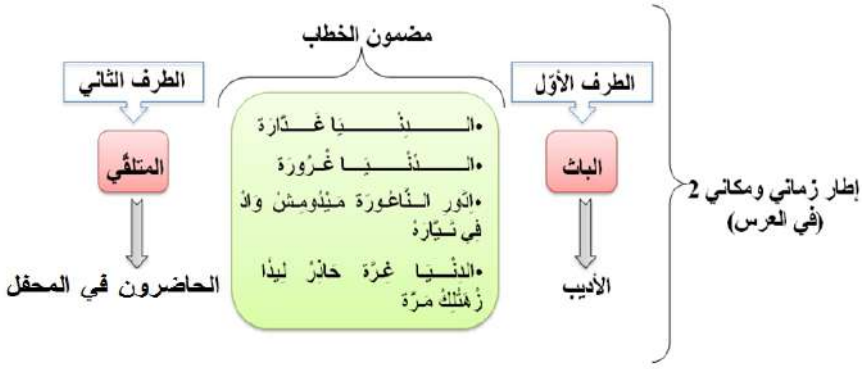
بالتمعّن في محتوى النص الشّعري لملزومة "كِبِّي الفُولاَرَا" نلاحظ أنّ الغنّاي (وهو الأديب) يخاطب "بيّة" قائلا : "كِبِّي الفُولاَرَا هَا بَيَّة" وبالتالي فإنّ أطراف الخطاب انحصرت بين عنصرين اثنين هما الأديب و"بيّة".

وعلى اعتبار أنّ هذا الخطاب لا يمكن حصره في إطار زماني أو مكانيّ معيّن، فيمكن القول بأنّ أطرافه غير ثابتة لكونها تختلف باختلاف السّياقات التي يؤدّى فيها هذا النمط الغنائي. إنّ ما ورد من مفردات وعبارات في النصّ الشعريّ يحدّد لنا شخصيّة المتلقّي للخطاب وهي "بيّة" ذلك أنّ الأديب يذكّرها بحِكم وأمثلة شعبيّة تهمّ الحياة والدنيا وبمجرّد تغيير الإطار الزماني والمكاني الذي تؤدّى فيه الملزومة يصبح كلّ مستمع لها هو المتلقّي لهذه الحِكم والأمثلة وبالتالي يتغيّر الطرف الثاني للخطاب من "بيّة" إلى "المستمع".

ونورد فيما يلي رسمين توضيحيّين نبرز فيهما العمليّة التواصليّة بين الباث والمتلقّي من خلال عرض مضمون الخطاب الذي تحمله ملزومة "كِبِّي الفُولاَرَا":



رسم عدد 01



رسم عدد 02

هذا فيما يتعلّق بالخطاب في الجانب الشعري لنص الملزومة، أمّا عن الخطاب الموسيقي فيمكن تحديده انطلاقا من عناصر فنيّة مترابطة ومتفاعلة فيما بينها. لقد تجلّى الخطاب الموسيقي لهذا النمط الغنائي في أسلوب الأداء الذي قدّمه الأديب والذي اتّسم بقوّة الصوت والحماسة عند الغناء الأمر الذي

جعله يتفاعل مع المعاني الشعرية وفقا للخط اللحني للملزومة فنجد تنوّعا على مستوى الحركات اللحنية بين نازلة وصاعدة وفق طبيعة المفردات وما تحمله من معاني. وبما أنّ هذه الملزومة تمّ أداؤها في جوّ احتفاليّ وتحديدا في العرس التقليدي، فإنّ طبيعة هذا الحدث جعل عنصر الإيقاع الموسيقي وتنفيذه عند غناء الأديب للملزومة يمثّل أحد مكوّنات الخطاب الموسيقي الذي كان دورا في اكتساب هذا النمط الغنائي الحيويّة ما جعل الحضور يتفاعل مع غناء الأديب وسعفته.

إنّ ما ورد في هذه الدراسة لا يعدو أن يكون سوى ملامسة بسيطة لما يُسمَّى بالخطاب في الموسيقى الشعبية التونسية. وفي الختام، نستطيع القول بأنّ الخطاب الموسيقي في الرصيد الغنائي الشعبي يُعدّ حركة متبادلة وتفاعليّة بين طرفين أو أكثر في المجتمع الواحد. وهذا الخطاب، لا يمكن دراسة أسلوبيّته إلاّ ضمن السياقات التي ينبثق عنها باعتبار أنّه لا يؤدّي وظيفته المرجُوّة إلاّ إذا توفّر فيه الحدّ الأدنى من الانسجام بين الأطراف الفاعلة لهذا الخطاب.

الهوامش والإحالات:

1) السيسي (يوسف)، **دعوة إلى الموسيقى**، سلسلة عالم المعرفة، عدد 46، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب، أكتوبر 1981، ص. 9.

2) المصدر نفسه.

3) اصطلاحا، يُعرَّف "الصُّوتْ" على أنّه أحد الأنماط الغنائية والمقترن أساسا بالأنشطة اليومية والمناسبات الاحتفالية خاصّة تلك المتّصلة بالمرأة الريفية، وقد نجد هذا النمط في العديد من الأغراض الشعرية وهذا ما يُفسّر حضورَه في مختلف المناسبات متخذّة في ذلك إطارا معينا خاصّا بها فـ"صُوتْ الحِنَّة" مثلا هُو الصُّوتْ الذي يؤدّى يوم الحِنَّة. وقد جرت العادة أن يؤدّى هذا الصوت دون مصاحبة آلة إيقاعية من قبل أربعة نسوة تقول إحداهنّ: "هَيَّا هِزُّو الصُّوتْ" ومعنى هنا "هَزَّانْ الصُّوتْ" هو المبادرة بالغناء، وتتمثّل طريقة الأداء في أنّ إحدى النساء الأربعة تُبادر بالغناء لتَلْحَق مباشرة بعدها امرأة ثانية فتحاكيها غناءً، أما المرأتان المتبقيتان فمهمّتهما تقتصر على ترديد ما تمّ أداؤه من قِبَل المرأة الأولى والثانية معا وهذا ما يعبّر عنه بـ"شَدّانْ الصُّوتْ" أو "التَّرْجِيعْ". وقد

تختلف طريقة أداء "الصُّوتْ" في بعض المناسبات وذلك في حالة وجود نقص في عدد النسوة المنشدات حيث تضطرّ امرأتان على الأقلّ إلى أداء "الصُّوت" بطريقة تأخذ فيها إحداهما المبادرة بالغناء ("تْهزْ الصُّوتْ") لتردّد عنها المرأة الثانية ببيت آخر في نفس الصياغة اللحنية لما أدّته المرأة الأولى ("شَدَّانْ الصُّوتْ"). لكنّ واقع الأمر هو أنّ النمط الغنائي لا يخلو من إيقاع داخليّ ضمن الأبيات الشعرية المغنّاة على الرغم من أن أداءه يكون دون مصاحبة آلة إيقاعية وبالتالي فإن المرأة عند الغناء تجد لها حرية تمديد الحروف أو تقصيرها فضلا إلى إمكانيّة إضافة الألفاظ والتي تكون متأتيّة من مشاعرها وأحاسيسها عند لحظة الأداء.

4) زكري (فاطمة)، **دراسة انتروبولوجية للأغنية الشعبية بمنطقة جبنيانة**، بحث رسالة الماجستير في الموسيقى والعلوم الموسيقية اختصاص: اثنولوجيا الموسيقى، إشراف الأستاذ نبيل الفخفاخ، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، السنة الجامعية 2011– 2012، 143 صفحة.

5) يعرّف الجراد بأنه نمط غنائي يؤدى بصفة جماعية ويتميز عن نمط "الصوت" بمصاحبته لآلة إيقاعية، وتكون طريقة أدائه باعتماد أسلوب التناوب بين أداء فردي من قِبَل "الغنَّاية" وأداء جماعي من طرف مجموعة من النساء يطلق عليهن اسم "الحَكَّامَة". إنّ أبرز ما يميّز هذا النمط الغنائي هو تعدّد الأبيات الشعرية المؤدّاة بصيغة لحنية "بسيطة" في خطها اللحني والإيقاعي، وهذا ما يفسّر لنا سبب كثرة تداول هذه الأنماط الغنائية بين مختلف أفراد المجتمع في المنطقة الواحدة. ومثل ما ذكرنا آنفا فإنّ "الجُرّاد" يختلف عن نمط "الصّوتْ" بأدائه المصاحب لآلة إيقاعية تكون في الغالب آلة الدربوكة التي عادة ما تنقر عليها "الغَنَّايَة" هذا بالإضافة إلى وجود عنصر التصفيق من طرف "الحكّامة" وبقيّة الحضور.إنّ هذا النوع من الغناء يكتسي طابعا حيويّا لذلك نجده في أغلب المناسبات الاجتماعية ذات الطابع الاحتفالي كالعرس التقليدي والختان.

6) الملزومة هي منظومة لها طالع ذو غصنين أو ثلاث أو أربع. وأدوار تتركّب من أغصان ثلاث فما فوق تتحد قافيتها وتختم بغصن ترجع قافيته إلى قافية الطالع.

اللّهجة الموسيقية التونسية في مطلع القرن الحادي والعشرين: مقوّماتها وعوامل تبلورها

سيف الزّيدي*
<seifzidi11@hotmail.fr>

تتبلور هُوية أي جماعة من الجماعات الاجتماعية وفق جملة من السمات الثقافية العامة، التي تمثل الحد الأدنى المشترك بين مختلف أفرادها (أحمد بن نعمان، 23) (1). وتمثل التعبيرات الموسيقية إحدى ابرز هذه السمات، إذ لكل جماعة اجتماعية خطاب موسيقي يختلف عن باقي الخطابات الموسيقية الخاصة بالجماعات الاجتماعية الأخرى، بحيث يشتمل كل خطاب موسيقي بالضرورة على جملة من العناصر والخصائص الفنية المميزة التي تطبع هويته، والتي تتجمع ضمن إطار ما يعرف باللهجة الموسيقية. يتميز المجتمع التونسي، كغيره من المجتمعات الإنسانية، بخطاب موسيقي محدد يشتمل بالأساس على جملة من التعبيرات الموسيقية المشتركة في جملة من الخصائص والعناصر الفنية التي باتت تُبلور في مجملها ما اصطلح على تسميته باللهجة الموسيقية التونسية، هذه اللهجة المترجمة للهوية الموسيقية التونسية (مراد الصقلي، 2008، 59) (2).

---

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

ومن هذا المنطلق، ارتأينا أن نركز اهتمامنا على اللهجة الموسيقية التونسية، محاولين فهم مختلف العناصر التي باتت تحددها في مطلع القرن الحادي والعشرين، وساعين نحو استشفاف أبرز العوامل المساهمة في بلورتها على شاكلتها الحالية. فما هي إذن مقومات اللهجة الموسيقية التونسية اليوم؟ وما هي أبرز العوامل التي ساهمت في تشكلها؟

1. مقوّمات اللهجة الموسيقية التونسية:

تتجلى اليوم مقومات اللهجة الموسيقية التونسية ضمن جملة من العناصر الفنية، هذه العناصر يمكن تصنيفها في الواقع إلى صنفين: صنف يشتمل على عناصر فنية مستمدة من الموروث الموسيقي التونسي، وصنف ثانٍ يتضمن عناصر أخرى تعتبر جديدة مقارنة بالعناصر المستمدة من الموروث، وأصبحت تدريجيا من العناصر المبلورة للهجة الموسيقية التونسية اليوم. وتجدر الإشارة هنا إلى أن عملنا سينحصر في استقراء مختلف هذه العناصر الفنية والتعريف بها، دون الخوض في غمار التحليلات الفنية المعمقة.

إن المقصود بالعناصر الفنية المبلورة للهجة الموسيقية التونسية والمستمدة من الموروث الموسيقي التونسي، هو كل العناصر الفنية التي تمكنت من فرض تواجدها وديمومتها على مر الزمن في الخطاب الموسيقي التونسي، وذلك عبر توارثها من جيل إلى آخر حتى فرضت نفسها إلى اليوم كمقومات أساسية من مقومات اللهجة الموسيقية

التونسية، إلى درجة أن البعض (خاصة من الموسيقيين) لا يصنف أي عمل موسيقي على انه عمل تونسي إلا إذا اشتمل على هذه العناصر أو على جزء منها. وتتجلى هذه العناصر الفنية المستمدة من الموروث الموسيقي التونسي، والتي ترتكز عليها اللهجة الموسيقية التونسية، في مجمل النقاط التالية:

– **التركيبات اللحنية:** يكون ذلك عبر اشتمال اللحن على جملة من التركيبات اللحنية المألوفة الخاصة بالطبوع الشعبية والتقليدية التونسية (والتي تنعت في التكوين الأكاديمي الموسيقي بالجمل اللحنية المميزة لكل طبع)(3) ، وهي عبارة عن جملة من الانتقالات المألوفة بين درجات الطبع، بحيث تُكوِّن مسارات لحنية محددة تعاد تقريبا في مجمل الآثار الملحنة في نفس الطبع، وذلك مهما اختلفت الألحان. وبذلك، تدخل هذه التركيبات اللحنية كأبرز أداة لتبيان الطبع الذي يلحَّن فيه أي اثر موسيقي، مما يجعلها تمثل تقريبا إحدى أبرز العناصر الفنية المستمدة من الموروث الموسيقي التونسي، والتي ترتكز عليها اللهجة الموسيقية التونسية.

– **الأوزان الموسيقية:** نتحدث هنا عن الأوزان الموسيقية التونسية، الشعبية منها والتقليدية، التي تضفي إحساسا لدى المتقبل بأن الآثار الموسيقية التي ينظوي نظامها الإيقاعي تحت منظومتها تكتسي في حد ذاتها صبغة تونسية، مما يُنصب هذه الأوزان كإحدى أبرز المكونات الأساسية للهجة الموسيقية التونسية. ولعل أبرز دليل

على ذلك بعض الإنتاجات الموسيقية التي برزت مؤخرا في نمط ما اصطلح على تسميته بـ"موسيقى المزود"، والتي تعتمد بالأساس على أوزان موسيقية تونسية من ناحية المنظومة الإيقاعية، في حين تكون المنظومة اللحنية مندرجة ضمن المقامات المشرقية، وهي تمثل بهذه الشاكلة لدى العديد من المستمعين التونسيين إحدى أبرز الإنتاجات الموسيقية المترجمة لهويتهم الموسيقية.

– **الأجراس الموسيقية:** المقصود هنا الآلات الموسيقية التي تم توارثها عبر الأجيال دون انقطاع، والتي تتمثل أساسا في الآلات الإيقاعية والآلات اللحنية الهوائية التي تواتر استعمالها في تنفيذ ما اصطلح على تسميته بـــ"الموسيقى الشعبية"، وهي آلات منتشرة في أغلب جهات البلاد مثل آلات الزكرة والمزود والقصبة وآلات الطبل والدربوكة. إن هذه الآلات المنتشرة في أغلب جهات البلاد، أو في جهات محددة منها، تمثل أجراسا موسيقية مميزة للهجة الموسيقية التونسية. وعلى الرغم من وجود عدد من الآلات الأخرى التي يعدّها بعض المختصين من بين الآلات الموسيقية التونسية، كالنغارات والرباب، فإنه لا يمكن اعتبار هذه الأجراس مترجمة لمفهوم اللهجة الموسيقية التونسية اليوم (لنقل بالنسبة للمستمع التونسي العادي غير الموسيقي). ولعل ذلك يعود إلى انقطاع تداول استعمالها عبر الأجيال، ويمكن بالتالي القول باندثارها. ولكن هذا لا ينفي أنها كانت في زمن سابق مترجمة للهجة الموسيقية التونسية، خصوصا وأن المعطيات

العلمية تؤكد على حضور هذه الآلات ضمن الممارسات الموسيقية التونسية في وقت سابق.

– **أسلوب الأداء الآلي والغنائي**: يتمثل هذا العنصر في بعض المميزات الخاصة بأسلوب التنفيذ الآلي أو الغنائي التي تم توارثها جيلا عن آخر. فبالنسبة لأسلوب التنفيذ الآلي الذي يميز اللهجة الموسيقية التونسية، تتجلى مميزاته أساسا من خلال مسايرة العازف للخلايا الإيقاعية المميزة للطبع، والتركيز على إبراز التركيبة الإيقاعية للأوزان الموسيقية التونسية المصاحبة، وذلك عبر إبراز الأوقات القوية والضعيفة الخاصة بكل وزن. أما بالنسبة لمميزات أسلوب الأداء الغنائي، فهي ترتبط أساسا بالخصوصيات المميزة للإيقاعات الداخلية للهجات الكلامية العامية التونسية (باختلافاتها المحلية) والمتجلية في: "التراكيب المتولدة عن طرق تسلسل الأسباب والأوتاد والفواصل ودرجة تواتر كل منها، إذ نلحظ مثلا قلة الأوتاد وندرة الفواصل في لهجاتنا عموما مقارنة باللغة العربية الفصحى أو باللهجة المصرية." (مراد الصقلي، 2008، 52) (4). هذا على غرار تميز هذه اللهجات الكلامية بـطريقة خاصة في استعمال مواضع النبر الشديد والضعيف على مستوى النطق، وخاصة التركيز على مواضع النبر الشديد في بداية أغلب الكلمات. كل هذه المميزات تتداخل فيما بينها لتنعكس على الأداء الغنائي للهجات الكلامية التونسية، إذ ولَّدَت أسلوب أداء غنائي مميز يعتبر من أبرز العناصر المبلورة

للهجة الموسيقية التونسية، ويعرف بمصطلح "الهَنْكْ"، وتجرد الإشارة إلى أننا نورد هذا المصطلح بتحفظ لكونه غير متداول بكثرة في الأوساط الأكاديمية.

وإلي جانب مجمل هذه العناصر الفنية المحددة للهجة الموسيقية التونسية، والمستمدة من الموروث الموسيقي التونسي الذي تم تداوله عبر الأجيال، هناك عناصر فنية أخرى غير مستمدة من التراث أصبحت اليوم من محددات اللهجة الموسيقية التونسية. ونقصد بهذه العناصر الفنية جملة العناصر التي أصبحت بداية من الثلث الأخير من القرن العشرين تقريبا مترجمة للهجة الموسيقية التونسية. وقد ظهرت في الواقع هذه العناصر نتيجة لتطور وسائل التسجيل السمعي والبصري خلال القرن الماضي والحالي، هذا علاوة على التطور السريع لوسائل الاتصال، حيث أثر ذلك بدرجة كبيرة على المحيط الصوتي التونسي، وذلك عبر وجود كم هائل من الأنماط واللهجات الموسيقية الوافدة من خارج البلاد. وبطبيعة الحال، ينعكس هذا التغير الحاصل في مستوى المناخ الموسيقي العام على الإدراك الموسيقي سواء بالنسبة للأفراد العاديين أو بالنسبة للموسيقيين (Jean During, 2007)(5) ، الشيء الذي أدى تدريجيا إلى خلق محدّدات جديدة للهجة الموسيقية التونسية.

وقد أثر النسق المتسارع لتوافد الأنماط واللهجات الموسيقية الأجنبية بصفة ملحوظة على المحيط الصوتي التونسي، الشيء الذي

جعل المستمع التونسي يعيش في وسط سمعي يعج باللهجات الموسيقية الأجنبية مقابل تراجع ملحوظ لحضور اللهجة الموسيقية التونسية، حيث فرض هذا الواقع على الموسيقيين التونسيين إنتاج أعمال موسيقية لا تنبني على اللهجات الموسيقية الأجنبية فحسب، بل تعتمد كذلك على لهجات كلامية أجنبية (خاصة المصرية واللبنانية). وقد كان لذلك انعكاس ملحوظ على منظور المستمع التونسي للهجته الموسيقية، وعلى المحددات الفنية التي يعتمدها في تصنيف الأعمال الموسيقية على أنها أعمال تونسية، حيث أفضى هذا الواقع المتجلي في تعدد اللهجات الموسيقية والكلامية الأجنبية في الوسط السمعي التونسي، إلى جعل المتلقي التونسي ما أن يستمع إلى عمل موسيقي مشتمل على كلمات تونسية، حتى يصنف هذا العمل على انه عمل تونسي. وبذلك أصبحت الكلمات التونسية تدريجيا عنصرا محددا للهجة الموسيقية التونسية (لنقل عند المستمع العادي غير موسيقي). وتزداد في الواقع أهمية هذا العنصر حينما يكون الملفوظ المغنى مطابقا ومترابطا مع الإيقاعات الداخلية للهجة الكلامية التونسية.

ومن جهة أخرى، أدى وجود وسائل للتسجيل السمعي البصري إلى بروز محدد آخر للهجة الموسيقية التونسية، يتجلى أساسا في ارتباط هذه اللهجة لدى المستمع التونسي بالنبرات الصوتية لمغنين محددين عرفوا بكثرة أدائهم للآثار الموسيقية التونسية، وبذلك

أصبح الصوت البشري من العناصر المحدد للهجة الموسيقية التونسية. وتلعب في الواقع التسجيلات السمعية دورا بارزا في تبلور ذلك، حيث تسمح هذه التسجيلات بأن يبقى صوت مغنٍ ما رمزا للهجة الموسيقية التونسية حتى بعد وفاته، ويمكن أن نذكر من بين الأصوات التي ضلت تمثل إلى اليوم رمزا للهجة الموسيقية التونسية أصوات كل من الشيخ العفريت، وصليحة، وعلي الرياحي، والهادي الجويني، ومحمد الجموسي... ولطفي بوشناق وزياد غرسة في الفترة الراهنة. وبالنظر إلى كثرة التسجيلات السمعية الخاصة بهذه الأصوات، وباعتبار أن جل هذه التسجيلات كانت أمثلة غنائية بلهجة كلامية تونسية، فإن ذلك أهلها أن تمثل لدى المستمع التونسي رمزا للهجته الموسيقية. (6)

2. العوامل المساهمة في بلورة اللهجة الموسيقية التونسية:

إن مختلف العناصر الفنية التي أتينا على ذكرها، والتي تمثل اليوم ركائز اللهجة الموسيقية التونسية، هي في الواقع وليدة جملة من العوامل المتداخلة التي أفرزت تدريجيا ومع مرور الزمن ما اصطلح على تسميته اليوم اللهجة الموسيقية التونسية. وتتجلى في الواقع أبرز هذه العوامل ضمن جملة النقاط التالية:

– **العامل التاريخي:** إن كل حضارة مرت بها البلاد التونسية على مر العصور تركت آثارها، لا فقط المادية، بل كذلك آثارها اللامادية المتغلغلة في الموروث الثقافي، بما في ذلك الموروث الموسيقي. ولذلك،

وإذا ما وضعنا اللهجة الموسيقية التونسية اليوم تحت مجهر التحليل والتدقيق الفني، لوجدنا آثار العديد من الشعوب والحضارات التي مرت على البلاد، لاسيما أثر بني هلال، والأثر الأندلسي، والأثر العثماني،... (Mahmoud Guettat, 1980, 214)(7). ويفضي ذلك إذن إلى أن نستخلص أنَّ اللهجة الموسيقية التونسية التي نعرفها اليوم ما هي إلا نتاج جملة تراكمات لعناصر فنية مختلفة، أفرزتها الحضارات المتعاقبة التي مرت بالبلاد التونسية (مراد الصقلي، 2013) (8).

– **عامل الحدود السياسية:** ضيّقت الحدود السياسية الفاصلة بين تونس ودول الجوار حرية التنقل بين هذه البلدان، بحيث فَرضت على سكان ما يعرف اليوم بالجمهورية التونسية أن يتعايشوا مع بعض تحت نفس المنظومة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتعليمية... مع مرور الزمن، أفضى ذلك في الواقع إلى خلق خصائص ثقافية محددة ميزت سكان البلاد التونسية عن سكان البلدان المجاورة، وانعكس هذا الواقع بطبيعة الحال على المجال الموسيقي، وبالتحديد على اللهجات الموسيقية المحلية. فعلى الرغم من الأصول والتاريخ المشترك والقرب الجغرافي، ساهمت الحدود السياسية تدريجيا في خلق اختلاف واضح بين اللهجة الموسيقية الخاصة بسكان الغرب التونسي وبين اللهجة الموسيقية لسكان شمال شرق الجزائر، وكذلك هو الشأن بالنسبة للهجة الموسيقية لسكان

الجنوب الشرقي التونسي واللهجة الموسيقية الخاصة بالشمال الغربي الليبي. ويمكن تبعا لذلك الخلوص إلى أن الحدود السياسية قد لعبت دورا محوريا في بلورة اللهجة الموسيقية التونسية. ولو لم تكن هذه الحدود موجودة، لكانت اللهجة الموسيقية التونسية مختلفة عما هي عليه اليوم.

– **عامل التوجهات السياسية**: يتجلى هذا العامل في فرض السلطة السياسية لنمط محدد من الموروث الموسيقي وتغييب آخر، ويكون ذلك عبر وسائل الإعلام وبرامج التعليم الموسيقي، وهو ما شهدته البلاد التونسية إبان الاستقلال، إذ فرضت السلطة آنذاك نمط موسيقى المالوف كنمط مرجعي ومحدد للموسيقى التونسية، في حين همشت العديد من الأنماط الأخرى، وذلك تماشيا مع توجهاتها السياسية التي تصب في إطار السعي نحو هدم النعرات القبلية والعشائرية التي كانت تقسم المجتمع التونسي، وذلك من خلال: "توحيد التشريعات وتطوير البنى الذهنية الجماعية وتوحيد مرجعيات المجتمع وإعادة تشكيل هوية الإنسان التونسي" (المنصف وناس، 2011، 62) (9). كل ذلك، كان له مساهمة جلية في تبلور اللهجة الموسيقية التونسية وفق الشاكلة التي نعرفها اليوم.

– **عامل التطور التكنولوجي**: لعب التطور التكنولوجي على مدى القرن العشرين وبدايات القرن الحالي دورا هاما في بلورة اللهجة الموسيقية التونسية التي نعرفها اليوم ولعل ما عرضناه في العنصر

السابق من محددات جديدة للهجة الموسيقية التونسية التي تولدت نتيجة للتطور التكنولوجي خير دليل على ذلك، فقد قرّب هذا التطور المسافات بين الشعوب وقلص من الدور الذي تلعبه الحدود السياسية والمتمثل في حصر الشعوب ضمن رقعة جغرافية محددة، فأصبحت بالتالي الإصدارات الموسيقية التي تنتج في دول الجوار أو دول القارة الأمريكية أو القارة الأسيوية مثلا تصل في غضون ثوانٍ إلى المستمع التونسي، مما أثّر بشكل ملحوظ على المحيط الصوتي التونسي. ويمكن تلمّس آثار ذلك ضمن الإنتاجات الموسيقية التونسية التي ظهرت إبان الثورة التونسية (أي مباشرة إثر رفع الرقابة الحكومية على شبكة الأنترنات)، حيث لوحظ تأثرها إلى حد كبير بالإصدارات الموسيقية الأمريكية التي أصبحت تمثل اليوم لدى عدد هام من الشباب التونسي إنتاجات موسيقية تونسية صرفة، مما ينعكس حتما على تجليات اللهجة الموسيقية التونسية.

يمكن أن نستخلص انطلاقا من هذا العمل، أن اللهجة الموسيقية التونسية كغيرها من اللهجات الموسيقية الأخرى تتميز بتجددها وديناميكيتها المتواصلة، وذلك من خلال مسايرتها لمختلف السياقات التاريخية والسياسية التي شهدتها البلاد على مر التاريخ، هذا إضافة لمسايرتها لنسق التطور التكنولوجي العالمي، بحيث ساهم كل ذلك في بلورة اللهجة الموسيقية التونسية على شاكلتها الحالية. فلهجتنا الموسيقية التونسية اليوم تشتمل على عناصر فنية ورثناها

عن أسلافنا، وعناصر فنية أخرى أضفيت كنتيجة حتمية لواقعنا المعيشي، وكذلك سيكون الشأن بالنسبة للهجة الموسيقية التونسية في المستقبل، إذ من المنتظر أن يرث أحفادنا بعض العناصر الفنية من لهجتنا الموسيقية الحالية، ويضيفون إليها عناصر فنية أخرى منبثقة عن واقع إطارهم المعيشي، لتشكل بالتالي لهجتهم الموسيقية التونسية التي ستكون حتما مختلفة عن لهجتنا الموسيقية الحالية.

المصادر والمراجع:

(1) بن نعمان (أحمد)، **الهوية الوطنية: الحقائق والمغالطات**، الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، ص.23.

(2) الصقلي (مراد)، **الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد**، تونس، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة، 2008، ص.57-59.

(3) للاطلاع على الجمل اللحنية المميزة للطبوع التقليدية التونسية، انظر: الزواري (الأسعد)، **الطبوع التونسية من الرواية الشفوية إلى النظرية التطبيقية**، صفاقس، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2006، ص.66-80-92-105-113-125-139-154-166-178-188-200-212.

(4) الصقلي (مراد)، **العنوان السابق**، ص.52.

(5)DURING, (JEAN), **L'oreille mondiale et la voix de l'Orient**, Congrès des Musiques dans le monde de l'islam, Assilah Maroc, 8-13 août 2007, Article publié sur internet : <http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/during-2007.pdf>, consulté le 20 octobre 2013.

(6) ويمكن أن نورد كمثال على ذلك أغنية "تحت الياسمينة في الليل"، فبالرغم من أن بنائها اللحني والإيقاعي مستمد من الموسيقى الغربية، إلا أن ارتباطها بصوت الهادي الجويني جعلها تبدو في منظور المستمع التونسي أنها واردة بلهجة موسيقية تونسية.

(7)GUETTAT, (Mahmoud), **La musique classique du Maghreb**, Paris, Sindbad, 1980, p.214.

(8) الصقلي (مراد)، **محاضرة بعنوان في مفهوم اللهجة الموسيقية**، ألقاها بندوة "اللهجة الموسيقية ومفهومها" يوم 15 مارس 2013 بمقر جمعية الرشيدية بتونس.

(9) ونّاس، (المنصف)، **الشخصية التونسية: محاولة في فهم الشخصية العربية**، تونس، الدار المتوسطية للنشر، 2011، ص.62.

جدلية التّنظير والتّطبيق في الخطاب (كنشرتو النّاي العربي أنموذجا)

بسام الطرابلسي*
<trabelsiibassem@yahoo.com>

ساهم مفهوم المثاقفة في تشكّل تيّارات موسيقيّة وأنماط إبداعية غير محدودة ومـــن مظاهرها في الموسيقى العربيّة الآليّة سنحاول الحديث عن ثنائيّة القالب الغربي مع النّمط الموسيقيّ العربي من خلال اعتماد القواعد الغربيّة المتّبعة في تلحين قالـــب" الكنشرتو" مع الأخذ بعين الاعتبار للمراحل التّاريخيّة الّتي شهدها والأنـواع الّتي تميّز كلّ حقبة في تشكّله ومحاولة تطويعه بإلباسه المقام العربي والتّركيز على خطاب فردي لآلة النّاي في تنفيذ أجزائه. ومن هنا تنبني عدّة تساؤلات أهمّهـــا : إلى أيّ مدى استطاع ملحّن كنشرتو النّاي العربي الوحيد السّيد عطيّة شرارة في تشكيل ازدواجيّة القالب الغربي إن صحّ التّعبير (الكنشرتو المنفرد) و طريقة تفاعله مع المقام العربي والخطاب الفردي في عزف "محمود عفّت" على آلة النّاي؟ وهـل ساهم هذا النّمط في تلحين كنشرتو النّاي العربي في بسط مفهوم جديد للخطاب الموسيقي الآلي في الموسيقى العربيّة ؟

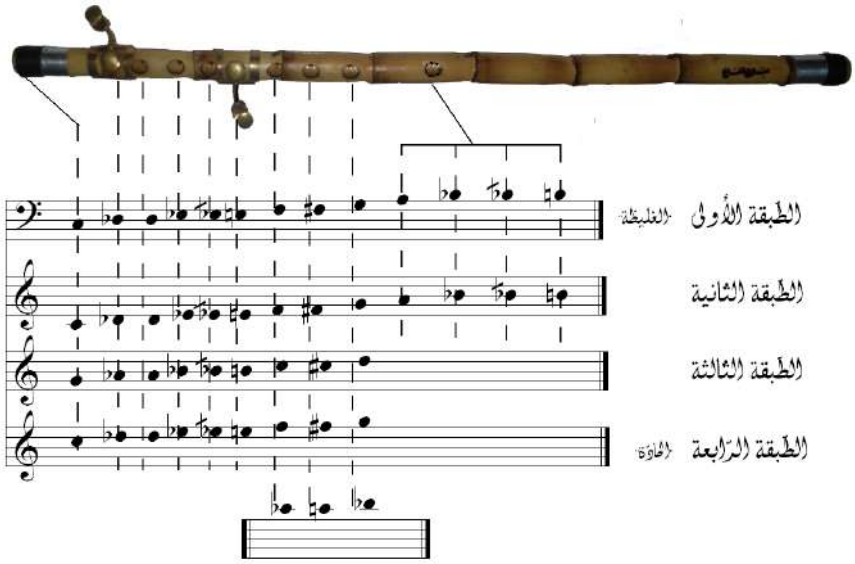
إنّ ما أغرانا بالبحث في "كنشرتو النّاي العربي"(1) هو ممارستنا العزف على آلة النّاي كاختصاص في منهج دراستنا الجامعيّة، وتّعلّقا بمعرفة

G باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

خباياها وأسرارها، فضلا عن هذا الأثر، فهو يعتبر التّجربة التّلحينيّة الوحيدة في العالم العربي، وهو ما يحضّ على لفت الأنظار لدراسة "كنشرتو النّاي" بصفة معمّقة، هذا علاوة على ندرة البحوث(2) التي اهتمّت بدراسة ازدواجيّة القالب الغربي مع الآلة الشّرقيّة. بناء على ذلك سنحاول دراسة آلة الناي العربي من النّاحية العلمية ومقاربتها مع الآلة التي استعملها "محمود عفّت" في تنفيذه لهذا " الكنشرتو". وسنهتمّ في العنصر الموالي بتقديم لمحة عن الخصوصيات الموسيقية المصرية في مطلع القرن العشرين وأهمّ مظاهر المؤشرات الغربية فيها قبل التطرّق إلى تحليل أسلوب وتقنيات عزف" محمود عفّت" على آلة النّاي في كامل ردهات الكنشرتو وغرضنا من ذلك الوقوف على مدى تطابق هذا العمل مع المقوّمات والقواعد المتبعة في تلحين الكنشرتو الغربي وعلى فرضيّة قيام خطاب يعكس تجانس الفكرة الموسيقية وكيفيّة أدائها .

لاشك في أنّ تتّبع الآلات الموسيقيّة القديمة وملاحقة مراحل تطويرها ودراسة الأسباب التي أدّت إلى انقراض بعضها مهمّة صعبة نظرا لهشاشة المواد التي صنعت منها وهو ما ينطبق على الآلات الهوائية الخشبيّة منها آلة الناي(3) وقد وصف المختصّون في علم الآثار طريقة العزف عليها كالتّالي "هذه الآلة خاضعة إلى قواعد بسيطة لإصدار الصّوت حيث يصطدم الهواء بحافة الأنبوب ويساهم في تنشيط الذّبذبات الصّوتيّة داخلها". نلاحظ إذا تشابها كبيرا في عمليّة وصف استخراج النّفخة مع آلة النّاي المعاصرة. ورغم غياب حجج قطعيّة في هذا الغرض إلاّ أنّنا يمكننا افتراض أنّ بعض آلات النّفخ وخاصّة التي تعرّضنا إلى وصفها سابقا واعتمدناها كشواهد تاريخيّة، هي المرجع الأصلي لآلة النّاي المعروفة لدينا.

وقد طرأت على الآلة بعض التعديلات في عمليّة الصنع حتّى نساير تنفيذ عدّة تقنيات خاصّة في أدائها " لكنشرتو النّاي " ويعتبر النّاي باستعمال الغمّازين وسيلة حديثة لتطوير الآلة وتحسين قدرات أدائها.



صورة رقم 1. سلّم آلة ناي الغمّاز (4)

اعتمد الملحّن لتبليغ رسالته الموسيقيّة على شكل موسيقى بأصول غربيّة ويعتبر قالب " الكونشرتو" في دلالتها الموسيقيّة قالبا خاصّا بالآلات الموسيقيّة، ويرجع تاريخ ظهوره إلى فترة العصر الباروكي تقريبا بين سنتي (1600–1750م). عرف قالب "الكونشيرتو" بصفة عامّة منذ ولادته عدّة مراحل في تطوّره، وانجرّ عن ذلك ضبط عدّة قواعد تحدّد هويّته بحسب كلّ نوع (الكونشيرتو الدّيني–الكبير–المنفرد–الرّومنطيقي–الحديث)، إلاّ أنّ السّمة المشتركة بينها تتمثّل في إبراز مهارات العازف في تركيبة حواريّة مع بقيّة

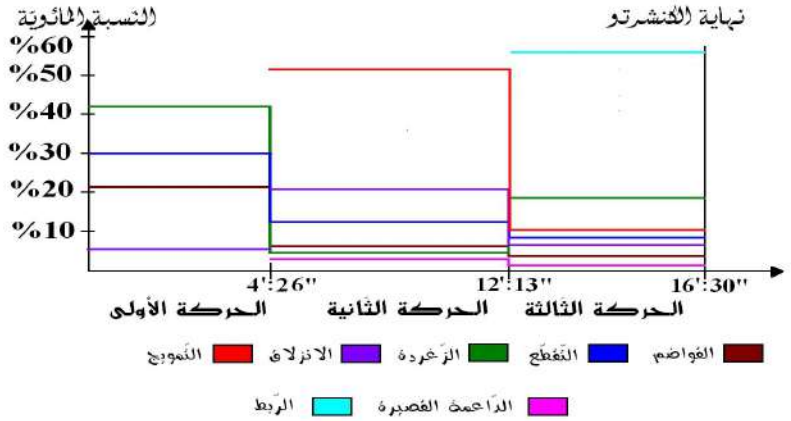
أعضاء الأوركاسترا، ولخّصت هذه الظّاهرة في حركة "الكادنزا" خاصّة في العصر الكلاسيكي، حيث عَرَفَ قالب "الكونشيرتو" ذروته في مرحلة تشييده، ويمكن استبيان ميزة اخرى لقالب " الكنشرتو" خاصّة المنفرد فالملحن لهذا القالب يشيد بناء أفكاره حسب الآلة والعازف الماهر فيقال كنشرتو بيانو أو للفلوت

ومن هنا استنبط الملحّن " عطيّة شرارة "(5) فكرة تأليفه " لكنشرتو منفرد" لآلة النّاي العربي وقد ساهمت الحياة الموسيقيّة المصريّة في منتصف القرن العشرين وحتّى قبل هذا التاريخ في إنتاج هذا العمل الفنّي .إذ تأسّست سنة 1909 أوّل أوركاسترا سيمفوني في مصر وهو أوركسترا القاهرة السيمفوني. وبالتّزامن مع نكسة 1967، تأجّجت النّزعة القوميّة لدى الموسيقيّين المصريين. فحاولوا توظيف التّراث وصياغته بحسب ما يتماشى مع ثقافة المستمع ومتطلّبات ذلك العصر من خلال استخدام قوالب موسيقيّة غربيّة في التّلحين، "وكانت مرحلة الستّينات فرصة علم فيها الجمهور المصري أنّ في مصر "مؤلّفون موسيقيّون" يكتبون السيمفونيّات والأعمال العالميّة الموسيقيّة "الكنشيرتوه" وصارت عندنا جماهيريّة للأعمال السّيمفونيّة المصريّة"(6). بعد إتباعنا لطريقة علميّة في التحليل الموسيقي ، إذ قمنا بتقسيم كنشرتو النّاي حسب الأجزاء المكونة لها، وتجزيئها إلى "وحدات لحنية" (7) و" وحدات بنيوية " (8) مع جرد لتقنيات الآلة المتبعة ، تحصلنا على مجموعة من الاستنتاجات قصد فهم العلاقة بين الفكرة الموسيقية لعطية شرارة وطريقة تطبيقها و ما مدى فاعليتها في إرساء مفهوم جديد لخطاب موسيقي ولد نتيجة الانعكاسات الموسيقية والظروف السياسية التي فرضها الواقع الموسيقي العربي في (مصر) خلال منتصف القرن العشرين .

بالنّسبة لأقسام هذا الكنشرتو، فقد تكوّن من ثلاث حركات محدّدة نهاياتها بقفلات تتبعها وقفة من طرف جميع آلات الأوركسترا. وتتخلّل الحركة الثّانية جزء الكادنزا وهو المجال الذي يخصّص للعزف الفردي لآلة النّاي. فكلّ هذه الخصال المكوّنة للشّكل القالبي وطريقة تقسيمه تجعلنا نجزم أنّ هذا العمل لآلة النّاي مستوحى من قالب "الكنشرتو الغربي". واتبع الملحن قاعدة نسق سرعة حركة الأداء في أجزاء الكنشرتو على النحو التالي: (سريع– بطيء– سريع)

الحركة الأولى	الحركة الثّانية	الحركة الثّالثة
بمعدّل : ♩= 51	بمعدّل : ♩=73	بمعدّل : ♩= 76

بالنّسبة لأسلوب عزف "محمود عفّت"(9) في كنشرتو النّاي لعطيّة شرارة، فقد تميز بثراء التقنيات وتنوعها . والأهم من ذلك أنه استعان بناي الغمّاز والذي كان ضروريّالأداء هذا الأثر ، ومن دونه يتعذّر تبليغ الخطاب الموسيقي المكون لفكرة "عطية شرارة"



رسم بياني يبيّن استخدام كلّ تقنية مع كلّ حركة من الكونشرتو.

نلاحظ من خلال هذا الرسم البياني أن التقنية المستعملة تختلف بحسب كل حركة وهذا راجع الى ارتباطها بطبيعة تنفيذ العازف مع سرعة التواتر الإيقاعي ، وكذلك شخصيّة العازف في اختباره للتقنية المستعملة في كلّ ردهات هذا العمل مما يعكس أسلوبه في تطبيق خطاب موسيقي على آلة " ناي الغمّاز" هذا إلى جانب حذق " محمود عفّت" عزفه للسلالم اللونية والدّرجات المصوّرة خلال كامل ردهات " الكنشرتو" ، ويمكننا أن نستنتج تأكيد استعماله لآلة الناي المضاف إليها غمازات ، إلى تأثر العازف بتكوينه الأولي حين مارس العزف على آلة الفلوت الغربية قبل ممارسته لآلة الناي العربي . ونعتبر ذلك محاكاة إلى حدّ ما لتجربته مع غمّازات آلة الفلوت . يمكن لنا طرح تقييم عام لتمازج وعلاقة التنظيم والتطبيق إذ تعتبر تجربة تلحين كنشرتو لآلة النّاي فذّة في كونها أثرت في خلق تجديد على مستوى أداء الآلة الشّرقيّة .

كما أنّ طبيعة التخت الأوركسترالي مهّدت للعازف تشبيه صوت آلة النّاي العربيّة بطابع صوت آلة الفلوت الغربية . كما مكّنته من تقنين

عزفه من خلال الجمع لاستعماله لعبارات لحنيّة سريعة ومتنوعة في طبقاتها الصّوتية وبذلك نصل الى نواة الجدلية القائمة بين التنظير للقالب الغربي " الكنشرتو" والتطبيق بآلة الناي العربية والتي تولدت عنها صورة جديدة لطريقة أداء الخطاب الموسيقي في عزف " محمود عفت" مع المجموعة . ويمكن الجزم أنّ تجربة تلحين "عطيّة شرارة "في توظيف القالب الغربي ومزجه بالآلة الشّرقيّة لم يأت من فراغ وكذلك الأمر بالنّسبة إلى أسلوب "محمود عفّت" في أدائه بل هو نتيجة لتراكم التّأثيرات والخطابات الموسيقية الغربيّة في تلك الفترة وخاصّة أثناء مراحل تكوين الملحّن أو العازف على حدّ السّواء.

ورغم أنّ هناك الكثيرين من نقدوا تجارب توظيف القوالب الغربيّة في الموسيقى العربيّة بحجّة مزيد ضياع الهويّة العربيّة... إلاّ أنّ "عطيّة شرارة " أكّد أنّ من خلال تجربته أنّ عمليّة توظيف القالب تولّدت عنها معايير جماليّة جديدة في العزف على الآلات العربيّة وعلاوة على ذلك، أصبح هذا الموروث الفنّي رسالة مفتوحة وقناة تواصل مع الخطاب الموسيقي الغربي، لتنتقل عبره المعايير الجماليّة في موسيقانا العربيّة فضلا عن استثمار تقنيات الموسيقى الغربيّة وتوظيفها لآداء الآلة الشّرقيّة وتطوير تقنياتها وإمكانياتها.وهو نتاج طبيعي للمثاقفة بين خطابين (نظري من خلال استعمال الملحن لقالب من أصل غربي وتطبيقي من خلال أداء المقام والآلة العربية.

الهوامش والإحالات

(1) تمّ اعتماد تسجيل لحفل حيّ بدار الأوبرا بالقاهرة سنة 1980 واتّبعنا تدوين كامل الخطوط اللحنية لهذا الأثر مع التركيز على الخطّ اللحني لآلة الناي.

(2)هناك بحوث تطرّقت إلى مثل هذه المواضيع نذكر منها:

الطّرابلسي، (أيمن)، **تقنيات العزف على آلة النّاي في القالب الغربي**، 2006، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، إشراف كمال التّاغوتي.

البلّومي، (أنيس)، **التّأليف للآلة الشّرقيّة في قوالب كلاسيكيّة غربيّة "الكنشرتو نموذجا"**، 2003، المعهد العالي للموسيقى بتونس، إشراف مهدي الطّرابلسي.

(3) النّاي : كلمة فارسيّة تقابلها في العربيّة كلمة " شبّابة" وهي نبتة تزدهر عادة على مشارف مجاري المياه وفي الأمكنة التي يكثر فيها الماء . وينتمي النّاي الى عائلة آلات النّفخ الخشبيّة دون ريشة

(4) Bragard (Roger) et De Hen(Fred.J.) Les instruments de musique dans l'art et l'histoire .Bruxelles.Albert de Vissecher / compagnie Belge d'éditions SPRL.)

(5) عطيّة شرارة : ولد في 15 نوفمبر 1923 بمدينة القاهرة . التحق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية سنة 1941 وتعلّم العزف على آلة الكمان بحسب مناهج غربية . حصل على دبلوم الموسيقى العربية عام 1948 درس علم " الكوفترابونط" و " الهارموني" على يد الأستاذ " ميفاتو" اتسمت تجربة " عطية شرارة" الفنيّة بالتنوع وبغزارة الانتاج فكان تأثره بالأعمال الموسيقية العالمية صريحا في مسيرته اذ انعكست في انتاجاته خاصّة من خلال توظيف القوالب الآلية الغربية .

(6) كا مل عادل المأزق الذي تواجهه الموسيقى السنفونية المصرية مقالة من مجلة الفنون القاهرة

(7) الوحدة اللّحنيّة: هي كلّ فكرة لحنيّة مكتملة البناء (نظريّا وذوقيّا)، وتكون الوحدة اللّحنيّة واضحة للمستمع بحيث يمكنه تحديد بدايتها ونهايتها، وهي لا تتقيّد بنفس عدد المقاييس.

(8) الوحدة البنيويّة: يمكن أن يتحدّد مفهومها كفكرة لحنيّة غير مكتملة البناء من ناحيّة الصّياغة.

(9) ولد " محمود عفت" بالقاهرة في 10 نوفمبر 1935 ، وترعرع في بيئة فنيّة ، وبدأت موهبته الموسيقية في التبلور خاصة بعد التحاقه بنادي الموسيقى كعازف على آلة الفلوت ، ثم وجّه اهتمامه إلى آلة الناي حاول " محمود عفت" إدخال تحسينات على صنع الآلة وواكب عدّة تجارب في هذا الغرض، من خلال محاولة استبدال القصب بالبلاستيك والمعادن هذا بالإضافة إلى استعمال غمّازات في أغلب نایاته.

زمنية الخطاب الإيقاعي في الموسيقى الشعبية بجزيرة جربة "الطّنْقِيمْ نموذجا"

أحلام حامد*

<dreamwomen65@live.fr>

يتّفق كل الدارسين لعنصر الإيقاع على أنّ مفهومه يتّصل أساسا بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع، وفي اتصاله وصيرورته ولا نهائيتـــــه. "وإنّ أي لحظــة تماس أو وقوع على خــطّ الزمن هي لحظة إيقاعية أولى بالأساس، تحاول البحث عن حالة من الانتظام لنفسها، والتشكّل في نسق إيقاعي دوره التميّز في تقسيم خط الزّمن إلى وحدات زمنية، تفضي إلى ما يسمى بوحدات إيقاعية. ويمكن حصر المفهوم الميتافيزيقي لعنصر الوقوع أو الإيقاع في كونه لحظة الارتطام الأولى بين اللحظة والزمن ذات طبيعة صوتية، على اعتبار أنّها تمثّل اللّقاء الأوّل بين المتحرّك والسّاكن على الأقل في انعكاسها على واعية الإنسان." (علوي الهاشمي، 2006، 20)(1)

ومن الخصائص البارزة للإيقاع وجوده كجذر في كل الفنون على الإطلاق وبما يجعله عنصرا أساسيّا في كل منها. فهو قاسم مشترك بين جميع الفنون، قادر على تغيير خصائصها أو خصائص عدد منها في إطار الفنّ الإبداعي الواحد. "ونظرا لانبثاق كل فن من إحدى الحواس الخمس، فإنّ عنصر الإيقاع ينبثق من هذه الحواس مجتمعة، ويعبر عنها وهي في حالة

---

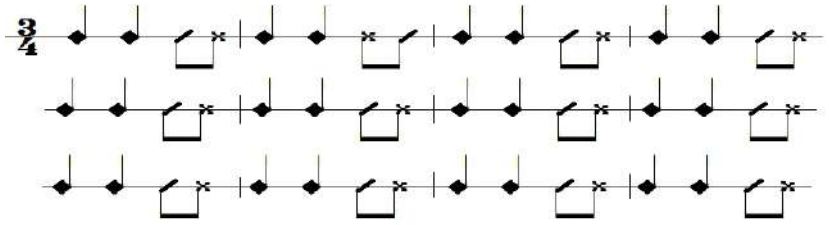
* باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

انصهار أولية أساسها الدماغ البشري والحالة الإنسانية." (علوي الهاشمي، 2006، 22)(2)

أمّا إذا تمعنّا في لفظ الزمن ومفهومه، فهو كيان مجمّع لكل شيء يبرز ويُنجز ويُطبّق في الآليات الفكرية العميقة، التي ظهرت في ملاحم الإنسان الأولى وأساطير الخلق والتكوين ومختلف الثقافات والفنون والديـانات والشعر والرقص واللغة والتصوير والموسيقى. وحين نذكر الموسيقى يأخذنا التّوجه نحو الحديث عن الخطاب الموسيقي وبالتحـديد الخطاب الإيقاعي الذي ينبثـــق فيه الزمـن باعتباره عامـلا أو باعتباره محورا مركزيا بتميّز لتفعيل مقوماته وأسسه. فهذا الخطاب لا يكفيه الفكر اللّغوي لاستنباط كل مكوّناته خاصة عندما يتعلّق الأمر بالبحث عن الأبعاد الدلالية وعمقها، وهي مسألة تعود إلى مبحث السيميولوجيا الذي بدوره يتناول مسألة الدلالات والعلامات والرموز في سياقها الاجتماعي والتاريخي والجغرافي والتواصلي لتحديد حيثيات الخطاب نفسه.

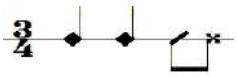
ولعل الإهمال واضح في اغلب الدراسات فيم يخص المعالجة التفصيلية الدقيقة للخصائص الزمنية على مستوى الإيقاع. لذلك سنحاول التطرق إلى الخصائص الزمنية للإيقاع وكيفية ترتيب العناصر الإيقاعية لتحقيق المساواة الزمنية. ومن هذا المنطلق سنسعى لمعرفة الدور الذي يلعبه الزمن في تأسيس الهيكل الإيقاعي. وقد اعتمدنا على ظاهرة "الطَّنْقِيمْ" في جزيرة جربة لطرح الإشكالية التي ذكرناها.

يُقدّم إيقاع "الطَّنْقِيمْ" (أحلام حامد، 2011، 62–63)(3) على آلة طبل واحدة، ويتشكّل من ثلاث نقرات أساسية لا تضرب بنفس القوة. ويتألف من خط إيقاعي متواصل يلتزم بدورة إيقاعية مضبوطة تدون كالآتي:



◆ : نبرة قوية / : نبرة عادية × : نبرة ضعيفة

تتكون هذه الدورة الإيقاعية من ثلاثة أزمنة يسير النّبر من القوي إلي القوي، ومن القوي إلى العادي، ثمّ من العادي إلى الضعيف ليعود في الدورة التّالية إلى القوي.



1 2 3

يتّخذ الإيقاع صيغة تدرج تنازلية ثم تصاعدية بداية من أوّل الدورة مرورا إلى الدورة التي تليها، فالنقرة تنتقل من نوع "تَاكْ" الى "دُمْ" والنّبر يتقوى من ضعيف إلى قوي كما أنّ الحيّز الزّمني للنقرات يتغيّر من مشالة إلى سوداويتين. هذا الصعود بالنّبر من الضعيف إلى القوي مع الإعتماد على قيمة زمنية تتصاعد من القصر إلى الطول (من مشالة إلى سوداء) جعل "التَاكْ" ذات النّبرة الضعيفة تقوم بدور المولّد الإيقاعي.

يتميّز الخط الإيقاعي "للطَّنْقِيمْ" بكونه خط مسترسل مع خلية متكررة ومتتالية تؤديها آلة واحدة (آلة الطَّنْقمَهْ) (4) وفق تقسيم زمني واضح في هيكلته وبنائه ضمن الخط الزمني. غير أنّ هذا التّحليل يعتبر سطحيّا نوعا ما نظرا لما يمثّله الهيكل الزمني لهذا الأثر الموسيقي الإيقاعي من خصوصية

تفرّدية في هويته. يمكن أن نلمس الزّمن في إيقاع "الطَّنْقِيمْ" من خلال التّوقيت الكرونولوجي، إعادات الخلايا الإيقاعية والتناظر الهيكلي. إلاّ أنّ بوصف بنائـه أو تجسيده في مجرد سلسلة تخطيطيـة من الرموز لا يتماشى مع الواقع الموسيقي. فتكرار تنفيذ نفس الخليـة الإيقاعية لا يمكن أن يكون مطابقا للإعادة الأولى نظرا للاختلاف الزّمني في عملية التّنفيذ في كل مرة، حيث أنّ المعنى يتغيّر لكل خليّة ليس على مستوى المتقبّل فقط، بل على مستوى فاعلية الأصوات الإيقاعية. وبذلك تجدر الإشارة إلى أنّ ديناميكية تسلسل الأصوات الإيقاعية يمكن أن تنفّذ عدة استراتيجيات زمنية مميّزة ومخصّصة للكشف عن مسائل وقضايا لم تعلن بعد. وقد تصل هذه المسائل والقضايا إلى مستوى بيّن وواضح يتمثّل في تجاذبات بين مختلف الأطر الاجتماعية والثقافية والتاريخية والجغرافية المحيطة بالممارسة الموسيقية الإيقاعية "الطَّنْقِيمْ" في جزيرة جربة، وهي ظاهرة أو بالأحرى عادة، لا تزال متواجدة إلى يومنا هذا، ظهرت منذ الاحتلال العثماني للبلاد التونسية (5). ولعل هذه التّجاذبات توشك أن تكون عنصرا أساسيّا في الكشف عن الحيثيات الخاصة والمنفردة لهيكلة الزمن داخل الخطاب الإيقاعي وموضوعه.

انطلاقا ممّا سبق، لا يمكن تهميش المادة الإيقاعية باعتبارها حقيقة ومكوّنا هامّا ذا صبغة تواصلية في الزمن، كونها متواجدة بين محورين مختلفين للزمنية: محور زمن المرسل ("الطَّنْقَامْ") أوّلا، ومحور زمن المرسل إليه (سكان الحُومَة في جزيرة جربة) ثانيا. وبناءا على ذلك فإنّ موضوع الخطاب الإيقاعي والمادة الإيقاعية يمثّلان إحداثيات بالنسبة إلى الزمنية.من الصعب اعتبار الزمنية مجرد عنصر هامشي وعادي يمكن تعديلها وقت الطلب مثل بقية العناصر الإيقاعية الأخرى كالجرس والشدة

والديناميكية...ولكنّها تمثّل جزءا أساسيّا ومركزيّا داخل الموسيقى عموما والإيقاع خصوصا، حيث لا نستطيع مهما حاولنا تجسيدها في رسوم بيانية وتخطيطات ، وإنّما تتعدّى ذلك لتصبح نموذجا معمّقا منفردا في نوعه تتجلّى فيه الظاهرة الإيقاعية تواصلا وامتدادا لما هو سطحي.(6)

إن هذا الخطاب الإيقاعـي يؤسس جدلية في علاقته بالزمنية، فهو يركز سواء عند المرسل أو المرسل إليه منطق التّمشي الزمني لكيفية تتالي وتواصل وترتيب الضربات الإيقاعية على آلة "الطَّنْقَمَهْ" لتأمين وملائمة عملية التواصل والاتصال داخل الزمن. "وفي هذا السياق فإنّ وعينا بزمنية الخطاب الإيقاعي يكون عن طريق وسائطية التّنفيذ لهذا الخطاب، بما يحمله من دلالة ورموز وعلامات وأبعاد تلخّصها جملة العناصر الموسيقية الإيقاعية الداخلية والخارجية المحيطة بالممارسة الموسيقية" (7). ولعلّ هذا يكون بوساطة المقاربة السيميولوجية التي تتعامل مع الحدث الموسيقي عموما والإيقاعي خصوصا– الذي يمثّل موضوع دراستنا– من حيث هو عملية توليديّة مرتبطة بكل الحيثيات الظرفية المتصلة به تسهم في المزيد من البحث والتّنقيب في إشكالية الدلالة.

وتتميّز المقاربة السيميولوجية في مجال الدراسات التحليلية الاثنوميزوكولوجية بتناولها لمسألتين مركزيتين: مسألة العلامة من حيث هي عنصر تركيبي أساسي في الموضوع الموسيقي الإيقاعي، ومسألة الدلالة في الخطاب، تضاف إليها مسألة التواصلية داخل زمنية محددة رغم أنّ صيغ الخطاب الموسيقي متغيرة بتغيّر الأبعاد الزمنية والتاريخية.

بناءا على ما قلناه سابقا فإنّ لغة الإيقاعات أو بالأحرى لغة الخطابات الموسيقية الإيقاعية هي إنشاء لجمالية التتالي والتتابع للزمنية،

وذلك بإقامة وسائطية ترتكز على عملية تجاذب بين البعد الاستثنائي للزمن للتجربة الفردية والبعد الاجتماعي للزمن داخل الانتماء الاجتماعي."(8) ومن خلال هذه الفكرة نفهم مدى أهمية الوسائطية الموسيقية التي تقوم بإرساء علاقة جدلية بين الفرد (الموسيقي) والمجموعة(المجتمع)، التي تعتمد على جملة روابط يجسدها الموضوع الموسيقي بين التجربة الخاصة لزمنية الإيقاع والبعد الثقافي والاجتماعي. فتكون النتيجة في نهاية المطاف إيقاعات وأزمنة حاملة لمعنى مجتمع مليء بممارسات وعادات وتقاليد تحكمها جملة من العناصر الثقافية والضوابط والقيود الاجتماعية، لتـأطير محتـوى التجربة الموسيقية من خلال تبنّـي قوانين سلوكية وأوامر معارفية حركية التي ستحدد لاحقا خصوصية التعبيرية الموسيقية.

الهوامش والإحالات

(1)الهاشمي،(علوي)، فلسفة الايقاع في الشعر العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2006، ص.20.

(2) الهاشمي،(علوي)، المرجع السابق، ص.

(3) حامد، (احلام)، الممارسات الايقاعية في ملابساتها البيئية والاجتماعية والثقافية والحضارية ساحـل الجنوب الشرقي للبلاد التونسيـة جزيرة جربة وجرجيس وسيدي مخلوف نموذجا، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى واثنولوجيا الموسيقى، إشراف الدكتور نبيل فخفاخ، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس،2011، ص62–63

(4) آلة إيقاعية غشائية أصغر حجما من "الطْبَلْ" الجربي قطرها حوالي 36 صم. تُستعمل في الفرق الشعبية الصغيرة، تُثبت بين فخذ الرجل اليسرى ومرفق اليد اليسرى ويقع الضرب عليها بواسطة اليدين. كما يستعملها " الطَنْقَامْ " وهو ضارب الطبل الذي يدعو الناس لتناول "السْحُورْ" في ليالي رمضان.

(5) «ولا ننسى أنّ المؤذنين (بجامع الزيتونة) بتونس كانوا في المدة الحفصيّة أيضا ينفخون في أبواق في أخر كل ليلة من ليالي شهر رمضان لينبهوا السكان أنّ وقت السحور قد حان ويجب التعجيل بالسحور قبل دخول الفجر الأول. والظاهر أنّ هذه العادات أبطلت في العصر التركي وعوضت باستعمال الطبل، وكان أصحابه يطوفون في مختلف حارات المدينة وشوارعها ويترنمون بألحان شجية مع ذكر أصحاب

البيوت عند المرور أمامها، وظلت هذه العادة جارية مع ما اعتراها من تلطيف آلة الدّق(الطبيلة) حتى لا تزعج غير المسلمين في نعاسهم. » (ورد في: عبد الوهاب، (حسن حسني)، ورقات عن الحضارة العربية بافريقية، تونس، القسم الثاني، مكتبة المنار، 1966، ص.235.)

(6) TARASTI, (Eero), «Le rôle du temps dans le discours musical», Sémiotique en jeu : A partir et autour de l'œuvre d'A.J.Greimas, Paris-Amsterdam, Editions Hades ,1987, p.108.

(7) LAMIZET, (Bernard), La médiation culturelle, France, L'Harmattan , 2004,p.83.

(8) LAMIZET, (Bernard), «op.cit. », p.84.

(9) «Le musicien, comme tout praticien exerçant à l'intérieur d'une pratique socialement définie, se voit contraint à l'adoption de codes et de normes comportementales, d'un ensemble de prescriptions à la fois cognitives et corporelles qui vont déterminer par la suite son propre mode d'expression musicale. Ces codes comportementaux sont bien souvent « transparents à l'usage », c'est-à-dire qu'ils ne s'interrogent pas, dans la mesure où ils représentent le fondement de la pratique elle-même.» (LEARD, (Franck), L'univers des musiciens : Analyse d'une expérience artistique, Toulouse, Presses universitaire du Mirail, 2008, p.13.)

موازين الموسيقى الشعبية التونسية سبيل للمحافظة على الهوية الموسيقية

حاتم العموص*
<ammoushatem@yahoo.fr>

"يمكن القول إنّ تراثنا الموسيقي القديم العظيم، لم يصلنا منه إلاّ وصفه النّظري في بطون الكتب وشذرات يسيرة ممّا تبقّى منه بالنّقل الشّفهي من جيل إلى جيل في بعض الموارد الموسيقيّة التّراثيّة، سواء منها ما وصلنا بشكل أناشيد وتواشيح دينيّة، أو بشكل تراث غنائي شعبي" (سليم سحاب، 2012، 138)(1) ولكنّ هذه الثروة التي وصلتنا لم تخضع إلى اليوم إلى التّحليل الدّقيق الذي يثبت نسبة علاقتها بأصولها التّاريخيّة، لأنّ عمليّة التّناقل الشّفوي تغيّر، بنسب متفاوتة، اللّحن وتبعده عن نغماته الأصليّة بفعل تتالي عشرات السّنين، فما بالك بتتالي المئات منها، وتغيّر الزّمان والثّقافات (2). فهل من سبيل للمحافظة على الهوية الموسيقية من خلال فهم وتحليل التّطوّرات التي شهدتها مدوّنة الموازين التّونسيّة من أواخر القرن الماضي إلى بدايات القرن الحاضر؟

إذا كنّا قد فرّطنا في تراثنا القديم وضاع من بين أيدينا لسبب أو لآخر، فإن ما تبقّى لنا منه اليوم إذا ما أضفنا إليه مجموع ما ألّفه الموسيقيّون وأبدعوه في القرنين الماضيين يمثّلان ثروة ثقافيّة مهمّة مهدّدة هي الأخرى

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

بالتّسرّب إلى حدّ الزّوال، إذا ما تواصل تعاملنا مع التّراث الموسيقي اللاّمادّي على وضعه الحالي من تهميش. فإلى اليوم ورغم التّطوّر الذي شهده مجال التّسجيل السّمعي والسّمعي البصري والذي ساهم في ظهور بعض المحاولات من الحين إلى الآخر سواء من قبل الجهات الحكوميّة أو حتّى المؤسّسات المجتمع المدنيّة، فإنّها تفقد جدواها وتتوارى أمام ضيق الرّؤية وعدم الدّقة أو لافتقارها التّنسيق قصد التّكامل في ما بينها.

ولعلّ هذا التّقصير الذي يعاني منه التّراث الموسيقي التّونسي، ينعكس مباشرة على واقع مدوّنة الإيقاعات التّونسيّة المعاصرة التي لم تشهد محاولات جدّية في الجمع. باستثناء بعض المحاولات التي لا تستجيب إلى تطلّعات الباحثين في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة والتي لم تتخطّ تسميتها وكتابتها، دون توضيح فروعها وخصائص تنفيذها ومجالاتها وتطوّراتها انسجاما مع الواقع السّوسيوثقافي للمجتمع التّونسي. وسنحاول، من خلال الفقرات التّالية، تقديم فكرة عن الواقع الحالي لمعالجة مدوّنة الإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة.

1. واقع البحث في مدوّنة الإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة:

–ليس هنالك جمع دقيق لكلّ التّراث الموسيقي الشّعبي التّونسي في أي مكتبة تونسيّة، وإنّما نجده مبعثرا بين الإذاعات الوطنيّة وتسجيلات الرّشيديّة والتّسجيلات الموجودة في النّجمة الزّهراء والتّسجيلات الخاصّة..، وهي مادّة لا تتاح حتّى للباحثين والمسجّلين في مرحلة الدّكتوراه في العلوم الثّقافيّة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقيّة.(3) فكانت النّتيجة غيابَ تجميع واضح ودقيق لمدوّنة الإيقاعات الشّعبيّة التي تؤثّث هذا المخزون الموسيقي.

أمّا بالنّسبة للأشرطة المتداولة من هذا التّراث فإنّها لا تغطّي إلاّ نصف القرن الماضي وهي أشرطة تخضع ضرورة إلى المعايير التّجاريّة التي

تكرّس الانتقائيّة في الاختيار. كما أنّ ظروف التّسجيل كانت تحتّم الاختصار المخلّ بالآثار للضّغط على تكلفة الإنتاج. (محمود قطاط، 2008، 18)(4) هذه الغاية هي التي تدفع بجلّ الفنّانين إلى اعتماد على التّقنيّات الحديثة في تسجيل الإيقاعات بتكرار الدّورة (en boucle) وهو ما يضفي عليها نوعا من الرّتابة في العزف تتنافى مع واقع الإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة.

–بالنّسبة إلى تدوين هذا التّراث الموسيقي، فإنّ الحديث عن نقائصه وعجزه عن تقديم فكرة كاملة لا تشوبها ناقصة عن العمل كان ولا يزال يؤثّث الأبحاث في مجال العلوم الموسيقيّة وهو ما أوصلنا في النّهاية إلى الإقرار بأنّ التّدوين لا يعدو أن يكون مجرّد رافد للذّاكرة. (أوليفيي تورني، 1999، 4)(5) ولم أتعرّض شخصيّا، في أيّ من الحفلات التي شاركت في تقديمها إلى قائد فرقة يهتمّ بتدوين الخط الإيقاعي للأثر المرجوّ عزفه. وإنّما يوكل مهمّة هذا الخطّ الإيقاعي إلى العازفين فتكون طريقة تقسيم الأدوار في ما بينهم بصفة تلقائيّة شأنها شأن الزّخارف والإضافات... وحتّى الدّورة الرّئيسيّة للإيقاعات، فإنّها تفتقر إلى أبسط الشّروط التي تضمن نجاعتها في تبليغ الإيقاع المرجوّ إيصاله إلى السّامع. إذ أنّها تتمّ بطريقة تقريبيّة تسعى لتوضيح الهيكل العامّ للإيقاع نظرا لاستنساخها نظام التّدوين الغربي والذي لا يعبّر عن الدّورة الإيقاعيّة المسموعة،(ويل أودو، 1999، 10)(6) وإذا ما طبّقه عازفو الإيقاع الشّعبي (هذا إذا افترضنا أنّ لهم القدرة على قراءة النّوتة الموسيقيّة) فإنّ الدّورة ستكون خالية من خلايا الرّبط والتّشديد الموجودة في الأصل. هكذا هو واقع البحث في مدوّنة الإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة، واقع لا يراعي أبسط الأسس التي تمكّن الباحثين في مسألة الموسيقى العربيّة من رصد «التطوّر الواضح الذي شمل كلّ مقوّماتها وعناصرها من حركيّة الإيقاع وتحوّل

الأصوات واختلاف الآلات» (الأسعد الزّواري، 2008، 27)(7) في أزمنة مختلفة متعاقبة لسبب أو لآخر.

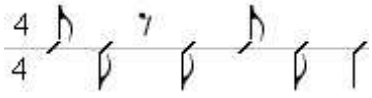
2.من أسباب تطوّر مدوّنة الإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة:

–تطوّر الوسائل التّكنولوجيّة من "الحاكي" أو الفونوغراف وظهور الفيلم الغنائي.. (محمود قطاط، 2008، 17–26)(8) وهو ما انجرّ عنه التّخلّي عن العزف الحيّ وتعويضه بالتّسجيل في الأستوديو.

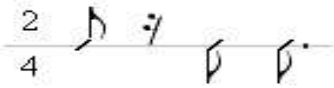
–الاستعمار وتأثيره على الواقع الثّقافي الموسيقي التّونسي والذي يظهر جليّا، على سبيل المثال، في "تخليط كلمات الأغاني بكلمات فرنسيّة مثل "أو فوزيتي مادموزال".(صالح المهدي ومحمّد المرزوقي، 1981، 25)(9)

–"طغيان الوجه السّلبي لظاهرة العولمة لدى العرب (...) وغيرهم ممّن راهنوا على "محاكاة موسيقى الغرب" (محمود قطاط، 2008، 19)(10) إلى درجة أنّ الأجيال الجديدة صارت تشهد تصحّرا ثقافيّا محلّيا وهو ما يهدّد مجموعة هائلة من أسس تراثنا الموسيقي بالاندثار. فشأن بعض الطّبوع التي لم تعد تستقطب إقبال الملحّنين فإنّ هناك من الإيقاعات ما شارف على الاندثار، حتّى صار الغناء الشّعبي التّونسي المعاصر مقتصرا على عدد محدود جدّا من الموازين يعدّ على أصابع الأيدي لعلّ أهمّها: (11)

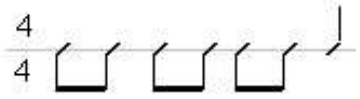
فزّاني:



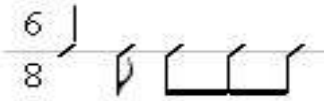
بونوّارة:

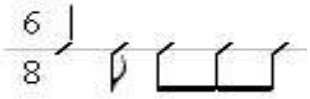


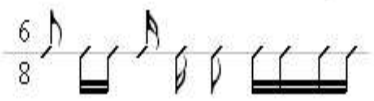
قبّيحي:



غيطة:

سوفـ ـة: 

علاجي: 

دزيري: 

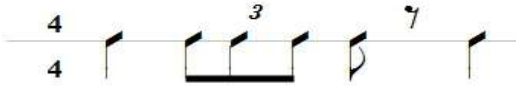
–وقد استشرى هذا التّصحّر الذي شهدته معرفتنا بتراثنا الموسيقي التّونسي عموما والإيقاعي خصوصا بغياب هذه المادّة عن المدارس والمعاهد الجهويّة للموسيقى وحتّى المعاهد العليا.

3.في التّطوّرات التي شهدتها مدوّنة الإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة (إيقاع الفزّاني أنموذجا):

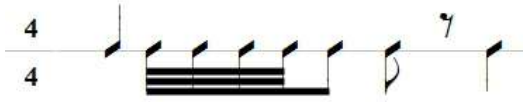
لعلّ ضيق المجال في هذا المقال هو الذي دفعنا إلى استقراء ملامح التّطوّرات التي شهدتها هويّتنا الإيقاعيّة التّونسيّة من خلال رصد أبرز التّغييرات التي طرأت على إيقاع الفزّاني.(12)

–**الدّورة التّمهيديّة**: درجت العادة أن يقوم عازف الدّربوكة بدورة تمهيديّة توارثناها عن أجدادنا في صيغة مضبوطة ومعروفة عند المختصّين وعامّة النّاس. وهي:

غير أنّه تمّ تطوير هذه الدّورة لتواكب تطوّر المستوى التّقني الذي وصل إليه عازفو الإيقاع الشّعبييّن المعاصرين فصرنا نستمع إلى جمل تمهيديّة جديدة ومتنوّعة تمثّل مجالا يستعرض فيه العازف إمكانيّاته على غرار:

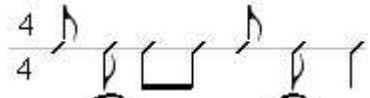


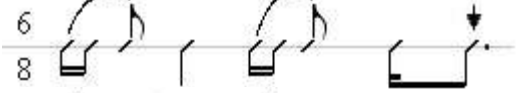
أو

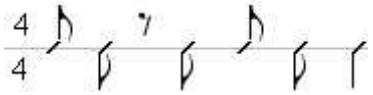


–ساهم تكرار بعض التّلوينات الإيقاعيّة، التي كانت تنطوي تحت إيقاع الفزّاني إلى فصلها في شكل مجموعة من الرّوايات المضبوطة والتي عمد المختصّون في العزف على تسميتها بـ:

"الفزّاني العربي" (أو زوفري)

و"الفزّاني سمح" 

و"الفزّاني طرابلسي " 

والفزّاني التّونسي" 

–ساهم الانفتاح عن الآخر بتطوّر تقنيّات العزف على الآلات المكوّنة للطّقم الإيقاعي في ممارسات الموسيقى الشّعبيّة ويتجلّى ذلك خصوصا في الارتجالات التي يعتمدها عازف الدّربوكة (فرخة). ويتجلّى هذا التّطوّر في إضافة تقنيّات أكثر تعقيد وسرعة وزخارف مستحدثة متأثّرة بشكل واضح

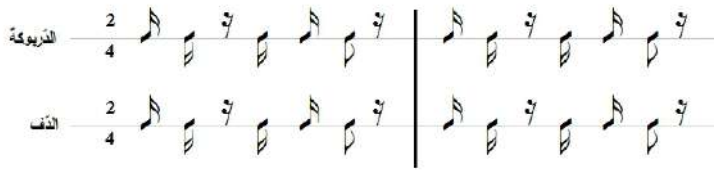
بالمدارس المسيطرة على الدّائرة السّمعيّة لعازفي الإيقاع الشّعبيّين مع الحفاظ على بعض تقنيّات العزف الرّائجة في فترة التّسعينات والتي تتميّز بالبساطة كاعتماد السّوداء والمشالة وذات الشيلتين.

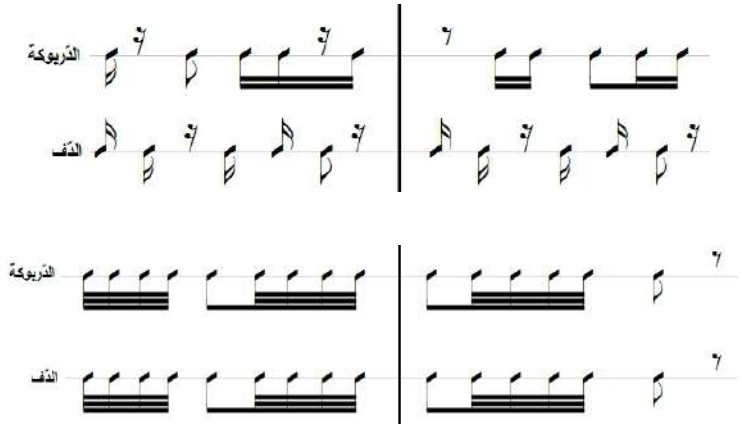
–إنّ تطوّر تقنيّات العزف الفردي لعازفي الإيقاع فرض ولادة "الخرجة أو السّرحة" في الأغاني الشّعبيّة التّونسيّة وهي كلمة تطلق على ارتجال مطوّل (إذا ما قارنّاه بما كان رائجا في فترة التّسعينات) مخصّص لطاقم الإيقاع دون مصاحبة المزود. وشيئا فشيئا تخلّت هذه "السّرحة" عن بعدها الارتجال وصارت تبنى على تقسيم واضح في الأدوار بين آلات الطّاقم الإيقاعي.

–سرعة الإيقاع:

إنّ تحليلنا لتساجيل بعض الأغاني الشّعبيّة التّونسيّة في أوائل التّسعينات بيّن لنا أن سرعة هذا الإيقاع كانت تتراوح بين 115 إلى 130. (يصطلح عازفو الإيقاع على توصيفه بـ"إيقاع مطروح"). ولعلّ مواكبة عصر السّرعة وتوق المجتمع إلى الأغاني الخفيفة والسّريعة هو الذي جعل نسق هذا الإيقاع يرتفع ليتراوح بين 145 و165 في الأغاني التي سجّلت بعد دخول القرن الواحد والعشرين.

–استحداث ركن جديد يختم الأغنية الشّعبيّة اصطلح على تسميته بـ"القفلة" وهي عبارة عن مجموعة دورات إيقاعيّة تضبط مسبقا من قبل عازفي الطّاقم الإيقاعي في نسق تصاعدي من سريع إلى شديد السّرعة. وهو فضاء لإبراز قدرات عازف الدّربوكة ينطلق مباشرة بعد نهاية آخر جملة غنائيّة.





لعلّ مجموعة التّطوّرات التي مسّت الإيقاعات التّونسيّة، كعنصر من العناصر المكوّنة للرّصيد الموسيقي التّونسي، تعتبر الضّامن والكفيل للحفاظ على الهويّة التّونسيّة شريطة وعينا بأهمّيتها وقدرتنا على حسن استغلالها. ولعلّ هذا الوعي في تعاملنا مع رصيدنا الإيقاعي يشترط مجموعة من الخطوات التي بدونها يتحوّل هذا التّطوّر الطّبيعي إلى إلغاء وهذا الثّراء والنّماء إلى محو وفناء.

4.بعض الحلول العمليّة للنّهوض بالإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة:

-لعلّه بات من الضّروريّ جمع الرّصيد الموسيقي التّونسي وتسخير كلّ الإمكانيّات المادّيّة والتّقنيّة لهذه الغاية. والجدير بالذّكر أنّه من البديهي الاستعانة بالجهود التي سبقتنا والمبعثرة، كما ذكرنا سابقا، بين مؤسّسات حكوميّة وأخرى مدنيّة... وفي هذا السّياق نؤكّد أنّ عمليّة جمع التّراث الموسيقي التّونسي ليست هدفا في حدّ ذاتها، وإنّما هي مجرّد خطوة تسبق عمليّة المراجعة والإحياء ليصير هذا التّراث قابلا للتّجاوب مع مقتضيات

العصر وذائقته. فمن غير الممكن أن نطلب من شباب الثّورة التّكنولوجيّة والدّقة في التّسجيل والعزف أن يستمتعوا بالاستماع إلى تساجيل مؤتمر القاهرة، مثلا، أو تساجيل فرقة الرّشيديّة للنّوبات التّونسيّة... إذ من الضّروري إعادة قراءة لهذا التّراث تراعي الثّوابت وتخضع لجملة من المتغيّرات التي فرضها التّطوّر الاجتماعي والثّقافي الذي مسّ الذّائقة الفنّية للتّونسيّين.

–لا بدّ لعمليّة الجمع أن تعتني بالموروث الموسيقي الشّعبي وتعطيه المكانة التي يستحقّها. فلا نكتفي بموسيقى المالوف والموشّحات وبعض الآثار التي تنتمي إلى الموسيقى الصّوفيّة.

–لعلّ البحث في مسألة الإيقاعات الحاضرة في التّراث الموسيقي الشّعبي التّونسي يشترط أوّلا وقبل كلّ شيء معرفة بهذا التّراث والبحث فيه والدّخول في أعماقه. ولكن كيف يمكن لنا تحقيق هذه المعرفة ونحن بصدد تكوين مختّصّين متخرّجين من جامعات عليا مختصّة بالموسيقى تعرف النّوخت والسّماعي ثقيل ولا تعرف القُبّيحي والزّابي والقرقني...

–ليس من المقنع أن تكتفي البرامج التّعليميّة في تونس بضمّ درس الإيقاعات التّونسيّة إلى الطّبوع كجزء فرعيّ متمّم للجزء الرّئيسي (الطّبع) لذلك نرى أنّه من الضّروري تخصيص مادّة خاصّة تتطرّق إلى الإيقاعات الشّعبيّة التّونسية. ولا شكّ أنّ التّعريف بخصائص هذه الإيقاعات إلى الباحثين والدّارسين للواقع الموسيقي من شأنه أن يفتح المجال لإعادة استعمالها وإحيائها في التّلاحين الجديدة والحفلات... وهو ما يفتح المجال للحفاظ عليها في مرحلة أولى ولم لا تطويرها في مرحلة تالية.

–إنّ دراسة التّطوّرات التي مسّت بمدوّنة الإيقاعات الشّعبيّة لا بدّ أن ترتبط بأسبابها ودوافعها، لنفهم السيرورة الزّمنيّة والدّلاليّة لهذه المتطوّرات.

–لا بدّ أن نعي أنّ التغييرات التي تمسّ بواقع تنفيذ مدوّنة الإيقاعات التّونسيّة تمثّل الضّامن لتواصل حضورها شريطة أن نحدّد مسبقا مجموعة الثّوابت التي يمثّل الحياد عنها مساسا بجوهر هذه الإيقاعات وكنهها.

الهوامش والإحالات

1) سحاب (سليم)، «مشروع جمع ونشر ديوان الموسيقى العربيّة المعاصرة»، شؤون عربيّة، عدد 151، جامعة الدّول العربيّة، 2012، ص.138.

2) نشير في هذه النّقطة إلى هجرة الموريسكيّين وانتقالهم من الأندلس إلى شمال إفريقيا وما يترتّب عن ذلك من تغيّر التّكوين الثّقافي واللّهجات.

3) نذكر صعوبة التّحصّل على إذن في مجرّد الاستماع إلى المخزون المسجّل في الإذاعات التّونسيّة واستحالة الحصول عليها في أشرطة.

4) حلول الاسطوانة لمزاحمة الحفلات والمسارح كوسيلة للنّشر فارضة معها أغنية جديدة قصيرة وسريعة حسب ما تستوعبه مساحتها (4دقائق) قطاط (محمود) «التّراث الموسيقي العالمي: ثراء وتحوّل»، تصدير كتاب الزّواري (الأسعد)، المقامات المشرقيّة في الموسيقى التّونسيّة المعاصرة، مركز النّشر الجامعي، تونس، 2008، ص.18.

5) «Certains vous diront qu'aucune transcription ne peut être fidèle, et donc qu'il est inutile de tenter quoi que ce soit dans ce sens : transcrire c'est trahir. D'autres, a moins que ce soit les mêmes, vous affirmeront que l'ont n'a pas les moyens -ni même le droit- de transcrire un idiome qui nous est radicalement et irrémédiablement étranger».
TOURNY (Olivier), «Le vertige de la page blanche», noter la musique, cahier de musique traditionnelle, GEORGE éditeur, ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 1999, p.4.

6) «Cependant, la notation musicale occidentale s'étant créée et développée au sein même de cette musique, il est inévitable que des problèmes surgissent sitôt quelle est utilisée pour décrire certains aspects des musiques non-occidentales.
WILL (Udo), «la baguette magique de l'ethnomusicologie : repenser la notation et l'analyse de la musique», noter la musique, cahier de musique traditionnelle, GEORGE éditeur, ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 1999, p.10.

7) الزّواري (الأسعد)، المقامات المشرقيّة في الموسيقى التّونسيّة المعاصرة، مركز النّشر الجامعي، تونس، 2008، ص.27.

8) راجع قطاط (محمود)، المرجع السّابق، ص.17–26.

9) المهدي (صالح)، (المرزوقي (محمّد)، **المعهد الرّشيدي للموسيقى التّونسيّة: تأسيسه، إدارته، فرقته، أعماله، تراثه الفنّي**،الشّركة التّونسيّة لفنون الرّسم، تونس، 1981، ص.25.

10) قطاط (محمود) المرجع السّابق،ص.18.

11) سنعتمد في هذه المرحلة على التّدوين التّقليدي للإيقاعات الشّعبيّة التّونسية وتجدر الإشارة إلى أنّه لا يمثّل التّطبيق العملي لعزف هذه الإيقاعات في إطارها الثّقافي.

12) وقع اختيارنا على إيقاع الفزّاني لعدّة أسباب أهمّها رواج هذا الإيقاع في الموسيقى الشّعبيّة التّونسيّة وكثرة رواياته ووضوح التّطوّرات التي مسّت، بشكل ملفت للانتباه، بمقوّمات هويّته الإيقاعيّة.

مفهوم الإيقاع في الفنون
من خلال الرّقص والشّعر والموسيقى

رائدة القطّي شقــرون*
<raidakch@gmail.com>

1. مقدّمة:

إنّ الباحث في التّراث الشّعبي يقف على حقيقة تكشف عن وحدة منبع الموسيقى والشّعر والرّقص وعن أصل هذه الفنون الثّلاث كتعبير إبداعي من أجمل إبداعات الإنسان ومن أعمق ما تمخّض عن فكره ووجدانه. ومن الحقائق المقرّرة عند المتخصّصين من القدماء والمحدثين أنّ الشّعر العربي نشأ نشأة غنائية، وأنّ الموسيقى كانت دائما مرتبطة بهذا الشّعر ارتباطا عضويّا وثيقا وأنّ الرّقص ولد توأما ملازما للحدث الموسيقي. وإن كان الصّوت ركنا يلعب دور الهوية في الكلام وهو المسلك الحسّي لإدراكه إلاّ أنّه ليس أصل الفضيلة فيه فهو، وإن كان موزونا، لا يكون أداة الفصاحة وعماد البلاغة.

إنّ التّساؤل عن الإيقاع هو تساؤل عن كينونة الخطاب الفنّي سواء تعلّق الأمر بالنّظر في مفاهيمه ووظائفه ومكوّناته واختصاص المنظوم به من

* باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

الكلام والصّوت والحركة دون غيرها، أو تعميمه على التّجربة الفنّية بأكملها، فإنّ هذه الفوارق تتّضح عند تجويد النّظر والتّوجّه نحو الخاصّ، إلى موضوع هو قطب المبتغى في هذه المداخلة، فيه نعني خصوصيّات الخطاب الإيقاعي أثناء الرّقص المصاحب للموسيقى والكلمة شعرا.

كلمة الإيقاع في اللّغات الأجنبية تعود إلى الأصل اليوناني (rhuthmos) واللاّتيني (rhythmus)، اشتقّ الأوّل من فعل *rheïn* ومعناه الجريان أو التّدفّق والمقصود به التّواتر المتتابع بين حالتين متضادّتين كالصّمت والصّوت أو السّكون والحركة أو السّرعة والبطء (فؤاد زكريا، 1970، 51)(1). أمّا الثّاني، فهو مرادف للحركة والنّبضات المنتظمة، استُعمل في السّبعينات من القرن الرّابع عشر واقترن بالقافية الشّعريّة، كما وُجِد في القرن السّادس عشر للتّعبير عن الإيقاع الموسيقي (Sylvain Missonnier et Nathalie Boige, 2007, 11)(2).

تشترك جلّ الفنون المرئية (كالموسيقى والرّقص والشّعر والنّثر الفنّي والرّسم ...) في خاصّية الإيقاع فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أيّ عمل فنّي. والإيقاع نادرا ما يكون واحدا. فهو يتغيّر باستمرار ويختلف من فنّ إلى آخر ويعتمد عموما على أحد الطّرق الثّلاث التّكرار أو التّعاقب أو التّرابط.

2. الإيقاع في الرّقص:

جاء في "تاج العروس" أنّه اشتقاق لفعل رقص: «رقص الرّقّاص يرقص رقْصًا: لعِب، وكذا رقص المخنّث والصّوفي». وفي حديث لابن برّي عن الرّقص: عن ابن دُريد قال: «وهو أحد المصادر التي جاءت على فعل فِعْلًا. ومن المجاز الخمر إذا غلت رقصت». ويقال: «رقص الشّراب، إذا أخذ في

الغليان» (محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي، 1965، 600)(3). أمّا في تعريف ابن منظور فالرّقص والرّقصان: الخببُ (جمال الدّين ابن منظور، د. ت.، 1085)(4)، وفي التّهذيب: ضرْبٌ من الخبب، وهو مصدر رقص يرْقُصُ رقْصًا، عن سيبويه، وأرقصهُ، رجل مِرْقصٌ: كثير الخبب. عن أبي بكر قال: «الرّقص في اللّغة الارتفاع والانخفاض» (المصدر نفسه، ج. 19، 1704)(5). أمّا اصطلاحا فالرّقص هو «بكر الفنون حيث تختصّ الموسيقى والشّعر بانسيابهما الزّمني في حين تُصمِّم الفنون التّشكيليّة وفنّ العمارة الفضاء، أمّا الرّقص فهو يحيى في ذات الوقت في الفضاء وبالزّمن» (Curt Sachs, 1938, 7)(6). فهو «تعبير حركي من أقدم أشكال الكلام» (هاني أبو جعفر، 2010، د. ص.) (7).

تُعتبر الطّبيعة الموطن الأوّل للرّقص ولكنّه ما لبث أن ظهر في ساحات المعابد والقصور (حنان قصّاب حسن، 1997،23) (8). فللرّقص صبغة طقوسية واحتفالية تُعبِّر عن مضامين حضارية ودينية واجتماعية وثقافية، وهو عبارة عن حركات لأعضاء جسم الإنسان تجمع بين الرّياضة والفنّ في تناسق يتغيّر حسب الزّمان والمكان، وعادة ما تكون على أنغام موسيقيّة وإيقاعات مختلفة وبالتّالي فإنّ الرّقص فنّ مخاطبة الآخرين بلغة الحركة.

وتعكس اللّوحة الرّاقصة في طيّاتها ماضٍ تملؤه طقوس ومعتقدات وتقاليد وأعراف وفنون مختلفة لم تُدوّن بل حفظتها الذّاكرة الجماعية من خلال اللّاوعي الذي يُعتبر خزّان المعرفة لتقترن بعد ذلك بالوعي. ولا ينتمي الرّقص لفئة اجتماعيّة معيّنة بل هو خصوصية جماعية تتوارثها الأجيال.

ومن بين حركات الإيقاع نجد الحركة الجسمانية التي تتجلّى في خطوات الرّقص وحركاته، فللإيقاع حضور أساسي في هذا الفنّ حتّى وإن غاب الجانب الموسيقي فالإيقاع يكون واضحا من خلال بعض الرّقصات الجماعية وخاصّة بأوروبّا الشّرقية مثل "الرّقص النّقــري" (River dance) وهو من أصل إيرلندي، فحركات الرّقص تطبق الإيقاع فيصطبغ كلّ منهما بالآخر لتشكيل التّناغم والتّجانس. توضّح كلّ رقصة هويّة معيّنة حيث تتعدّد وتختلف الإيقاعات الرّاقصة في العالم باختلاف البيئة الاجتماعية والثّقافية. ولأهمّية هذا التّعبير الفنّي قام مصمّمو الرّقص بالعالم الغربي بوضع عدّة طرق لتدوين اللّوحات الرّاقصة والتي لم تعتمد أيّة واحدة منها بالأقطار العربية باستثناء بعض المحاولات مع الرّقص الشّرقي. فالرّقص في التّراث العربي يجسّد صورة ثقافية اجتماعية كما تقول مصمّمة الرّقص اللّبنانية أليسار كركلاّ في محاورتنا لها عن كيفية تصميم عمل فنّي فولكلوري أنّه: «يجب على الرّاقص أن يكون النّوتة الموسيقية على المسرح» أي على الرّاقص أن يبيّن كلّ ما يحاول الملحّن أو الشّاعر إبرازه في عمل موسيقي وأن يحاكي الإيقاع إن كان قويّا أو ضعيفا، طويلا أو قصيرا وبالتّالي يستطيع الرّاقص على الرّكح تبليغ فكرة معيّنة أو مشهد معيّن. إذا فالحركية الحيوية التي تنصبّ على أجزاء الجسد هي أساس فنّ الرّقص.

3. الإيقاع في الشّعر:

أما بالنّسبة للإيقاع في الشّعر فيرجّح أنّه أوّل من تناول هذا الموضوع بالبحث هو الخليل ابن أحمد الفراهيدي، الذي قام بضبط موازين الشّعر العربي ممّا يدلّ على رسوخ ضلعه في معرفة الإيقاع وتطبيقاته على الشّعر

العربي. فقد قرن الوحدة الزّمنية بالحرف وتبعه في ذلك الكندي ثم الفارابي بعد حوالي القرن. وساروا على منواله من جاؤوا بعده وكوّنوا منها أدوارا أعربوا عنها بالتّفعيلات يحدث بتكرارها الانسجام الإيقاعي.

وقد عرّف شموئيل موريه الإيقاع بأنّه «التّكرار المنتظم لمقاطع صوتيّة بارزة في اللّغة المنطوقة من خلال تبادلها مع مقاطع أخرى أقلّ بروزا، ويتحدّد البروز بعوامل درجة الصّوت وديناميكيّته ومدّته» (شموئيل موريه، 1986، 270) (9). فالإيقاع في الشّعر هو ما يقابل الحركة والسّكوت (المتحرّكات والسّواكن)، وهو ما يُحدِثه الوزن من انسجام وتتطابق بين المقاطع الصّوتية. يقول السّجلماسي في هذا السّياق:

> «الإيقاع هو التّساوي الذي يُحسِن معه الشّاعر التّقدير لزمان النّقرات أي النّقلة على مقاطع صوتيّة متعاقبة في أزمنة تتوالى متساوية وكلّ واحدة منها تُسمّى دورا، أو صياغة الإيقاع حسب أجزاء متساوية من المفاصل الزّمنيّة المحدودة في كلّ ميزان، أو مجموعة الفقرات التي بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساوية الطّول على أوضاع مخصوصة يُدرك معها تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الجرس السّليم» (أبو محمّد القاسم السّجلماسي، 1986، 407) (10).

ويُحدِّد الفارابي الإيقاع في الشّعر بأنّه «نُظُم النّقلة على النّغم في أزمنة محدودة ذات أجناس من التّأليف محدودة، وهيئة الإيقاعات اللّحنيّة من حيث السّرعة والإبطاء ثلاثة أصناف، فإمّا أنّها إيقاعات محثوثة أو ثقيلة أو

خفيفة متوسّطة بين الحثيث والثّقيل منها» (صفي الدين الأرموي، 1986، 279) (11). وبالتّالي فإنّ للإيقاع إسهاما هامّا في خلق جماليّة تسمو بالشّعر وتُبعده عن النّص النّثري.ويعزّز محمّد النّـويـهي هذا الرّأي بقوله أنّ «الإيقاع الموسيقي أقوى عناصر الجمال في الشّعر» (محمّد النّويهي، 1964، 263) (12).

الشّعر إذا لا ينفصل عن الإيقاع والتّنغيم فللإيقاع الشّعري قدرة على التّعبير والتّأثير، ذلك ليس لأنّه إطار كمّي مجرّد يتوقّف عمله عند حدود تنظيم جرس الألفاظ، ولكن له قيم كيفية وطاقات جمالية تمنح القدرة على التّعبير وهو في هذا الصّدد أداة لتعزيز المعنى.

4. الإيقاع في الموسيقى:

الإنسان "إيقاعي بطبعه" فأغلب الأدوات التي يستعملها في أعماله اليومية تصدر أصواتا متفاوتة حادّة أو غليظة. وهذا الاختلاف يكمن في الشّكل والمادّة المصنّعة وموضع الضّرب منها. ومن هنا ظهر لفظ "دُم" للصّوت الغليظ ولفظ "تاك" للصّوت الخفيف. ثمّ ظهرت بعد ذلك الإيقاعات التي ترافق الموسيقى والغناء ومنها ما يكون متناظرا (symétrique) أو أعرجا (asymétrique) أو حرّا (libre) أو متعدّد الوحدات (polyrythmique). الإيقاع الموسيقي يمكن أن يكون لغة أو وسيلة للاتّصال والتّعبير كما أنّ الموسيقى في حدّ ذاتها ناقل أساسي للهوية حيث تُعتبر البصمة الحسّية لكلّ مجتمع، فعند الاستماع لبعض الآلات الموسيقية أو الإيقاعات أو مشاهدة بعض الرّقصات دون الرّجوع إلى اللّغة أي "الكلمة" فباستطاعتنا معرفة المجتمع الذي تنتمي إليه القطعة وهنا يبرز دور الخطاب الموسيقي أو

بالأحرى الفنّي في إبراز الهوية. ففي المجتمعات الإفريقية تمّ استنباط طريقة تواصل لازالت موجودة إلى اليوم في بعض القرى ألا وهي اللّغة الطّمبورية (langage tambouriné) وهي عبارة على رموز اتّصال دقيقة تسمح بنشر رسائل على بعد عشرات الكيلومترات باستعمال نوع من أنواع الطّبول (lēngā) وهو طبل مصنوع من قطعة واحدة من الخشب الصّلب به فتحة أو بأنواع أخرى. فالطّبول تحتلّ مكانة أساسية عند المجتمعات الإفريقية التّقليدية حيث أنّ هذه الآلة الموسيقية توقّع الأغاني والرّقصات وتلعب دورا جوهريّا في الوظائف الطّقسية والاجتماعية وبالتّالي فهو بإمكانهم ترجمة المعلومات اللّغوية إلى إيقاعات موسيقية تدلي نفس المفهوم.

وفي الهند مثلا نجد آلة المريدنقام (mridangam) وهي آلة إيقاعية على شكل أنبوب به وجهان من الجلد وهي آلة قديمة تعود إلى حوالي 2000 سنة كما لهذه الآلة ارتباط بالجانب الطّقوسي حيث كانت مصاحبة للأغاني الدّينية والرّقصات الكلاسيكية الهندية وينقسم اسمها إلى mrid أي الأرض وang وتعني الجسد ويرجّح الباحثون أنّ هذه الآلة كانت تُصنع من الطّين كما تترجم النّقرات من 14 إلى 22 نقرة من هذه الآلة إلى حروف ممّا نستنتج محاكاة صوتية بين العازف ومن يلقّنه.

5. خاتمة:

على هذا الأساس نستطيع القول بأنّه كلّما كانت الموسيقى خطابا تكون الآلات الموسيقية أحسن الأدوات للتّواصل وبالتّالي فإنّ هذه الآلات تقدّم بدورها رسائل محدّدة للمتلقّي فضلا عن لغة الجسد الرّقص والتّعبير البلاغي أو الشّعر. وقد ظلّ الإيقاع مع كلّ ما تميّز به من حركيّة وتوهّج في بعض

الأحيان، ملتصقا بالمكوّنات الأساسية المتجسّدة في تركيب اللّغة وخصائص الصّوت وقدرة الجسد الفضائية والزّمنية، موحّدا في ذلك بين الخيال والمخيال ودقّة العقل التّحليلي التّجريبي.

إنّ الإيقاع، كما نتصوّره، هو بنية (structure) تتضمّن العديد من المكوّنات والعناصر المتنوّعة التي تتفاعل فيما بينها، إذ يصعب الفصل بين مكوّن وآخر. وحتّى وإن أمكننا الأمر، فإنّه في الحقيقة لا يصحّ إلّا لكوننا تجاوزناه بنظرة خارجية، وفي الواقع إنّ إحساسنا بالإيقاع لا يتمّ مجزّأ، بل نستشعره جملة، ونحسّ به في كلّيته. ومن ثمّ، فليس من مسوغ للحديث عن مكوّنات إيقاعية دون أخرى، أو مكوّنات خارجية وأخرى داخلية، فجميعها تساهم بحكم تواجدها وتفاعلها في تشكيل بنيته. ولقد حثّ إطار البحث التّركيز عن مكوّنات دون أخرى اختيارا لا تقصيرا.

الهوامش والإحالات

(1) زكريّا، (فؤاد)، **مع الموسيقى، ذكريات ودراسات**، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، 1970، ص. 51.

(2) MISSONNIER (Sylvain) et BOIGE (Nathalie), « Introduction : du fœtus au rhythm and blues », **Spirale**, n° 44, *Rhythm'n'babies*, Toulouse, Érès, quatrième trimestre 2007, p. 11.

(3) الزّبيدي، (محمّد مرتضى الحسيني)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق عبد السّتّار أحمد فراج، مراجعة اللّجنة الفنّية لوزارة الإرشاد والأنباء، سلسلة التّراث العربي، الكويت، وزارة الإرشاد والأنباء، 1965، ج. 17، باب الصّاد، ص. 600.

(4) «الخبب: ضرب من العدو وقيل هو مِثل الرّمل. وهو أن ينقل الفرس أيامنه جميعا وأياسره جميعا. وفي رواية أخرى هو أن يراوح الإنسان بين يديه ورِجليه». عن ابن منظور، (جمال الدّين)، **لسان العرب**، تحقيق عبد اللّه علي الكبير ومحمّد أحمد حسب اللّه وهاشم محمّد الشّاذلي، طبعة جديدة محقّقة ومشكولة، القاهرة، دار المعارف، د. ت.، ج. 14، ص. 1085.

(5) المصدر نفسه، ج. 19، ص. 1704.

(6) « *La danse est le premier né des arts. La musique et la poésie s'écoulent dans le temps ; les arts plastiques et l'architecture modèlent l'espace. Mais la danse vit à la fois dans l'espace et le temps* ». SACHS, (Curt), ***Histoire de la danse***, traduit de l'allemand par L. Kerr de *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Dietrich Reimer / Emst Vohsen, 1933, Paris, Librairie Gallimard, troisième édition, 1938, p. 7.

(7) أبو جعفر، (هاني)، «الفنون الشّعبيّة من السّياق الشّعبي إلى سياق العرض الجماهيري»، محاضرة بمناسبة "الموسم التّثقيفي والتّدريبي 2010"، إشراف الهيئة العامّة للخيالة والمسرح والفنون، طرابلس، ليبيا.

(8) «الإيماء هو فنّ التّمثيل الصّامت وتُستخدم هذه التّسمية للدّلالة على شكل أداء يستند إلى التّعبير بالحركة ووضعيّة الجسد وتعابير الوجه بعيدا عن الكلام». قصّاب حسن، (حنان) وإلياس، (ماري)، **المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، عربي انكليزي فرنسي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص. 23.

(9) موريه، (شموئيل)، **الشِّعر العربي الحديث 1800–1970، تطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي**، تر. شفيع السيّد وسعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، 1986، ص. 270.

(10) السّجلماسي، (أبو محمّد القاسم)، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تح. علال الغازي، الرّباط، دار المعرفة، 1980، ص. 407. تبنّى الكاتب هذه الفكرة دون ذكر المصدر الذي اتّضح بعد البحث والتّحقيق أنّه لصفيّ الدّين الأرموي وقد وقع استبدال كلمة "طبع" بـ"جرس" وكلمة "كمّية" بـ"طول" دون إخلال بالمعنى العام إلاّ أنّه لا يُعتبر تعلّة لإخفاء المصدر وهو: الأرموي، (صفيّ الدّين)، **كتاب الأدوار في الموسيقى**، تحقيق وشرح غطّاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1986، ص. 279 (الفصل الثّالث عشر: "في أدوار الإيقاع").

(11) الأرموي، (صفي الدين)، **كتاب الأدوار في الموسيقى**، تحقيق وشرح غطّاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1986، ص. 279، (الفصل الثّالث عشر: "في أدوار الإيقاع"، الهامش الأوّل).

(12) النّويهي، (محمّد)، **قضيّة الشِّعر الجديد**، القاهرة، معهد الدّراسات العربيّة، 1964، ص. 263.

خصوصيّات الأداء الإيقاعي في مدرسة المالوف التّونسي بين الثّابت والمتحوّل خلال القرن العشرين (إيقاع البطايحي أنموذجًا)

محمد عبد القادر بن الحاج قاسم*
<ibnhajkacem@yahoo.fr>

يعتبر الرصيد الإيقاعي للموسيقى المغاربيّة الأندلسيّة– بما يحمله من خصوصيّات ومميّزات وتنوّع – موروثا ثقافيا وجب المحافظة عليه بل وحمايته من النّقائص وتحصينه من التّأثيرات الّتي من شأنها أن تمسّ مكوّناته الشّكليّة الهيكليّة والفنيّة والتّعبيريّة والجماليّة، خاصّة في ضلّ التحوّلات والتّغييرات الّتي يمكن أن تطرأ عليه في صلب عمليّة التّوارث (التّلقين الشّفوي الّذي يعتمد على الرّواية) من جيل إلى آخر. وفي هذا الإطار سنعمل على تعميق النظر في هذه الإشكالية اعتمادا على بعض المقاربات التنظيرية المتواترة، بالتوازي مع التطبيقات الإيقاعية المرتبطة بخصائص الأداء الإيقاعي لآلتي الطّار "العربي" والنّغرات لإيقاعات النّوبة في المالوف التّونسي وذلك بالاعتماد على ما طرأ من تأثيرات وتحوّلات لأداء إيقاع البطايحي خلال القرن العشرين.

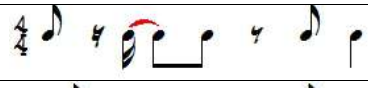
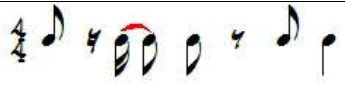
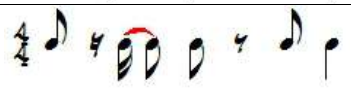
وبذلك فقد ارتأينا تقسيم هذا العمل إلى عنصرين أساسيين، سنعتمد في الأوّل على استقراء أهم ما ورد من تدوين لإيقاع البطايحي في الدّراسات

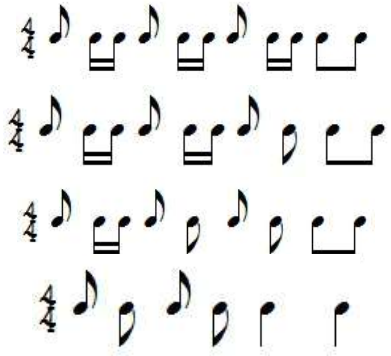
* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

والبحوث المختصّة، أمّا في العنصر الثّاني، سنتناول الجانب التّطبيقي وذلك برصد الأداء الإيقاعي لآلتي الطّار "العربي" والنّغرات لإيقاع البطايحي في قالب النّوبة في المالوف التّونسي من خلال التّسجيلات السّمعيّة لهذا النّمط الموسيقي في حقبات زمنيّة مختلفة، إضافة إلى بعض الحوارات الّتي أجريناها مع بعض الموسيقيّين والعازفين المختصّين.

1. التدوين الإيقاعي لإيقاع البطايحي من خلال البحوث والدّراسات المختصّة في القرن العشرين:

لقد تناولت جلّ البحوث والدّراسات الحديثة في تونس تدوين إيقاعات المالوف التّونسي اعتمادا على شكلها الإيقاعي المجرّد بطريقة مبسّطة أي اعتمادا على القيم الحركية الجزئيّة وقيمتها الزّمنية.(الأسعد بن حميدة، 2008، 191–192) (1). سنخصص الجدول الموالي لتقديم تدوينا لوزن البطايحي حسب ما ورد في كتابات أبرز المنظرين المعاصرين (2).

اسم المؤلف	التدوين الإيقاعي
1. صالح المهدي	
2. صالح المهدي	
3. الأسعد الزواري	
4. الحبيب الرايس	
5. عزيز بن إيدير	
6. محمود قطاط	
7. محمود قطاط	

8. ديرلنجاي (D'Erlanger)	
9. المنوبي السنوسي	

ولعل أبرز ما يمكن استنتاجه من خلال هذا الجدول، هو أولا طريقة كتابة تميّز النّقرة الغليظة من الحادّة، والّتي تتمثّل في كتابة أشكال التّرقيم على محمل يتكوّن من سطر واحد بحيث يكون التّمييز بين النقرتين حسب إتّجاه عصا شكل التّرقيم (تكون إلى الأعلى بالنسبة إلى النّقرة الغليظة "دم" (♩)وإلى الأسفل بالنسبة إلى النّقرة الحادّة "تك" أو "تاك" (م).

أمّا النقطة الثانية تتمثّل في طريقة تدوين إيقاع البطايحي حيث ورد تدوين هيكله العام في تركيب ثنائي بدليل إيقاعي ($\frac{4}{4}$) (وحدته الزمنيّة سوداء) و($\frac{8}{8}$) (وحدته الزمنيّة مشالة). وفقا لما تقدّم في هذا الجدول يمكن أن نلاحظ تطابقا في تدوين إيقاع البطايحي، الّذي يتوافق مع ماهو متداول ومعتمد سواء في التّعليم الموسيقي أو على المستوى التّطبيقي، باستثناء ما ورد من تدوين إيقاعي في كتاب والّذي يمثّل نماذج من التّنويع الإيقاعي لما ورد في كتاب المنّوبي السنوسي والّذي يتوافق مع إيقاع المربّع التونسي في صيغته المبسّطة (SNOUSSI (al-), (Manoubi), 2004, p.107) (3). وانطلاقا

من هذه النقطة لساءل أن يتساءل: أين يكمن سرّ هذا الإختلاف؟ وما هي أسبابه؟

2.مختلف التغييرات الطّارئة على الأداء الإيقاعي لإيقاع البطايحي في القرن العشرين:

لقد بينا من خلال الجدول السابق أن تدوين وزن البطائحي رغم تنوعه في مختلف المصادر المذكورة ليس مرتبطا تماما بالتطبيق، وقد ارتأينا أن نكمل هذا النقص بالرجوع إلى الآثار الموسيقية التي تم تسجيلها في حقبات زمنية مختلفة ومتباعدة في الزمن.

لقد تبيّن لنا من خلال استماعنا لتسجيل الجوق التّونسي المشارك في مؤتمر القاهرة سنة 1932 (4)– والّذي يتضمّن أداء نوبة رصد الذّيل– أنّ الأداء الإيقاعي لآلة النّغرات لإيقاع البطايحي يتوافق مع ما تمّ توثيقه لهذا الأخير في كتاب « Rodolphe d'Erlanger» وكتاب المنّوبي السّنوسي، وهذا الأمر يتطابق مع ما رصدناه من أداء إيقاعي لعازف النّغرات الحبيب الكافي (كان الحبيب الكافي من المهتمّين بالموسيقى التّونسيّة في الثّلث الأوّل من القرن العشرين، حيث سجّل حضوره – إلى جانب 70 شخصا – في الاجتماع التّأسيسي لجمعيّة الرّشيديّة الّذي انعقد في شهر نوفمبر من سنة 1934 بالخلدونيّة.) (السقانجي، (محمد)، 1986، ص. 27–30) (5) من خلال تسجيل سمعي لأداء فرقة الإذاعة التّونسيّة لنوبة الإصبهان سنة 1962، حيث حافظ هذا الأخير على نفس أسلوب وتقنيّات الأداء الإيقاعي مقارنة بالتّسجيل الأوّل، وتجدر الإشارة إلى معايشة الحبيب الكافي واحتكاكه المباشر لعازفي الإيقاع للمجموعة الموسيقيّة للرّشيدية منذ تأسيسها سنة 1934 (وهما: محمّد الزّواوي عازف النّغرات وخميّس العاتي عازف الطّار "العربي" والّذي شارك بدوره كعازف نغرات ضمن الجوق التونسي

المشارك في مؤتمر القاهرة سنة 1932)، حيث ابتدأ مشواره الفنّي كمنشد ضمن المجموعة الصّوتيّة لفرقة الرّشيديّة الّتي انطلق نشاطها سنة 1935 (المهدي، صالح، والمرزوقي، محمد، 1981، ص. 50) (6) ، وكان أوّل المنخرطين في دروس المعهد الرّشيدي منذ بداياتها في الموسم الدّراسي 1935–1936 (السقانجي، (محمد)، المصدر السابق، ص. 38) (7) ، والتحق بعد ذلك بفرقة الإذاعة التّونسيّة بعد تأسيسها كعازف إيقاع وواصل نشاطه ضمن المجموعة الموسيقيّة للرشيديّة بصفته الأخيرة إلى أن توفّي سنة 1982 (السقانجي، (محمد)، المصدر السابق، ص. 38) (8).

أمّا بالنّسبة للأداء الإيقاعي لآلة الطّار "العربي" لإيقاع البطايحي فإنّه يتوافق من النّاحية الكمّية للشّكل الإيقاعي المجرّد مع ما هو متداول إلى يومنا هذا، كما هو الشّأن لما تمّ استقراءه من تدوين لهذا الإيقاع في باقي البحوث المذكورة آنفا في الجدول أعلاه، حيث نلاحظ إعتماد العازف علي بن عرفة إحدى أهم الخاصّيات التقنيّة لآلة الطّار "العربي" والتي تتمثّل في دورانها في نفس الإتّجاه لمرّتين متتاليتين، في حين لم نرصد هذه التّقنية من خلال الأداء الإيقاعي لعازف الإيقاع عبد الرزّاق ناجي في تسجيل فرقة الإذاعة التّونسيّة لنوبة الإصبهان سنة 1962 –حيث استخدم في هذا العمل الموسيقي آلة الرّق "الشّرقي" التّقليدي (غشاء من جلد السّمك)– بالرّغم من إعتماده تقنية الدّوران في اللإتّجاهين بالتّناوب والنّقر على الطّرف الأيسر للآلة أي الطّرف البعيد عن صدر العازف (تنقر بأنملات أصابع اليد ما عدى الإبهام، حيث تكون الكف مفتوحة وقائمة).

وفي نفس هذا السّياق، تجدر الإشارة إلى اعتماد هذه التّقنية وتقريبا نفس الدّورة الإيقاعيّة المذكورة آنفا لعازفي الإيقاع محمّد علي اليانقي من خلال تسجيل نوبة الصّيكة سنة 1994 وبديع العذاري من خلال تسجيل

جوق الطاهر غرسة سنة 2002، حيث استعمل الأوّل آلة الطّار "العربي" بصنوجه آلة الرّق"الشّرقي" (لقاء مع محمد علي اليانقي، جانفي 2009) (9)، أمّا الثّاني إعتمد آلة الرّق"الشّرقي" التّقليدي (غشاء من جلد الحوت) (لقاء مع بديع العذاري، 2009 و2010) (10)، كما سجّلنا حضور آلة الرّق الشّرقي الحديث (غشاء من البلاستيك) في فترة التّسعينات من القرن العشرين ضمن المجموعة الموسيقيّة للرّشيديّة (لقاء مع لسعد العذاري، جانفي 2007) (11).

ومن خلال التّساجيل الحديثة، واللّقاءات التي قمنا بها مع بعض الموسيقيّين والمختصّين، أصبح عازف آلة النّغرات في يومنا هذا يؤدّي نفس الخطّ الإيقاعي مع آلة الطّار "العربي"، شأنه شأن عازف آلة الدّربوكة "الشّرقي" – الّتي أخذت مكان آلة الدّربوكة "العربي" كمرحلة أولى وبالتحديد في سنة 1952 (لقاء مع عليّ بن عبد القادر الثّامري، جوان 2006) (12)– حيث أصبحت من ركائز الطّاقم الإيقاعي لمجموعة الرشيديّة (أواسط السّتينات) وصارت تؤدّي كامل أجزاء العرض ممّا أثّر على الوظيفة الّتي كانت تقوم بها آلة النّغرات حيث فقدت هذه الأخيرة دورها وأصبحت مهمّشة وحضورها في الطّاقم الإيقاعي يكاد يكون مجرّد صورة لا غير.

وإجمالا يمكن القول بأن استعمال آلتي الطّار "العربي" والنّغرات شهد تراجعا كبيرا خاصة منذ المنتصف الثاني من القرن العشرين، وقد ارتبط ذلك في تقديرنا بالتحوّلات الّتي واكبتها الموسيقى التقليديّة التونسيّة بصفة عامّة، وتأثير الموسيقى الشرقيّة على المشهد الموسيقي التّونسي، حيث سجّلنا منذ مطلع الخمسينات حضور آلات الإيقاع الشرقيّة في الأجواق التونسيّة، ومنها آلة الرّق الشّرقي والدّربوكة الشرقيّة. وقد نتج عن ذلك تراجع ملحوظ على المستوى التقني والذي يعود إلى تأثير توظيف الرق المشرقي بشكله

الجديد وحجمه المختلف وتقنياته المخصوصة، دون أن نغفل عن ذكر بعض الجزئيات المهمة المتعلقة بطبيعة تركيبة الآلة ونوعية الجلد ومقاساتها وحجم الصنوج، حيث أكّدت جلّ الدّراسات والبحوث استعمال جلد الماعز الّذي يتناسب مع خصوصيّات الطّابع الصّوتي لهذه الآلة وهذا ما أكّده لنا محمّد الهادي باللّصفر (– لقاء مع الهادي بالأصفر، 2009 و2010) (13) من تجربته الخاصّة واحتكاكه بالموسيقيّين المختصّين وما ورثه عن والده محمّد بن حسين باللّصفر، كما يمكن استعمال جلد السّمك المستعمل لآلة "الرّق الشّرقي". وما يميّز الطّار "العربي" كذلك خصوصيّة الطّابع الصّوتي لصنوجه النّحاسيّة الّتي تكون أكثر حدّة وجلجلة مقارنة بالصّنوج النّحاسيّة المستعملة لآلة الرّق "الشرقي"، حيث تكون أقلّ سمك مقارنة بهذه الأخيرة إضافة إلى ذلك فإنّها مقوّسة ومجوّفة من الدّاخل ويكون ذلك على ثلاثة مستويات من الأطراف إلى الوسط، كما يتمّ إحداث شروم صغيرة متتالية على حافّة الصّنوج وتسمّى هذه العمليّة "تشريفة" وهو مصطلح عامّي متداول لدى الحرفيّين بتونس. كما لاحظنا تهميشا لآلة النّغرات ووظيفتها، حيث كانت تلعب دورا هامّا في التّخت التّقليدي التّونسي. وللإشارة، فإن عازف هذه الآلة يعتمد– لإبراز خصوصيّات الأداء الإيقاعي لهذه الآلة– على المحافظة على أداء نفس الدّورة الإيقاعيّة لكلّ إيقاع بنفس التّقنيّات المستعملة وذلك لضمان المحافظة على الهيكل العامّ لكلّ إيقاع خلال العمل الموسيقي، في حين يتولّى عازف الطّار "العربي" التصرّف في الإنتقالات ودرجة سرعة الأداء من خلال الإعتماد على تقنيّات وزخارف خاصّة من شأنها أن تدخل ديناميكيّة وحركيّة على العمل الموسيقي، إضافة إلى ذلك وفي بعض الحالات فإنّ آلة النّغرات لا تؤدّي نفس الخطّ الإيقاعي مقارنة بآلة الطّار "العربي"، حيث تتكاملان في أداء إيقاعات المالوف التّونسي، وهو الحال بالنّسبة لإيقاع البطايحي. أصبحت آلة

النّغرات والطّار "العربي" في الممارسة الموسيقية المعاصرة تؤدّيان تقريبا نفس الخطّ الإيقاعي، وهو ما أحدث تحوّلا كبيرا من شأنه المساس بإحدى أهمّ الخصائص الهيكليّة والفنيّة لإيقاع البطايحي بصفة خاصّة وللرّصيد الإيقاعي في المالوف التّونسي بصفة عامّة. وفي نفس هذا السّياق، وفي ظلّ افتقار السّاحة الموسيقيّة التونسيّة لعازفين مختصّين، نلاحظ تراجعا وقصورا واضحين للجانب التّعليمي النّظري منه والتّطبيقي، وكلّ هذه العوامل من شأنها أن تمسّ الخصوصيّات التّقنيّة والفنيّة والتّعبيريّة والوظيفيّة لآلة النّغرات والطّار "العربي".

انطلاقا من النّتائج السّابقة نلاحظ إهمالا وتهميشا واضحين للجانب التّطبيقي على مستوى التّوثيق الذّي بقي مقتصرا على تحديد ثلاث أنواع من النّقرات اقتصر دورها على إبراز العناصر الأساسيّة المكوّنة للدّائرة الإيقاعيّة والمتمثّلة في النّقرة، ضعيفة كانت أو قويّة، من جهة والسّكتات أو الفواصل من جهة أخرى بحيث نلاحظ استعمالهم لأسلوب تجريدي بحت في التّدوين يجعل هذه التّقنيات ذات دلالات تمثّل عناصر الدّورة الإيقاعيّة لا غير، إذ أنّ الإقتصار على الإطار الضيّق للتّدوينات الشّكليّة والهيكليّة للإيقاع يؤدّي بالتّأكيد إلى إهمال الجانب التّطبيقي بما يحمله من خصوصيّات تقنيّة وفنيّة تعبيريّة، وقد يعود ذلك إلى قلة المنظّرين الممارسين للمادّة الإيقاعيّة.

هذا ويتبيّن لنا أهميّة الجانب التّطبيقي في توثيق الكتابة الإيقاعيّة على أن ذلك لن يكون كافيا في غياب مقاربة تاريخيّة أورغانولوجيّة لشتى الآلات المستعملة في المدونة الموروثة على اختلاف جوانبها، على أنّنا وفي إطار هذه المداخلة ارتأينا أن نظلّ ملتصقين بالبيئة السوسيوثقافيّة التي ننتمي إليها بحكم فهمنا عبر الممارسة لمختلف آليّاتها، وهو ما يبرر تناولنا بالدّراسة لآلتي الطّار "العربي" والنّغرات.

إلى جانب التّعليم الموسيقي في صلب المعاهد المختصّة، يمكن أن نلاحظ مدى فاعليّة الإحتكاك بعازفين وموسيقيّين مختصّين في تأمين عمليّة التّوارث بطريقة سليمة، ممّا لا يساهم فقط في المحافظة على خصوصيّات النّمط والموروث الموسيقي من التّلاشي بل وتطويره. وبذلك فقد ارتأينا وجوب الاعتماد على أسس علميّة ومنهجيّة في وضع مشاريع عمليّة وتأسيسيّة لكتابة إيقاعيّة تتناول شتّى تقنيّات العزف لكلّ آلة إيقاع، ممّا يمنحنا مجالا أوسع على تطوير تقنيّات الدّراسة التّحليليّة، وبالتالي فقد نتمكن من استخراج الملامح الدّقيقة لخاصّيّات الرّصيد الإيقاعي وما شهده من متغيّرات بين فترة وأخرى، ومن ذلك تحديد شخصيّة كل إيقاع على حدة، ممّا يساهم في تطوير العمليّة البيداغوجيّة بطريقة علميّة ومنهجيّة.

الهوامش والإحالات

(1) – بن حميدة، (الأسعد)، " المنظومة الإيقاعية في الموسيقى العربية بين التنظير والتطبيق"، كتاب مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، تونس، العدد الأوّل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا، 2008، ص. 185–202.

(2)– أنظر في هذا السياق:

– المهدي، (صالح)، **الموسيقى العربية في مسيرتها المتواصلة: مجموعة الموشحات والبشارف والسّماعيات والنوبات واللّونغات**، بيروت، ط.1، دار الشرق العربي، 1999، ص. 210.

– المهدي، (صالح)، **إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها**، قرطاج، المؤسسة الوطنيّة للترجمة والتحقيق، بيت الحكمة، وزارة الثقافة والإعلام، 1990، ص. 206.

– الزواري، (الأسعد)، **الطبوع التونسية من الرواية الشفوية إلى النظرية التطبيقية**، صفاقس، المعهد العالي للموسيقى، 2006، الجزء الأوّل، ص. 280.

– الرّايس، (الحبيب)، **النظريّات الموسيقيّة الموسّعة**، تونس، ط.1، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 1996، ص. 310.

-BEN IDIR, (Aziz), **Initiation à la musique arabo-musulmane,** Beyrouth, éditions Al bouraq, 1998, p. 91.

-GUETTAT, (Mahmoud), **La musique arabo-andalouse l'empreinte du Maghreb,** Paris, Montréal, éditions fleurs sociales, 2000, éditions El-ouns, p. 528.

-GUETTAT, (Mahmoud), **La musique classique du Maghreb,** Sindbad, 1980, p. 398.

-ERLANGER, (Radolphe (D')), **La musique arabe,** Paris, éditions Geuthner, 1959, Tome 6, p. 644.

-SNOUSSI (al-), (Manoubi), **Initiation à la musique Tunisienne,** Tunis, Ministère de la culture – Centre des musiques arabes et méditerranéennes / Ennejma Ezzahra, 2004, Vol I, p.154.

(3) - SNOUSSI (al-), (Manoubi), **op.cit,** p.107.

(4) – الجوق التونسي (المؤتمر الأوّل للموسيقى العربيّة، القاهرة 1932) – محمّد غانم : رباب – خميّس التّرنان: عود "عربي" – علي بن عرفة: طار "عربي" – خميّس العاتي: نغرات – محمّد المقراني: إنشاد – ومحمّد بلحسن: إنشاد، الأرشيف الخاصّ بمركز الموسيقى العربيّة والمتوسّطيّة.

(5)– السقانجي، محمد، الرّشيدية مدرسة الموسيقى والغناء العربي في تونس، شركة كاهية للنشر، نوفمبر 1986، ص. 120.

(6)– المهدي (صالح) والمرزوقي (محمد)، المعهد الرشيدي للموسيقى، التونسية، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس 1981، ص153.

(7)– السقانجي، (محمد)، المصدر السابق، ص. 38.

(8)– المصدر نفسه.

(9)– لقاء مع محمّد علي اليانقي بمقرّ المعهد الرّشيدي، بتاريخ 19 جانفي 2009.

(10)– عدّة لقاءات مع بديع العذاري بمحلّ سكناه بتواريخ متعدّدة سنة 2009 و2010.

(11)– لقاء مع لسعد العذاري بتاريخ 9 جانفي سنة 2007 بمقرّ الإذاعة والتّلفزة التّونسيّة.

(12)– لقاء مع عليّ بن عبد القادر التّامري بمحلّ سكناه، بتاريخ 8 جوان 2006 (13)– لقاء مع الهادي بالأصفر، بتاريخ 24 مارس 2009 بورشته، بتاريخ 23 سبتمبر 2009 بورشته، بتاريخ 22 مارس 2010 بمركز الموسيقى العربية والمتوسّطية، بتاريخ 22 أفريل 2010 بمركز الموسيقى العربية والمتوسّطية.

المصادر السمعية:

– تسجيل سمعي: الجوق التونسي (المؤتمر الأوّل للموسيقى العربيّة، القاهرة 1932) – الأرشيف الخاصّ بمركز الموسيقى العربيّة والمتوسّطيّة.

– تسجيل سمعي: نوبة الاصبهان أداء الفرقة الموسيقية والمجموعة الصوتية للإذاعة التونسية بمشاركة الشيخ خميس الترنان على آلة العود التونسي وإدارة عبد الحميد بن علجية، تقديم فتحي زغندة، صدرت هذه الإسطوانة ضمن سلسلة منتخبات المالوف التونسي، إنتاج دار ثقافات العالم ووزارة الثقافة التونسية، تاريخ التسجيل 1962 – تاريخ الإصدار 1993.

– تسجيل سمعي: نوبة الصيكة أداء مجموعة تونس للموسيقى التقليدية بإدارة الأستاذ فتحي زغندة، نور الدين المناعي (نغرات)، محمد علي اليانقي (طار) إصدار وزارة الثقافة التونسية بالتعاون مع دار ثقافات العالم، بتاريخ التسجيل 1994.

– تسجيل سمعي: جوق الطّاهر غرسة للحفل الّذي أقيم بالنّجمة الزّهراء بسيدي بوسعيد في 19 نوفمبر 2002، بديع العذاري (طار)، عبد السّتّار مولى (نغرات) – الأرشيف الخاصّ بمركز الموسيقى العربيّة والمتوسّطيّة.

الهوية الموسيقية من خلال موشح "طاف بالصهباء بدري" للشيخ خميس الترنان: بين التجذّر والانفتاح

أحمد عبيد *

<ahmedabid1106@hotmail.fr>

يمثّل الموروث الموسيقي التونسي مكوّنا أساسيّا للهوية الثقافية التي تشكلت نتيجة لتراكمات تاريخية وتفاعلات حضارية متنوعة اختلفت حسب العصور فتركت أثرها فيه من حيث الثراء والتنوع. وتعود أهمية هذا الموروث إلى غزارة الإنتاج الموسيقي التونسي التي اتسمت به حقبات زمنية سابقة بشكل أثّر في المشهد الثقافي العام للبلاد حتى صرنا نتحدث عن الأغنية التونسية كرمز للهوية الثقافية الوطنية بما تحويه من عناصر أصيلة مكونة لخصوصيات بلادنا وأخرى وافدة اندمجت في النسيج الثقافي. وسنحاول من خلال أنموذج لأعمال الشيخ خميس الترنان التعرف على ملامح الهوية الموسيقية المتحركة من حيث مظاهر التجذر والإنفتاح ومضامين خطاب موسيقي مجدد خلال فترة الأربعينات.

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

التراث الموسيقي كمحدد أساسي للهوية الموسيقية التونسية:

يشير مفهوم الهويّة إلى ما يكون به الشيء من حيث تشخّصه وتحقّقه في ذاته وتميّزه عن غيره فهو "وعاء الضّمير الجمعي لأيّ تكتل بشري ومحتوى لهذا الضمير في نفس الآن بما يشمله من قيم وعادات ومقومات تكيّف وعي الجماعة وإرادتها في الوجود والحياة داخل نطاق الحفاظ على كيانها". (عباس الجراري، 1988، 20) (1)

ولعلّ ما يهمّنا في سياق دراستنا هو التراث الموسيقي وما يختزنه من مقوّمات ومؤثّرات حدّدت تطور الهوية الموسيقية التونسية لفترات متعاقبة.

يعتبر التراث الموسيقي التونسي حصيلة تراكمات موسيقية لفترات زمنية متعاقبة نتجت عن وجود مؤثرات محلية وخارجية أثرت فيه بتفاوت كبير حسب كل مرحلة، فأنتجت تراثا موسيقيا اختلفت مكوناته وتلوّن بخصوصيات جهوية واجتماعية. فالأستاذ مراد الصقلي ينظر إليه على أنه تعبير فنيّ أنتجته الحضارة وتقبلته أجيالها، إذ وجدته معبرا عن خواصها المزاجية وحاجاتها الذهنية في مرحلة من مراحل تطورها...ويعتبر التراث الموسيقي حصيلة الممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص. (مراد الصقلي، 2005، 108)(2) يدلّ تنوع مكونات الموروث الموسيقي التونسي على ثرائه، فهذا التنوع يعتبر ربّما خير دليل على هوية موسيقية متحركة تشكلت عبر الزمن ومنفتحة بإيجابية على إطارها الثقافي العام وهي في نفس الوقت تعكس صورة مجتمعنا بمختلف أطيافه. فالهوية الموسيقية حسب رأينا هي ليست قالبا جامدا إذ تتأقلم حسب مقتضيات وخصوصيات كل عصر حيث تأثر فيها عوامل دخيلة (مشرقية أو غربية) وتتفاعل معها فتتمظهر في شكل مغاير

لما ألفناه يحترم الثوابت ويستوعب المتغيرات التي تتلاءم مع مقتضيات تطورها.

ولعلّ هذا التناول للتراث الموسيقي في علاقته بالهوية يعتبر إحدى عناصر إشكالية أكثر شمولية تتمحور حول العلاقة بين الموروث بصفة عامة والهوية. هذا المبحث كان ولا يزال يمثل محور سجال ونقاش مستفيض نظرا لتعدد الرؤى. فكلّ باحث يسلط الضوء على هذه المسائل من خلال زاوية اختصاصه ويحللها بالاعتماد على ما يوفره له ميدان بحثه من مفاهيم ومناهج. فعلى سبيل المثال، تناول الباحث أحمد الحذيري في مقال له بعنوان "الهوية ومؤتلف الاختلاف" مسألة البحث عن مقومات هوية مجتمع ما من منطلق فلسفي بالاعتماد على ما تحدث عنه فرويد وإيريك إيركسون، ثم اختزل مقومات الهوية التونسية في الجانب الديني (الإسلام) واللغوي (اللغة العربية). (أحمد الحذيري، 2008، 27)(3).

لذلك ارتأينا أن نشارك هؤلاء الباحثين من خلال اختصاصنا عبر دراسة مثال من أعمال الشيخ خميس الترنان للكشف عن ملامح الهوية التي أراد هذا الفنان المبدع إخراجها وذلك باعتبار أن الموسيقى تشغل حيزا هاما في ثقافة مجتمعنا وبالتالي مقوما أساسيا من مقومات الهوية. ولكن قبل التعرف على هذه الملامح، لابد لنا من التعريج على الظرفية الثقافية التي واكبت أعمال الشيخ خميّس الترنان.

إضافة إلى مختلف الأنماط الموسيقية التونسية، تأثر الشيخ خميس الترنان باللون المشرقي فسعى إلى البحث عن أساليب للتجديد تتمثل في المزج بين الألحان والإيقاعات التونسية والمشرقية تكون بمثابة المضي إلى تحديث

الخطاب الموسيقي ورسم صورة جديدة للهوية الموسيقية التونسية تقوم على ثوابت وتسعى إلى إحداث تغيرات لا تمسّ بها.

اطّلع خميّس الترنان منذ نشأته الموسيقية على أدوار عبد الحاموليّ والشيخ سلامة الحجازي والشيخ المنيلاوي (4) لذلك تميّزت ألحانه بثرائها الموسيقي وعرف أسلوبه في هذا المجال بالتجديد مقارنة بما هو سائد في عصره. فقد اعتمد جلّ المقامات المشرقيّة والتونسيّة في أعماله وأعطاها طابعا خاصّا في البناء الموسيقي، هذا إضافة إلى إنهائه "مسيرة النهضة الفنية التي بدأها (أحمد الوافي) وذلك بتلحينه في جميع الأنماط الموسيقية التقليدية واهتمامه بتلحين الأغاني وبراعته في ذلك ". (الأسعد الزواري، 1986، 55) (5). وفي هذا الإطار، سنحاول الكشف من خلال موشح "طاف بالصهباء بدري" عن معالم الهوية الموسيقية التي أراد الشيخ الترنان تقديمها وترسيخها فيما بعد بشكل يعكس انفتاحها واستيعابها لمظاهر وافدة وهي كلها تشكل في نهاية الأمر عناوين خطاب موسيقي مستحدث ومن نوع خاص أراد به التوجه إلى جمهور تونسي في فترة الأربعينات.

خاصيات الخطاب الموسيقي من خلال موشح "طاف بالصهباء بدري":

تعددت أنواع الخطاب في المفهوم اللغوي حيث نجد خطابا دينيا، خطابا سياسيا وخطابا موسيقيا... ولعل ما يهمّنا هو هذا النوع الأخير الذي يعتبر حسب رأينا ومن خلال التجربة التي تعيشها بلادنا اليوم قادرا على التعبير عن مشاغل مختلف فئات المجتمع وتطلعاتها، إذ يلعب دور المرآة العاكسة لكل هذه الجوانب.

يقوم الخطاب الموسيقي على رسالة فنية موجهة إلى جمهور متلقي مختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة. والمثال الذي قمنا باختياره للتحليل يحمل خطابا مميّزا لمخاطب الأمس أي فترة الأربعينات. لذلك سنعتمد في تحليلنا لهذا الموشح على وثيقة سمعية (حمادي العباسي) (6) تعود إلى فترة قديمة علّنا نكشف عن ملامح الهوية الموسيقية التونسية من خلال استخراج عناصر التجذّر والإنفتاح التي أراد الشيخ الترنان أن يقدمها في تلك الفترة.

1- على مستوى التحليل الموسيقي:

طريقة التحليل المعتمدة:

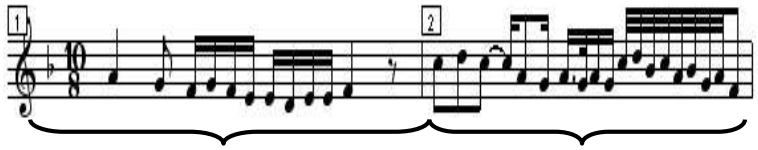
- الجمل والعبارات (7).
- الدرجات المحوريّة.
- مراكز الطبع.
- الأجناس الرئيسيّة والفرعيّة.
- الأشكال الإيقاعيّة المميّزة.
- المسار اللّحني.
- المجال الصّوتي.

1-1 عناصر التجذّر:

✓ **الجملة الأولى**: تمتدّ من م (1) إلى نهاية م (4). (م = مقياس)

كان البدء في هذه الجملة من درجة الحسيني معتمدا الملحن في ذلك على حركة لحنيّة نازلة وصولا إلى درجة الجهاركاه : عرض لجنس مزموم جهاركاه .

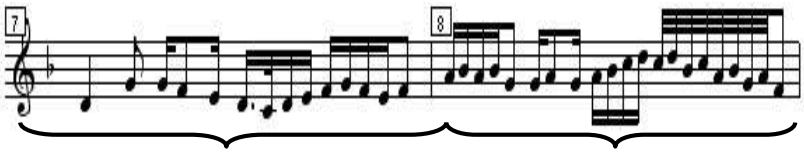
نلاحظ تركيز على جنس مزموم جهاركاه حيث انطلقت هذه الجملة من درجة الحسيني وصولا إلى درجة الرّاست ثمّ ركوز تامّ (8) على درجة الجهاركاه.

تتكوّن هذه الجملة من أربعة عبارات : العبارات الأولى والثانية والرابعة تمثل عرضا لجنس مزموم على درجة الجهاركاه في حين كانت العبارة الثالثة عرضا لجنس مزموم على درجة الراست .

عبارة 1 عبارة 2

نلاحظ من خلال التحليل أنّ الخلية الإيقاعية اللحنية الموجودة في العبارة الثانية مألوفة في طبع المزموم وهو ما يمكن اعتباره مظهرا من مظاهر التجذّر.

✓ **الجملة الثانية**: تمتدّ من بداية م (5) إلى نهاية م (8) .

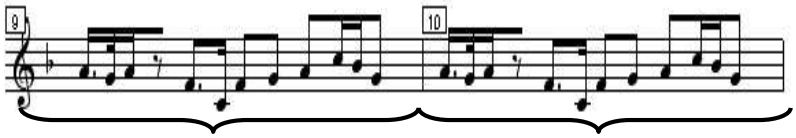
تنوّعت هذه الجملة من حيث الأشكال الإيقاعيّة و الحركة اللحنيّة وتنتهي بركوز تامّ على درجة الجهاركاه .

أبرزت هذه الجملة جنس مزموم على درجة الجهاركاه .تكوّن هذه الجملة من أربعة عبارات : ع (1) (ع= عبارة) : جنس مزموم على درجة الراست، ع (2) : جنس محيّر سيكاه على درجة النوا، ع (3) : جنس مزموم على درجة الجهاركاه، ع (4) : جنس مزموم على درجة الجهاركاه.

عبارة 4 عبارة 3

خليّة إيقاعية لحنيّة مألوفة في طبع المزموم

✓ **الجملة الثالثة**: تمتدّ من م (9) إلى نهاية م (12) .

تتكوّن هذه الجملة من أربعة عبارات : ع (1) ، (2) : جنس مزموم على درجة الجهاركاه .

مثلت هذه العبارة عرضا لجنس مزموم جهاركاه بركوز وهمي على درجة النوا وذلك بقصد التمهيد للحركة اللحنيّة الصاعدة .

عبارة 1 عبارة 2

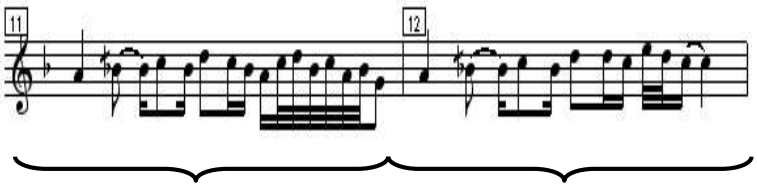
نلاحظ أن الخلايا الإيقاعية اللحنية التي استعملها الملحّن في العبارتين الأولى والثانية مألوفة حيث اندرجت في طبع المزموم ونجدها في عديد الأمثلة الغنائية الملحنّة داخل نفس الطبع. ما يلفت انتباهنا أيضا أنّه تمت إعادة المقياس مرّتين وقد تكون هذه العملية مقصودة من قبل الملحّن وهو دليل على التجذّر والمحافظة على الأصالة في ضوء التجديد الذّي حضيت به هذه المقطوعة الموسيقية.

1-2 عناصر الإنفتاح:

✓ الجملة الرابعة:

ع (3) : جنس راست بركوز تامّ على درجة النوا .

ع (4) : جنس راست لكن بركوز وهمي على درجة الكردان .

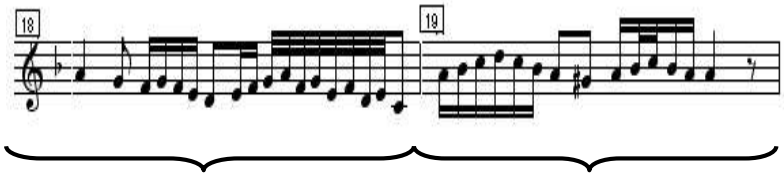
إستعمل الملّحن في هذه العبارة الرّكوز الوهمي في الإنتقالات المقاميّة قصد التّخلّص من جنس راست على درجة النوا للرجوع إلى جنس مزموم على درجة الجهاركاه، فقام بالتركيز على درجة الكردان وهي غمّاز الطبع (9).

عبارة 3 عبارة 4

لاحظنا من خلال هذه الجملة الموسيقية أن الحركة اللحنية الإيقاعية في القفلة تندرج في جنس الراست المشرقي ولا تعكس مميزات الحركة اللحنية لطبع المحير عراق التونسي وهو ما يمكن اعتباره تجديدا على مستوى تركيبة الأجناس وتداخلها. نستنتج من خلال هذه الجملة إتقان الشيخ خميس الترنان استعمال الأجناس المشرقية والتونسية بطريقة متداخلة داخل نفس الطبع، وهو ما يعكس حسب رأينا مدى تمكنه الموسيقي ويدلّ على حرفية عالية لتحقيق هذا التواؤم بين أنماط موسيقية مختلفة المنشأ.

✓ **الجملة الخامسة**: تمتدّ من بداية م (16) إلى نهاية م (19).

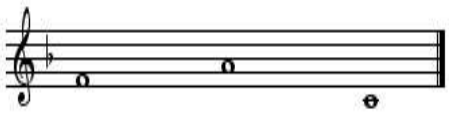
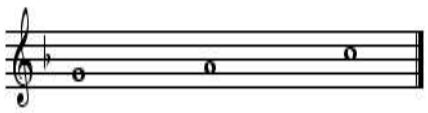
عبارة 3

تتميّز هذه الجملة بتنوّع الحركة اللّحنيّة (صاعدة ونازلة) وبتعدّد التلوينات المقاميّة وإتّساع مجالها الصّوتي من درجة الرّاست إلى درجة جواب الحسيني. تبرز أهمّ مظاهر التجديد في هذه الجملة خاصّة في العبارة الرابعة حيث تمّ عرض جنس مزموم على درجة الجهاركاه بركوز وهمي على درجة الحسيني مع إستعمال درجة صول ♯ (الحصار)



عبارة 3 عبارة 4

تعتبر الحركة التي استعملها الشيخ خميس الترنان باعتماد درجة الحصار داخل طبع المزموم غير مألوفة مقارنة بالأمثلة الغنائية الملحنة في نفس الطبع والموجودة في أسفار المالوف التونسية. فهي حركة شبيهة بحركة "السازكار" المشرقية وهو ما يمكن اعتباره إحدى مظاهر التجديد ودليلا على انفتاح الشيخ على هذا النمط الموسيقي من خلال اعتماد بعض تقنياته في تلحين هذا الموشح.

الدرجات المحوريّة :

مراكز الطبع :

الأجناس الرئيسيّة والفرعيّة :

*الأجناس الرئيسيّة المستنتجة من الجمل :

جنس مزموم على درجة الجهاركاه: ج (1)، ج (2)، ج (4).

جنس مزموم على درجة الراست: ج (1)، ج (2)، ج (4)، ج (5).

*الأجناس الفرعيّة المستنتجة من العبارات :

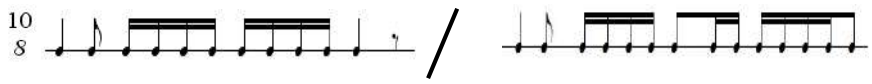
جنس محيّر سيكاه على درجة النوا : ع 1 من (ج 2).

جنس راست على درجة النوا : ع 3 من (ج 4) ، ع 4 من (ج 4) .

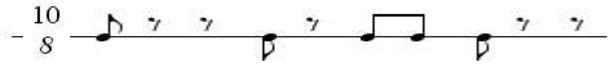
جنس مزموم على درجة الكردان : ع 1 من (ج 5).

تعدّدت الأجناس الرئيسيّة والفرعية الموجودة في هذا الموشّح، وبالتالي يمكننا أن نستخلص أن هذا الأثر ورد في طبع المزموم وهو طبع تونسي ينتمي لمجموعة الطبوع التقليديّة التونسيّة. إن اعتماد الشيخ خميس الترنان في تلحينه لهذا الأثر الفني على طبع المزموم يعتبر شكلا من أشكال التجذّر أو إن شئنا تشبثا بالثوابت، حيث أنّ هذا الطبع يندرج ضمن نوبات المالوف التونسية. لكن تحليلنا الموسيقي أبرز أن المؤلف عمد إلى إدخال بعض الأجناس المشرقية الفرعية على اللحن الأساسي دون أن يفقد المسار اللحني المميّز لطبع المزموم التونسي وهو ما يعكس مدى وفائه للون الموسيقي التونسي وانفتاحه في نفس الوقت على اللون المشرقي.

الأشكال الإيقاعيّة المميّزة :

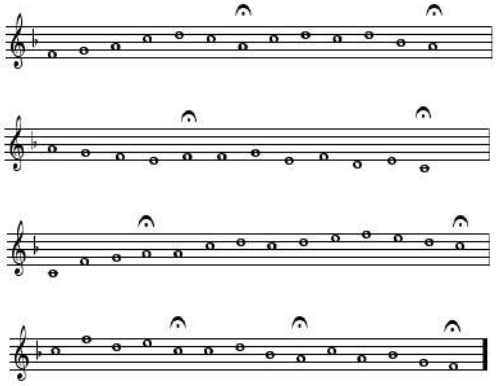


هذه الأشكال الإيقاعيّة بسيطة مميّزة لوزن السماعي ثقيل الذي يمكننا تقسيمه حسب عدد المشالات.



أمّا فيما يخصّ الجانب الإيقاعي، فقد استعمل الشيخ خميس الترنان في هذا الموشح وزنا إيقاعيا مشرقيا وهو السماعي ثقيل. ففضلا عن التجديد على المستوى اللحني، نلاحظ أن الجانب الإيقاعي قد حظي بهذا التأثير المشرقي حيث أن الشيخ لم يستعمل إيقاعات النوبات التونسية التقليدية في هذا الموشح وآثر التجديد النسبي لحنا والكلي إيقاعا.

المسار اللّحني:



المجال الصوتي :

2- على مستوى التنفيذ الموسيقي:

حسب الوثيقة المسموعة (10)، نلاحظ أنّ التّخت يتركّب من آلتين إيقاعيّتين وهما آلتي الطّار والنغّارات بمصاحبة مجموعة صوتيّة متكوّنة من أصوات رجاليّة مع غياب للآلات اللّحنيّة، حيث أنّ أداء هذه المجموعة يشبه الشكل الصّوفي المعتمد على الأصوات وعلى الآلات الإيقاعيّة فقط وهو ما يمكن اعتباره شكلا من أشكال التجذر على مستوى التنفيذ. ويمكننا في نهاية تحليلنا لهذا الأثر الفنّي استخلاص أهم مظاهر التجذّر والإنفتاح التي نوجزها من خلال هذا الجدول:

- **جدول تلخيصي-**

العناصر التي ترمز للأصالة	العناصر التي ترمز إلى الانفتاح
1/ طبع المزموم. 2/ استعمال آلات إيقاعية تونسية: طار تونسي، نغارات. 3/ اعتماد أجناس رئيسية لطبع المزموم (مزموم جهاركاه، مزموم راست). 4/ حركات لحنية إيقاعية تعكس المسار اللحني التقليدي لطبع المزموم (الجملة 1+2+3)	1/ استعمال إيقاع السماعي ثقيل المشرقي. 2/ اعتماد أجناس مشرقية فرعية باستعمال حركات لحنية إيقاعية لجنس الراست (الجملة الثالثة). 3/ استعمال درجة الحصار داخل طبع المزموم وهي حركة غير مألوفة (الجملة الخامسة).

برهن الشيخ خميس الترنان من خلال هذا المثال على تجذّره في انتمائه إلى الموسيقى التونسية مع انفتاحه في نفس الآن على آليات وأساليب جديدة مستمدة ذات مصدر مشرقي. سعى هذا المبدع إلى تقديم مقطوعة موسيقية تكون بمثابة العيّنة للهوية الموسيقية المتحركة. بهذا الفهم يمكن اعتبار إسهاماته

رائدة في عصره لإكساب الهوية الموسيقية مجال تحرك شاسع لتستوعب المتغيرات وتؤسّس لخطاب موسيقي حداثي يستشرف المستقبل في ضوء التحولات الثقافية التي شهدتها وتشهدها الحقبة المعاصرة من عولمة ثقافية متزايدة.

الهوامش والإحالات:

(1) الجراري (عباس) ، مكونات الهوية الثقافية المغربية، مقال نشر ضمن كتاب الهوية الثقافية للمغرب ط (1)، 1988 ، ص 22.

(2) الصقلي (مراد)، "الموسيقى، التراث والمتلقي"، المجلة العربية للثقافة، تونس 2005، ص 108.

(3) الحذيري (أحمد)، "الهوية ومؤتلف الإختلاف"، مجلة الحياة الثقافية، العدد 190، فيفري 2008، ص27.

(4) عبد الحامولي (1862–1901) والشيخ سلامة الحجازي (1852 – 1917) والشيخ المنيلاوي (1850 – 1911)

(5) الزواري (الأسعد)، التخت العربي، رسالة ختم الدروس الجامعية، تونس، 1986، ص55.

(6) وثيقة سمعية تحصّلنا عليها من كتاب :
Tunis chante et danse 1900-1950, Edition LAYEUR, 47 pages

(7) الجملة هي وحدة موسيقيّة لا ترتبط بعدد ما من المقاييس وتنتهي الجملة عند إنتهاء فكرة موسيقيّة ما، أمّا العبارة فهي نواة موسيقيّة تتكوّن داخل الجملة ومجموعة من العبارات تكوّن جملة.

(8) ركوز تام : نهاية الجملة الموسيقيّة بالإرتكاز على الدرجة الأولى للجنس (درجة إرتكاز الجنس) .

(9) غمّاز الطبع هي الدرجة التي تكوّن مسافة خماسيّة تامّة مقارنة بدرجة إرتكاز الطبع.

(10) تسجيل لموشّحي " طاف بالصّهباء بدري " و" ليس لنار الهوى خمود " بصوت الشّيخ خميّس الترنان .

الخطاب الموسيقي زمن الاقتصاد الإبداعي

حلمي بنصير*
<helmi.ntic@gmail.com>

"نحن أمام تحدي التفكير في الثقافة والإبداع بأشكالهما المتعدّدة، كعناصر أساسية للاقتصاد الابداعي "(تيري فلو، 2007، 167)(1)

يحتل الاقتصاد الإبداعي اليوم مكانة هامة ضمن قطاع المهن والأعمال والتجارة، بل صار المقياس الأساسي لتقدم الأمم. فهو اقتصاد يتقدّم بتطوّر الاتصالات والمعلومات وبالارتقاء الإنساني وتطور حاجاته، ذلك أن الإنسان يتطلع بعد تلبية احتياجاته المادية إلى الاحتياجات الإبداعية والثقافية والروحية والفكرية. ومع تطور الاهتمام العالمي بالموارد البشرية المبدعة، أصبح الاهتمام بالعلاقة بين الإبداع الثقافي والاقتصاد وصار الصراع يدور حول المواهب والذكاء البشري والإبداع ومبدأ الإنتاج والاستهلاك لتصبح صناعة قائمة الذات وسبيلا للتفوق الاقتصادي. وتعتبر الصناعات الإبداعية هي الأخرى ركيزة التقدم في الدول التي تضع الإبداع في مقدمة اهتماماتها، إيماناً منها بأن الإبداع هو الذي سيقود الى التغيير والتطور الاجتماعي والاقتصادي في المستقبل. ولم يكن الخطاب الموسيقي بمنآى عن تلك التغيرات بل أضحى

G مساعد للتعليم العالي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

عنصرا يعتمد التفاعلية والامتداد إلى ومع أشكال جديدة من الإنتاجات والخطابات الثقافية والتي ما فتأت ترتبط الزاميا بالاقتصاد وبالتجارة. فما هي مكانة الخطاب الموسيقي في الصناعات الإبداعية في زمن تنوعت فيه النشاطات والخطابات الإبداعية؟ وما هي علاقة الخطاب الموسيقي كصناعة إبداعية بالاقتصاد الإبداعي أو بالاقتصاد "الجديد".

1. في ماهية الإبداع وصناعته:

لقد تنوّعت الاتجاهات النظريّة حول ماهيّة الإبداع الأمر الذي جعل وجهات النظر حول تعريفه تتباين أحيانا وتتقابل الأحيان الأخرى وذلك لاعتبارات فكرية واجتماعية وثقافية واقتصادية. فالعملية الإبداعية جاءت كنتاج لفكر إنساني ووليدة عملية عقلية "مركبة وهادفة" (فتحي عبد الرحمن جروان، 1999، 35)(3). فقد عرّف عماد طبيب الإبداع على أنه نشاط إنساني ذهني راق ومتميز ناتج عن تفاعل عوامل عقلية وشخصية واجتماعية لدى الفرد بحيث يؤدي هذا التفاعل إلى نتاجات أو حلول جديدة مبتكرة للمواقف النظرية أو التطبيقية في مجال من المجالات العلمية أو الحياتية وتتصف هذه المجالات بالحداثة والأصالة والمرونة والقيمة الاجتماعية (عماد الطبيب، 1999، 9)(4)، ويعرّف "باركس" و"سوارت" Swart & Parsks الإبداع بأنه القدرة على توليد الأفكار واستخدام الإمكانيات وتوظيف الخيال لتكوين أفكار أو أشياء جديدة غير مألوفة سابقاً، وأن قدرة الأفراد على توليد الأفكار الجديدة تعتمد على الخبرة السابقة التي تشكل القاعدة بالنسبة لها والقدرة على تمحيص هذه الأفكار وإعادة صياغتها، بحيث تصبح أفكاراً خلاقة وأصيلة(مسعد محمد، 2010، 12)(5). أما "تورانس" Torrance، فيرى أن الإبداع يعني التوصل إلى حلول جديدة، وعلاقات أصيلة، بالاعتماد

على مُعطيات محدّدة. وذلك بعد أن يتحسّس الفرد مشكلة ما، أو نقصاً في المعلومات أو الفكرة. ويُضيف بأن عملية الإبداع تشمل البحث عن إمكانيات مختلفة، والتنبؤ بتبعات ونتائج هذه الإمكانيات، واختيار فرضيات وإعادة صياغتها حتى يتم التوصل إلى الحلّ الأفضل(فتحي جروان، 2002، 84)(6). ويرى "فيشر"Fisher أنه عند مناقشة موضوع الإبداع، فلا بدّ من الأخذ بعين الاعتبار عديد الجوانب: الفكرة أو الناتج الإبداعي، وميول وقدرات الشخص المبدع، والبيئة التي تُنمّي الإبداع. فالعمل الإبداعي حسب رأيه، سواء أكان فكرة، أم عملاً فنيّاً، أم عملاً علمياً، يكون أصيلاً ومميّزاً، ولا يُعتبر أي عمل أعيد إنتاجه عملاً إبداعياً، مهما كان متقناً ودقيقاً (زينب حبش، 2005، 4)(7).

لقد أجمع العديد من الباحثين (8) أنّ الإبداع هو مجموعة من التوجهات والميولات الوجدانية والقدرات العقلية التي يمتلكها الشخص، والتي تمكنه من إنتاج أفكار جديدة وذات قيمة في المجتمع والتي يمكن تصنيفها إلى نوعين: النوع الأول يُطلق عليه **بالإبداع التنظيمي** ويشمل القواعد والتنظيمات والإجراءات بُغية تحسين العلاقات بين الافراد والتفاعل بينهم لتحقيق أهداف، أمّا النوع الثاني فيُعرف **بالإبداع الفني** ويتضمن ابتكار الأفكار والمنتجات وذلك بإحداث تغييرات تقنية بواسطة وسائل وأدوات. ويعتبر "جون هوكنز"John Hoknez أنّ الإبداع هو امتلاك لفكرة جديدة ويمكن أن تصبح صناعة إن أدت الى عائد تجاري أو أضفت قيمة تجارية. كما تُصنّف الصناعات الإبداعية ضمن النشاطات الإنسانيّة التي "تتضمن فكرة جديدة" في أي مجال من الفنون والعلوم إلى البنية التحتية والسياسة الاجتماعية (جون هوكنز، 2007، 143)(9). ويشير "جون هرتلي" John

Hartly أنّ الصناعات الإبداعية ترتبط بجوانب أوسع من الإبداع الإنساني، فهي تعزز الخيال الإنساني والابتكار والخبرة والعمل الإبداعي والاستهلاك (جون هرتلي، 2007، 142)(10). وقد ظهر مصطلح "الصناعات الإبداعية" في منتصف التسعينيات، حينها كان يخيم على العالم عدم وضوح الحدود بين الفنون الإبداعيّة والصناعات الثقافية. وبالتمحيص في المراجع الخاصة بالميدان الإبداعي –الثقافي أو بالاقتصاد–، نلاحظ استعمالا لمصطلح الصناعات الإبداعية والاقتصاد الإبداعي حيث لم نجد تعريفا واضحا فأحيانا يستعملان بالتبادل، وأحياناً أخرى يدلان على مفاهيم لها علاقة ببعضها. من هذا المنطلق، يُعدّ تعبير الصناعات الإبداعية مستمد من المشهد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي والتكنولوجي لتلك الفترة. إذ يرتكز على حقيقتين متلازمتين: أولها تؤكد أن الإبداع هو جوهر الثقافة، أما الثانية فتُقرّ أن طريقة نتاج الإبداع وترويجه واستهلاكه تختلف من مجتمع الى آخر ومن زمن الى آخر. ويُطلق مصطلح الصناعات الإبداعية على المشاريع الثقافية بدءا من الكتب والإعلام المطبوع مرورا بالسينما والموسيقى والفيديو إلى جانب الأعمال الفنية، التي تعكس التراث الثقافي لكل بلد. كما تضمّ أيضا الصناعات الثقافية: كمتاحف التراث الثقافي، والأرشيف والمواقع التاريخية، والفنون الشعبية والأزياء التاريخية، والمكتبات، فضلا عن الأحداث الثقافية الكبرى. وفي هذا السياق يبوّب رضا عبد الودود الصناعات الإبداعية حسب طبيعة العمل ومجالات تطبيقاتها(رضا عبد الودود، 2011)(11):

- ✓ **<u>صناعة حقوق النشر</u>**: البرامج الالكترونية، الموسيقى، الأفلام، معالجة البيانات.

- ✓ **صناعة المحتوى:** موسيقى سابقة التسجيل، الإذاعة، السينما، البرمجيات والخدمات الاعلامية.
- ✓ **الصناعة الثقافية:** المتاحف والقاعات، الفنون والحرف البصرية، الإذاعة والسينما، الموسيقى ، فنون الأداء، الأدب، المكتبات.
- ✓ **المحتوى الرقمي:** يتحدد عبر الجمع بين التكنولوجيات والصناعة الإبداعية كالفن التجاري وأفلام الفيديو، الألعاب الإلكترونية، تسجيل الصوت، تخزين المعلومات واسترجاعها.

هذا ويُعتبر قانون الملكية الفكرية الدافع الذي يحوّل النشاط الإبداعي إلى صناعة. فهو يحمي ملكية المبدع للأفكار بنفس الطريقة التي تحمي بها القوانين الأخرى حقوق ملكية السلع والبضائع، وهو يسمح لمخترعي المنتجات والمشاريع الثقافية بصفة عامة من الاستفادة من إبداعهم عن طريق تأمين إطار عمل يمكن لهم العمل من خلاله . وتُعرف دراسات المنظمة العالمية للملكية الفكرية "الويبو"WIPO الملكية الفكرية على أنها ما يبدعه فكر الإنسان، كالاختراعات والمصنفات الأدبية والفنية والرموز والأسماء والصور المستعملة في التجارة (المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو، 2005، 3)(12). وتنقسم الملكية الفكرية إلى فئتين هما:

1. الملكية الصناعية التي تشمل براءات الاختراع والعلامات التجارية والرسوم والنماذج الصناعية والبيانات الجغرافية.
2. حق المؤلف الذي يشمل المصنفات الأدبية مثل الروايات وقصائد الشعر والمصنفات الفنية كالمسرحيات والأفلام والمصنفات الموسيقية والمصنفات الفنية مثل الرسوم واللوحات الزيتية والصور الشمسية والمنحوتات وتصاميم الهندسة المعمارية كما تشمل الحقوق المجاورة

لحق المؤلف حقوق فناني الأداء في أدائهم ومنتجي التسجيلات الصوتية وحقوق هيئات الإذاعة في برامجها الإذاعية والتلفزيونية.

ورغم صرامة التشريعات الدولية منها والعربية في مجال الملكية الفكرية للمصنفات الثقافية من ناحية والتشجيع المتواصل في صناعة الثقافة عامّة، تشير الإحصائيات إلى أنّ الصناعات الثقافية العالمية ما تزال في طور النمو بالمقارنة مع بقية المنتجات، فيما يؤكّد تقرير التنمية العربية الأول أن الصناعات الثقافية في وطننا العربي لا تكاد تحظى باهتمام يذكر نظرا لضعف مركزها في الاقتصاد القومي وأن عائداتها تكاد تكون منعدمة. فما هي وضعية الخطاب الموسيقي ضمن الاقتصاد الإبداعي؟ وماهي الحلول الكفيلة بتطوير هذا المصنف الثقافي؟

2. الخطاب الموسيقي كصناعة إبداعية:

يرى محمود قطاط أن الخطاب الموسيقي هو تعبير فني جمالي استعمله الإنسان للتعبير عن مشاعره بواسطة النغم والإيقاع (محمود قطاط، 2003، 35)(13). ويرى آخرون أن الخطاب الموسيقي يعد لغة الفنان تُترجم في شكل عمل فني يتأثر بعديد العوامل الشخصية منها والمجتمعية (هاشم زعق، 2013، 135)(14). من هذا المنطلق واستنادا إلى تعريفات الإبداع المذكورة سابقا، يُعدّ الخطاب الموسيقي إبداعا فيما يُعدّ امتلاك الفنان لهذه الفكرة والتعبير عنها ثم تسويقها لتصبح لها قيمة تجارية وصناعة إبداعية. وترتكز هذه الصناعة الإبداعية على ثلاث عناصر أساسية وهي: المادة الموسيقية –الموضوع– التعبير والتنفيذ (رانية بوصرصار العيادي، 2013، 161)(15).

1. **المادة الموسيقية**: يرتكز العمل الموسيقي على مادة خام كالصوت والإيقاع واللحن يمكن أن يستعملها الفنان ويخلق منها محسوسا جماليا. فمادة العمل الفني ليست مجرد شيء قد صنع منه هذا العمل وإنما هي غاية في ذاتها بوصفها ذات كيفيات حسيّة خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الإبداعي.
2. **الموضوع الموسيقي**: يُعدّ جمال الإبداع الفني بالضرورة منحصرا في جمال الموضوع الذي يمثله، بل يتجلى في صميم مظهره الحسيّ، فالمبدع ينطلق من فكرة فنيّة والتي تمثل السبيل إلى إرساء عمل فني يكون موضوعه الوسيلة الأساسية لإبراز المادة ومحاكاتها وإظهار كل ذلك المحسوس الجمالي وبلورتها لتصبح سببا غير مباشر في الجمال.
3. **التعبيروالتنفيذ:** وهو مرحلة المرور من المادة والموضوع إلى الكشف عن قيمة المحسوس وتنظيمه ليتسنى لنا إدراكه وتقبله وبذلك يصبح التعبير والتنفيذ السبب المباشر في الموضوع الإبداعي.

فانطلاقا من أن الخطاب الموسيقي صناعة إبداعية وجب التفكير في أساليب دعمه ورعايته وبلورة تطوره في شكل منتجات إبداعية قابلة للتسويق. فهو ممارسة فنية حاملة للهويّة، وجب حمايتها ودعمها والعمل على صيانتها ووقايتها في ظلّ التنوع الثقافي والعولمة خصوصا اذا زُودت بوسائل تساعدها على إثبات ذاتها على المستويين المحلي والعالمي. فالخطاب الموسيقي كصناعة إبداعية وما يحمله من ابتكار وإبداع يساهم في تطوير

الجانب الإبداعي للإنسان في بيئة تنوعت وتكاثرت فيها أشكال وأذواق وأنماط الإنتاج والاستهلاك الموسيقي على الحد السواء. فأصبح الخطاب الموسيقي كممارسة وصناعة إبداعية ينتج في بيئة "التنافس فيها هو الحاكم الرئيسي للسياسة وحماية المستهلك هو التقسيم الاجتماعي وليست التنمية الثقافية",(Stuart Cunningham, 2002, 5) (16) وهو ما أشار اليه "براد هيزمان " Bred Hizmen حيث يعتبر أن الممارسة الإبداعية "تلائم بصفة خاصة عصرا يرى في سرعة الابتكار مصدرا أساسيا للميزة التنافسية" (براد هيزمان، 2007، 211)(17). فالمتتبع اليوم للمجال الإبداعي في الميدان الموسيقي، يدرك وجوب التفكير في مقومات الصناعة الإبداعية الموسيقية منها البنية المؤسستية والتي تشمل وزارات الثقافة وتكنولوجيات الاتصال والإعلام والهيئات الثقافية كاتحاد الكتاب والناشرين والجمعيات الموسيقية. كما يسهر على تنفيذ ونشر هذه الصناعات إطار تشريعي قانوني يحكم دورة البناء والترويج بداية من مرحلة الابتكار والإبداع وحماية حقوق التأليف مرورا بعمليات التنظيم والإعداد والإنتاج حتى تصل الى المتقبل النهائي عبر تركيز بنية أساسية تقنية بغية تسهيل التسويق والتوزيع. كما تحتاج الصناعات الإبداعية الموسيقية الى مجتمع متقبل يدرك أهميتها وقيمتها، بحيث يُقبل على استهلاكها ويجيد استخدامها ويلم بمصادرها. ويُعدّ الخطاب الموسيقي من الممارسات الإبداعية الأساسية التي تحتاج الى دعم مالي لكي تقود الطريق نحو التنوير الثقافي والاجتماعي، لكنها غير قادرة على توفير الأموال التي تمكنها من تمويل نفسها بنفسها. لذلك يرى "هول" إنْ انقطع الدعم المالي، "فإن فنوننا لن يقدر لها الازدهار وإذا تراجعت فنوننا فإن مجتمعنا سيصبح أبكما وأكثر حمقا وأقل إبداعا"(Peter Hall, 1999, 35) (18).

3. الخطاب الموسيقي والاقتصاد الإبداعي:

شهد العالم في أواخر القرن العشرين تحولات متنوعة على تقنيات المعلومات والاتصال أدت إلى انتشار أفكار جديدة ودعاوي ترى أن "اقتصادا جديدا" (ايلي ريني، 2007، 64)(19) قد ظهر يختلف في قوانينه وآلياته عن الاقتصاد الماضي، ينعته "ديان كويل" Dian Coyle باقتصاد "لا وزن له"(Dian Coyle, 1999, 33)(20) والذي تزايد اعتماده على ناتج غير متجسد. فيما يرى "مانويل كاستلز" Manuel Castells أن النظام الاقتصادي الجديد يعتمد أساسا على انتشار تقنيات جيل المعرفة ومعالجة المعلومات والاتصال الرمزي والرقمي لنصبح اليوم في "مجتمع الشبكة" كشكل سائد للتنظيم الاجتماعي وأصبحت الرقمنة والتكنولوجيات وسيلة للإبداع (Manuel Castells, 1996, 68)(21). وقد حظيت الصناعات الإبداعية بأهمية متزايدة في الاقتصاد الجديد لالتحاقها بنسق الإنتاج والاستهلاك بالبضائع الرمزية (الأفكار– التجارب) والتي قد تترجم إلى عائد مادي (Bilton and Leary, 2002, 50)(22). فظهور هذا النوع من الاقتصاد لا يعود الى انتشار التقنيات الجديدة فحسب، بل إلى الإيمان بالأهمية المتزايدة للإبداع في المجتمعات. ويرى "جوفيري هودغسون"Geoffrey Hodgson أن العالم يشهد تغيرات اقتصادية تقوم على الانتقال من اقتصاد تسيطر عليه البضائع المصنعة الى اقتصاد تسوده الافكار والمهارات بل لنقل إنتاج أفكار وإبداعات جديدة بدلا من انتاج سلع راسخة-89 ,Geoffrey Hodgsen, 2000) (112(23). واعتبارا أن الخطاب الموسيقي ممارسة وصناعة إبداعية، فإن الاستثمار في هذا المجال الثقافي يكون بالأساس على مدى تقبل هذه الفكرة من طرف كل من المنتج والمستهلك. إضافة إلى هذا، فإن حقل الاستثمار في

الصناعات الموسيقية في عصرنا الحاضر يعد رهين عاملان اثنان: أحدهما الوتيرة السريعة للتغير التقني الذي يساهم بشكل أساسية في طريقة الإنتاج والتوزيع، والآخر دور الشركات الكبرى والأسماء التجارية العالمية والتي تسيطر بصفة متزايدة على التسويق ونشر الثقافة التجارية. فالصناعة الموسيقية تساهم بقسط في توفير فرص للعمل يكون أقل تأثرا بالتقلبات الاقتصادية الأخرى وذلك بخلق مشاريع متكاملة يؤمنها العديد من المتدخلين كالموسيقيين والتقنيين والمستشهرين وأصحاب شركات الإنتاج والتوزيع الموسيقي. فالتبني والدعم والرعاية كلّها وسائل لتمويل المشاريع والتي تُعدّ أحد ركائز الاقتصاد الإبداعي وضمن أهداف الشركات الاستثمارية في مجال الإبداع الموسيقي والذي يتطلع أصحابها الى أساليب جديدة لتنمية مشروعاتهم. فمع دخول الأمم مجتمع المعلومات، أصبح الاقتصاد الجديد مفتاح نجاح الأمم على الصعيدين الاقتصادي والثقافي وأصبح التحدي أمام المجتمعات ليس الوصول الى وصفة لحماية متلقيها من الفضاءات المفتوحة والتي تكرس مبدأ الثقافة الواحدة، بل كيف تؤسس بيئة جديدة قوامها الإبداع، لأن كل إخفاق في مواجهة هذا التحدي سوف يفضي إلى مجتمعات استهلاكية سلبية لأخرى إبداعية قادرة هي الأخرى على استغلال إبداعها تجاريا. وأمام هذه الوضعية فقد نعتت الباحثة الاوروبية " شاليني فنتوريللي" Shalini Ventorelli الصناعة في مجال الإبداع "بالذهب"(تيري فلو، 2007، 184) (24) في زمن الاقتصاد الجديد لذلك نرى أنه من غير الحكمة بالنسبة للمجتمعات الاستخفاف بهذا الجانب والذي يساهم بقسط وفير في تطوير وتوزيع وتجديد بنيتها الإبداعية ككل وأفكار ومواهب مبدعيها.

يعدّ الخطاب الموسيقي صناعة إبداعيّة ترتكز على أفكار ومواهب وخبرة كل المتدخلين في الأثر الموسيقي كالموسيقيين، والتقنيين والمستثمرين في هذا لمجال. ويتطلب الاهتمام بهذا المجال ليس فقط بقدرات الفنان المبدع وإنما بالمستهلك أيضا وذلك بفهم ميولاته وطبيعة تفاعله مع الصناعات الإبداعية لتشكل بذلك هويته وشخصيته. فقد أصبحت الهوية محل اهتمام في عصرنا هذا في جانبها الثقافي والاقتصادي، فما هي أوجه التقاطع والتجانس بين الهوية والإبداع في زمن اصبح الاستثمار والتجارة الإبداعية أحد الاهتمامات؟ وكيف يمكن أن ترتبط الهوية الإبداعية بالمشروع التجاري في اقتصاد يرتكز على الإبداع بالأساس؟

الهوامش والإحالات

(1) فلو (تيري)، "الاقتصاد الابداعي"، الصناعات الابداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة، تحرير جون هارتين، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ج1، 2007، ص. 167

(2) يمكن الاطلاع على:

- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، 2002، ص.4
- لسان العرب لابن المنظور، جمال الدين الانصاري، 2003، ص. 604
- المعجم الوسيط، مجموعة من المؤلفين، 2004، ص421

(3) جروان، (فتحي عبد الرحمن)، **تعليم التفكير– مفاهيم وتطبيقات** ،عمان ، دار الكتاب الجامعي ، 1999، ص. 35

(4) الطبيب، (عماد)، التعليم المفتوح، علم النفس التربوي ، القدس، 1999 ص.9

(5) **محمد، (سعد)** ، التفكير **الابداعي** ، **عمان، مطبعة دار المعرفة**، 2010، ص. 12.

(6) جروان، (فتحي)، تعليم التفكير: مفاهيم وتطبيقات، عمان، دار الفكر، ط1، 2002، ص. 84

(7) حبش،(زينب)، **التفكير الابداعي**، القدس، 2005، مطابع شركة الحلول المتكاملةن ص.4

(8) راجع المراجع التالية: * صبحي ، (تيسير)، **الموهبة و الإبداع : طرائق التشخيص و أدواته المحوسبة** ، عمان، دار التنوير العلمي، 1992

- السيد، (عبد الحليم محمود)، **الإبداع و الشخصية دراسة سيكولوجية** ، مصر، دار المعارف، 1971
- عاقل، (فاخر)، **التربية و الإبداع** ، بيروت، دار العلم للملايين، 1975

- الهيتي، (صقر عبد الكريم)، " توظيف الابداع في الفعاليات الاقتصادية: مطلب شرعي"، مجلة جامعة الانبار للعلوم الاقتصادية والإدارية، جامعة الانبار، المجلد 5، العدد 10، 2013

(9) هوكنز (جون)، "لجنة مايور للصناعات الابداعية"، الصناعات الابداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة، تحرير جون هرتلي، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ج1، 2007، ص. 143

(10) هرتلي (جون)، "هويات ابداعية"، الصناعات الابداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة، تحرير جون هرتلي، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ج1، 2007، ص. 142

(11) عبد الودود، (رضا)، "الاقتصاد الابداعي خيار العرب لتقليص الاعتماد على الخارج"، 2011، http://www.alamatonline.net, consulté le 25/12/2013

(12) المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو)، مسقط، 15 و16 فبراير/شباط 2005، ص.3

(13) قطاط، (محمود)، "الحفاظ على الهوية العربية من خلال الموسيقى (الموسيقى أحد أهم مظاهر الهوية العربية)"، التوجهات والرؤى المستقبلية للموسيقى العربية، مسقط، وزارة الاعلام بسلطنة عمان، 2003، ص.35

(14) زعق (هاشم)، "نقد الخطاب الموسيقي : الاليات والتوجهات"، الخطاب الموسيقي و سؤال الهوية، اشراف وتقديم الاسعد الزواري، وحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي، صفاقس، 2013، ص.135

(15) بوصرصار العيادي (رانية)، "مشكلة البنية في الخطاب الموسيقي "، الخطاب الموسيقي و سؤال الهوية، اشراف وتقديم الاسعد الزواري، وحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي، صفاقس، 2013، ص.161

(16) CUNNINGHAM, (Stuart), Culture, Services, Knowledge, or Is continent King, or are we just Drama Queens? Communications Research Forum, October 2-3, 2002, p. 5

ورد في المرجع: هيزمان (براد)، "ممارسات ابداعية"، الصناعات الابداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة، تحرير جون هرتلي، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ج1، 2007، ص. 211

(17) هيزمان (براد)، "ممارسات ابداعية"، المصدر السابق ، ص.211

(18) Hall, (Peter), **The Necessary Theater**, Nick Hern Books, London,1999, p.35

ورد في المرجع: هيزمان (براد)، "ممارسات ابداعية"، المصدر السابق ، ص. 211

(19) ريني (ايلي)، "العالم الابداعي"، الصناعات الابداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة، تحرير جون هرتلي، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ج1، 2007، ص. 64

(20) COYLE(Dian), **The Weightless Word : Thriving in a Digital Age**, Capstone, London, 1999, p. 33

ورد في المرجع: فلو (تيري)، "الاقتصاد الابداعي"، الصناعات الابداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة، تحرير جون هارتين، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ج1، 2007، ص. 169

(21) CASTELLS (Manuel), **The rise of the Network Society**, vol1 of the Information Age: Economy, Society and Culture, Blackwell, Massachusetts, 1996, p. 68

ورد في المرجع: فلو (تيري)، "الاقتصاد الابداعي"، المصدر السابق، ص. 169

(22) BILTON (C) and LEARY (R), **What Can Managers Do for Creativity? Brokering Creativity in the creative Industries**, International Journal Of Culture Poliacy, 2002, p. 50

ورد في المرجع: فلو (تيري)، "الاقتصاد الابداعي"، المصدر السابق، ص. 169

(23) HODGSON (Geoffrey), "Socio –Economic Consequences of the advance of complexity and Knowledge", **The Creative Society of the 21st century, organization for Economic Cooperation and Development**, Paris, 2000, pp.89-112

(24) فلو (تيري)، "الاقتصاد الابداعي"، المصدر السابق، 2007، ص. 184

Le solo de cor anglais du troisième acte de *Tristan* de Wagner : à propos du sens d'un discours musical

Nicolas MEEÙS*
<nicolas.meeus@paris-sorbonne.fr>

> *This whole problem can be stated quite simply by asking, "is there a meaning to music?" My answer to that would be, "Yes". And "Can you state in so many words what the meaning is?" My answer to that would be, "No". Therein lies the difficulty.*
> Tout ce problème peut s'énoncer assez simplement par la question « la musique a-t-elle une signification ? » Ma réponse à cela serait « Oui ». Et « Pouvez-vous dire en autant de mots quelle est la signification ? » Ma réponse à cela serait « Non ». C'est là que réside la difficulté.
> Aaron COPLAND, *What to Listen for in Music*

RICHARD WAGNER personnifie tout ce qui caractérise la musique occidentale du XIX^e^ siècle : l'harmonie et la polyphonie, la tonalité, l'utilisation de grands orchestres, la création d'œuvres monumentales. Il a cherché en outre à contrôler tous les aspects

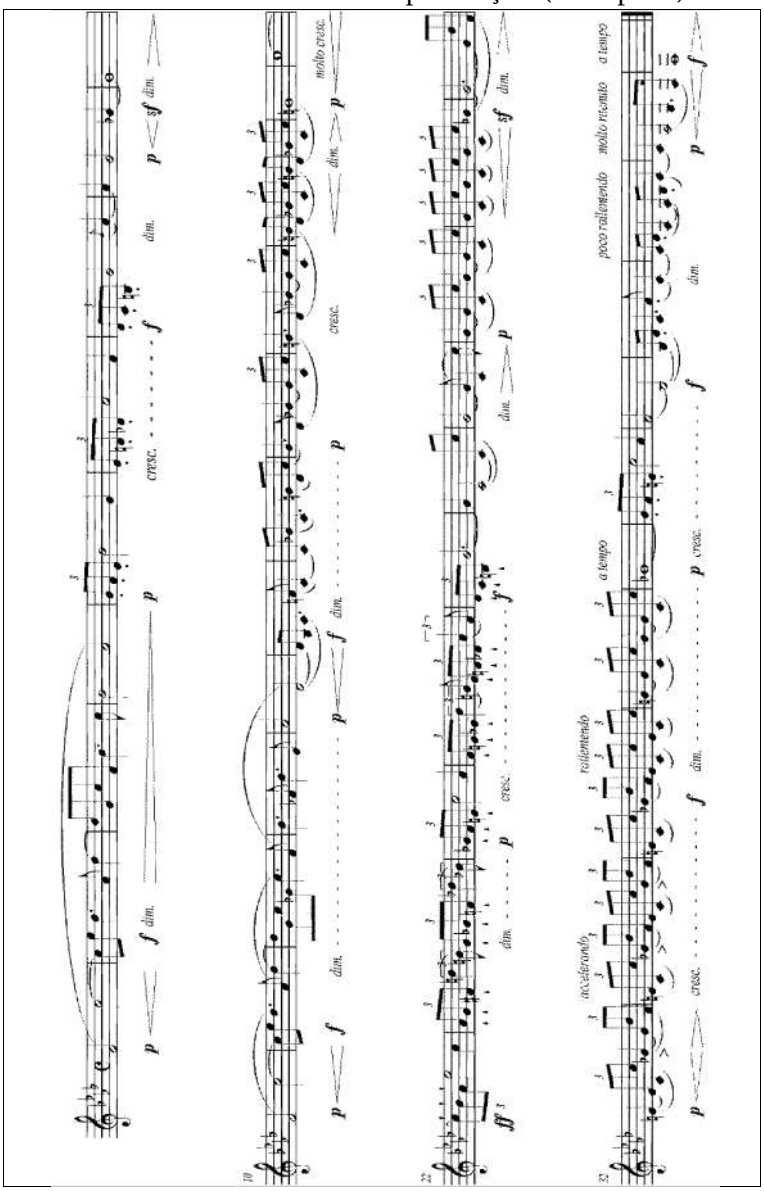
[G] **Professeur à l'université Paris-Sorbonne**

des œuvres qu'il composait, écrivant lui-même les livrets de ses opéras et faisant construire à Bayreuth une salle spécialement conçue pour leur représentation. *Tristan et Isolde* est son septième opéra achevé, représenté au Théâtre royal de la Cour de Bavière à Munich en 1865.

Le livret, rédigé par Wagner lui-même, est basé sur la légende celtique de Tistan et Iseult. Le roi Marke de Cornouailles a chargé le chevalier Tristan de lui ramener Isolde qui deviendra sa femme. Au premier acte Isolde, ne pouvant se résoudre à ce mariage, utilise ses pouvoirs magiques pour préparer un poison mortel qu'elle fera boire à Tristan avant de se donner elle-même la mort. Mais Bragäne, sa suivante, remplace le poison par un philtre d'amour, qu'Isolde boit avec Tristan. Au deuxième acte, le roi Marke découvre Tristan et Isolde dans les bras l'un de l'autre. Son écuyer Melot se bat avec Tristan et le blesse à mort. Au troisième acte, Tristan attend Isolde dont les pouvoirs magiques pourraient le sauver. Mais elle arrive trop tard et il meurt dans ses bras. L'opéra possède donc tous les ingrédients qu'on peut attendre du genre, il met en scène la guerre, l'amour et la mort, avec toutes les ressources de la musique occidentale.

Cependant, au début du troisième acte, immédiatement après le lever du rideau accompagné par l'orchestre, qui fait voir Tristan blessé, couché à l'avant de la scène, Wagner fait entendre un discours musical totalement inattendu, ne faisant appel à aucune de ces ressources, sans harmonie ni polyphonie, sans orchestre, sans texte, deux minutes trente d'une monodie jouée en solo par le cor anglais. Quelle est la signification de cette monodie, quel est son rôle dans l'opéra ? C'est ce que je voudrais examiner ici. Wagner donne à ce sujet plusieurs éléments de

réponse, directs ou indirects. Mais aucun de ces éléments n'est inscrit dans la musique elle-même, dont je propose de prendre connaissance d'abord sans idée préconçue (exemple 1).



Exemple 1 : Richard Wagner, *Tristan et Isolde*, Acte 3, mesures 52-93, Solo de cor anglais

Dans sa description de la scène, Wagner dit seulement qu'il s'agit d'une « ronde de berger » :

> PREMIÈRESCÈNE. Le jardin d'un château. D'un côté, les hautes murailles du château, de l'autre, un parapet étroit coupé par un poste de garde: au fond, la porte du château. Il faut imaginer le site sur une hauteur rocheuse ; par les ouvertures, on aperçoit un vaste horizon maritime. Le tout donne une impression de déshérence, mal entretenu, endommagé çà et là et envahi par la végétation. Au premier plan, au centre, Tristan gît à l'ombre d'un grand tilleul, dormant sur un lit de repos, étendu, comme sans vie. À son chevet, est assis Kurwenal [son écuyer], douloureusement penché sur lui, et écoutant son souffle avec anxiété. Au lever du rideau, on entend, venant de l'extérieur, une ronde de berger, nostalgique et triste, jouée par un chalumeau.

Plus loin dans le troisième acte, l'air du cor anglais résonne à nouveau, accompagné cette fois par l'orchestre, et les paroles de Tristan ajoutent quelques précisions :

> Dois-je le comprendre ainsi, ce vieil air grave ? Angoissé, il traversait la brise nocturne, quand il annonça jadis à l'enfant la mort de son père ; et la grisaille du matin, de plus en plus angoissé, quand le fils apprit le sort de sa mère. Alors qu'il me conçut et qu'il mourut, alors qu'elle mourut en me donnant la vie, le vieil air inquiet et nostalgique les a aussi pénétrés de sa plainte ; il me demandait jadis et me demande encore : « Pour quelle destinée ai-je pu bien pu naître ? Pour quelle destinée ? »

On comprend alors que le père de Tristan est mort avant sa naissance, que sa mère est morte en lui donnant naissance, et

qu'à chaque fois cette mélodie s'était fait entendre : c'est une mélodie de mort.

* * *

Les indications fournies par Wagner ne donnent au mieux qu'une idée d'une signification contextuelle de la musique, une signification liée au livret et à l'histoire qu'il raconte, mais aucun cas à la musique elle-même. Aucun de ces éléments de signification ne serait perceptible, à l'audition de la mélodie, à quiconque ne serait pas familier des détails du livret de Wagner pour cet opéra. Cela est d'autant plus manifeste que les détails fournis par Tristan lui-même, outre qu'ils sont invraisemblables (comment aurait-il pu avoir connaissance de circonstances antérieures à sa naissance ?), n'apparaissent dans l'opéra que de longues minutes après l'audition du solo.

Jean-Jacques Nattiez a consacré un ouvrage très récent, *Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le* Tristan et Isolde *de Richard Wagner* (Paris, Vrin, 2013), à ce solo de cor anglais. C'est un ouvrage monumental, de plus de 600 pages, dans lequel le solo de cor anglais est pris comme prétexte à une discussion générale des principes d'analyse et d'interprétation d'une œuvre musicale. Il se subdivise en quatre parties :

1. L'analyse des structures immanentes
2. Esthésique
3. Poïétique
4. Herméneutiques

De ces quatre parties, les trois premières correspondent à la fameuse « tripartition » de Molino et Nattiez, qui envisage le procès sémiotique musical en trois parties, le « niveau neutre » ou

« immanent » qui considère l'œuvre en elle-même (en particulier sa partition, s'il en existe une) ; le « niveau esthésique » qui en étudie les conduites de réception et de perception, c'est-à-dire le point de vue de l'auditeur ; et le « niveau poïétique » qui examine les conditions de la production de l'œuvre, le point de vue du compositeur, ses esquisses, etc. Ici, Nattiez ajoute une quatrième dimension, « Herméneutiques », qui aborde d'abord un point de vue psychanalytique ; qui passe ensuite en revue les éléments de l'opéra annonciateurs de la mélodie du solo du troisième acte, notant en particulier les paroles associées à ces éléments ; enfin, qui analyse les implications métaphysiques du solo, en particulier ses liens avec la philosophie de Schopenhauer.

Mon propos n'est pas de procéder à une recension détaillée du livre de Jean-Jacques Nattiez. Je voudrais discuter ici seulement du « sens » du solo. C'est dans une certaine mesure aussi l'objet de l'ouvrage de Nattiez, mais il n'aborde pas le problème de la même manière. Pour lui, le sens paraît ne pouvoir résider que dans les textes qui accompagnent la musique, et l'analyse de niveau neutre ne peut rien en dire puisqu'elle ne parle, en quelque sorte par définition, que de la musique. Comme Algirdas Julien Greimas, Nattiez paraît penser que « tout ensemble signifiant de nature différente de celle de la langue naturelle peut être traduit [...] dans une langue naturelle quelconque » (Algirdas Julien Greimas, 1986, 12) (1) et, par conséquent, que la signification d'un discours musical peut se déduire que des textes en langue naturelle qui l'accompagnent.

L'hypothèse que je voudrais défendre ici, c'est qu'un discours musical, même accompagné de textes, possède des caractéristiques proprement musicales qui sont elles aussi de

l'ordre de la signification. Le mot « signification » est ambigu et on pourrait objecter que ce dont je parle n'est pas à proprement dire de la signification. Je répondrai seulement que ce dont je veux parler est ce qui permet de comprendre la musique ; qu'on appelle cela « signification » ou non, peu importe. Les textes qui accompagnent la musique viennent sans doute compléter la compréhension que l'on peut en avoir, mais il me paraît évident que la musique porte en elle-même des éléments qui nous permettent de la comprendre.

Le linguiste Émile Benveniste souligne que, dans le langage, seuls les mots sont porteurs d'un sens sémiotique à proprement parler, c'est-à-dire correspondant au couple signifiant/signifié du *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure. Mais ce sens sémiotique, ajoute-t-il, est de peu d'intérêt et ne permet pratiquement que de distinguer les mots qui ont un sens de ceux qui n'en ont pas :

> Le signe saussurien est en réalité l'unité sémiotique, c'est-à-dire l'unité pourvue de sens. Est reconnu ce qui a un sens ; tous les mots qui se trouvent dans un texte français, pour qui possède cette langue, ont un sens. Mais il importe peu qu'on sache quel est ce sens et on ne s'en préoccupe pas. Le niveau sémiotique, c'est ça : être reconnu comme ayant ou non un sens. Ça se définit par oui, non.

Il oppose ce sens « immédiat » au sens sémantique :

> La sémantique, c'est le « sens » résultant de l'enchainement, de l'appropriation à la circonstance et de l'adaptation des différents signes entre eux. Ça c'est absolument imprévisible. C'est l'ouverture vers le monde. Tandis que la sémiotique, c'est le sens refermé sur lui-même et contenu en quelque sorte en lui-même.

Et il en donne un exemple concret :

> En français *ril* ne signifie rien, n'est pas signifiant, tandis que *rôle* l'est. Voilà le niveau sémiotique, c'est un point de vue tout différent que de distinguer le *rôle* de la science dans le monde, le *rôle*de tel acteur. Là est le niveau sémantique : cette fois, il faut comprendre et distinguer. [...] Il s'agit donc de deux dimensions tout à fait différentes. (Émile Benveniste, 1974, 22)(2)

Mais alors, comment déterminer le « sens sémantique », comment « comprendre et distinguer ». Dans un autre texte, Benveniste précise :

> La *forme* d'une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier en constituants de niveau inférieur. Le *sens*d'une unité linguistique se définit comme sa capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur. Forme et sens apparaissent ainsi comme des propriétés conjointes, données nécessairement et simultanément, inséparables dans le fonctionnement de la langue. Leurs rapports mutuels se dévoilent dans la structure des niveaux linguistiques, parcourus par les opérations descendantes et ascendantes de l'analyse, et grâce à la nature articulée du langage. (Émile Benveniste, 1966, 126-127)(3)

Il ne m'est pas possible de développer complètement ici cette question dont j'ai déjà traité ailleurs (Nicolas Meeùs, 2002, 161-174)(4). Je voudrais seulement souligner quelques-uns des principes énoncés par Benveniste et montrer comment ils peuvent s'appliquer dans le cas du solo de cor anglais du *Tristan* de Wagner. Je voudrais souligner d'abord en particulier un point qui me semble évident, que *forme* et *sens* ne sont en fin de compte que les deux faces d'une même réalité : la *forme*, comme « capacité de

se dissocier en constituants de niveau inférieur », le *sens* comme « capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur », deux faces qui se dévoilent en ensemble « par les opérations descendantes et ascendantes de l'analyse ».

Les quatre portées de l'exemple 1 ci-dessus représentent une segmentation de la pièce en quatre parties que l'on constate souvent, avec des différences de détail, dans les analyses publiées. Les éléments qui justifient cette segmentation sont notamment ceux-ci :

– les portées comptent respectivement9, 12, 10 et 11 mesures : la pièce est subdivisée en quatre parties de longueur à peu près égale ;

– la fin de chacune des portées est marquée par des valeurs de rythme particulièrement longues : noire liée à une ronde aux mes. 8-9 ; deux rondes aux mes. 20-21 ; noire liée à une blanche pointée aux mes. 30-31 ; ronde à la mes. 42 ;

– la deuxième portée, mes. 10 et suivantes, reprend presque exactement le début, mes. 1 et suivantes ;

– la fin de chacune des trois premières phrases comporte un *sol* bémol ;

– etc.

Mais cette segmentation n'indique pas comment ces quatre parties s'intègrent dans l'ensemble. En décomposant la pièce « en constituants de niveau inférieur », elle en indique sans doute la forme, mais elle n'établit aucune hiérarchie entre les parties et ne montre par comment ces constituants « intègrent une unité de niveau supérieur » – elle échoue à en dire le sens. C'est un problème général de l'analyse musicale, qui se contente trop souvent d'une démarche distributive disant de combien de

parties l'œuvre se compose, mais sans parvenir à montrer comment ses parties s'articulent les unes avec les autres. Les méthodes d'analyse musicale qui abordent la question de l'intégration sont rares ; celles qui le font s'inspirent en général de la méthode schenkérienne.

Je voudrais donc aborder brièvement le solo de cor anglais de *Tristan* par l'analyse schenkérienne, qui me semble en effet donner sens à cette musique. C'est une méthode relativement complexe, dont je n'indiquerai ici que quelques principes très généraux. Elle se fonde sur un processus graphique qui réécrit l'œuvre sous la forme d'une sorte de partition simplifiée : le passage du caractère nécessairement linéaire de la musique se déroulant dans le temps au caractère « tabulaire » (à la manière d'un tableau) de la représentation graphique est un élément important qui permet d'appréhender la structure de l'œuvre d'un seul regard. L'exemple 2 ci-dessous présente un graphe schenkérien du solo de cor anglais, que je commenterai brièvement.

Il faut souligner d'abord que la monodie jouée par le cor anglais est en réalité une « mélodie composite », une « polyphonie implicite » à deux voix. Ces deux voix sont représentées dans l'exemple 2 l'une avec les hampes de notes vers le haut, l'autre avec les hampes vers le bas. La mélodie est en *fa* mineur, mais d'une manière qui s'apparente en quelque sorte plus à la modalité qu'à la tonalité (5); la ligne mélodique s'appuie à plusieurs reprises sur les notes principales du ton, en particulier *do* et *fa*, ainsi que *la* bémol dans une moindre mesure : ce sont les notes de l'accord parfait de *fa* mineur. La mélodie relie ces notes entre elles par des lignes de notes de passage et les orne par des broderies. L'analyse

schenkérienne s'efforce à tout moment de hiérarchiser les notes et les mouvements, de distinguer les notes les plus importantes de celles qui le sont moins et de mettre en lumière les mouvements qui traversent toute l'œuvre. On verra en particulier que la tonalité de *fa* mineur est affirmée par le fait que les lignes pointent vers *fa*, qu'elles atteignent à la mes. 38 : c'est cette finalité, cette téléologie, perçue à l'audition dès les premières mesures, qui donne le sentiment tonal.

Aux quatre premières mesures (6), les deux lignes se déroulent entièrement dans l'accord de *fa* mineur : la voix inférieure part de *fa*, saute à *la* bémol et redescend à *fa* par la note de passage *sol* ; la voix supérieure commence à *do*, qu'elle orne par *ré* bémol, puis redescend à *la* bémol. À la voix inférieure, la ligne continue ensuite sa descente depuis *fa* vers *do*, une autre note du même accord de *fa* mineur. La voix supérieure, de même, descend vers *fa*, mais elle n'y arrive pas : elle s'arrête à l'avant-dernière note, *sol*, au-dessus de *do*. Il se crée ainsi un autre accord à l'intérieur de celui de *fa* mineur, l'accord de *do* mineur, chiffré « v », qui termine la première phrase. Les lignes principales sont soulignées par des ligatures et par des notes évidées (blanches). À la basse, la ligature relie *fa* du début à *do* de la mes. 8 ; les notes de passage intermédiaires, écrites en noires, sont considérées moins importantes. À la partie du dessus, deux lignes sont marquées : la première, jusqu'à la mes. 4, est la descente de *do* à *la* bémol ; la deuxième, plus importante est la celle qui descend de *do* à *sol*, dont les notes sont marquées en outre par les chiffres 5 4 3 2 surmontés d'accents circonflexes, qui indiquent leur position dans la gamme de *fa* mineur. La césure à la mesure 8 est importante : les lignes mélodiques n'ont pas atteint leur but et la

deuxième partie devra reprendre le même chemin, cette fois pour l'amener à son aboutissement.

Examinons d'abord brièvement les lignes principales dans la deuxième partie de la représentation graphique : de la mes. 10 à la mes. 16, les mouvements sont à peu près les mêmes que dans les huit premières mesures, avec un aboutissement sur *do* à la basse et sur *sol* à la voix du dessus. Les dix mesures qui suivent, 16-26, parcourent les notes de l'accord de *do* mineur, qui se retrouve à la mes. 26 tel qu'il était à la mes. 16. Les dernières mesures, 26-38, conduisent le mouvement descendant jusqu'à son point d'aboutissement : les deux lignes descendent jusqu'à *fa*, chiffré I à la basse et 1 avec accent circonflexe à la voix du dessus. On peut détailler encore ce qui se passe aux mesures 20-26, où les lignes s'appuient sur les notes de l'accord parfait de *do* mineur : la mélodie monte par un arpège *sol–do–mi* bémol, puis redescend par mouvement conjoint vers *sol* ; la basse accompagne ce mouvement par un saut de *do* à *sol* et un retour par mouvement conjoint vers *do*. Ces mesures constituent une sorte de parenthèse dans le déroulement de la pièce, elles marquent un long arrêt sur l'accord de *do* mineur.

D'une certaine manière, l'analyse graphique de l'exemple 2 reproduit la division en quatre phrases de l'exemple 1 :

– Les mes. 1 à 8 sont un premier exposé inachevé, qui sera repris ensuite et allongé jusqu'à son aboutissement à la mes. 38. L'interruption du mouvement à la mes. 8 est marquée par le signe ||. On notera que l'analyse graphique néglige complètement le *sol* bémol des mes. 8-9, non pas que cette note serait sans importance, mais parce qu'il ne s'agit que d'une

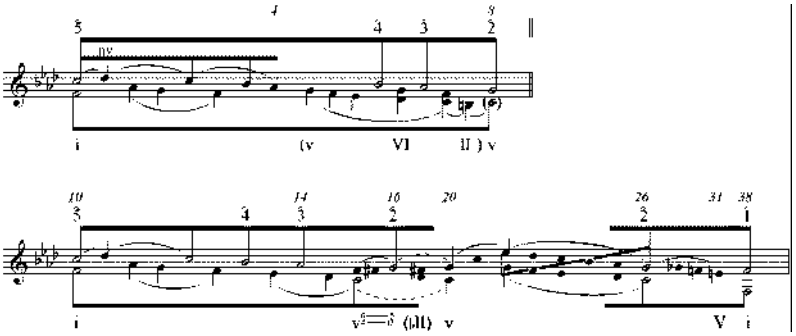
note de passage, qui ne joue aucun rôle dans l'affirmation de la tonalité de *fa* mineur.

– Les mes. 10-16 sont une reprise modifiée des précédentes, s'achevant à nouveau sur l'accord de *do* mineur.

– Mais il n'y a plus d'« interruption » à cet endroit, puisque les mesures 16-26 élaborent l'accord de *do* mineur avant la phrase finale. L'élaboration comporte d'abord une double broderie, *sol–fa* dièse–*sol* (que Wagner écrit *sol–sol* bémol–*sol*) au-dessus de *do–ré* bémol–*do*, répétée plusieurs fois (mais représentée une seule fois dans l'analyse graphique) aux mes. 16-20, puis l'arpégiation déjà décrite de l'accord de *do* mineur, mes. 20-26.

– La pièce se termine aux mes. 26-38 par une descente plusieurs fois répétée menant de *sol* à *fa*, en passant par *mi* bécarre, et concluant ainsi la pièce en résolvant l'attente de la tonique.

Les mes. 38-42 ne sont pas représentées parce qu'il ne s'y produit plus rien d'important du point de vue tonal, une simple élaboration finale de l'accord de *fa* mineur : c'est une coda.



Exemple 2 : Analyse schenkérienne du solo de cor anglais de *Tristan* de Wagner

Pour terminer, il faut se demander une fois encore si une telle analyse dit le « sens » de la pièce. Je laisserai le débat ouvert, faisant seulement remarquer que la seule question qui se pose est de savoir si une signification proprement *musicale* est possible ou si, comme le disait Greimas, toute signification doit nécessairement pouvoir s'exprimer en langue quotidienne. Si on croit, comme moi, que le discours musical peut dire des choses qu'on ne pourrait dire autrement, alors ce que le discours musical veut dire est nécessairement de l'ordre d'une analyse comme celle qui vient d'être faite. Comme l'écrit encore Benveniste,

Les relations signifiantes du « langage » artistique sont à découvrir A L'INTERIEUR d'une composition. L'art n'est jamais ici qu'une œuvre d'art particulière, où l'artiste instaure librement des oppositions et des valeurs dont il joue en toute souveraineté, n'ayant ni de « réponse »à attendre, ni de contradiction à éliminer, mais seulement une vision à exprimer, selon des critères, conscients ou non, dont la composition entière porte témoignage et devient manifestation. (Émile Benveniste, 1974, 59)(7)

Bibliographie :

(1) Algirdas Julien Greimas, Sémantique structurale, nouvelle édition, Paris, PUF, 1986, p. 12.

(2) Émile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, vol. 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 22.

(3) Émile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 126-127.

(4) Nicolas Meeùs, « Musical Articulation », Music Analysis 21/2 (2002), p. 161-174.

(5) Sans entrer dans le détail, je dirai simplement que je considère la tonalité comme un cas particulier de la modalité : la description faite ici du caractère tonal de la mélodie de cor anglais s'appliquerait sans grande modification au cas de mélodies modales.

(6) Les numéros de mesures sont indiqués en chiffres en italique au-dessus de la portée.

(7) Émile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, vol. 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 59.

Évolution du discours musical de l'*istikhbâr* à travers le XXe siècle

Approche syntagmatique paradigmatique

Mohamed Zied ZOUARI*

< zied.zouari@gmail.com >

1. Introduction :

Cet article est une réflexion autour de la mutation du discours musical de l'improvisation instrumentale du type *istikhbâr* en Tunisie à travers le XX[e] siècle. Si mes dernières recherches s'étaient consacrées à l'aspect physico-empirique du langage (Mohamed Zied Zouari, 2014, 63-184)(1), je me penche ici plutôt sur son aspect motivique à travers une approche syntagmatique paradigmatique. La substance musicale en question consiste à trois *istikhbârât* A(2), B(3) et C(4), joués au violon en 1926, 1963 et 1990. Cette approche syntagmatique paradigmatique du discours expose une partie des résultats d'une analyse musico-empirique appliquée au préalable sur les exemples cités.

Le XX[e] siècle connaît une évolution sans précédant des influences musicales et de la mémoire auditive des musiciens tunisiens, donnant naissance à des enjeux esthétiques, culturels et identitaires préoccupants. Une des raisons à l'origine de cette

G Chercheur en Musique et Musicologie

évolution consiste à l'émergence des phénomènes de globalisation et des médias de masse. En Tunisie, ce contexte particulier a induit une certaine uniformisation des interprétations musicales, désormais inspirées d'une esthétique commune, principalement en provenance de l'Orient, et qui ne tient pas compte des spécificités locales de la musique tunisienne. Cela touche particulièrement l'*istikhbâr* qui demeure quand bien même un processus d'invention mélodique. Il m'a semblé utile pour l'analyse de choisir cette forme d'improvisation plutôt qu'une œuvre musicale préconçue étant donné que son discours est plus révélateur des déformations d'écoute et des influences transculturelles des interprètes.

Pour établir un constat d'évolution du discours musical d'une époque à l'autre, je traite en un premier temps l'altération de la chaîne syntagmatique à travers le temps. L'élucidation des spécificités langagières inhérentes à différentes périodes du XX^{e} siècle passe ici par la confrontation des configurations de syntagmes, leur agencement dans l'axe syntagmatique, la longueur des phases qui les constitue ainsi que la qualité de leurs polycordes (*jins*). L'autre facette du raisonnement se consacre à l'étude de l'axe paradigmatique pour tenter de définir les cellules génératrices des différents paradigmes mélodiques et /ou rythmiques (Eugene Narmour, 1992, 180)(5).

En tant que musicien pratiquant la musique traditionnelle tunisienne, j'ai été conscient, au fil de mon parcours, des mouvements, variations, enchaînements musicaux propres au cheminement mélodique de chaque *ṭba'*. J'ai ainsi jugé utile de distinguer entre paradigmes polycordaux, intervenant dans le cadre d'un même polycorde, et d'autres interpolycordaux, apparaissant dans plusieurs polycordes.

2. Chaîne syntagmatique :

Il est question de confronter les chaînes syntagmatiques des exemples A, B C. La figure 1(6) montre les syntagmes, leurs polycordes principaux et leurs durées respectives en secondes ainsi que les limites des phases d'exposition, de développement et de conclusion par rapport à l'axe syntagmatique (MEEÙS Nicolas, 1994, 7-23)(7).

Si les chaînes syntagmatiques empruntent chacune un parcours différent, elles présentent néanmoins deux principales similitudes. La première consiste aux périodes modales 1 qui, ayant à peu près les mêmes longueurs, utilisent toutes le même enchaînement de polycordes à savoir, *ḥsîn*, *mazmûm*, *raṣd dhîl* et *ḥsîn*. La deuxième se rapporte aux périodes modales finales. Se limitant à deux syntagmes dans les trois cas, elles ne concluent pas par le premier polycorde rencontré dans la chaîne syntagmatique d'où le qualificatif plurimodal attribué à l'ensemble des *istikhbârât* analysés. C'est la raison pour laquelle on préfère le terme conclusion à réexposition pour qualifier la dernière phase.

Pour ce qui est des différences, la principale concerne le rétrécissement de la phase de développement d'un exemple à l'autre. L'exemple A lui réserve deux périodes modales, modulante et non-modulante, occupant près des 3/5 de sa durée totale, soit 90 secondes. On y retrouve les *raml mâya*, *raṣd* et le *mḥaiyar 'râq* étalés sur sept syntagmes. Par conséquent, les phases d'exposition et de conclusion se montrent relativement brèves. Le développement de B, lui, se limite à cinq syntagmes dont deux évoquant la période polycordale 1 *ḥsîn* en *ré*. C'est vraisemblablement une manière de créer un lien avec l'exposition que A ignore complètement. L'évolution des polycordes dans le développement est d'ailleurs assez homogène formant un

cheminement symétrique *raṣd dhîl* ; *ḥsîn* ; *mazmûm* ; *ḥsîn* ; *raṣd dhîl*.

Les prises de risque de l'interprète sont mesurées et le cursus de la mélodie, bien qu'occupant la moitié de la durée totale, ne comporte pas de période modulante. Quant à l'exemple C, la phase de développement se rétrécie davantage en se contentant de deux syntagmes en *mḥaiyar 'râq* et en *mazmûm*. Il peut compter néanmoins sur les polycordes secondaires pour affirmer son rôle à savoir *mazmûm* en *fa* pour le premier et *mâya* en *sol* pour le second. Le développement occupe seulement le ¼ de la durée totale, soit la même proportion que la conclusion. C'est l'exposition qui en revanche, récupère un cinquième syntagme en *raṣd dhîl* pour former la phase la plus longue de l'exemple.

La configuration de la chaîne syntagmatique est clairement altérée d'une époque à l'autre. Ceci est dû principalement à la limitation des mécanismes de développement et de modulation en fonction du temps. L'exemple B se montre tout de même comme le plus cohérent au niveau de sa structure, stipulant une répartition homogène des syntagmes sur l'ensemble des phases.

Il convient de signaler au passage une distinction notable au niveau de sa première période modale. Les syntagmes en ḥsîn (B1, B4) occupent chacun le tiers de la durée totale de cette période alors que le mazmûm (B2) et le raṣd dhîl (B3) occupent chacun 1/6ème de celle-là. De son côté, l'exemple A s'étale excessivement sur le développement créant une certaine disproportion avec le reste. Contrairement, l'exemple C le sous-estime en lui réservant deux syntagmes uniquement. La logique

même de construction de la chaîne syntagmatique y est alors distincte.

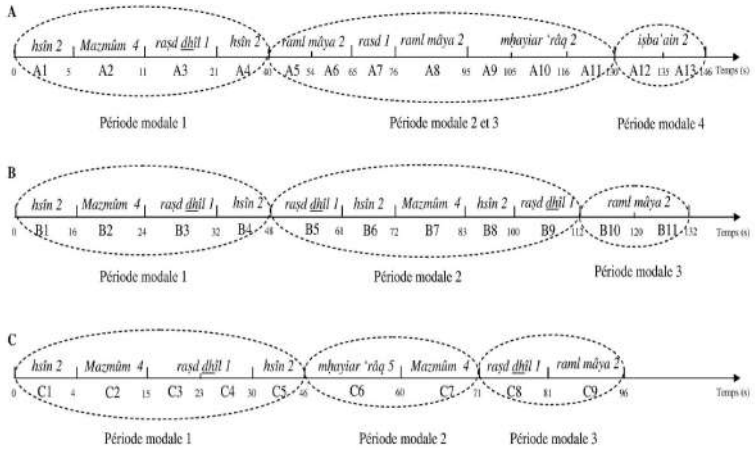


Figure 1 : enchaînement de la chaîne syntagmatique dans A, B et C

Je tente de situer ci-après l'évolution de la chaîne syntagmatique de chaque exemple par rapport à un axe paradigmatique des polycordes (figure 2).

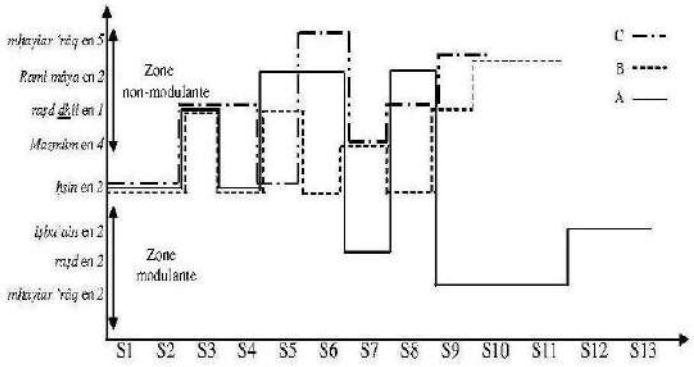


Figure 2 : évolution de la chaîne syntagmatique par rapport à l'axe paradigmatique des polycordes

L'exemple A se veut plus riche au niveau polycordal. Renfermant le plus de syntagmes, il est le seul à visiter la zone modulante, précisément dans les phases de développement et de conclusion. Même le *mḥaiyar 'râq* en *sol* employé dans l'exemple C ne permet pas à celui-ci de passer à la zone modulante vu qu'il n'altère pas l'échelle du polycorde principal (*ḥsîn* en *ré*). Par ailleurs, A ne fait aucune allusion au *ḥsîn* une fois franchi l'exposition, contrairement à ses homologues. Si B et C concluent tous les deux sur un polycorde partageant la même échelle théorique que le *ḥsîn* (*raml mâya*), l'exemple A choisit plutôt l'*iṣba'ain*, imposant une ambiance modale complètement décalée par rapport au début. Cette fin en *iṣba'ain* incite à émettre des doutes quant à la longueur réelle de l'exemple. Une rupture de l'exécution de l'*istikhbâr* aurait pu avoir lieu à cause de contraintes techniques en rapport avec la capacité du disque. Ceci dit, le sentiment de repos se fait bien sentir et il est difficile de trancher sur une éventuelle partie non enregistrée de l'*istikhbâr* même si la construction modale paraît assez particulière.

Concentré sur la zone non-modulante, l'itinéraire global de l'exemple C se veut plus intéressant que celui de B. Ce dernier tourne en rang entre *ḥsîn*, *raṣd dhîl* et *mazmûm* jusqu'au neuvième syntagme. Il ne fait usage du *raml mâya* qu'à la conclusion alors que C a l'avantage d'introduire le *mḥaiyar 'râq* en *sol* durant son développement. Cette configuration statique de l'enchaînement des polycordes dans B est probablement liée au contexte même de son enregistrement. Je rappelle que cet *istikhbâr* est joué à la demande de Manoubi Snoussi pour illustrer le *ṭba' ḥsîn* lors de d'une émission radio, ce qui émet des réserves sur la spontanéité

de l'interprétation de par sa vocation pédagogique (Manoubi Snoussi, 2004)(8).

3. Paradigmes polycordaux et interpolycordaux :

Des lectures à répétition des trois transcriptions musicales des *istikhbârât* A, B et C ont permis l'extraction d'un nombre considérable de paradigmes spécifiques à certains polycordes. Chaque groupe de paradigmes, marquant une certaine redondance, est regroupé dans le cadre d'une formule mélodico-rythmique minimaliste qui constitue la cellule génératrice de ces paradigmes(9). Ces entités sont d'un intérêt capital. Se basant sur le niveau 0 de la partition (sans réduction), elles permettent de mettre en avant les figures mélodiques et rythmiques propre à chaque polycorde et leur évolution à travers le temps. Ceci est un paramètre de taille qui contribue à la différenciation des polycordes, indépendamment des mesures d'intervalles et des autres phénomènes de fluctuation et d'interaction.

Je distingue en ce qui suit paradigmes polycordaux et paradigmes interpolycordaux. Les premiers sont liés à un polycorde précis alors que les seconds apparaissent dans plusieurs polycordes à la fois quelque soit l'époque. Dans certains cas, les paradigmes renferment des sous-paradigmes. Ces entités qui y sont inclues se montrent comme parfaitement dissociables des paradigmes dont ils sont issus.

3.1 Paradigmes polycordaux :

Les paradigmes polycordaux ressortis sont issus des polycordes *ḥsîn* en *ré*, *raml mâya* en *ré*, *raṣd dhîl* en *do* et *mḥaiyar ‘râq* en *ré*. Dans le cadre de schémas interactifs (voir figure 3), je montre les paradigmes et sous-paradigmes correspondant à chaque polycorde tout en spécifiant les formules génératrices depuis lesquelles ces paradigmes dérivent.

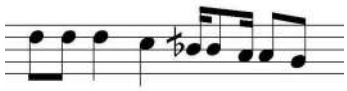
3.1.1 Paradigmes *raml mâya* :

À travers l'analyse, le *raml mâya* est le polycorde qui renferme le plus de formules mélodico-rythmiques. Elles sont au nombre de cinq et génèrent douze paradigmes et six sous-paradigmes.

- **Formule 1 :**

Apparu exclusivement dans l'exemple A, elle a un rôle conclusif. Elle génère seulement deux paradigmes relevés dans A5 et A6. L'élimination des trois premières notes donne naissance à cinq sous-paradigmes, répartis entre B et C. Sur le plan des ornementations, ces derniers sont marqués par l'emploi régulier du mordant sur le dernier *sol* alors que A lui préfère l'appogiature avec le *fa* (A5). En se basant sur les sous-paradigmes, la formule 1 entend bien établir un lien entre les trois exemples.

- Formule 2 :

Cette formule est tout aussi conclusive. Elle génère trois paradigmes, un de chaque exemple confirmant son rattachement au *raml mâya* à travers le temps. On note tout de même l'emploi de figures rythmiques plus compliquées dans A5 à travers l'usage du mordant sur le *fa* et de deux appogiatures sur *sol* et *mi*. En enlevant les deux premières croches de la formule 2, on ressort un sous-paradigme perçu à la toute fin de A6. Sa structure mélodico-rythmique concorde le plus avec le troisième paradigme (C9).

- **Formule 3 :**

Elle met en relief la partie haute du polycorde. Aperçue dans A6, B11 et C9, elle se présente comme une entité caractéristique du *raml mâya* qui marque un passage obligé par celle-là à chaque fois. Pour confirmer son appartenance au *raml mâya* en *ré*, la formule 3 est toujours suivie d'un mouvement descendant vers la tonique sans jamais s'arrêter sur l'un des degrés de la zone haute.

- **Formule 4 :**

Elle est apparue uniquement dans A8-1. Elle se traduit par un cheminement mélodique descendant de la septième à la tonique, reproduit deux fois successives au début du syntagme A8. Ce dernier étant le dernier syntagme *raml mâya* de l'exemple A, cette formule vient renforcer l'idée reçue de ce polycorde, qui suggère l'emploi de mouvements mélodiques descendants en partant du la zone haute.

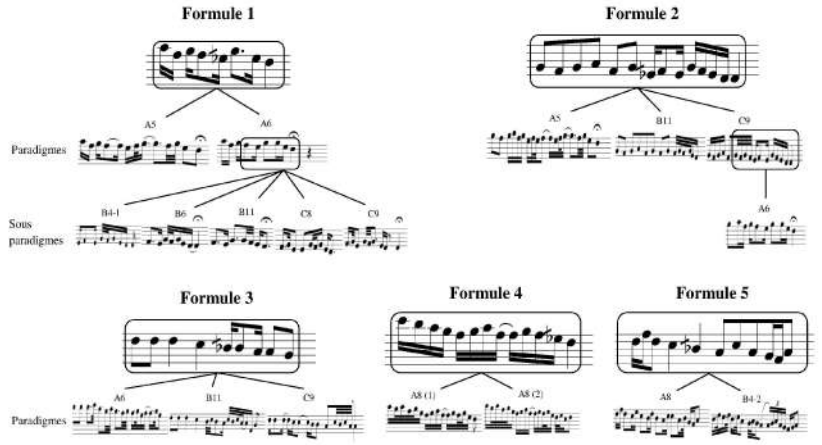
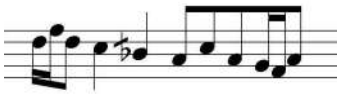


Figure 3 : paradigmes correspondant au polycorde *raml mâya*

- **Formule 5 :**

Elle constitue une sorte de pont qui relie deux tessitures. Elle figure à la fin de A8 et de B4 pour assurer une descente exceptionnelle à l'octave inférieure. C'est justement ce mouvement mélodique qui contribue à identifier l'emprunt au *raml mâya* dans B4 qui conclut bien sur un *ḥsîn*.

La formule 5, tout comme les formules 3 et 4, s'appuie sur une cellule mélodique quelque peu similaire. Toutes les trois commencent de *ré* ou *do* à l'aigu, marquent un arrêt sur *sol* ou *fa* avant de rejoindre le *la* (cas des formules 4 et 5).

Corollaire : le polycorde *raml mâya* est désormais identifiable grâce à un nombre de formules mélodico-rythmiques spécifiques. Les formules 3, 4 et 5 sont axées sur un cheminement mélodique descendant à partir de la zone haute du polycorde. Les

formules 1, 2 et 3 résistent à la contrainte du temps en figurant dans les trois exemples. Reste à vérifier à ce niveau, en quoi consiste la différence entre *raml mâya* et les autres polycordes, notamment le *ḥsîn*.

3.1.2 Paradigmes *ḥsîn* :

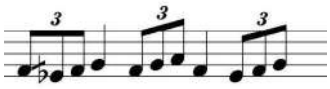
L'analyse du polycorde *ḥsîn* permet de déduire trois formules mélodico-rythmiques dont six paradigmes et deux sous-paradigmes sont à l'origine (voir figure 4).

- **Formule 1 :**

Cette formule est principalement employée dans la *qafla* de B6, foyer des deux paradigmes relevés. Ces derniers apparaissent l'un après l'autre afin d'accentuer le sentiment de repos modal qui accompagne la fin de la phrase. Cependant, l'interprète ne lésine pas sur les structures rythmiques qui restent assez compliquées à transcrire. Deux sous-paradigmes sont repérés dans B10 et A4. Le premier se base sur les deux premiers temps de la formule 1. Son mouvement qui cherche à intercaler les degrés *mi* et *fa* tout ayant la tonique *ré* comme point de départ et d'arrivée, semble être propre au *ḥsîn*.

Le paradigme de A4 est d'un grand intérêt puisque il reprend la majeure partie de la formule. Il suffit d'enlever ses deux derniers temps pour déduire ce paradigme. La formule 1 n'est présente que dans les exemples A et B.

➢ **Formule 2 :**

Son rôle est plutôt introductive. Elle a apparu exclusivement dans l'exemple C, précisément au début de C1 et de C2. Pour l'un, elle sert à exposer l'ambiance du *ḥsîn* en *2*. Pour l'autre, elle permet de passer au *mazmûm* en *fa*. C'est la nature de son cheminement mélodique minimaliste axé sur *fa* et *la* qui l'aide à jouer ce double rôle.

➢ **Formule 3 :**

Cette formule est employée à la fin des phases d'exposition de B et de C. Elle sous-tend une symétrie mélodico-rythmique à partir du deuxième temps. Il s'agit de la transposition de la succession sol-fa-sol-la un ton plus bas. Ce type de transposition, limité ici à deux variables, peut bien s'étaler sur toute une octave dans certains cas de qafla en musique arabe ou tunisienne. Le *ḥsîn* s'approprie ce procédé traditionnel dans B et C pour ponctuer la phase d'exposition.

Corollaire : Malgré une redondance moins importante, Les paradigmes relevés pour le *ḥsîn* suffissent pour le distinguer du *raml mâya*. Bien qu'aucune formule ne soit présente dans les trois exemples à la fois, il est clair que ce polycorde emprunte une autre philosophie en se concentrant sur le pentacorde [*ré* ; *la*]. Absente de l'exemple C, la formule 1 établit un lien assez prononcé entre A et B. La formule 3, quant à elle, met en avant un procédé de transposition mélodico-rythmique cher aux improvisations arabo-orientales jusqu'à nos jours. L'absence de ce procédé de l'exemple A témoigne de l'influence qu'a pu exercer la

musique orientale sur la musique tunisienne à partir des années soixante. En outre, la suppression de la formule 1 dans l'exemple C peut affecter le langage musical du *ḥsîn*. Ce dernier se voit attribuer une nouvelle formule introductive (formule 2).

3.1.3 Paradigmes *raṣd dhîl* :

Les paradigmes *raṣd dhîl* sont au nombre de cinq, répartis sur deux formules mélodico-rythmiques (voir figure 5).

- **Formule 1 :**

Perçue comme la formule principale du *raṣd dhîl*, elle figure à chaque phase d'exposition au niveau du troisième syntagme. Même si la manière d'aborder le polycorde est différente à chaque fois, la conclusion de la mélodie en *raṣd dhîl* marque toujours un passage obligé par cette formule.

- **Formule 2 :**

Elle apparaît uniquement dans l'exemple C au niveau de C4. Ce dernier forme la prolongation du *raṣd dhîl*, déjà introduit dans C3. La mélodie de C4 est basée sur cette formule reprise deux fois. Intervenue d'une manière circonstancielle, la formule 2 marque une symétrie mélodico-rythmique à relever. Celle-là consiste au triolet contenant trois degrés consécutifs descendant. Si on remplace le *do* du début par un *la*, on obtient trois variables de cette symétrie qui s'achèvent sur la tonique et qui a un rôle conclusif. Je relève en outre une correspondance sur les fins des formules 1 et 2 à savoir les trois derniers temps de la première et

les deux derniers de la deuxième. Il s'agit d'un sous-paradigme qui paraît-il, caractérise les conclusions en *raṣd dhîl* quelque soit l'époque.

Corollaire : Les deux formules mélodico-rythmiques générées pour le polycorde *raṣd dhîl* opèrent plutôt sur les fins de phrases. Cela ne permet pas de dégager une vision claire de son cheminement mélodique. La formule 1 a un rôle crucial vu qu'elle intervient communément dans les trois exemples. Ainsi, elle résiste à la contrainte du temps en installant une sorte de question/réponse (2 premiers temps/3 derniers temps) très répandue pour le *raṣd dhîl*.

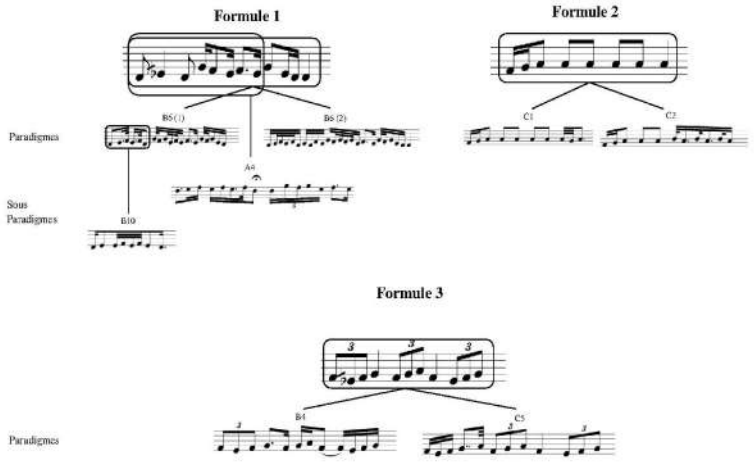


Figure 4 : paradigmes correspondant au polycorde

3.1.4 Paradigmes mḥaiyar 'râq :

Le polycorde *mḥaiyar 'râq* ne s'est véritablement confirmé que dans l'exemple A, occupant les trois syntagmes A9, A10 et A11. Son apparition dans l'exemple C (C6) s'avère superficielle et ne permet pas d'établir des liens avec A. Ainsi, une seule formule

a lieu, générant deux paradigmes et trois sous-paradigmes, que voici :

Cette formule, issue du début de A11, intervient dans un contexte maqâmique modulant propre à l'exemple A. Les structures rythmiques utilisées sont bien concordantes avec les paradigmes qu'elle génère, induisant une relative simplicité. C'est justement l'altération du polycorde principal qui compte le plus ici. La formule ci-dessus a un rôle introductif et s'articule sous forme de question/réponse s'étalant chacune sur trois temps. La réponse (trois derniers temps) forme un sous-paradigme conclusif pour A9 et A10. A9-1 y inclut même le dernier temps de la question dans une optique tout aussi conclusive.

Corollaire : le polycorde *mḥaiyar ʻrâq* n'est pas bien mis en valeur dans A, B et C. Une seule formule est détectée ce qui s'avère insuffisant pour dégager un minimum d'informations sur son cheminement mélodique. Cette formule est Néanmoins fortement présente dans A avec deux paradigmes et trois sous-paradigmes étalés sur les trois syntagmes *mḥaiyar ʻrâq* de l'exemple. En outre, on souligne une simplification des structures rythmiques employées par rapport au *ḥsîn* et *raml mâya*.

- **3.2 Paradigmes interpolycordaux :**

Lors du dépouillement, il est curieux de constater la présence de certains paradigmes dans plusieurs polycordes à la fois. La correspondance est frappante bien que les ambiances modales des polycordes qui les contiennent soient parfois assez différentes. Ces paradigmes, appelés interpolycordaux, sortent dès lors du cadre d'un seul polycorde pour former un élément du

vocabulaire musical même de l'*istikhbâr* (voir figure 6).

3.2.1 Paradigmes communs entre *ḥsîn*, *raṣd dhîl*, *mazmûm* et *raml mâya* :

Il s'agit ici de la formule la plus importante de cette partie du fait qu'elle réunit quatre polycordes en même temps. Elle génère quatre paradigmes et deux sous-paradigmes :

La formule est présente dans *ḥsîn*, *raṣd dhîl*, *mazmûm* et *raml mâya* à la fois. Perçue plutôt dans A et B, sa nature mélodique s'apprête bien à établir un lien entre tous ces polycordes. Son cheminement axé sur une descente de *la* à *mi*, laisse le choix de conclure sur n'importe quelle note.

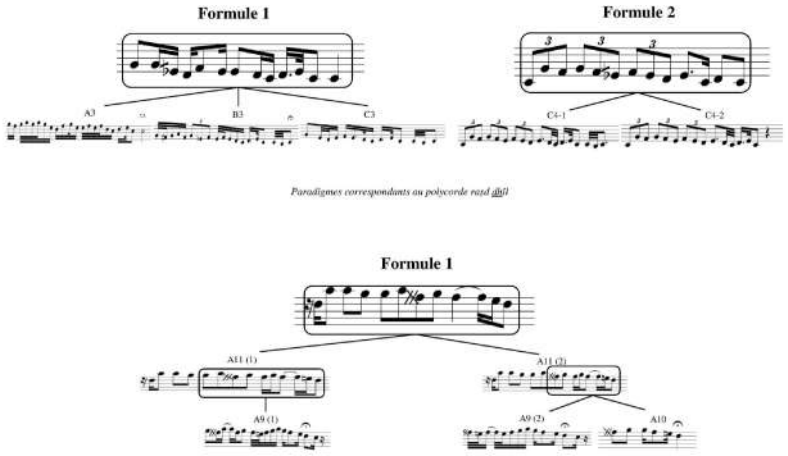


Figure 5 : paradigmes correspondant au polycorde *raṣd dhîl* (en haut) et au *mḥayiar 'râq* (en bas)

Ainsi, on peut parfaitement envisager différentes *qaflât* à savoir *fa* pour *mazmûm*, *ré* pour *ḥsîn* et *raml mâya* ou encore *do* pour *raṣd dhîl*. Les paradigmes se veulent très concordants entre eux au niveau mélodico-rythmique et particulièrement fidèles à la formule dont ils sont issus. En enlevant le premier temps, on obtient un sous-paradigme qui apparaît dans A2 et B4. C'est d'ailleurs la seule occasion où on aperçoit le *mazmûm*.

Corollaire : Forte d'un cheminement mélodique ouvert à des propositions musicales multiples, cette formule est la seule à réunir quatre polycordes à la fois. Sa mélodie, dépourvue de tout aspect introductif ou conclusif, laisse libre recours à l'interprète de l'intégrer dans l'ambiance modale de son choix. C'est la formule mélodico-rythmique la plus pertinente de l'analyse et est considérée comme un élément indissociable du discours musical des exemples A et B.

3.2.2 Paradigmes communs entre *ḥsîn* et *raml mâya* :

Les polycordes *ḥsîn* et *raml mâya* ont constamment été opposés durant l'étude analytique.

Il est question ici de ressortir un point commun entre eux, à savoir une formule mélodico-rythmique générant quatre paradigmes que voici :

Cette formule est exclusivement présente dans l'exemple B. Les paradigmes qui s'y réfèrent se situent dans B4 et B11. Son cheminement mélodique conclusif ne facilite guère l'identification du polycorde en question. Si un emprunt au *raml mâya* a eu lieu

dans le *ḥsîn* de B4 d'où une probable confusion entre les deux polycordes, le B11 lui, est clairement en *raml mâya*.

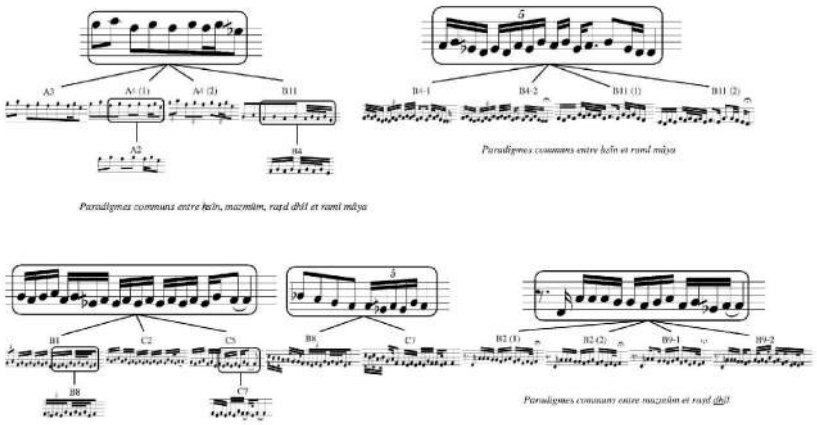


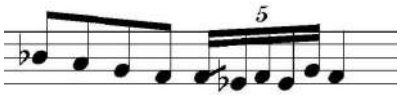
Figure 6 : paradigmes communs entre plusieurs polycordes

Corollaire : En l'espace de quatre notes musicales, la formule en commun entre *ḥsîn* et *raml mâya* corrobore un cheminement mélodique riche et très intéressant à l'échelle du langage musical. Se limitant à l'exemple B, elle représente un schéma mélodico-rythmique qui est probablement en vogue dans les années soixante. Cette formule établit une correspondance entre les deux polycordes *ḥsîn* et *raml mâya* ce qui se veut rare.

3.2.3 Paradigmes communs entre *ḥsîn* et *mazmûm* :

Le *mazmûm* en *fa* a fait preuve d'un lien fort avec le *ḥsîn* en *ré*. Les paradigmes perçus en commun entre les deux appuient encore ce lien. On relève cinq paradigmes et deux sous-paradigmes pour deux formules, répartis entre B et C.

- **Formule1 :**

On retrouve cette formule principalement au niveau des phases d'exposition, précisément dans B1, C2 et C5. Si le *ḥsîn* l'emporte du côté quantitatif, le *mazmûm* est seul à marquer un arrêt définitif sur le *fa* affichant une meilleure fidélité à la formule qui s'avère conclusive uniquement pour le *mazmûm*. Par ailleurs, des allusions à cette formule sont également faites au niveau du développement dans les deux cas. Il s'agit des syntagmes C7 et B8 qui emploient des sous-paradigmes basés sur l'élimination de la montée vers le *la*.

- **Formule 2 :**

Cette formule reprend la même logique de son homologue. Apparue dans le *ḥsîn* de B8 et le *mazmûm* de C7, elle n'est conclusive que pour ce dernier. D'ailleurs, la seule vraie différence entre les deux formules consiste au début à savoir la descente de *si* à *fa*. La formule 2 est un développement de la formule 1.

Corollaire : L'interprète n'investit pas moins de deux formules pour établir un lien de communication entre les deux polycordes *ḥsîn* et le *mazmûm*. La mélodie est toujours axée sur le *fa* qui forme le degré final de la formule. Ce processus se montre non seulement évident pour une *qafla* en *mazmûm* mais reste également ouvert à une descente vers *ré* pour entamer le *ḥsîn*.

3.2.4 Paradigmes communs entre *mazmûm* et *raṣd dhîl* :

Si les polycordes *mazmûm* et le *raṣd dhîl* se succèdent dans chaque exposition (A2-A3 ; B2-B3 ; C2-C3), le lien entre les deux est plutôt difficile à envisager sur le plan modal. Il est pourtant présent dans l'exemple B via la formule suivante :

Il s'agit d'une formule assez pertinente dans l'axe paradigmatique de B. Là où elle apparaît (B2 et B9), elle incarne le même mode de fonctionnement à savoir une apparition à deux reprises avec un léger développement à la fin de la deuxième fois. L'interprète se permet de l'utiliser pour ponctuer la phase de développement (B9), lui procurant dès lors plus d'intérêt. Cet endroit trace le lien même entre ces deux polycordes en connectant cette formule, fortement liée au *mazmûm*, à la *qafla* du *raṣd dhîl*.

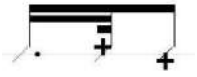
Corollaire : Si la formule ci-dessus permet de rendre compte d'une possible communication entre *mazmûm* et *raṣd dhîl*, c'est surtout son rôle dans l'axe paradigmatique et la manière dont elle opère qui sont remarquables. Le processus de répétition successive d'une formule est pratiquement repéré dans chaque exemple. Cela rappelle le *raml mâya* de A8 ou le *raṣd dhîl* de C4. Ce processus de répétition, intégré au moins une fois dans chaque exemple, caractérise le langage musical de l'*istikhbâr*. L'intérêt de la formule apparu dans B est le fait qu'elle intervient dans deux endroits et polycordes différents.

➢ **3.3 Analyse motivique :**

Il s'agit ici de ressortir l'ensemble des motifs mélodico-rythmique si non rythmiques, rencontrés dans la mélodie à travers A, B et C. On indique pour chacun les syntagmes dans lesquels il est repéré. Pour les motifs mélodico-rythmique, on tient compte juste du relief de la mélodie dans leur détermination. Pourvu que le rythme soit respecté, la transposition de ce relief constitue ainsi une variante du même motif. Les signes « + » apostés sur certaines notes indiquent leur position par rapport à la note départ.

3.3.1 Motifs mélodico-rythmique :

Les motifs mélodico-rythmiques sont au nombre de deux. Tous les deux interviennent dans les trois exemples sous différentes variantes (voir figure 7). Ils forment les charnières de la mélodie et sont intrinsèques au langage musical. Leur récurrence importante les rend incontournable dans l'élaboration de l'*istikhbâr*.



➢ **Motif 1** :

La mélodie du motif 1 traduit une succession de deux intervalles à savoir une seconde ascendante suivie d'une tierce descendante. La structure rythmique ainsi que la nature de la mélodie ont pour objectif de mettre en relief la note d'arrivée quand les deux premières sont considérées comme des broderies. Ce motif se joue principalement à partir du *ré* (variante 2).

Il est transposé sur tous les degrés de l'échelle sauf le *do* ce qui permet de relever six variantes. Il se veut très pertinent vu qu'il intervient trente fois dont douze dans A, sept dans B et onze dans C. Pour A et B, prés de la moitié des apparitions se situe dans la phase d'exposition alors que C les disperse équitablement sur les trois phases.

Les variantes les plus employées sont celles au départ de *ré*, *la* et *mi* (variante 2, 4 et 1). Ces dernières enregistrent à elles seules vingt trois apparitions soit les 4/5 du nombre total. Elles soulignent l'importance des degrés d'arrivée *do*, *ré* et *sol*.

Corollaire : le motif mélodico-rythmique 1 constitue une cellule de base qui suit le langage musical dans son évolution. Ce dernier en fait régulièrement usage en l'intégrant dans les différentes phases de la chaîne syntagmatique. Le motif 1 fait ainsi office d'automatisme pour le langage musical des *istikhbârât* analysés.

➢ **Motif 2** :

Le motif 2, beaucoup moins répandu que son homologue, incarne trois variantes. Les signes « + » correspondent aux notes situées à une seconde supérieure par rapport à la note de départ. Les deux derniers degrés sont aléatoires. Le motif 2 est principalement repéré dans les exemples A et B où il enregistre quatre apparitions dans chacun. On définit trois variantes selon la note départ du motif : variante 1 pour le *mi*, variante 2 pour le *fa* et variante 3 pour le *sol*.

Si la variante 3 intervient exclusivement dans *raṣd dhîl* (A3), la variante 1 est en commun entre *raṣd dhîl*, *ḥsîn* et *raml mâya* quand la variante 2 apparaît plutôt dans *ḥsîn*, *mazmûm* et *raml mâya*. Les variantes 3 et 1 se jouent le plus souvent l'une après l'autre dans le *raṣd dhîl*. Voici le contexte d'introduction du motif 2, sous ses différentes variantes :

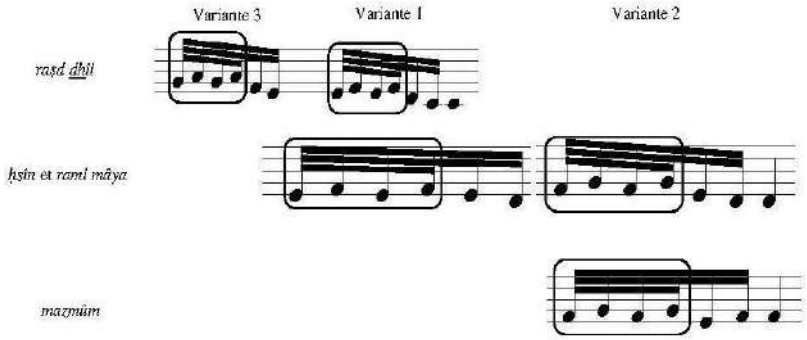


Figure 7 : contexte d'introduction du motif 2
dans raṣd dhîl, ḥsîn, raml mâya et mazmûm

xemple C souligne une mutation du langage musical à travers le temps. Ainsi, il n'y a droit qu'au *mazmûm* de C2. Si l'exemple A le fait apparaître principalement à la phase d'exposition, c'est l'exemple B qui le répartit sur toute la chaîne syntagmatique. On peut déceler qu'il est plus pertinent dans les années soixante. Par ailleurs, l'identité des deux derniers degrés du motif 2 pourrait être prévisible. Le premier se situe dans tous les cas à une tierce, si non à une seconde plus basse de la note qui le précède. Le deuxième parcourt à son tour l'intervalle d'une seconde ou d'une tierce montante ou descendante par rapport au premier.

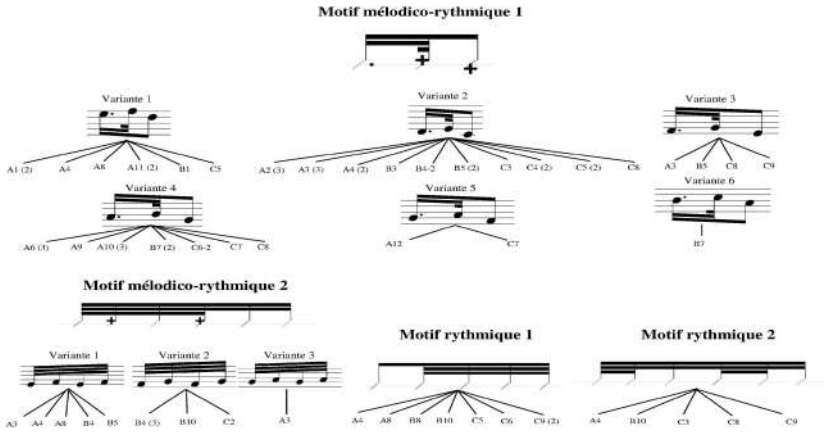
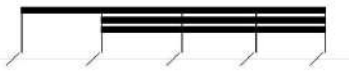


Figure 8 : motifs mélodiques et/ou rythmiques relevés

3.3.2 Motifs rythmiques :

Le motif rythmique tient compte uniquement de la structure rythmique sans prendre en considération le cheminement mélodique. Cela minimise son intérêt par rapport au motif mélodico-rythmique. Deux motifs rythmiques sont ressortis que voici :

- **Motif 1 :** 

Le motif 1 est relevé dans les syntagmes A4, A8, B8, B10, C5, C6 et C9. À l'exception de C6 où ce motif apparaît dans le *mazmûm* du début, ces syntagmes sont soit en *ḥsîn*, soit en *raml mâya*. Cela situe l'apparition du motif rythmique 1 dans un contexte polycordal bien déterminé, à savoir deux polycordes à échelle commune qui sont *ḥsîn* et *raml mâya*.

- **Motif 2 :**

Ce motif consiste à répéter deux fois une même cellule

rythmique composée de deux triples croches suivies d'une double croche. S'il intervient ponctuellement dans A et B (A4, B10), c'est l'exemple C qui enregistre le plus de récurrence à savoir dans C3, C8 et C9. Pour le *raṣd dhîl* de B10, C3 et C8, le motif 2 est mélodico-rythmique dans la mesure où il emprunte le même cheminement mélodique que voici :

Corollaire : Certains polycordes offrent un champ propice à l'expansion de motifs rythmiques bien précis. Si le motif 1 intervient en premier lieu dans *ḥsîn* et *raml mâya*, le motif 2 préfère plutôt le *raṣd dhîl* tout en optant pour un enchaînement mélodique qui lui est spécifique. Ce dernier motif marque par ailleurs une présence plus forte dans l'exemple C. À l'échelle motivique, il peut rendre compte d'une altération du langage musical dans la mesure où il y intervient de plus en plus à travers le temps.

4. Conclusion

Cet article met la lumière sur une étape fondamentale d'une approche analytique musico-empirique. L'analyse des axes syntagmatique et paradigmatique relève la transition frappante qu'a subie l'*istikhbâr* à travers le temps. Passant à la loupe les différents niveaux d'articulation, je me permets de conclure que la configuration de la chaîne syntagmatique a été clairement altérée d'une époque à l'autre. La répartition des phases varie considérablement. Renfermant le plus de syntagmes, l'exemple A est le seul à visiter la zone modulante, précisément dans les périodes modales 3 et 4 (*mḥaiyar 'râq* et *iṣba'ain*) ce qui le rend particulièrement riche en modulation. Si l'exemple C réduit de

moitié la durée des périodes modales 2 et 3 par rapport à la première, l'exemple A connaît au contraire une concentration accrue sur la phase de développement. Cette phase s'avère de moins en moins importante en allant de 1926 à 1990. Par ailleurs, je dénote deux principales similitudes entre les chaînes syntagmatiques. La première consiste aux périodes modales 1 qui, ayant à peu près la même longueur, utilisent toutes le même enchaînement de polycordes à savoir, *ḥsîn*, *mazmûm*, *raṣd dẖîl* et *ḥsîn*. Cet enchaînement est paraît-il, caractéristique du discours musical du *ṭba' ḥsîn*. Il résiste à la contrainte du temps en figurant dans les trois exemples. Quant à la deuxième similitude, elle concerne la conclusion qui s'articule uniquement sur deux syntagmes dans tous les cas. Je peux conclure qu'une limitation des mécanismes de développement et de modulation en fonction du temps est clairement mise en œuvre. L'exemple B se montre cependant, comme le plus cohérent au niveau de sa structure, stipulant une répartition homogène des syntagmes sur l'ensemble des phases. Les éléments ressortis ici permettent de confirmer une évolution langagière conséquente au niveau de la construction même du discours musical de l'*istikẖbâr*. Ceci est en rapport avec la cohérence entre les phases, qui est en principe fortement liée au sentiment modal qui en découle. La perception de l'*istikẖbâr* est probablement affectée dans le sens où l'on change l'équilibre qui régit ses différentes parties. De leur côté, les similitudes signalées renseignent plutôt sur des éléments stables qui seraient des caractéristiques intrinsèques au langage de l'*istikẖbâr* quelque soit l'époque.

Les formules génératrices qui réunissent chaque groupe de paradigmes soulignent des disparités incontestables d'un polycorde à l'autre. La confrontation entre *ḥsîn* et *raml mâya* à ce niveau

montre les spécificités de chacun. Trois formules parmi les cinq ressorties pour *raml mâya* font état d'un cheminement mélodique descendant à partir de l'aigu quand les formules génératrices du *ḥsîn* se concentrent toutes sur le pentacorde [*ré* ; *la*]. Une formule génératrice m'a particulièrement marqué de par sa pertinence exemplaire que voici :

Celle-ci est la seule à figurer dans quatre polycordes à la fois à savoir *mazmûm*, *ḥsîn*, *raml mâya* et *raṣd dhîl*. C'est la formule génératrice la plus importante et est considérée comme un élément indissociable du vocabulaire musical de l'*istikhbâr*.

L'altération du discours musical de l'*istikhbâr* à travers le temps est souvent accompagnée d'une altération de l'identité culturelle et musicale. Cet enjeu est de nature à susciter un débat lié à la perception de la musique, à l'*affect*. Il est à constater que la nouvelle génération de musiciens n'ont plus le même engouement pour le genre tunisien au sens large, et préfèrent improviser sur un *maqâm* (mode) oriental ou turc plutôt que sur un *ṭba'*. La référence à un discours musical figé d'une part, et la diffusion de moins en moins large de la musique traditionnelle de l'autre, ont contribué en grande partie à l'édifice de cette rupture.

Si je me suis permis d'esquisser dans ce travail une démarche de défragmentation du discours musical de l'*istikhbâr* en Tunisie en vue de constater son évolution à travers les improvisations A, B et C, il est incontestable que l'expérience analytique est encore à son début. Le vocabulaire particulièrement riche du *ṭba'* nécessite davantage d'investigation afin de déceler les éléments langagiers propres à chaque polycorde. Cet essai vise

avant tout à rendre compte de l'utilité de l'approche syntagmatique paradigmatique dans la synthèse du discours musical et dans la détermination de ses ingrédients.

Bibliographie :

(1) ZOUARI, Mohamed Zied, **Évolution du langage musical de l'istikhbâr en Tunisie au XX^e^ siècle, une approche analytique musico-empirique**, Thèse de musique et musicologie sous la direction de Nicolas MEEÙS, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2014.

(2) L'exemple A est un *istikhbâr* joué en 1926 par le soliste *Khîlû essghîr*. L'enregistrement provient des archives de la médiathèque du centre des musiques arabes et méditerranéennes et enregistré sous la cote D-281 exp. 1. À l'origine, il s'agit d'un disque 78 tours avant d'être numérisé par les services techniques du centre à ma demande. Cette improvisation se veut rare du fait qu'elle n'introduit pas un chant comme ce fut le cas dans la musique tunisienne en général. L'interprète y développe un discours musical cohérent et riche en modulation. Sept polycordes y entrent en jeu : *ḥsîn*, *raml mâya*, *raṣd dhîl*, *mazmûm*, *mḥaiyar 'râq*, *raṣd* et *iṣba'ain*. Le *ṭba'* de l'*istikhbâr* est indéfini car le polycorde de la fin est différent de celui du début. Ceci est à l'origine de l'appellation « plurimodal ».

(3) L'exemple B est un *istikhbâr* joué entre 1963 et 1967. L'enregistrement figure dans le premier des deux disques numériques joints à l'ouvrage de *Manoubi Snoussi* intitulé *Initiation à la musique tunisienne* et inscrit sous la cote CD 1.35. Cet exemple s'intitule « *istikhbâr* en *ḥsîn ṣabâ* ». Le *ḥsîn ṣabâ* est l'une des dérivations du *ṭba' ḥsîn* et se caractérise, en se basant sur le degré *ré*, par la mise en valeur du degré *fa*. À l'image de l'exemple A, cette improvisation forme une œuvre musicale indépendante du fait qu'elle n'est pas suivie par un chant. Quatre polycordes y entrent en jeu : *ḥsîn, raṣd dhîl*, *mazmûm* et *raml mâya*. L'*istikhbâr* est encore une fois plurimodal car le polycorde de la fin est différent de celui du début. Ceci remet en question l'intitulé même de l'exemple B qui sous-entend l'unité modale de l'*istikhbâr*.

(4) L'exemple C est un *istikhbâr* joué en 1990. Dernièrement numérisé par les services techniques du palais d'Erlanger, il figure sous la cote ZGH. 3. Il y est

bien mentionné le nom du *ṭba'* à savoir le *ḥsîn*. De mon côté, j'y vois, tout comme A et B, un *istikhbâr* plurimodal avec l'intervention de quatre polycordes : *ḥsîn*, *raṣd dhîl*, *mazmûm* et *raml mâya*.

(5) NARMOUR, Eugène, **The Analysis And Cognition of Melodic Complexity : The Implication-Realization Model** (L'analyse et la cognition de la complexité mélodique : Le modèle implication-Réalisation), USA, The University Of Chicago Press, 1992.

(6) Les chiffres de *1* à *7* écrits en *italique* et inscrits après les polycordes correspondent aux degrés musicaux de *do* à *si*. Le chiffre *2* correspond à *ré*, *4* à *fa* etc. Les lettres suivies de numéros, à savoir A1, A2, A3.., B1, B2, B3.. et C1, C2, C3.., désignent les syntagmes. La période modale regroupe des syntagmes successifs ayant la même ambiance modale et formant une entité musicale complète et cohérente.

(7) MEEÙS Nicolas, **de la forme musicale et de sa segmentation**, *Musurgia*, analyse et pratique musicales, Paris, ed. Eska, 1994, Volume I.

(8) SNOUSSI, Manoubi, **Initiation à la musique tunisienne**, Tunisie, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes *« Ennejma Ezzahra »*, Ministère de la culture, de la jeunesse et des loisirs, 2004, Volume 1.

(9)Les formules sont déduites par moi-même une fois les paradigmes relevés. Elles établissent une sorte de compromis entre eux. Une certaine tolérance sur les plans mélodique et rythmique est ainsi à constater dans la plupart des cas.

La pratique du *taqsîm* dans la musique tunisienne contemporaine d'influence jazz

Noomen GUERMAZI*
<guermazi-noomen@hotmail.fr>

Le phénomène de l'improvisation musicale est un sujet de réflexion et d'actualité chez les chercheurs en musicologie et ethnomusicologie du XX^e^ siècle. Diverses définitions peuvent être attribuées à l'improvisation musicale. Bernard LORTAT-JACOB présente le phénomène de l'improvisation tel qu'il apparaît dans les musiques de tradition orale en tant qu'une « *technique complexe et multiforme qui touche à la fois au système musical (puisqu'on improvise toujours à l'intérieur d'un système), et au système socioculturel (puisqu'on joue toujours la musique d'une culture)* » (LORTAT-JACOB Bernard, 1999, 274)(1).

Dans le monde arabe, plusieurs musicologues et ethnomusicologues du XX^e^ siècle ont tenté de comprendre et de définir le *taqsîm* comme forme d'improvisation. Ils ne manquent pas de souligner la place centrale de la démarche improvisatrice dans la tradition musicale arabe. L'une des définitions est due à Jean During qui, en parlant de l'improvisation, précise : *« le terme plus approprié de taqsîm, qui désigne le genre d'improvisation*

G **Assistant et chercheur en Musique et Musicologie**

individuelle de rythme non mesuré, évoque l'idée de division, de morcellement et suggère que l'artiste procède par fragmentation d'un modèle en ses éléments constitutifs, afin de les réorganiser à son goût » (DURING Jean, 1987, 33)(2). Nidaa Abou Mrad affirme que le *taqsîm* est la forme d'improvisation la plus élaborée de la tradition musicale arabe, « *il peut être assimilé à une sorte de « cantillation instrumentale» d'une prose virtuelle, implicite »* (ABOU MRAD (Nidaa), 2005, 188)(3).

Aujourd'hui les débats sur l'improvisation musicale contemporaine dans les pratiques musicales actuelles se multiplient notamment avec l'ouverture des traditions musicales du monde arabe sur les cultures du monde en général et sur la culture occidentale en particulier, prend des proportions importantes avec les musiques improvisées, comme le jazz. Le jazz qui affiche son intérêt pour « *les cultures extra-européennes du monde arabe, de l'orient et bien sur de l'Afrique*» (GUIBERT (Gérôme) et SALADIN (Mathieu), 2005, p.104)(4). Des musiciens de jazz tels que John COLTRANE et Miles DAVIS vont ouvrir les portes par leurs recherches sur la musique modale. Le monde du jazz est devenu aujourd'hui un espace de rencontre de différents courants musicaux des artistes quels que soient leurs pays d'origine se rencontrent dans des projets musicaux pour concrétiser l'idée d'une musique planétaire. Dans ce sens, les rencontres musicales entre les musiciens arabes et des musiciens de jazz occidentaux se multiplient. Selon Amine BEYHOM, le musicien Ahmad ABDUL-MALIK, d'origines soudanaises, est « *le premier à avoir offert une rencontre entre le jazz et la musique arabe »* (BEYHOM Amine, 2007, pp.63-91)(5) à la fin des années 1950 à New York. Plusieurs musiciens arabes ont adopté cette nouvelle tendance de métissage musicale telle que le

musicien libanais Rabih Abou-Khalil, le musicien Irakien Rahim Al-haj et le musicien tunisien Anouar BRAHEM qui représente selon Mohamed Ali KAMMOUN « *un exemple de l'entrée du musicien tunisien dans l'univers des grandes industries de production du jazz* » (Mohamed Ali KAMMOUN, 2010, 58)(6). Ces pratiques musicales instrumentales improvisées coïncident avec l'ouverture de nouveaux champs théoriques tels que l'ouvrage de Monther AYARI sur l'écoute des musiques improvisées qui évoque un nouveau concept, celui d'un « *taqsîm* moderne » (AYARI Monther, 2003, 88)(7) caractérisé par l'exploration de nouvelles structures mélodiques, influencées par les musiques du monde tel que le jazz.

Dans ce sens, notre problématique dans cette étude est de mettre en exergue : D'une part, les enjeux socioculturels qui ont favorisé les nouvelles tendances de musiques improvisées entre les musiciens arabes et les musiciens de jazz occidentaux, d'autre part, les nouveaux paramètres musicaux de la pratique du *taqsîm* dans la musique instrumentale contemporaine arabe d'influence jazz.

Parmi les enjeux socioculturels qui ont déclenché ce processus d'improvisation dans la musique arabe instrumentale contemporaine. D'une part, le développement industriel à travers l'industrie du disque qui a renforcé au XX^{e} siècle l'aspect économique de la musique en général et du jazz en particulier .Un intérêt mondial émerge pour le métissage musical d'influence occidentale comme le jazz grâce aux « *liens qui existent entre le capitalisme global et cette multiplicité des œuvres* ». (Gérôme GUIBERT et Mathieu SALADIN, 2005, 102)(8). Les nouvelles technologies dont l'internet, ont favorisé clairement la diffusion satellitaire du jazz. Aujourd'hui, il y a un marché de jazz international et des firmes discographiques étrangères spécialisées

pour ce genre de musique. D'autre part, l'émergence des concerts de *'ûd* en solo qui s'est multipliée à partir de 1971 par des joueurs du *'ûd* irakiens tels que Jamîl et Munir BACHÎR et Salmân SHOKR dans les pays arabes et en Europe. Ces enjeux socioculturels ont favorisé les nouvelles tendances de musiques improvisées entre les musiciens arabes et les musiciens de jazz occidentaux ce qui nous mènent à s'interroger sur l'apport et l'impact de cet inter-musicalité sur la pratique du *taqsîm*.

Afin d'approcher les paramètres musicaux de la pratique du *taqsîm* dans la musique instrumentale contemporaine arabe d'influence jazz. Nous nous appuierons sur les résultats d'une analyse musicale(9) des parties improvisées du *'ûd* à travers deux extraits musicaux composés respectivement par deux musiciens tunisiens. L'œuvre « *Hijaz*»(10) de Fawzi CHEKILI(11), et l'œuvre *«Odd Elegy »*(12) de Dhafer YOUSSEF(13).

Nous avons déduit différents niveaux d'inter-musicalité :

- En premier lieu, au niveau mélodique et orchestral à travers une nouvelle écriture à partir de conventions d'écriture jazzistique, ce qu'illustrent les transcriptions suivantes :

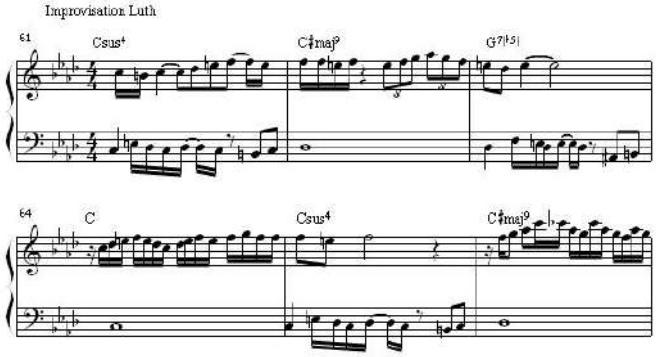


Figure n°1 : Extrait du *taqsîm* du *'ûd* de l'œuvre « *Hijaz*»,

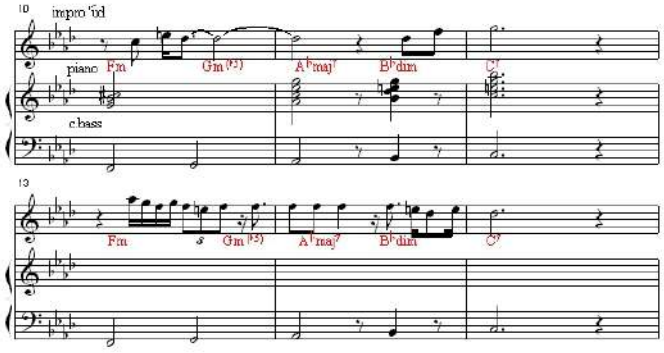


Figure n°2 : Extrait du *taqsîm* du *'ûd* de l'œuvre « *Odd Elegy* »

- En deuxième lieu, sur le plan de l'effectif des instrumentistes à travers la présence de musiciens de différentes cultures musicales à côté de Fawzi CHEKILI et Dhafer YOUSSEF tels que le musicien américain Mark Guiliana(14), et le musicien Arménien Tigran HAMASAYAN(15), et sur le plan du dispositif instrumental à travers la présence du *'ûd* et l'adoption d'instruments modernes occidentaux tels que le piano, la contrebasse, le saxophone la guitare électrique et la batterie.
- En troisième lieu, sur le plan modal qui se définit dans les deux extraits par un contraste entre quatre couleurs modales qui ont une parenté entre leurs échelles.

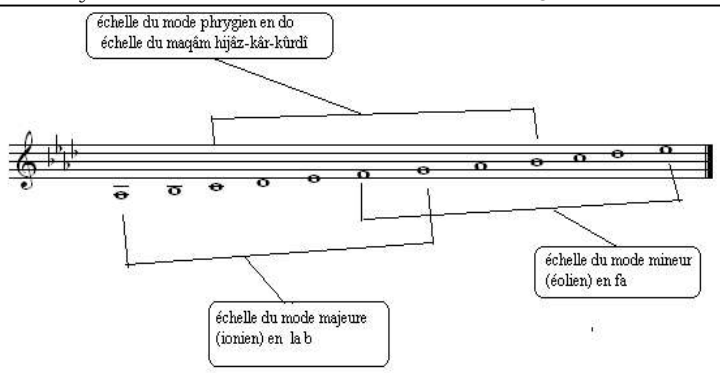


Figure n°3 : Schémas des échelles utilisés dans les deux extraits

Les altérations présentes aux échelles de la ligne mélodique des improvisations exposées au *`ûd*, sont écrites à celle du maqâm *hijâz-kâr-kûrdî* du point de vue musique arabe qui est identique à la gamme de Do phrygien selon la (terminologie du jazz) et respectivement identique à la gamme de La b majeure et Fa mineur naturel du point tonal. La démarche harmonique des deux compositeurs est d'instaurer des accords qui inspirent l'air jazzistique. Nous obtiendrons les trames harmoniques suivantes :

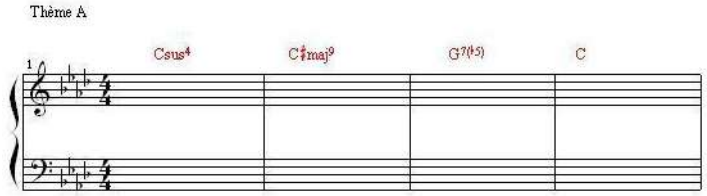


Figure n°4:Trame harmonique du *taqsîm* du *'ûd* de l'œuvre « *Hijaz*».

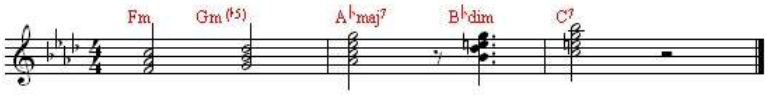



Figure n°5:Trame harmonique du *taqsîm* du *'ûd* de l'œuvre « *Odd Elegy* » .

En effet, l'improvisation du *`ûd* dans ces deux pièces est caractérisée par de nouveaux paramètres musicaux visible au niveau structure formelle et modale à travers un *taqsîm* mesuré qui se soumet à des structures rythmiques et harmoniques prédéfinies différents des traits caractéristiques du *taqsîm* utilisé dans la musique arabe qui ne répond pas à un cycle rythmique et qui tend à concéder plus de liberté au musicien improvisateur sur le plan temporel. De même, cette nouvelle forme de configuration et d'élaboration du *taqsîm* à créé d'une part, une nouvelle situation pour le *'ûd* en tant qu'instrument soliste au sein d'un ensemble jazzistique avec une nouvelle liberté sonore, une nouvelle forme d'interprétation au niveau du style de jeu de l'improvisation. D'autre part, un nouveau statut pour les improvisateurs arabes contemporains au sein d'une formation orchestrale pratiquant des structures rythmiques et harmoniques d'influence jazz.

Tout bien considéré, nous pensons que ces musiques instrumentales contemporaines d'influence jazz tend à enrichir le langage musical instrumental arabe contemporain. De même, elles offrent aux musiciens de jazz occidentaux de nouvelles possibilités de métissage sonore. Le désir d'ouverture des improvisateurs arabe sur d'autres cultures offre une revalorisation au *taqsîm* dans les musiques arabes actuelles.

Cette étude n'est qu'une modeste contribution pour approcher de la pratique du *taqsîm* dans la musique arabe instrumentale contemporaine à travers deux extraits musicaux composés par Fawzi CHEKILI et Dhafer YOUSSEF. Il y a, certainement, d'autres aspects du sujet qui suscitent l'attention de la part des musicologues à l'instar le mode opérationnel à suivre

pour que ces nouvelles tendances de musiques improvisées entre les musiciens arabe et les musiciens de jazz occidentaux seraient synonymes de diversité culturelle et non d'uniformisation et de modification du trait caractéristique de la pratique du *taqsîm* dans la musique arabe.

Bibliographie :

(1) LORTAT-JACOB (Bernard), **L'improvisation dans les musiques de tradition orale**, Paris, Selaf, 1999, p. 274.

(2) DURING (Jean), « Le point de vue du musicien ; improvisation et communication », L'improvisation dans les musiques de tradition orale, Bernard Lortat-Jacob, Paris, Selaf, 1987, p. 33.

(3) ABOU MRAD (Nidaa), « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », Cahiers de musiques traditionnelles, n° 17 « Formes musicales », Genève, Georg, 2005, p.188.

(4) GUIBERT (Gérôme) et SALADIN (Mathieu), « Multiciplité en œuvre. Spécificité des circuits de production et diversité des pratiques jazzistiques », Revue les mondes du jazz aujourd'hui, France, L'Harmattan, 2005, p.104.

(5) BEYHOM (Amine), « Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation : exemple de la musique arabe », Revue Filigrane n°5, Musique et globalisation, France, Deleatur, 2007, pp.63-91.

(6) KAMMOUN (Mohamed Ali), « Les nouvelles tendances instrumentales improvisées en Tunisie. Enjeux esthétiques, culturels et didactiques du jazz, de la modalité et du métissage », thèse de doctorat, Université Paris IV, Sorbonne, Octobre 2010, p58.

(7) AYARI (Monther), **L'écoute des musiques improvisées : essai de psychologie cognitive,** Paris, L'Harmattan, 2003, p.88.

(8) GUIBERT (Gérôme) et SALADIN (Mathieu), « Multiciplité en œuvre. Spécificité des circuits de production et diversité des pratiques jazzistiques », op.cit, p. 102.

(9) Analyse musicale réalisée, en décembre 2010, dans le cadre de mémoire de mastère en esthétique et techniques de la musique qui est intitulé : *Le 'ûd dans le jazz : Histoire et évolution des expériences tunisiennes.*

(10) Le titre « *Hijaz*» figure dans l'album « *Taqasim »* enregistré en hollande en 1994.

(11) CHEKILI (Fawzi), compositeur, joueur de *ùd*, guitariste et pianiste tunisien, né le 27 mai 1950 à kelibia, il a enrichie son expérience par des stages à l'occident chez des musiciens de jazz, parmi ses œuvres, *Taqasim* (Tunis 1994), Bédouine (Tunis 1998), Echihem (Rome 2005).

(12) « *Odd Elegy* » est une œuvre instrumentale tunisienne composée par le joueurs de *'ûd* Tunisien Dhafer YOUSSEF. Ce titre figure dans son album *Abounawas Raspody* sorti en février 2010 par le label *Jazz land Rec*.

(13) Dhafer YOUSSEF : Né le 19 novembre1967, joueur de *'ûd* tunisien, parmi ces albums *« Abu Nawas Rhapsody »* enregistré avec la firme *jazz land/Universal* en 2010.

(14) Mark Guiliana est un batteur de jazz américain.

(15) Tigran HAMASAYAN est un pianiste de jazz Arménien.

Créativité et discours musical tunisien

Rachid CHERIF*
< rachid.cherif@gnet.tn>

« *Lorsque nous écoutons une œuvre musicale, nous nous rendons compte que nous sommes confrontés à un discours qui veut nous convaincre, par une esthétique appropriée, de l'existence d'une réalité transcendante* ». (Tudor Misdolea, 2011, 112)(1)

Partant de l'écoute jusqu'au processus complexe de la composition musicale, nous pouvons dire qu'il y a une interaction entre la création et le discours musical qui se forme et se développe par la complexité des activités musicales. La créativité correspond à une pensée qui met en jeu l'imaginaire et favorise les innovations de tout ordre. Qu'est-ce qui peut donc être considéré comme activité créative dans le domaine musical ? La présente étude propose de clarifier la notion de « créativité musicale », d'insister sur les fondements et l'évolution du discours musical tunisien, et pour conclure, il y aura un volet qui portera sur la créativité dans le corpus musical tunisien à travers une approche

G **Maitre-assistant et chercheur en Musique et Musicologie**

critique de quelques exemples significatifs allant du traditionnel au répertoire contemporain.

La créativité musicale

La notion de créativité recouvre un domaine aux frontières incertaines, un ensemble de conduites « regroupés par intuition plutôt que par analyse. Cet état engendre en particulier une multitude d'approches théoriques non seulement discordantes mais encore mutuellement indécidables ». (Michel-Louis Rouquette, 1989, 119)(2) Il serait donc intéressant de s'attarder, sur le terme « créativité » qui dénote un jugement de valeur s'appuyant sur des capacités intellectuelles et ouvre par-là même la voie à différentes interprétations. La créativité renvoie au processus intellectuel qui consiste à engendrer « le plus d'associations possibles afin d'en arriver à une nouvelle synthèse, un nouvel arrangement d'où surgiront des nouveautés conceptuelles, des stratégies inattendues, des innovations ». (Madeleine Roy, 1978, 63)(3)

La créativité est une aptitude humaine qui consiste à produire du nouveau. Il s'agit d'une production d'idées inédites qui se conviennent de manière adéquate. Cette production peut concerner n'importe quel domaine de l'activité humaine, allant des sciences jusqu'aux arts sans oublier l'éducation et les activités de la vie quotidienne. Notons aussi, que « la créativité individuelle présente peu d'intérêt si elle ne s'inscrit pas dans une confortation de la créativité collective ». (Richard Ferdinand, 2009, 3)(4) De sa part, Noémie Pascal rapporte que :

> « *S'il est une chose qui émane de l'ensemble de la scène musicale au tournant du XXI^e siècle, c'est bien la diversité*

> *plutôt que l'unité stylistique. […] Diversité de fond, par la variété des démarches et convictions artistiques des compositeurs : la musique est tantôt matière, fruit d'expérimentations concrètes, tantôt abstraction, fruit de calculs intellectuels, tantôt outil d'expression personnelle, liée à une certaine sensibilité psychique humaine, tantôt outil d'identité nationale, liée à une tradition sociale… Bref, chacun ses idées, chacun ses moyens pour les atteindre, chacun sa musique* ». (Noémie Pascal, 2007, 774-775)(5)

La créativité musicale interpelle plusieurs acteurs dont surtout les compositeurs, les interprètes, les musicologues et les pédagogues. Chacun a sa propre manière de concevoir la créativité musicale et de parler à propos des œuvres et des problématiques inhérentes à la musique. Cette manière peut être descriptive, analytique ou esthétique. En somme, il s'agit d'un discours multiple et ouvert. Il va de soi que nos habitudes d'écoute traduisent une esthétique qui nous permettra de partager ce que l'on éprouve ou perçoit. De même, nous pouvons dire que la créativité musicale est un champ d'expérience inépuisable. Elle « constitue l'un des aspects de la créativité générale ». (Jean-Pierre Mialaret, 1994, 242)(6)

La création musicale est indispensable à l'enrichissement et au renouvellement du langage musical contemporain. Sa place est importante dans la mesure où elle fera partie du patrimoine dans le futur. « Les industries créatrices, comme la musique, peuvent constituer un moyen précieux de promouvoir et de

favoriser la diversité culturelle ». (Roger Wallis et Zeljka Kozul-Wright, 2004, 23)(7) On doit donc soutenir la création et l'innovation et aider à l'émergence de nouvelles œuvres. Il est à noter qu'une société sans création et qui ne s'alimente que par son patrimoine risque d'être stérile, dépourvue des qualités nécessaires pour imaginer son présent et se propulser dans le futur. Certes, la création devrait interroger le passé en puisant dans le patrimoine ; mais elle doit révéler la valeur symbolique du monde d'aujourd'hui et confronter les nouvelles esthétiques.

Peut-on parler d'un discours musical tunisien ?

> « *Quand une représentation musicale a lieu, on peut être sûr que les valeurs de certains y sont représentées, affirmées, célébrées. […] Toutes les musiques sont en effet enracinées dans un temps, un lieu, un vécu historique et un contexte culturel précis, et toutes sont liées à ces facteurs* ». (Marcello Sorce Keller, 2007, 1150-1151)(8)

Riche sur le plan culturel dont la musique est l'un des vecteurs essentiels, la Tunisie se présente comme le creuset de plusieurs civilisations qui s'y sont succédé à travers l'histoire, en sus des grands mouvements migratoires, andalous et arabe de Bani Hilal qui ont beaucoup marqué le domaine musical en contribuant à l'élaboration d'un ensemble hétéroclite de genres musicaux. Ce patrimoine assure à la Tunisie d'aujourd'hui l'image d'une nation enracinée dans l'histoire et forme une richesse musicale qui présente une source intarissable en termes d'inspiration et de créativité.

Le développement du patrimoine musical est associé à des discours sur l'ouverture culturelle et à des enjeux dépassant la simple dénomination d'une pratique musicale. On peut définir le patrimoine musical tunisien comme une pluralité qui se manifeste au sein d'une unité culturelle. Il s'agit d'un patrimoine vivant puisqu'il y a continuité et enrichissement continu. Nous pouvons dire qu'il est le fruit d'une tradition qui a soutenu un fondement identitaire et a joué un rôle considérable dans l'élaboration d'une mémoire musicale collective. En tout cas, il s'agit de genres musicaux qui se conjuguent au pluriel pour signifier un ensemble de musiques et de pratiques qui utilisent des outils du langage musical tunisien dont les rythmes, les modes mélodiques, des orchestrations spécifiques et une langue dialectale originale.

Dans son essence, la musique est une écriture du temps et dans le temps à la fois. Elle est toujours sensible au phénomène d'acculturation et demande une exposition à un corpus d'œuvres plus au moins stable et cohérent. Et lorsque nous prononçons un discours à propos d'une œuvre musicale, les mots représentent une manière d'exprimer ce que les sons ont incorporé dans notre mémoire comme aspect sonore, c'est-à-dire comme représentation explicite du déploiement de la forme musicale. Ainsi, une pièce ou même une cellule musicale peut présenter une unité syntaxique et participe, de ce fait, activement, par sa position sémantique, à l'agencement du discours musical.

Le discours musical se développe dans une réalité esthétique qui sert de base et met en évidence l'actualité du fait musical. Dans son intégralité, un discours musical « réalise la symbiose entre le sens *sonore* qui tient à la substance phonique

elle-même et le sens *spirituel* que la disposition des masses syntaxiques fait naître dans l'esprit de l'auditeur ». (Tudor Misdolea, 2011, 124)(9)

En tant que telle, la notion de discours musical tunisien est paradoxale, puisqu'aucun critère esthétique ne peut désormais prétendre s'appliquer à l'ensemble des œuvres musicales pratiquées ou consommées en Tunisie. Rappelons aussi que la consommation musicale est une pratique esthétique dans laquelle l'auditeur recherche du plaisir et des émotions et apprécie le produit musical pour lui-même et non pour les fonctions utilitaires qu'il pourrait remplir. Dans ce sens, Anne-Marie Green souligne que :

> « *Les faits musicaux ne se développent pas simplement les uns avec les autres ou les uns par rapport aux autres, ils sont le point de départ d'une activité ou de conduites qui sont partie prenante de l'organisation sociale tout entière et tout particulièrement de l'organisation spatiale. […] De plus, on s'approprie les faits musicaux comme une "drogue" et ceux-ci provoquent une recherche intense de plaisir, au point que certains peuvent avoir l'impression d'être en manque. Toutefois, à la différence des substances hallucinogènes, chacun est en mesure de gérer ce manque comme il le souhaite. Ainsi, pouvoir disposer de musique à tout moment et en tout lieu intensifie la dimension esthétique du fait musical* ». (Anne-Marie Green, 2007, 731-732)(10)

Les dernières décennies ont permis de voir surgir de nouveaux enjeux dont surtout la mondialisation qui a un effet

certain sur les œuvres de plusieurs artistes. En effet, l'époque actuelle nous permet d'apprécier une scène musicale riche et très ouverte sur des cultures cosmopolites rompant avec un passé jusqu'alors maintenu. Aujourd'hui, l'espace sonore du récepteur tunisien recouvre un grand nombre de musiques et de genres non tunisiens. Et nous pouvons dire que la pratique musicale en Tunisie est en quasi rupture avec le patrimoine musical tunisien, lequel ne représente qu'une partie limitée de cette pratique. De plus, il est difficile de trouver une base identitaire qui peut prétendre regrouper les Tunisiens malgré l'authenticité de plusieurs œuvres considérées auparavant comme l'expression de l'identité musicale tunisienne. Juger, actuellement, une œuvre devient vraiment une tâche périlleuse. Peut-on alors se demander si la musique est encore un moyen de convergence ou bien un champ où s'inscrivent les différences ?

Rappelons que « la création n'est jamais un événement ponctuel, autonome et radical : elle se manifeste toujours par un effet de contexte ». (Michel-Louis Rouquette, 1989, 103)(11) Ainsi, l'apparition de nouveaux moyens de diffusion et de nouvelles technologies font développer de nouveaux produits musicaux. L'ère du numérique peut donc faire évoluer la définition même du produit musical dans le sens où les frontières ne sont plus distinctes car une œuvre intègre désormais plusieurs types d'expressions et de diffusions.

L'apparition de plusieurs types de musiques dans notre pays nous renvoie l'écho d'une société pluriculturelle. Et cette ouverture sur d'autres cultures musicales, nous semble être un élément qui influe aussi bien que mal sur le développement de

notre propre discours musical car le besoin de l'identité qui est le besoin de se distinguer n'existe qu'en face de l'autre.

Par ailleurs, dans la sémantique de la musique, « une place importante est accordée au système hétérogène des signes, à l´intonation musicale, à la possibilité d´auto-identification dans le rapport dialogique avec l´Autre ». (Maia Muldma, 2009, 252)(12) De même, un discours musical bien élaboré est celui qui manifeste une marque identitaire et attire l'attention et l'adhésion de l'auditeur, celui qui persuade autrui de sa capacité à transmettre des conceptions et des perceptions en concordance avec la structure intellectuelle et morale de ses créateurs.

Quand il est authentique, le discours musical permet d'appuyer l'appartenance à une nation voire à une ethnie ou à une aire culturelle. Rappelons aussi que la façon la plus commode de ne pas être authentique est de renoncer à son propre héritage ou plus exactement à sa tradition. Faut-il rappeler, aussi, que le développement de toute musique dépendra étroitement de la manière avec laquelle la tradition est traitée ? En Tunisie, comme le suggère Mourad Sakli :

> « *Il n'est pas difficile de constater que, dans le contexte socio-musical actuel, la place occupée par l'intonation musicale tunisienne dans l'espace sonore est infime. […] En effet, la musique traditionnelle est de moins en moins présente et ne se renouvelle presque plus, outre le fait que les compositions nouvelles n'en récupèrent que rarement les éléments techniques constituants. Le paysage sonore est alors submergé, de par les courants de*

> *globalisation, par des expressions musicales exogènes provenant d'autres cultures* ». (Mourad Sakli, 3)(13)

Néanmoins, nous pouvons dire que les acteurs du domaine musical se trouvent aujourd'hui confrontés à de nouvelles ambiances sonores qui manifestent des contradictions et des oppositions plus ou moins bien vécus. C'est pourquoi ils utilisent des outils symboliques ayant rapport avec la représentation de soi et la texture musicale elle-même. Ainsi, en plus de tout ce qui fait référence à la tradition, discerne-t-on des emprunts de timbres et de rythmes en vogue, l'adoption du système tonal et l'acceptation des contraintes techniques imposées par les lois du marché.

Il semble bien que l'on ne peut donc pas prétendre à travers une telle procédure musicale, une unité de signification précise. La juxtaposition des cellules et des formes évolutives musicales se fait de différentes manières, tout dépend des compositeurs, des arrangeurs et des interprètes. Cette juxtaposition est le fruit d'une réflexion qui vise la beauté, le goût et en général l'esthétique spécifique à une époque historique donnée.

Cependant, il faut être bien conscient que la musique tunisienne manifeste l'usage d'un large éventail de modes mélodiques et de rythmes spécifiques qu'on ne peut trouver nulle part ailleurs sans parler des instruments connus par leurs timbres ou de la langue dialectale utilisée dans le répertoire vocal, connue par une métrique typique. Il n'est pas difficile donc de discerner ces éléments techniques qui, à eux seuls, suffisent à affirmer l'appartenance à un univers musical tunisien.

En somme, que l'on parle, en Tunisie, de musiques d'aujourd'hui ou de musiques traditionnelles, populaires ou savantes, toutes constituent, malgré leurs différences sur le plan style, une sorte d'unité qu'on désigne par l'expression « discours musical tunisien » malgré l'ambiguïté témoignant d'une complexité.

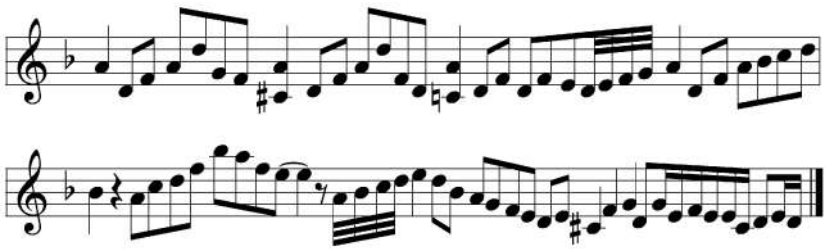
L'aspect créatif dans le corpus musical tunisien

Les tunisiens ont de tout temps apprécié l'aspect créatif et charmant qui se manifeste sous plusieurs facettes dans leurs musiques. Nous pensons d'une part, à l'improvisation en tant que forme, largement puisée et appréciée dans le discours musical tunisien, qui n'est qu'une forme de composition en temps réel et d'autre part, au côté improvisationnel dans l'interprétation qui n'est qu'une forme de création instantanée. Nous pouvons dire aussi, que la scène musicale tunisienne, sous toutes ses formes, est très riche par les compositions d'œuvres nouvelles, par les reprises et les arrangements de pièces anciennes ainsi que par le phénomène de métissage qui s'est amplifié par le biais de la mondialisation et de tout ce qui est interculturalité. De même, nous attirons l'attention sur le fait que même la musique populaire et la musique classique/savante dite *mâlûf*, dans leurs versions « authentiques », sont le produit d'une création continue à travers l'histoire.

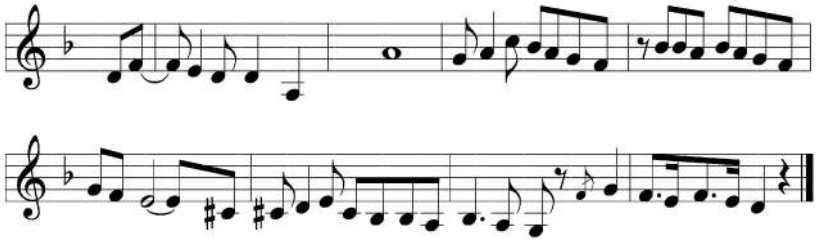
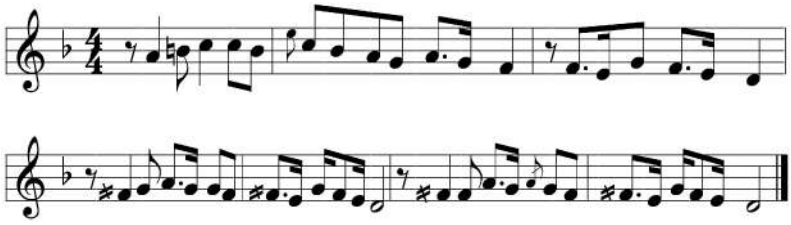
Les compositions musicales se font donc dans une dimension temporelle avec toutes les conséquences que cela implique quant à leurs modes d'appréhension. Et dans une certaine mesure, une composition peut être, considérée comme une sorte de « discours musical » qui s'inscrit dans le temps et

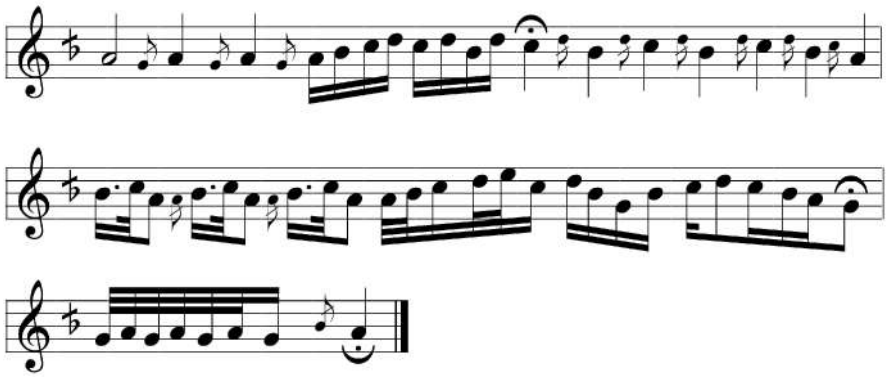
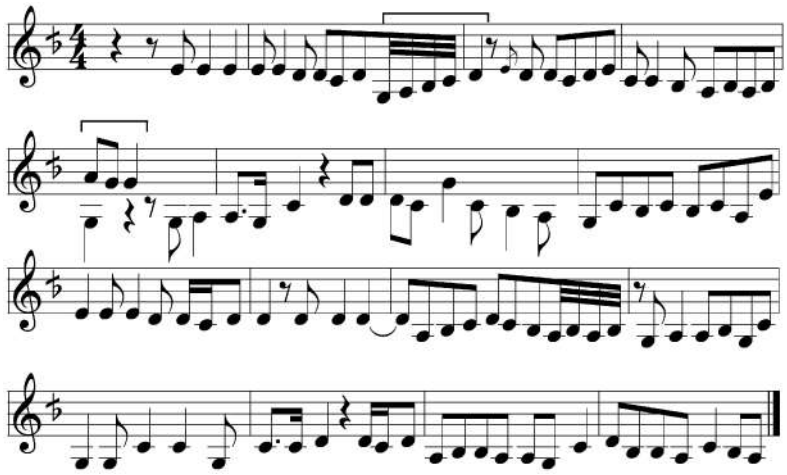
dans l'espace. Paul Landormy disait qu'avant d'être un art, la musique est un moyen de perception des bruits et qu'un système musical est une construction de l'esprit grâce à laquelle nous nous orientons dans l'infinie diversité des sons. (Paul Landormy, 1904, 152)(14)

Le cadre de cet article ne permet pas d'entrer dans le détail de la production musicale tunisienne dans sa totalité. Néanmoins, nous présentons trois exemples pour montrer des aspects créatifs à travers une approche critique. Notre analyse ne prétend pas et ne peut, d'ailleurs, pas être exhaustive :

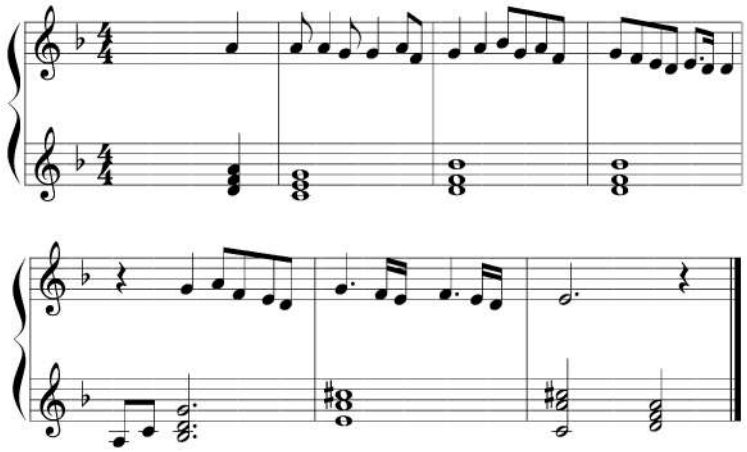
Le premier exemple est une chanson intitulée «*`çâfir janna*» (15) (oiseaux de paradis), composée par Khaled Slama et chantée par Rihab Sghaier et Raouf Abdelmajid. Dans cette chanson, il y a eu un mariage harmonieux entre trois genres musicaux différents : l'occidental, l'oriental et le tunisien. En voici la transcription du prélude interprété par le piano :

Le côté créatif s'est manifesté de différentes manières. D'abord, la recherche au niveau de la sonorité et de l'arrangement à tendance occidentale, qu'un simple auditeur tunisien peut facilement adopter ; et ensuite, le fait de pouvoir composer à la

fois des phrases orientales et tunisiennes qui peuvent amener à l'« enchantement ». En voici quelques extraits :

- La ligne mélodique du refrain dans le mode mélodique *« nahawand »* de l'école syro-égyptienne :

- Passage dans le mode mélodique tunisien *« mḥayyar `râq »* :

Le deuxième exemple est la chanson « *rawwaḥ mil-sûg ammâr* » (16) (Ammâr rentré du marché), interprétée par les idoles Hedi Habbouba de la musique populaire et Zied Gharsa de la musique classique et de la chanson qui fait référence à la musique traditionnelle. Il s'agit d'une association entre deux écoles musicales très différentes sur le plan interprétation, instrumentation et pas mal d'autres plans. Le produit a eu beaucoup de succès au niveau de la masse et témoigne beaucoup de richesses sur le plan musical pour les professionnels. En tout

cas, c'est notre façon de percevoir en tant que musicien et chercheur surtout que nous avons décelé des improvisations authentiques, interprétés par l'instrument typique de la musique populaire tunisienne qu'est le *« mizwid »* (cornemuse), une richesse rythmique et beaucoup d'accompagnements effectués notamment par des violons sans parler de la justesse dans le jeu instrumental. Voici la partition d'un extrait d'une improvisation libre sur le mode mélodique *« ḥsîn saba »*, avec laquelle la chanson est entamée :

Après cette improvisation, ce sont les percussionnistes qui ont joué deux cycles rythmiques de type *« fazzâni »* en 4/4 pour annoncer le chant du refrain dont voici la partition sans la partie d'accompagnement mais qui peut nous renseigner sur la matière sonore :

La ligne mélodique du chant a été enrichie par des arrangements qui n'ont pas dénaturé le style des chanteurs. Quant au joueur de *« mizwid »*, il a gardé sa manière de jeu lors des improvisations. Certes, cette association n'est pas la première en son genre, mais elle est significative car chacun des chanteurs a gardé son style d'interprétation au niveau des ornementations et de la ponctuation tout en étant en harmonie avec l'autre. De même, il y a eu un phénomène paradoxal aux niveaux des musiciens instrumentistes qui ont joué en cohérence malgré l'impression de l'existence de deux orchestres différents.

Le troisième exemple est la chanson « *za`ma al-nâr titfâshi*» (17)(ma souffrance aurait-elle fin) qui relève de l'héritage traditionnel tunisien. Il s'agit d'une chanson remodelée, et arrangée par le pianiste et compositeur Mohamed-Ali Kammoun. En écoutant le produit, on s'aperçoit que la mélodie de la chanson, dans sa version originale, a été exposée comme thème principal pour l'improvisation avec un arrangement caractérisé par une harmonisation occidentale en se basant sur la parenté de

l'échelle du mode mélodique *« mhayyar sîka »* avec la gamme de Ré mineure :

Dans ce morceau, il y a eu recours à une technique de jeu nouvelle effectuée par un effectif instrumental inspiré de la musique jazz. Les improvisations vocales et instrumentales sont « modernes » par rapport aux formes usuelles de la musique tunisienne. Au niveau du rythme, il y a eu une nouvelle forme d'interprétation à travers la recherche de nouvelles sonorités. Ainsi, nous sommes en face d'une musique de tendance jazzistique qui fait référence à la musique tunisienne. C'est une musique métissée ou si on peut dire « moderne » qui témoigne de beaucoup de créativité.

En guise de conclusion, nous dirons que la musique est un phénomène global. Et qu'un seul genre ne peut pas être un critère suffisant pour déterminer l'expérience musicale de tout un pays, aussi riche sur le plan culturel, comme la Tunisie. En effet, la musique tunisienne dans son ensemble, n'est pas construite à

partir d'une perspective individuelle mais par plusieurs acteurs musicaux. Il s'agit d'un répertoire riche et varié, qui est partagé et non pas quelque chose de statique. Les faits de cette distribution sont les caractéristiques les plus sensibles et les plus fortes du discours musical tunisien et de la créativité car elles déterminent l'équilibre et l'homogénéité du flux sémantique de la musique.

Bibliographie :

(1) MISDOLEA, (Tudor), « Rhétorique et raison dans le discours musical », Muzica, Romanie, Revista, n° 4, 2011, p. 112.

(2) ROUQUETTE, (Michel-Louis), **La créativité**, Que sais-je ?, n° 1528, 4ème édition, Paris, PUF, 1989, p. 119.

(3) ROY, (Madeleine), « Processus de la Créativité », Revue canadienne de l'éducation, Vol. 3, No. 1, Québec, Société canadienne pour l'étude de l'éducation, 1978, p. 63.

(4) FERDINAND, (Richard), « Enseigner la créativité ? », Paris, FNEIJMA, novembre 2009, p. 3, http://www.amicentre.biz/IMG/pdf/FNEIJMA.creativite_musicale._29-11-09.Ferdinand_Richard.pdf, consulté le 15 octobre 2013.

(5) PASCAL, (Noémie), « Musiques au tournant du XXIe siècle : L'unité dans la diversité », Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 774-775.

(6) MIALARET, (Jean-Pierre), « La créativité musicale », Psychologie de la musique, sous la direction d'Arlette ZENATTI, Paris, PUF, 1994, p. 242.

(7) WALLIS, (Roger) et KOZUL-WRIGHT (Zeljka), « Les enjeux de l'industrie musicale mondiale pour les pays en développement », Conférence des Nations Unies sur le commerce et le développement : Onzième session, São Paulo, Nations Unies, TD/401, juin 2004, p. 23.

(8) SORCE KELLER, (Marcello), « Représentation et affirmation de l'identité dans les musiques occidentales et non occidentales », Musiques : Une

encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 1150-1151.
(9) MISDOLEA, (Tudor), op. cit., p. 124.
(10) GREEN, (Anne-Marie), « L'influence de l'espace sur la réception musicale », Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 731-732.
(11) ROUQUETTE, (Michel-Louis), op. cit., p. 103.
(12) MULDMA, (Maia), « La musique comme langue de communication dans le dialogue des cultures », Synergies Pays Riverains de la Baltique n°6, Estonie, Université de Tallinn, 2009, p. 252.
(13) SAKLI, (Mourad), « Musique tunisienne et univers sonore au XXIème siècle », p. 3,
<http://www.imc-cim.org/programmes/WFM3/papers/session5/Sakli.pdf>, consulté le 15 novembre 2013.
(14) LANDORMY, (Paul), « La logique du discours musical », Revue Philosophique de la France et de l'Étranger, T. 58, Paris, PUF, Juillet-Décembre 1904, p. 152.
(15) SLAMA, (Khaled), *Asafer Janna* [Oiseaux de paradis], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », T1306, plage n° 2.
(16) HABBOUBA, (Hedi), *Rawwaḥ mil-sûg ammâr* [Ammâr rentré du marché], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP060, plage n° 1.
(17) <https://www.youtube.com/watch?v=gaNo9DTLlJ0>, consulté le 10 décembre 2013.

Quelles identités musicales en Tunisie, à l'aune de la révolution ?

Rihab JEBALI*
<rihab.jebali@yahoo.fr>

La Tunisie, comme tous les pays arabes, a subi cette dernière décennie des transformations culturelles et politiques radicales, qui ont mené à la polarisation des nouvelles opinions, valeurs et courants idéologiques comme : l'acculturation, le conservatisme, la laïcité, l'Islam politique, ayant indirectement, touché l'identité culturelle et musicale du pays.

La révolution du 14 Janvier 2011, étant un élan vers plus de libertés créatrices, a inspiré plusieurs jeunes artistes, mélomanes et professionnels, à déclencher de nouveaux courants artistiques porteurs de messages politiques parvenant de la société tunisienne. Mais suite à la révolution, notre identité culturelle et musicale se trouve parcellée entre les islamiques et les laïques. L'Islam politique le retour cursif du conservatisme et le projet social et politique de transformation de la société, au nom de la religion, ont eu des implications sur notre identité et réalités musicales.

G **Assistante et chercheuse en Musique et Musicologie**

- Quelles identités musicales en Tunisie à l'aune de la révolution ?
- Quel est l'impact de la révolution, sur la réalité musicale en Tunisie ?

La musique, en tant qu'art hautement représentatif, détermine l'identité de l'être et participe à établir le lien entre identité et diversité culturelles. Abdelwahab Bouhdiba définit la culture comme étant « *l'ensemble des manières de penser et d'agir par lesquelles un groupement humain manifeste sa présence au monde et dans l'histoire* ». (Abdelwahab BOUHDIBA, 1978, 57) (1)

Bastide ajoute que « *Nos cultures sont autant de miroirs, il suffit de les disposer savamment les unes en face des autres pour multiplier les facettes et surmultiplier les images. Nos cultures voilent en révélant et révèlent en voilant* ». (De Roger BASTIDE, 1968)(2)

Mais on ne peut nullement prétendre que la culture soit un acquis définitif, mais plutôt un ensemble de valeurs qui nécessitent un effort créateur et continu des êtres humains. Ceci nous permet de parler d'une diversité au sein d'une même culture.

Celle-ci fut l'une des caractéristiques vitales d'une culture. En effet, nous avons besoin d'une diversité à partir de laquelle toute multiplicité culturelle devient féconde. *« La santé d'une culture se mesure à son dynamisme et à son aptitude au changement, tant au niveau macroscopique qu'au niveau microscopique ».* (De Roger BASTIDE, 1972)(3)

Dès lors, qu'en est-il de l'identité culturelle en Tunisie, au sein des diversités idéologiques, et changements culturels,

technologiques et politiques de cette dernière décennie et cette période transitoire ou postrévolutionnaire, car le pays se trouve aujourd'hui à la croisée des chemins?

Suite à la révolution, notre identité culturelle et musicale se trouve parcellée entre les islamiques et les laïque. Les premiers représentent un groupe bien attaché à la religion et appartenant à un courant de pensée musulman, essentiellement politique (Martin Kramer, 2003) (4). Ceux-ci détiennent une certaine crédibilité parce qu'ils ont payé le prix de l'opposition et ce sont, comme ils le disent toujours, les garants de la tradition et de l'identité arabo-musulmane.

Quant aux laïques, une partie de la société qui n'est pas sous la domination religieuse (Paul DUPRE, 1972) (5) et qui représentent les valeurs démocratiques de la liberté et des droits de la femme, reflètent la modernité et les empreins idéels et intellectuels occidentaux . Ceux-ci souffrent d'une crise d'identité et de légitimité, puisque ce sont les legs du courant Bourguibiste et ils ont été contestés voire même remis en question par les partis conservateurs.

L'Islam Politique, cette idéologie apparut depuis 1978 en pleine guerre froide dans le dessein d'encercler l'URSS (l' Union des Républiques Socialistes Soviétiques) d'une barrière religieuse, (Armanian NAZANIN, 2013) (6), au nom de la religion en la libérant de l'impérialisme culturel, politique et économique, ont eu ces dernières années, des implications sur notre identité et réalité artistiques et musicales.

Dans le cadre d'une conférence qui s'intitule « l'Islam politique à l'aune des révolutions arabes », Tarik Ramadan pense que les pays arabes en général, et la Tunisie en particulier, ont oublié les vrais problèmes sociaux, économiques, géostratégiques en se focalisant sur la polarisation idéologique stérile et contre productive. (Tarek RAMADAN, 2012) (7). Il ajoute que la Tunisie, dans cette période de transition, doit poser les vrais termes du débat en dépassant cette polarisation idéologique (entre laïques et islamistes), vers des débats plus intéressants. Il ajoute : « *il faut un peu plus de créativité dans ces débats- là, si on intègre les références culturelles, traditionnelles, linguistiques du pays, pour trouver un projet, qui soit notre projet, que simplement s'opposer aux laïques ou s'opposer à l'occident*».(Tarek RAMADAN, Ibid) (8). Et c'est dans le dessein de garder notre propre identité culturelle, avec ses références traditionnelles, artistiques et linguistiques.

La révolution du 14 Janvier qui devrait être un pas vers plus de libertés créatives, vers un engagement des artistes et une implication des intellectuels, a généré une injustice exercée sur les artistes, agressés et insultés par des salafistes, groupe d'extrémistes constituant des mouvances quiétistes, politiques et djihadistes. (Samir AMGHAR, 2011) (9).

Comment peut-on encore croire à cette révolution et à la liberté qu'elle devrait aspirer ?

Boubaker Ben Fradj exposait dans le cadre d'une conférence en « politiques culturelles et stratégies de développement », ses inquiétudes par rapport à la liberté de

création dans le sillage de la révolution, en évoquant le problème de la censure culturelle qui a été manipulée par l'état, durant 23 ans, pour que les artistes agissent au gré des intérêts de l'ancien régime et qui est devenue manipulée par la nouvelle politique culturelle du pays (Boubaker BEN FRADJ, 2012) (10).

Il ajoute que la révolution ayant pour objectifs premiers la démocratie et la liberté, a incité plusieurs artistes à s'assembler pour que la liberté d'expression et de création soit protégée. Mais la politique actuelle a imposé le conservatisme et tracé des lignes rouges que l'artiste ne doit point dépasser. Rappelons-nous des actes sur Persepolis, le statut à l'avenue Habib Bourguiba et la détention de plusieurs rappeurs.

Devant le désengagement de l'état et l'hésitation de la justice, ajoute-t-il, un groupe de salafistes a pu agir sur la morale publique par le biais de la religion. Ce qui permet de parler d'un passage de *la censure*, à *la démocratisation de la censure,* ceci représente, un vrai handicap pour la création artistique. (Boubaker BEN FRADJ, op.cit) (11).

Les salafistes affirment, de leurs côté, que l'immoralité est la source de tous les déséquilibres sociaux, après 23 ans d'expériences. Ceux-ci ne reconnaissent pas le droit à la santé, à l'éducation et aux arts. Par crainte du pluralisme de la pensée et du savoir, ils interdisent certaines études et réduisent la diversité des orientations proposées en sciences humaines dont (l'art, l'histoire, la philosophie) (Armanian NAZANIN, 2013)(12). Ces « *partis conservateurs et groupuscules d'obédience islamistes, estiment*

que la Tunisie, depuis plusieurs décennies s'est déracinée là même ou elle s'est sciemment détournée de ses valeurs identitaires indispensables, selon eux, celles d'une arabité et d'un Islam éternel, et que le temps politique est venu pour y pallier » (Mohamed ZINELABIDINE, 2012, 20) (13)

Nous remarquons que la « ré-volution » a malheureusement été mal saisie par les révolutionnaires. Si ce concept démasque inconsciemment l'action re-évolutionnaire, il est étymologiquement, synonyme de réaction de retour à l'évolution.

En effet, la « re-évolution » doit assurer non seulement la survie de l'humanité, mais surtout l'épanouissement de chacun de ses membres et permettre, sans doute à une grande conquête culturelle et créative.

L'art et la culture seraient-ils le levier pour cette situation ?

La culture, l'art et la musique sont indispensables à la lutte des (jeunes, artistes, mélomanes...) pour rendre la révolution permanente et nous redonner confiance en soi, constance à soi. La musique, en tant qu'art, est cette puissance porteuse de progrès pour toute l'humanité. Edward Said, pense que l'artiste et l'intellectuel comptent parmi les rares personnalités à même de résister et de combattre l'expansion du stéréotype. (Edward SAID, 1978) (14).

Depuis des générations, les révolutionnaires ont établi naturellement le lien entre culture et révolution ; Marcel

Martinet, révolutionnaire et poète français, exposait dans son livre « Culture prolétarienne », s'adressant à la culture prolétarienne malaisée et instable, l'idée de travailler, avec passion, afin de préserver l'héritage du passé, qui est l'héritage encore vivant, pour en prendre possession réelle et le revivifier. Il le faut, dit-il, pour maintenir et élever la dignité ouvrière qui ne peut se priver de la culture et pour préparer ainsi la révolution profonde, la révolution ouvrière et humaine, qui ne sera profonde qu'enracinée dans la culture et dans l'identité. (Marcel MARTINET, 1976) (15)

L'impact de la révolution sur les tendances d'écoute des jeunes tunisiens :

La révolution était, au début, pour les Tunisiens un moyen pour pallier définitivement la dictature et le passé obscure, nonobstant, nous ressentons aujourd'hui une déperdition flagrante devant le dysfonctionnement d'ordre structurel, moral, matériel et social de la république transitoire et nous sommes incrustés aujourd'hui dans d'autres formes de dictature, imposées par les salafistes, pouvant menacer notre identité et nos acquis culturels et artistiques conquis après des années d'implication et de réforme.

La Tunisie, face à sa révolution, continue d'osciller entre politique et hypothétique et entre l'intransigeance du sens et la malléabilité de la portée, proclame Mohamed Zinelabidine, ce qui risque selon lui de confirmer la citation de Louis Latzarus, pour qui toute révolution est commencée par des idéalistes, poursuivie

par des démolisseurs et achevée par un tyran (Mohamed ZINELABIDINE, op.cit, 14) (16).

La censure culturelle manipulée par l'état, a su imposer, durant 23 ans des pratiques culturelles et musicales, dites officielles, à l'instar du mâlûf tunisien et l'orchestre national et la musique était pendant ces années un moyen de propagande. Si nous nous rappelons des chansons patriotiques interprétées par nos chanteur (se) s tunisien(ne)s à l'instar de Latifa Arfaoui « *Ahîmu bitûnis al khadhrâ* », ou Sofia Sadok « *Yâ Tuînis* », entre autres, afin de promouvoir l'échéance électorale.

Néanmoins, les musiques populaires, religieuses et les musiques underground, protestataires et révolutionnaires, ont été censurées et interdites sur les chaines nationales. Mais elles étaient publiées en masse sur les réseaux sociaux, pour préparer la révolution : citons à titre d'exemple la fameuse « Raîs Leblâd » du « Général » qui lui a causée une détention provisoire de 3 jours.

Après la révolution, et avec cette mutation politique, ces musiques de révolution (Rap, Slam, chanson patriotique…) ont épousé l'esprit révolutionnaire, et viennent prendre la place des musiques jadis officielles et qui deviennent, à leur tour, marginalisées. Les nouveaux artistes et rappeurs ont continué à chanter pour réclamer plus de liberté d'expression et accroitre leur notoriété sur la scène musicale, en l'occurrence de « Psycho'M », « Guito'N », « Balti », entre autres, utilisant la voix, la musique et la parole pour critiquer le système mis en place.

En effet, au regard de la situation sociale et politique de la Tunisie de ces dernières années, nous avons approché un échantillon de jeunes tunisiens, susceptibles de nous indiquer les nouvelles pratiques musicales et tendances d'écoute postrévolutionnaires, afin d'apercevoir les conséquences de la révolution sur les préférences musicales des jeunes tunisiens.

Pour cela, nous allons essayer de comprendre cette mouvance auprès d'un échantillon de 60 jeunes tunisiens, puisque c'est eux, les provocateurs de la révolution, ayant fait preuve d'un courage extrême en affrontant les représailles et les oppressions.

- Présentation de la recherche :

Il s'agit d'un travail de terrain qui sert à évaluer l'impact de la révolution sur les tendances d'écoute des jeunes tunisiens entre la période (pré et postrévolutionnaire) interviewés depuis 2006 jusqu'à 2012. Pour cela, nous avons opté, en premier lieu, pour des entretiens exploratoires ensuite à des questionnaires sur un échantillon de 60 jeunes tunisiens de différents sexes, origines et milieux, et dont l'âge varie entre (11 et 30 ans) et dont (90%) d'entre eux sont d'un niveau universitaire. 30 personnes ont été interrogées dans la période prérévolutionnaire et le même nombre interviewé dans la période postrévolutionnaire afin d'apercevoir les conséquences de la révolution sur les perceptions sensorielles.

-Méthodologie de la recherche :

Nous avons entrepris notre recherche par des entretiens exploratoires, ensuite par une étude qualitative contenant des questions ouvertes, afin de relever les différentes variables et choix

proposés par l'échantillon et tester le degré de cohérence des questions. Ensuite cette étude qualitative a constitué une phase préparatoire à l'enquête quantitative, elle nous a permis de fixer les items et les échelles de mesure. Le choix des échantillons est aléatoire et la méthode d'échantillonnage est une méthode de convenance, semi directive. Nous avons eu recours, par la suite, à un outil d'analyse statistique (SPSS.19) afin d'étudier le rapport de corrélation qui mesure l'association linéaire entre les variables.

-Résultats :

Nous apercevons d'après les avis des jeunes tunisiens interviewés avant et après la révolution, qu'ils s'accordent sur le fait que la musique imite leurs états d'âme et correspond à leurs états psychiques et que c'est un moyen de détente et de relaxation. La musique permet aux jeunes tunisiens de projeter leurs tensions et leurs mal aises par le rythme et la mélodie.

La sensibilité à la musique a diminué, chez les jeunes interviewés après la révolution, par rapport à ceux interviewés avant la révolution. D'où (20%) de notre échantillonnage, sont très sensibles à la musique, (33,3%) sont moyennement sensibles et seulement (16,7%) sont insensibles à la musique. Ce qui explique l'impact de la situation sociopolitique du pays sur la sensibilité des jeunes tunisiens à la musique. Il y a aussi ceux qui ne présentent aucune sensibilité à la musique, surtout avec le retour cursif au conservatisme et la propagation des idéologies salafistes, et la notion de « tahlîl et tahrîm » des arts et de la

musique, qui nous projettent dans une polarisation idéologique contre productive.

Pour saisir l'impact de la révolution sur les préférences des jeunes tunisiens, nous avons commencé d'évaluer leurs choix musicaux au fil du temps.

- **Les choix musicaux au fil du temps**

Nous avons remarqué que (70%) des jeunes interviewés, pensent que leurs choix musicaux changent avec le temps et selon la situation sociopolitique du pays, ce qui confirme aussi l'impact de la révolution sur les tendances d'écoute. La situation générale, agit sur leurs états psychiques, qui peut en même temps être influencés par la situation sociale générale ayant elle-même des implications sur la psychologie collective.

Pour cela, nous avons interviewé nos jeunes sur l'impact de la révolution sur leurs tendances d'écoute.

- **Impact de la révolution sur les tendances d'écoute**

Nous apercevons que (70%) des jeunes interviewés nient le fait que la révolution puisse influencer leurs tendances d'écoute, nous allons essayer de vérifier cette hypothèse dans les sous-titres qui suivent.

La révolution a influencé vos choix et tendances d'écoute

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Oui	9	30,0	30,0	30,0
	Non	21	70,0	70,0	100,0
	Total	30	100,0	100,0	

Tableau 1 : Impact de la révolution sur les tendances d'écoute

- **L'écoute du Rap :**

Nous avons dit précédemment que la révolution était pour certains musiciens, un élan vers plus de liberté d'expression, conduisant à la naissance et l'apparition de plusieurs stars rappeurs, qui ont dévoilé la réalité, crié pour la justice sociale par le langage rythmique et poétique du Rap. Pareillement pour les auditeurs, ils se trouvent face à des nouvelles tendances d'écoute et des nouveaux styles jadis marginalisés et qui deviennent suite à la révolution la voix du peuple et le style emblématique de la révolution. Ils trouvent dans ce style une expression de leurs souffrances et protestation et une manière de révolter pour la justice sociale et la dignité.

L'écoute du Rap					
		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Oui	18	60,0	60,0	60,0
	Non	12	40,0	40,0	100,0
	Total	30	100,0	100,0	

Tableau 2 : L'écoute du Rap

En effet, nous remarquons dans le tableau ci-dessous, que (60%) des jeunes interviewés aiment écouter le Rap, à la fin 2010 et pendant la révolution. Sachant que certaines chansons citées par nos interviewés telle que « *Raîs libled* » de Général, ayant préparé à la révolution et l'ont même stimulée.

L'écoute du Rap et période		
	Oui	Non
L'écoute du Rap	60%	40%
Avant la révolution (2010)	59,3%	40 ,7%
Pendant la révolution (début 2011)	52,2%	47,8%
Après la révolution	42,1%	57,9%

Tableau 3:L'écoute du Rap/Période

Nous remarquons dans le schéma ci-dessous que l'écoute du Rap se dégrade par rapport à la période qui précède la révolution, mais elle reste quand même importante, d'où (42,1%) des jeunes, ont tendance à son écoute.

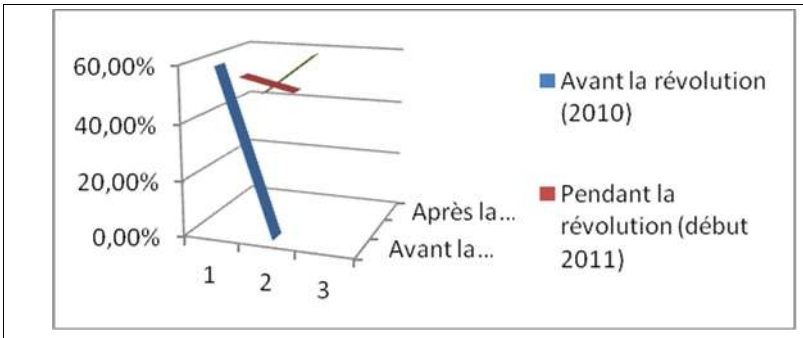


Figure représentative de l'écoute du Rap avant et après la révolution

- **Ce que ce style représente aux jeunes tunisiens interviewés**

Le Rap, étant une forme musicale urbaine, d'origine américaine, connue par son rythme saccadé, son intonation verbale porteuse de messages et des fois de sagesse à travers des

paroles, composées sur un fond musical. Ce style a été très apprécié par les jeunes tunisiens qui y trouvent une manière d'exprimer leurs souffrances et leur lutte contre toute forme de vindicte et d'oppression.

Les jeunes interviewés, pensent que le Rap est un style provocateur de la révolution, ils disent que « *ce style a incité à la révolution et l'a provoquée* ». Ils trouvent qu'il peint l'injustice sociale« *il décrit les problèmes du peuple* », qu'« *il dévoile la corruption du système politique et policier* », et qu'« *il critique la vie politique et sociale* », et exprime le déséquilibre social et régional. « *C'est un style très expressif et c'est à travers lequel que je peux sentir les problèmes des autres* », dit un jeune interviewé « *il décrit notre perturbation* », et « *évoque les problèmes du chômage et les corruptions* ». Il est tout simplement la voix du peuple selon un autre interviewé « *Le Rap est la voix du peuple* ». Un autre ajoute « *c'est une musique qui décrit la réalité telle qu'elle est* ».

- **Tendances d'écoute et préférences auditives pré et postrévolutionnaire**

Nous remarquons d'après le tableau ci-dessous, que les jeunes tunisiens interviewés avant la révolution, ont plutôt tendance à l'écoute des chansons orientales longues (76,7%), en second lieu, c'est la chanson de variété (50%), et en quatrième lieu (23,3%) écoute le Rap.

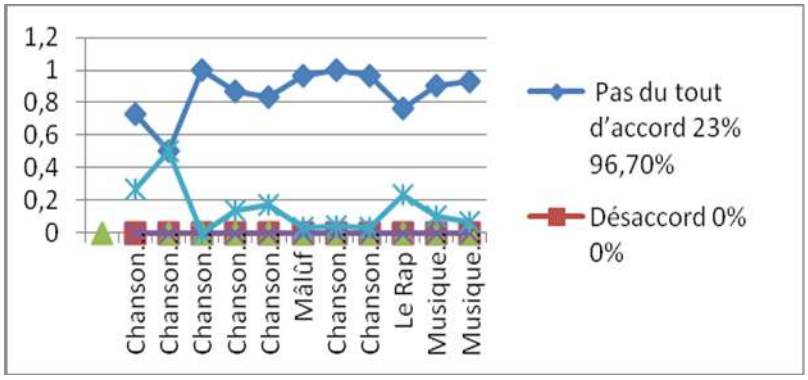


Figure représentative des tendances d'écoute et des préférences auditives pré et postrévolutionnaire

Suite à la révolution (65,5%) des jeunes musiciens interviewés, ont tendance à l'écoute du RAP et manifestent un intérêt spécifique pour ce style et l'audace de l'expression et du message qu'il transmet.

Styles musicaux	Pas du tout d'accord	Désaccord	Indifférent	D'accord	Tout à fait d'accord
Chanson orientale longue	20%	6,7%	13,3%	13,3%	**46,7%**
Chanson tunisienne	80%	6,7%	10%	3,3%	0%
Chanson occidentale	26 ,7%	3,3%	10%	3,3ù	**56,7%**
Chanson de variété orientale	43 %	3,3%	20%	10%	23,3%
Chanson de variété tunisienne	63%	10%	13,3%	10%	3,3%
Chanson de variété	48,1%	7,4%	3,7%	22,%	18,5%

occidentale					
Mâlûf	64 ,3%	3,6%	7,1%	3,6%	21,4%
Chanson du patrimoine	88,5%	7,7%	3,8%	0%	0%
Chanson éducative	74,1%	7,4%	11,1%	3,7%	3,7%
Chanson religieuse	60%	4%	12%	16%	8%
Le Rap	31%	3,4%	0%	0%	**65,5%**
Musique du monde	63%	3,7%	11,1%	7,4%	14,8%
Musique class.occid	55,2%	6,9%	27,6%	3,4%	6,9%

Tableau : représentatif des tendances d'écoute postrévolutionnaire

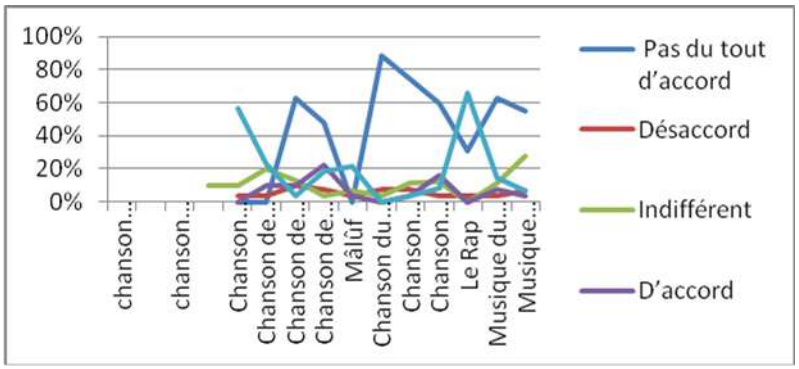


Figure : représentative des tendances d'écoute postrévolutionnaire

Nous remarquons dans la figure ci-dessus que le Rap a fait un pic dans la période révolutionnaire, par rapport aux autres choix musicaux : Ceci confirme l'impact de la révolution sur les tendances d'écoute des jeunes tunisiens.

Conclusion :

Si toute révolution s'accompagne par une rupture avec le passé, un bouleversement politique, social, économique, culturel et artistique profonds, néanmoins, elle ne doit pas parvenir à remuer notre identité culturelle. En Tunisie, notre identité peut être préservée par l'engagement des intellectuels, le dévouement des artistes et l'engagement responsable de tous les tunisiens envers notre patrie. Et pour y parvenir, il convient d'insister sur l'importance et la nécessité de la culture pour l'organisation de la société, puisqu' un art, une langue ne sont pas des constructions fortuites, ils sont à la fois l'aveu, le chant et le rêve de tout un peuple.

Bibliographie :

1. BOUHDIBA (Abdelwahab), **Culture et société** éd. Publication de l'Université de Tunis, 1978, p. 252
2. BASTIDE (De Roger), **Religion Africaine et structure de civilisation,** Paris, éd. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1968.
3. BASTIDE (De Roger), **Sens et usage du temps structurel dans les sciences Humaines,** Paris, 2ème éd. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1972.
4. KRAMER (Martin), « Coming to Terms: Fundamentalists or Islamists? », in Middle East Quarterly, vol. 10, n° 2, 2003, pp. 65-78.
5. DUPRE (Paul), **Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain**, Ed. de Trévise, 1972
6. NAZANIN (Armanian), « Pourquoi l'Islam Politique échoue », in http://www.michelcollon.info/Pourquoi-l-Islam-politique-echoue.html article publié le 6 Novembre 2013.

7. RAMADAN (Tarek), « L'Islam politique à l'aune des révolutions arabes », conférence organisée par l'association étudiante Salaam qui s'est déroulée le Vendredi 20 Janvier 2012. (http://salaamsciencespo.com/p=687)
8. RAMADAN (Tarek), ibid
9. AMGHAR (Samir), **Le Salafisme d'aujourd'hui : Mouvements sectaires en Occident**, Michalon, 2011.
10. BEN FRADJ (Boubaker),« Quelles nouvelles politiques pour la deuxième république tunisienne? », in La XXVI è. conférence thématique en politiques culturelles et stratégies de développement, le 18 Mars 2012.
11. BEN FRADJ (Boubaker), op.cit.
12. NAZANIN (Armanian), « Pourquoi l'Islam Politique échoue », op.cit.
13. ZINELABIDINE(Mohamed), « La Tunisie face à sa révolution : entre politique et hypothétique »,in Révolution arts mutations : autour de la révolution tunisienne, sous la direction d'Eliane Chiron et de Mohamed Zinelabidine, éd. du CRAV, Centre de Recherche en Arts Visuels, Université Paris 1Panthéon-Sorbonne, 2012, p. 23
14. SAID(Edward), Orientalisme, New York, Pantheon Book, 1978.
15. MARTINET (Marcel), **Culture prolétarienne,** Collection Maspero, 1976.
16. ZINELABIDINE (Mohamed), op.cit, p. 14

Sonic realism in TV advertisements: a Social Semiotic Approach

Ines AFFES BEN NCIR*
< ines.affes@gmail.com>

Abstract

There is a growing awareness nowadays in multimedia that soundscapes (narrative voice, music and sound effects) are actively contributing to meaning. This paper explores the possibility of a social semiotic approach to media music and sound analysis, by exploring how musician as well as sound designers can draw upon certain semiotic resources in sound to communicate particular kinds of discourses and realities. It aims more specifically to contribute to audio literacy by using Van Leeuwen's sound semiotic theory (1999) and especially his conception of "modality" in order to investigate how different types and degrees of truth are signified in TV adverts by the use of different modality configurations of sound, through the adjustment (increase, reduction, or neutrality) of the seven modality cues suggested by Van Leeuwen (1999) such as Pitch range, Durational variation, Dynamic range, Perspectival depth, Degrees of fluctuation, Degrees of friction, Absorption range, and Degree of directionality.

Introduction

G **Assistante et chercheuse en Musique et Musicologie**

Using both verbal and non-verbal modes to make its messages as persuasive as possible, advertising has become an integral component of modern-day social discourse designed to influence attitudes and lifestyle behaviours of potential consumers. TV adverts constitute one contemporary instance of multimodal discourse as several semiotic modes are involved in their design, production and interpretation. In studying such multimodal persuasive texts, studies have shown a concern not only for linguistic and visual signs but also, and most pertinent to this paper, for sonic signs. Actually, a growing bulk of sonic semiotic research (Jekosch, 2005(1); Arning & Gordon (2), 2006; Winter, 2011(3)) has revitalized the interest in sound as a signifying mode, and as a resource for expression, communication and interaction in marketing.

"What does your advert sound like?"Sonic signs in TV adverts have proved to be a significant part of the overall advertising discourse, a part of the message and of the text in which they appear, and an indispensable part of the corporate identity and its advertising strategy. The advertising industry, as Timothy Taylor (2012, 1) (4) notices, has always worked hard to "*slowly imprint into our collective DNA the sounds ….that sell*",

The most prominent function of the advertising discourse, as Cook (2001) (5) avows, is to hold our attention, and most importantly to persuade us to buy any proposed artefact. To attain such an objective, advertisers would manipulate us by shaping and reshaping the world they want us to see. To uncover the manipulative dimensions of the advertising discourse, and consider the semiotic potential of sounds and the different degrees and kinds of realities created via commercial soundtracks, the present paper will adopt Van Leeuwen's (1999) (6) sound

modality system of analysis. The analysis of modality, as David Machin (2010, 174) (7) asserts, assist semioticians uncover "a *part of the way the author/producer wishes to manipulate how the world appears to us.*" It offers a set of analytical tools to understand how the producer had changed, reduced or accentuated some features, made them more or less real so as to reshape our vision of the world. Actually, social control rests, as Kress and Hodge (1988, 174) (8) avow,

> "*on control over the representation of reality which is accepted as the basis for judgment and action... whoever controls modality can control which version of reality will be selected out as the valid version in that semiotic process*".

I. Semiotics and advertising:

The idea of integrating semiotics with marketing and advertising had started with the French semiotician Ronald Barthes (1964) (9) who opened, in his essay *La rhétorique de l'image*, the door wide for future scholars (Bignel, 1997; Danesi, 2004; Beasley & Danesi, 2002; Denesi, 2010; Oswald, 2012; Umiker-Sebeok, 1987) (11) to carry profound studies on the semiotics of advertising and the diverse sign systems and their meanings.

Any semiotic investigation of the advertising text, whether this text is verbal, visual or aural, tends to work on two levels, the surface level and the underlying one. Actually, the three communicative modes are used to "*transports explicit and implicit messages*" (Zander, 2006, 465) (10) about a product. However, the major aim of any semiotic study of the advertising text is to

"*unmask the arrays of hidden meanings in the underlying level.*"(El-Daly, 2011, 33) (12).

The Modern advertising discourse is witnessing, as Pajnik and Lesjak-Tušekargues (2002, 279-280) (13) argue, "*a proliferation of signs and spectacles and …an excess of what Baudrillard (1983-1999) called sign value*". New forms of representation have accordingly emerged and paved the way for more indirect advertising discourses promoting feelings of happiness, prestige, beauty, success and satisfaction guaranteed once the product is consumed. Another reality or a "hyper – reality" is thus constructed (Pajnik & Lesjak-Tušekargues, 2002, 279-280) (14). A new world is created by advertisers so as to dominate the minds of targeted consumers. Advertisers are no more selling products but they are rather "*selling us a life-style*" (Pajnik & Lesjak-Tušekargues, 2002, 279-280) (15), an idealized representation of reality.

II. Modality (the truth value of the proposition)

In communication, as Machin (2010, 50-51) (16) asserts, "*it is very important for us to judge the reliability of what we are told or what we read*". He advocates that people need to be able to judge the certainty of what has been communicated. In linguistics, M. K. Halliday (1978) (17) has acknowledged that language provides us with specific resources to express *kinds* and *levels* of certainty, which he refers to as *modality*. Modality, in Halliday's systemic functional linguistics (SFL), is a part of the interpersonal function of language (concerns the linguistic realization of the relations between interlocutors). As a linguistic analytic concept, modality is related to the representation of truth and reality; it refers to "*the truth value or credibility of linguistically*

realized statements about the world."(Kress & Van Leeuwen, 2006, 155) (18). Accordingly, truth, as Hallidaya states, is not an "either-or" issue. Modality resources of language allow us allocate different degrees of truth to a representation (median, high, low). Besides, they offer us a choice between different kinds of truth, such as objective (i.e. *It is likely that*) and subjective (i.e. *I believe that*) modality (Van Leeuwen, 1999) (19).

Halliday's functional approach to language has influenced many discourse analysis approaches to modality which tried to develop Halliday's theory of modality into a sociologically relevant direction. Among the best known of these groups are Hodge and Kress (1988) who have applied Halliday's theory to media studies in what they have called social semiotic methodology (Sulkunen & Torronen, 1997) (20). The social semiotic approach advanced by Hodge and Kress was concerned with questions of representation of the real and the acknowledgement that some representations of the real are more reliable than others (Rafferty & Hidderlay, 2005) (21). The question of *realism* in social semiotics is essentially "*subsumed under the heading of modality*" (Van Leeuwen, 1998) (22). Modality, as such, refers "*to the reality status accorded to or claimed by a sign, text or genre*" (Chandler, 2007, 52) (23). Modality, as social semioticians proclaim, does not express the actual objective truth, but refers rather to the semiotic resources indicating the truth value of representations and our judgment of how real and how true something is represented:

> *A social semiotic theory of truth cannot claim to establish the absolute truth or untruth of representations. It can only show whether a given 'proposition' (visual, verbal or otherwise) is represented as true or not. From the point of view of social semiotics, truth is a construct of semiosis, and as such the truth of*

a particular social group, arising from the values and beliefs of that group (Kress & Van Leeuwen, 2006, 154) (24).

Reality is thus nothing but a social artifact. There are many realities rather than a unique single one, and what proves real in a specific social context is not necessarily true in another. Chandler (2007, 65) (25) postulates that modality judgments, or the extent to which a text may be perceived as real, depend on the interpreters' relevant experience and knowledge of both the world and the medium or genre of the text.

III. The Modality of sound:

In this section we are more concerned with the modality of sound. Actually, the social semiotic approach advanced by Hodge and Kress (1988) (26), and further developed by key figures such as Kress and van Leeuwen(1996); van Leeuwen (1999, 2005), Thibault (1991), and O'Toole (1994), highlighted the prominence of modality as an interpersonal resource in non-verbal semiotic modes. They claim that the question of truth takes an important place in any kind of communication, and that it is present in every semiotic mode, even that of food and dress (Van Leeuwen, 1999, 158) (27). This claim has been treated in detail by Kress and Van Leeuwen (1996, 2006) who considered modality as equally central in accounts of visual communication. Actually, visuals can represent people or things as though they are real, or as though they are not, as if they are fantasies or caricatures and modality judgments of visuals are dependent on the social group for which the representation is meant (Kress & Van Leeuwen, 2006, 156) (28).

Following the same trend, Van Leeuwen(1999) posits, in his pioneer work *Speech, Music, Sound*, the first cornerstone for the semiotics of sound so as to reach a thorough description and interpretation of what we and other people can '*say with sound*' (Van Leeuwen,1999, 4) (29). Working on the Hallidayan interpretation of meaning-making, Van Leeuwen (1999) sought to set a sonic grammar, like the one he developed with Kress for visuals, claiming that "*the modality of sound can be approached along the same lines as the modality of images*" (Van Leeuwen, 1999, 170) (30).

Sound Modality, as an interpersonal metafunction, constitutes the last aspect in Van Leeuwen's frame work. It is concerned with the representation of social and cultural relations between the sound producer and the listener. According to Van Leeuwen (1999), the truth value assigned to a given sound event doesn't refer to 'how true something really is' but, rather, to 'how true' it is (re)presented:

> "*the truth of representation lies not in the question of whether or not the represented person, place, thing and so on really exists, but in the question of as 'how true' it is represented, ….and the truth of an emotive statement lies not in whether the emotion is 'really felt that way', but in 'as how emotional' it is expressed*" (Van Leeuwen, 1999, 180) (31).

Bonde and Hansen (2013, 121) (32) proclaim that Van Leeuwen's social semiotic approach to sound provides a well-defined "*model for the systematisation of the articulatory complexity of sounds.*" Actually, the system network of sound modality cues and the related coding orientations suggested by Van Leeuwen, makes it easier for semioticians to manage the complexity of sounds'

meaning potentials and evaluate their truth value. Such an approach offers, as Bonde and Hansen (2013, 121) (33) argue, important possibilities in the field of audio branding and an impetus to the analysis of sound potential in advertising. A thorough investigation of the sound modality cues model offered by Van Leeuwen (1999) and the related coding orientation will be presented in the following section.

IV. Modality cues and coding orientation:

In verbal communication, Halliday (1985) demonstrates that language provides us with specific resources to express various kinds and levels of truth and certainties, which are called modal auxiliaries. These are verbs such as 'may', and 'must', and their related adjectives such as 'possible' 'probable' and 'certain'(Machin, 2010, 51) (34). These Modality markers constitute textual cues in the message itself for what can be regarded as credible and what should be treated with suspicion by the members of a society (Kress & Van Leeuwen, 2006, 154) (35). These markers, which form a relatively reliable guide to the truth or factuality of messages, are established by a special social group on the basis of the values, beliefs and social needs of that group (Kress & Van Leeuwen, 2006, 154) (36).

Van Leeuwen (1999, 170) (37) argues that sound 'modality' can also be approached along the same line as linguistic 'modality'. Thus, the modality of sound or 'sonic realism' can be judged according to the *degree* to which a number of specific sound parameters are articulated, as well as the modality *value* of a particular sound event, determined by the *coding orientation* used in a specific context (Van Leeuwen, 1999, 170) (38).

Van Leeuwen suggests a system network for Modality cues. Modality judgements of a particular sound event are made on the basis of the degree to which the sound event makes use of the following articulatory parameters:

❖ ***Pitch range***: this scale, as Van Leeuwen (1999, 172) (39) clarifies, runs from the absence of any pitch variation (monotone), to a maximally wide pitch range. Wide pitch range is generally needed for representing naturalistic sounds and neutral everyday human speech and music. An extension of the range may, generally result in a "more than real" representations or emotively heightened experiences, such as emotionally charged speech or moments of high drama. A total reduction of pitch range, however, reduces the level of human emotions, such as in the presentation of machine speech or the (re)presentation of the sacred in ritual chanting (Van Leeuwen, 1999, 172) (40).

❖ ***Durational variation***: it refers, as Van Leeuwen (1999, 173) (41) advocates, to a scale in which the duration of sounds is entirely uniform or maximally varied. A wide durational range is generally needed in emotive speech where people tend to lengthen certain words such as 'Amaaaaaazing!' People who want to show control and authority while speaking, such as news readers, tend to choose more 'measured' ways to do that. Moderately, wide variety of durations is used in naturalistic representation and 'neutral' everyday speech and music. Like pitch range, an extension on the durational extremities will result in 'more than real' or exaggerated representations (Van Leeuwen, 1999, 173) (42).

❖ ***Dynamic range***: Van Leeuwen (1999, 173) (43) argues that in this scale degrees of dynamic articulation run from a single

degree of loudness in a given sound event, to a maximally wide loudness range (from *pianissimo* to *fortissimo*). Increased dynamic range is tied to the expression of affect. For instance, Romantic music used an increased dynamic range to highlight the emotive dimension of sound. Speakers can, as well, amplify their dynamic range in order to engage or influence their audience (Van Leeuwen, 1999, 173) (44). A reduced or compressed dynamic range, whether in speech, music or non-musical sounds, is generally used to negate or control emotions. Van leeuwen (1999, 173) (45) suggests, for instance, that some sacred or modern western musical instruments, such as the organ or the synthesizer, which do not allow a constant dynamic variation, are considered as expressing a more abstract and alienated feel, lacking instant traces of human articulation. Speech, which has a reduced dynamic range, is perceived as flat as well. Objects, as Van Leeuwen (1999, 174) (46) claims, can be also used to express emotions (e.g. doors being slammed in anger or closed softly to ensure that a loved one is undisturbed).

❖ ***Perspectival depth***: it is a scale running from a completely 'flat' representation of a sound event (neither 'forground' nor 'background'), to maximally deep articulation of the sonic setting, which highlights a differentiation between foreground and background (Van Leeuwen, 1999, 174) (47).Van Leeuwen (1999, 174) (48) claims that when background noises are reduced or completely removed (such as in dreams or hallucination sequences), the sounds are considered as more abstract and less naturalistic. Noises can be, however, amplified and brought to the foreground to connote the emotional state and amplify its affect.

❖ ***Fluctuation range***: this is the range of vibrato in which the fluctuation of sounds runs from completely steady unwavering

sounds to maximally deep and/or rapid fluctuation (Van Leeuwen, 1999, 175) (49). Van Leeuwen relates the fluctuation range again to the expression of emotions. Steady sound or the lack of vibrato is usually associated with the representation of restrained emotions (e.g. in serious and formal contexts), while high levels of vibrato are closely associated with emotionality (expressing emotions such as love or fear).

❖ ***Friction range***: Van Leeuwen (1999, 175) (50) states that this is a scale ranging from maximally 'smooth' clean and pure sounds to maximally 'rough' ones. He asserts that completely smooth and pure sounds are associated with the representation of abstract truths or the expression of emotively heightened states and are, thus, *"less in touch with the grit of the real world*". Naturalistic representations necessitate, rather, a certain amount of 'noisiness' or 'dirt'.

❖ ***Absorption range***: this is a scale, as Van Leeuwen (1999, 176) (51) advocates, running from maximally dry sounds to maximally spacious, reverberating and resonating ones The use of echo and reverb is necessary in naturalistic soundtracks, so that this latter can be located in a specific setting. Though, as previously stated, when amplified, reverb will suggest unreality or fear.

❖ ***Degree of directionality***: Van Leeuwen (1999, 177) (52) asserts that this is a scale running from the sounds which can be easily pinpointed to a specific source (e.g. human voice, the music played on stage, speakers behind the movie screen), to 'wrap-around' sounds whose sources are least easy to be pinpointed (e.g. sounds of the environment, music coming from speakers in all corners of a room). Sounds whose origins are easily identified are often used in representational activities. However, those who

cannot be identified are rather used in emotionally charged activities.

These parameters are used by producers of sonic messages in order to "colour" their messages interpersonally, and to specify how they wish their sound events to be taken and interpreted by those who want to make sense of them (Nørgaard, 2010) (53). They help us, as interpreters, judge the representativeness of a specific sound event and classify it as real or artificial, as authentic or fake, as a reality or a fantasy. According to van Leeuwen, the different parameters are finely graded and can thus be augmented or reduced (from minimum to maximum) to different degrees, which leads to several infinite potential modality configurations. These configurations shape listeners' modality judgments, listeners' judgment of "how real" sound events are to be taken (Van Leeuwen, 2005, 167) (54). They reveal to us the reality or the truth level of the world fashioned and shaped for us.

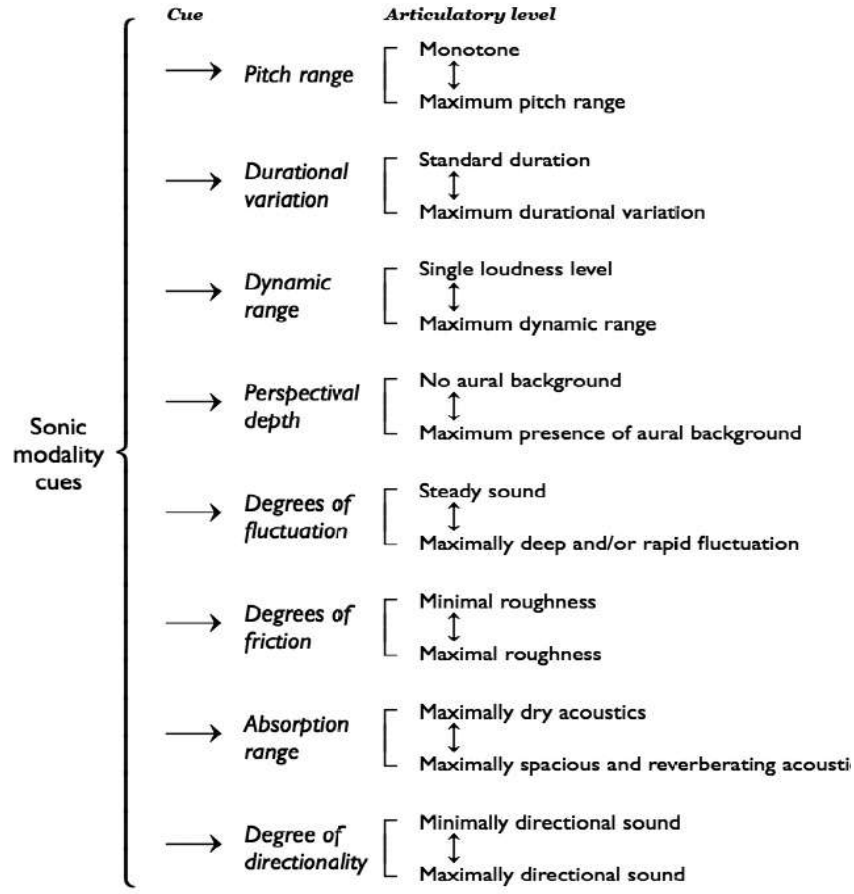


Fig. 1: Van Leeuwen's system network for Modality cues (Bonde & Hansen, 2013, 118) (55)

Van Leeuwen claims, however, that the reduction of articulation does not always lead to a decline in modality. Simple scientific line diagrams, for instance, despite their great reduced articulation are read as images with high truth value, and not as fictions or fantasies (Van Leeuwen, 2005) (56). This means that there is no fixed correspondence between modality judgments and points on the scales of the articulation. In this case, modality judgments of a given sound depend on the kind of sonic truth

preferred in the communicative context in which it occurs, and the *coding orientation* relevant to that context (Van Leeuwen, 2005, 167-168) (57). Van Leeuwen distinguishes three such contexts: naturalistic, abstract-sensory, and sensory.

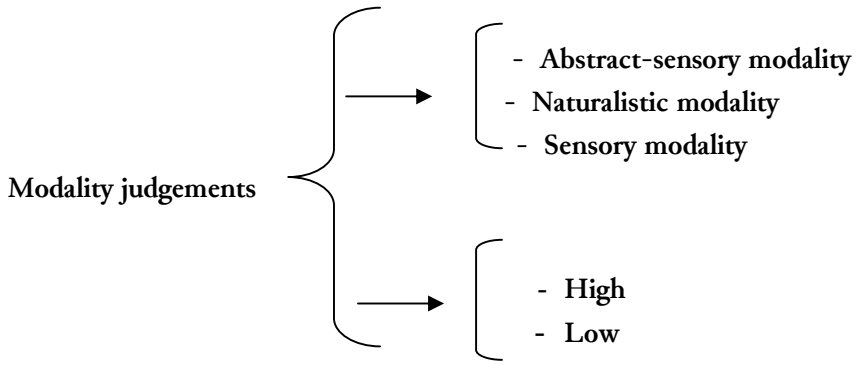


Fig. 2: Van Leeuwen's Modality Judgements typology
(Van Leeuwen, 1999, 183) (58)

❖ ***The abstract- sensory coding orientation***: Van Leeuwen (1999, 177) (59) argues that, as far as representation is concerned, and unlike the idea of abstract modality which has been applied in visual communication by kress and van Leeuwen in their visual modality network, sound representation cannot be totally abstract. He proposes rather an abstract-sensory coding orientation, as it is almost impossible to be completely unemotional in the medium of sound. In abstract-sensory modality, or the truth of cognition as Machin (2011, 3) (60) defines it, both abstract representation and emotive effects are central, and the more a sound event carries

out this criterion, the higher its modality (Van Leuwen, 1999,181) (61). The typical Modality configuration, according to Van Leeuwen (1999, 181) (62), is that of Classical music where rationalized pitch range and durational range are exceptionally wide, the friction range is reduced, fluctuation is conventionalized, and a naturalistic approach to the articulation of absorption and directionality is emphasized. When it comes to presentation, the emphasis in sensory-abstract modality is on ritualized and emotionally retrained forms of interaction where pitch range and durational range are rationalized and reduced, and all the other articulatory parameters are also reduced, while degrees of absorption and directionality are amplified(Van Leeuwen, 1999, 181) (63).

Nowadays, sound effects in TV commercials are increasingly using abstract sensory modality. Naturalistic sounds are used sparingly. In car advertisements, for instance, van Leeuwen (1998) (64) notices that the sounds of engines, car doors, rubber wheels on asphalt and wind are no more used and are replaced by music to "*abstractly represent the sounds of the car and at the same time convey the pleasures of driving*". Soundtracks of food advertisements have also a higher abstract sensory modality. They are amplified, de-realized, and even made more than real so as to affect us emotionally. For instance, the bubbles fizz and the ice cubes clinks in the glass are meant to arouse our thirst and whet our appetite.

❖ ***Naturalistic coding orientation***: naturalistic modality, as Van Leeuwen (1999, 181) (65) advocates, is based on the criterion of verisimilitude. The true representation of a sound depends on the degree to which that representation is felt to sound like what

one might hear if present when the sound event happened. In the case of presentation, naturalistic reality is judged on the basis of 'normality' and 'everydayness'. Actually, the more the articulation of a given sound event is neither ritualized and formalized, nor dramatized and emotionalized, the higher its naturalistic modality (Van Leeuwen, 1999, 182) (66). Naturalistic modality, as Machin (2011, 2) (67) claims, is therefore the *truth of perception*.

❖ ***Sensory coding orientation***: it is related, as Machin (2011, 4) (68) argues, to the affective truth or the *truth of emotion*. In *sensory* modality, the truth criterion is judged on the basis of the degree to which a (re)presentation of a sound event is felt to have an emotive impact, and this is realized by an amplification of the articulatory parameters (Van Leeuwen, 1999, 182) (69). Thus, the more a sound event succeeds in affecting the listeners emotively, the higher its sensory modality is. For instance, the soft breathy whispers coming into our ears in perfume and seductive commercials in general are not meant to represent seduction but rather to seduce us, and the soundtracks of horror films are not meant to represent horror, but to horrify (Van Leeuwen, 1999, 176-179) (70).

Conclusion

To understated how sound communicate meaning in a TV commercial soundtrack, we should hence ask how and to what extent sound have been changed, amplified or reduced , and to which truth kind and level it has been designed. The sonic reality created to us by advertisers is an artifact through which ideas, attitudes, lifestyles are sent to consumers. It is a part and parcel of the social and cultural control game.

Bibliography:

1. JEKOSCH, Ute, "Assigning Meaning to Sounds – Semiotics in the Context of Product-Sound Design" In: Blauert, J. (Ed.), **Communication Acoustics,** Berlin: Springer, 2005, pp. 211-226.

2. ARNING, Chris & GORDON, Alex, "Sonic Semiotics: The Role of Music in Marketing Communications" In: ESOMAR Annual Conference, London: *Congress 2006,* Foresight – The Predictive Power of Research, pp. 1-18

3. WINTER, Mick, **A Sonic Trilogy. Sound, Ostranenie and Social Consciousness,** University of Brighton, MA thesis, 2011

4. TAYLOR,Timothy, **The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture**, University of Chicago Press, 2012, p.1

5. COOK, Guy, **The Discourse of Advertising**, USA: Routledge, 2001, 256p

6. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech, Music, Sound**, First Edition, Great Britain: Macmillan Press LTD, 1999, 231p.

7. MACHIN, David, **Analysing Popular Music: Image, Sound and Text**, 2010, p. 174

8. HODGE, Robert & KRESS, Gunther, **Social semiotics**, Ithaca: Cornell University Press, 1988, p. 174

9. BARTHES, Roland. "La rhétorique de l'image.' Communication, Vol 4, 1964, pp. 40-51

10.- DONNA Jean Umiker-Sebeok, **Marketing and Semiotics: New Directions in the Study of Signs for Sale**, Walter de Gruyter, 1987, 556p

- MARCEL Danesi, **Interpreting Advertisements: A Semiotic Guide**, Legas, 2010, 130p

-OSWALD Laura, **Marketing Semiotics: Signs, Strategies, and Brand Value**, Oxford University Press, 2012, 218p

11. ZANDER, Mark F., "Musical influences in advertising: how music modifies first impressions of product endorsers and brands", Psychology of Music, Vol. 34, Issue. 4, 2006, p. 465

12. HOSNEY M. El-Daly, "Towards an Understanding of the Discourse of Advertising: Review of Research with Special Reference to the Egyptian Media", African Nebula, Issue 3, June 2011, p. 33

13. PAJNIK Mojca & LESJAK-TUŠEK Petra, "Observing Discourses of Advertising: Mobitel's Interpellation of Potential Consumer" Journal of Communication Inquiry, 26:3, 2002, pp. 279-280

14. Id.

15. PAJNIK Mojca & LESJAK-TUŠEK Petra, "Observing Discourses of Advertising: Mobitel's Interpellation of Potential Consumer", op.cit. p.280

16. MACHIN, David, **Analysing popular music: Image, Sound and Text**, op.cit. pp. 50-51

17. HALLIDAY, M. K, **Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning**. London: Arnold, 1978, 256p

18. KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN, Theo, **Reading Images, the Grammar of visual design**, USA and Canada: Routledge, 2006, p. 155

19. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech, Music, Sound**, op.cit. p.157

20. SULKUNEN Pekka, & TORRONEN, Jukka, "the production of values the concept of modality in textual discourse analysis", Semiotica, vol.113, issue.1-2, p. 48

21. RAFFERTY, Pauline & HIDDERLAY Rob, **Indexing Multimedia and creative works: the problems of meaning and interpretation,** England: Ashgate Publishing Limited, 2005, p.81

22. VAN LEEUWEN, Theo, "Sonic Realism – A Semiotic Approach", 1998, consulted 4 September 2013,
<http://circus.hku.nl/demo/layout/documents/content017.pdf>

23. CHANDLER, Daniel, **Semiotics: the basics**, USA and Canada: Routledge, 2007, p. 52

24. KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN, Theo, **Reading Images: the Grammar of visual Design**, op.cit. p. 154

25. CHANDLER, Daniel, **Semiotics: the basics**, op.cit. p. 65

26. HODGE, Robert & KRESS, Gunther, **Social semiotics**, Ithaca: Cornell University Press, 1988, pp. 121-142

27. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech Music Sound**, op.cit. p. 158

28. KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN, Theo, **Reading Images: the Grammar of visual Design**, op.cit. p. 156

29. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech Music Sound**, op.cit. p. 4

30. Ibid. p. 170

31. Ibid. p. 180

32. BONDE Anders & HANSEN Grutt, "Audio logo recognition", SoundEffects, vol. 3, no. 1/2, 2013, p. 121

33. Id.

34. MACHIN, David, **Analysing Popular Music, Image Sound and text**, op.cit. p.51

35. KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN, Theo, **Reading Images: The grammar of visual design**, op.cit. p. 154

36. Id.

37. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech, Music, Sound**, op.cit. p. 170

38. Id.

39. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech, Music, Sound**, op.cit. p. 172

40. Id.

41. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech, Music, Sound**, op.cit. p. 173

42. Id.

43. Id.

44. Id.

45. Id.

46. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech Music Sound**, op.cit. p. 174

47. Id.

48. Id.

49. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech, Music, Sound**, op.cit. p. 175

50. Id.

51. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech Music Sound**, op.cit. p. 176

52. Ibid. p. 177

53. NØRGAARD, Nina, "Modality. Commitment, Truth Value and Reality Claims Across Modes in Multimodal Novels", op.cit. p.67

54. VAN LEUWEN, Theo, **Introducing social semiotics**, USA: Routledge, 2005, p. 167

55. BONDE Anders & HANSEN Grutt, "Audio logo recognition", op.cit. p. 118

56. VAN LEUWEN, Theo, **Introducing social semiotics**, op.cit.

57. Ibid.., pp. 167-168

58. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech Music Sound**, op.cit. p. 183

59. Ibid. p. 177

60. MACHIN, David, "Sound and Music as Communication", consulted 2nd September, 2013, <http://semioticon.com/sio/files/downloads/2011/11/Lecture6-modality-in-sound.pdf>

61. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech Music Sound**, op.cit. p. 181

62. Id.

63. Id.

64. THEO VAN LEEUWEN, "Sonic Realism – A Semiotic Approach", 1998, consulted 4th September 2013,
<http://circus.hku.nl/demo/layout/documents/content017.pdf>

65. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech Music Sound**, op.cit. p. 181

66. Ibid., p. 182

67. MACHIN, David, "Sound and Music as Communication", op.cit.

68. Id.

69. VAN LEEUWEN, Theo, **Speech Music Sound**, op.cit. p. 182

70. Ibid. pp. 176-179

Native versus Non-Native Speakers' Assessment of Tunisian Learners' Oral Language Performance

Chokri SMAOUI* and Rania ZRIBI**

<smaoui2002@yahoo.com>

Abstract

This study attempts to compare the way native and non-native examiners score Tunisian learners' speaking performance holistically and analytically based on a quantitative approach. The major objective is to examine the effect of the raters' backgrounds on their scoring behaviors of non-native English speaking learners by calculating their degree of reliability, consistency and bias in their assigned marks. Thus, six oral performances were recorded and given to four native and four non-native raters who assessed and scored them based on both holistic and analytic rating scales.

The examiners' gradings were compared according to five major parameters, namely the mean, the standard deviation, the coefficients of variation, inter-rater reliability and internal consistency. Native and non-native rater groups differed slightly in assigning scores and in interpreting the results of their test takers in the four rating criteria, namely fluency, vocabulary, pronunciation and grammar. Despite some significant differences in marks and comments provided by both native and non-native rater groups, it was clear that both groups were reliable and consistent in their judgments of the test takers' oral responses to three oral tasks: describing and contrasting two pictures, telling a story and conducting an interview.

---

* **Maitre-assistant et chercheur au LAD**

** **Chercheuse au LAD**

1. Introduction

As English spread all over the world, it has become an essential tool of communication through which people can exchange information and convey their intentions successfully. This language has acquired particular interest in the learning, teaching and testing programs the world over (Montagne, 2003, 30). For example, in the testing field, the assessment of non-native speakers of English emerged as an essential issue.

During the assessment of the learners' oral skills, teachers ask their EFL learners to perform activities, such as narrating events in a story, describing pictures, responding orally to interviews etc, then, they try to rate their learners' oral proficiency based on well-determined rating scales. So, the rating system is efficient in evaluating oral performance in a reliable, fair, and valid manner, based on a particular scale and appropriate criteria. The use of a variety of assessment procedures will assist in providing more valid measures of oral ability.

However, a problem may arise concerning the scorers of the EFL learners' speaking skills. In fact, the learners' oral performances can be assessed subjectively rather than objectively depending on the rater's views. Despite the use of the same rating criteria and scale by different examiners, the measurement of the oral productions may vary from one rater to another due to different factors pertaining to the testers, which may influence the scoring activity, such as the rater's background, social status, gender, teaching experience etc...

Through the present research, we aim to examine the issue of the effect of the raters' backgrounds on their scoring

behaviors of non-native English speaking learners. Our main intention is to investigate and to compare the way native and the non-native groups of raters mark their non-native English examinees' oral responses to three oral tasks holistically and analytically after a thirty-minute explanation of the rating scales' categories.

Our primary goal is to compare the two groups of raters to explore their degree of reliability, consistency and variability in their assigned scores and to discover which language aspects are more emphasized by native raters than non-native raters. After receiving the six oral performances processed by the six candidates, both the native and the non-native raters had to evaluate and mark each oral response task by task.

This study was designed to address the following research questions:

1. Do native and non-native English teachers follow the same procedure in scoring the oral proficiency of EFL learners using both analytic and holistic rating methods?

2. Is there a significant difference between the average total scores assigned by native and non-native teachers?

3. Which analytical categories (For example grammar, fluency or vocabulary…) most strongly influence the global and the analytic assessments of tasks between native and non-native teachers?

2. Review of the literature

How does a rater's background (e.g. being native-speaker vs being nonnative) affect his/her assessment of a sample of oral language? A number of researchers tried to give an answer to this question. For instance, Brown (1995) conducted a study in which both native and non-native testers with different occupational status were recruited to score some Japanese test takers' spoken performance. Their overall judgments were similar as they assigned similar scores while their analytic assessments reflected their differences. In fact, non-native raters were harsher than native raters in scoring some aspects of speech, namely politeness and pronunciation because they have learned this system in a complex and precise way. Also, these scorers appeared to be more consistent in their judgments than their native counterparts.

In support of Brown's claim, Wigglesworth and Deville's study (2005, 390) revealed that although the scorers' nationality, native and non-native speakers, is related to their behavior in rating oral tasks, there is no great difference between the two groups of raters in their assessment process. The same can be said about Caban's study (2003, 25-33), which showed that there were no distinct differences between both native and non-native raters in their ways of rating their candidates' oral interviews by using the FACETS analysis.

On the other hand, some researchers emphasize the superiority of native raters over their non-native counterparts in the testing system. In this respect, Davies (2004) stresses the importance of the native speaker as a rater and points out that the native English teacher is regarded as the Standard English speaker

needed for designing the testing criteria and grading the test takers' responses (pp. 431-435). In the same vein, the native rater is viewed by Zhang and Elder (2011, 32) as the norm for language teaching and testing.

Some researchers believe that both native and non-native raters should choose and rely on the same rating scale and scoring criteria to reduce the raters' variability in awarding reliable and valid scores to their test takers' oral responses. In this respect, in a study conducted by Galloway (1980, 430-431), both native and non-native testers adopted a five-point rating scale containing the following: amount of communication, efforts to communicate, comprehensibility, paralanguage, and overall impression. This study revealed some differences in the way the two groups of raters scored their test takers' speeches. It was found that non-native evaluators focused on how well their examinees produce accurate grammatical structures while speaking, whereas native testers cared a lot about how their candidates succeed in conveying their opinions, ideas and messages coherently.

In another study conducted by Caban (2003, 1) both native and non-native raters were present to assess the test takers' oral performances by relying on a seven-point rating scale comprising fluency, grammar, pronunciation, comprehension techniques, content of utterance, language appropriateness, and overall intelligibility. The native testers appeared more lenient than the non-native raters in assigning scores to EFL learners' English pronunciation.

Taking another example, the study conducted by Szprya-kozlowska (2009 cited in Pawlak 2011) revealed the impact of

using different rating approaches on assigning reliable scores. In fact, the native English speaking judges of the testees' oral performances selected and used a five-point rating scale, ranging from "heavy foreign accent" to "native–like pronunciation". These judges listened to a number of recorded performances from their test takers to assess and to rate. Native raters directed their attention mainly to "global pronunciation errors rather than segments or prosody" (p.321). Even when native raters discovered some errors consisting in some phonemes deleted…, they assigned an overall score of all the errors rather than a fine-grained rating, in which different scores are assigned to different errors. Other aspects that can affect the raters' judgments of oral performances are rhythm, intonation patterns, fluency, etc.

However, Munro (2008, 200) reports that the holistic method of rating performances is not restricted to the native raters. He claims that even non-native raters can assess performances holistically and not necessarily analytically. As a matter of fact, it is better for native and non-native raters to agree not only on a particular rating scale to rely on, but also on the specific rating approach to adopt, whether the holistic or the analytic scoring method, in order to ensure fair outcomes and to reduce the raters' scoring discrepancies.

Different studies are concerned with the importance of training native and the non-native raters to assess oral production. Accordingly, in her study, Kim (2009, 187) investigated the way trained native and non-native raters scored EFL learners' speech. These two groups of raters gave similar marks, but they differed in the way they judge the candidates' oral performance. Thus,

rater training seems to be the suitable solution for reducing differences in the judging process.

3. Methodology

3.1 Research design overview

This study is comparative as its main goal is to observe the way native (in this case American) and non-native (Tunisian) English speaking teachers judge and score candidates' oral abilities after attending a short training session in which they were trained on how to apply the specific rating rubric and to use its five categories and on what basis they will mark the recordings that they would listen to.

3.2 Participants

A total of six second language learners, aged between 19 and 23 representing a mixed sample of males and females, were chosen randomly. They were under-graduate students, non-native speakers of English enrolled in the Faculty of Letters and Humanities of Sfax and studying at the English Language Department. From each educational level (3 levels), we picked up two students. The target population in this research consisted not only of these students, but also of both native and non-native teachers serving as raters of the learners' oral responses.

Eight English teachers participated in the current study. They were acquainted with teaching in the ESL domain and testing EFL learners, and they were experienced as they had been working for some eight years on average at the tertiary level. They served as raters for the six recorded speeches in this piece of research.

Table 1: Backgrounds and teaching experience of the Native and Non-Native groups of raters.

Raters	Numbers	Backgrounds	Male/female	Teaching Experience
Native English teacher	1	United States	Female	Eight years
Native English teacher	1	United States	Female	Six years
Native English teacher	1	United States	Male	Ten years
Native English teacher	1	UnitedStates	Male	Eight years
Non-native teacher	1	Sfax	Male	Thirteen years
Non-native teacher	1	Sfax	Male	Ten years
Non-native teacher	1	Sfax	Male	Twelve years
Non-native teacher	1	Sfax	Male	Seven years

The first group comprised four native teachers of English, a male and three females, who had an experience in teaching English to the EFL learners in Tunisian universities and in language centers in Sfax. Thus, they can cope with their EFL learners' communicative language problems. Teachers belonging to the first group in this enquiry came from different geographical locations in the United States.

After having taken the approval of the native teachers of English, we moved forward to looking for the second group, which included four non-native teachers of English who had an academic background in linguistics and an experience in teaching oral expression as a subject to their undergraduate students, whose proficiency in English ranged from elementary to advanced levels. Like the native English teachers, the four non-native teachers were specialized in both fields of language teaching and testing.

3.3 Procedures

We selected the Massachusetts Rating Scale, the MELA-O Scoring Matrix, to be used by the eight judges in our inquiry. It is a four-point rating scale divided into two major sections; the comprehension part and the production part. Following the objectives of the study, some modifications were made in this rubric. We eliminated the comprehension aspect from the scale because our research aims just at diagnosing the examinees' oral proficiency rather than their achievements in the three tasks, that is to say, their oral production qualities, after responding to the

three oral tasks, and their degrees of proficiency in speaking the target language.

The modified version of the original scale contains only the production part in which four aspects of language are taken into account. In this context, each component, i.e. fluency, pronunciation, grammar or vocabulary, has five levels that range from "no demonstrated proficiency" to "native-like proficiency" (see Appendix 3).

At the beginning, each teacher attended a thirty-minute training session in which he/she was acquainted with the necessary guidelines about the nature of the rating scale over which he/she could rely and clear instructions about the way they would assess each spoken sample, which comprises three oral responses to three oral tasks. Thus, he/she had to assess each learner's response to each task apart. The training process aimed at helping both native and non-native teachers by training them to be internally consistent and to ensure inter-rater reliability based on the marks assigned to the three oral tasks. Then, they started rating the learners' recorded oral performances.

Each rater, whether native or non-native, had to listen to each student's performance task by task with the help of a headphone. For instance, when the tester listened to the first task of the first recording, he tried to mark that speech in terms of fluency, grammar, pronunciation and vocabulary by relying on the Massachusetts Rating Scale. In the last step, the marks obtained from the two groups of raters were averaged.

Five statistical procedures were used to extract the points of similarities and differences in the marks assigned by both native

and non-native rater groups to the learners' oral performances. First, we utilized the Percent Agreement statistical measurement based on the Excel computer program in order to measure the degree of agreement and inter-rater reliability between both native and non-native rater groups in their use of the holistic and the analytic rating scales.

Second, we applied the statistical SPSS program; we made use of three statistical tests. In this respect, we resorted to the Cronbach Coefficients Alpha method in analyzing the results, in order to analyze the native and non-native raters' internal consistency and to diagnose or to check whether the native and the non-native raters differ in their scorings and assessments of the same EFL learner's oral production. In the same context, both Chi-Square Test and T-Test independent samples were used to estimate the degree of bias, in terms of severity and leniency. Finally, we used three descriptive statistics, namely the standard deviations, the mean average scores and the coefficients of variation, to compare the judgments of both groups of raters.

4. Findings and discussion

4.1.Variation

Table 2 shows and compares the mean average scores assigned by the two groups of raters for the six foreign language learners' oral responses to three oral tasks. Obviously, the scores given ranged from a lowest one of 10 to a highest one of 11.66. The non-native rater group's mean scores were slightly lower than those of the native rater group (Group Mean of 10.83 vs. 11.06).

Despite the slight difference observed in the means of the scores assigned to the three oral tasks in the holistic rating scale,

both native and non-native rater groups agreed on the ranking of the three tasks. In fact, they considered the third task as the one in which the test takers performed best while the first task is ranked as the second best.

Based on the analytic approach (Table 3), the native rater group had a slightly higher mean (2.87) for the scorings of fluency than the non-native raters (2.73). In terms of vocabulary, the native rater group gave higher means to test takers than the non-native rater group (2.88 vs. 2.70). This slight variability can be explained by the fact that the four native English raters were more lenient in their scorings of the fluency and the vocabulary aspects of language than were the four non-native raters. Finally, the means assigned to both pronunciation and grammar were slightly lower for the native rater group (2.67 and 2.59) than for the non-native rater group (2.70 and 2.73), suggesting a slight severity in rating by native raters.

The statistical procedure 'Standard Deviation' is calculated to measure the degree of variability among raters' scores holistically. Its difference between the native and the non-native rater groups -about 0.62- reveals a slighter score variation in the non-native rater group than in the other group. Its calculations for the two rater groups' scores were almost identical (The Group Mean of the Standard Deviation is 3.23 vs. 3.85). This shows that the marks assigned by the native rater group were more homogenous and less spread out than those provided by the non-native rater group.

In the analytic rating approach, the standard deviations were calculated in the four rating criteria for both types of tester

groups. In this context, in assessing fluency and grammar, we can perceive less variation in the native rater group than in the non-native rater group because the four native raters' standard deviations for fluency and grammar -0.99 and 1.06- are less than those related to the non-native scorer group (1.09 and 1.13).

In contrast with the former results, the assessment of both vocabulary and pronunciation aspects of language showed some differences. In fact, the non-native rater group shows less variation than the native rater group. Concerning the testing of the pronunciation rubric, no variation can be noticed between the native and the non-native groups of assessors as both agree on a standard deviation of 1.15 in the three oral tasks. Thus, based on the statistical processing of the standard deviations, we perceive a clearer variation of scores between the two groups of scorers in the holistic scale than in the analytic one because the holistic standard deviation difference rate between the groups is greater than that calculated in the analytic rating method.

Thus, from the calculation of the standard deviation, we can deduce a higher agreement between native and non-native rater groups when the analytic rating scale is used than when the holistic one is applied (The standard deviations of both groups are 0.95 and 1.05 in the analytic rating method, and 3.23 and 3.85 in the holistic rating one).

The low variation in terms of marks assigned to the examinees' oral performances by native and non-native testers is proved by the calculation of the coefficient variation difference rates. The coefficient of variation difference of the native rater group (0.28) and of the non-native rater group (0.35) is just 0.07,

which reflects a low rate of difference as well as a slight scoring variation between the two groups. Based on the data in the second table, the coefficients of variation of the two rater groups in the assessment of the three tasks are close to 0, which reflects a great uniformity of the two sets of scores assigned by both groups (Group Coefficient of variation: 0.28 for the native rater group vs. 0.35 for the non-native rater group). In short, the holistic and the analytic scoring approaches are different in terms of the standard deviations and coefficients of variation.

Table 2: Descriptive statistics for both Native and Non-Native English raters' holistic ratings on the three tasks.

Tasks (Oral responses)	Native raters (N=4)			Non-Native raters (N=4)		
	Mean	Standard Deviation	Coefficient of Variation	Mean	Standard Deviation	Coefficient of Variation
Task1	11.20	3.18	0.28	10.83	3.59	0.33
Task2	10.87	3.69	0.33	10	3.59	0.35
Task3	11.12	2.84	0.25	11.66	4.39	0.37
Group average scores	11.06	3.23	0.28	10.83	3.85	0.35

Table 3: Descriptive statistics for both Native and Non-Native English raters' analytic ratings on the three tasks.

Rater group	Measures	Max possible score	Min	Max	Mean	Mean as % of the max possible score	Standard Deviation
Native raters (N=4)	Fluency	5	1.41	4.08	2.87	57.4%	0.99
	Vocabulary	5	1.66	4.33	2.88	57.66%	0.89
	Pronunciation	5	1.75	3.83	2.67	53.53%	1.15
	Grammar	5	1.41	3.58	2.59	51.8%	1.06
Non-Native raters (N=4)	Fluency	5	1.33	4.16	2.73	54.66%	1.09
	Vocabulary	5	1.58	3.91	2.70	54%	0.85
	Pronunciation	5	1.25	4.33	2.70	54.13%	1.15
	Grammar	5	1.16	4.08	2.73	54.6%	1.13

4.2 Inter-rater reliability

Based on the marks obtained from native and non-native raters in holistic and analytic methods of scorings, the inter-rater reliability was calculated through the adoption of the Percent Agreement Measurement holistically and analytically on the three oral tasks.

Although both native and non-native raters assess the same test takers based on the same rating scale, they differ slightly in their scoring behaviors. In this regard, the first figure reveals that the native rater group's total agreement in the holistic scoring scale is slightly higher (42.5%) than that of the non-native rater group

(32.77%). Thus, a low reliability is detected as these two percentages are below the average rate of 50%. This low rate, as many researchers and linguists argue, is due to the subjective nature of the learners' oral abilities' assessments.

In support of this view, Bachman (1990 p. 76) claims that "there is no feasible way to objectify the scoring procedure" in testing the learners' speaking skills because the performance tests require the use of the subjective judgments whose results are less consistent than the objective scorings. Kerlinger (1973, 491) refers to an objective procedure as "one in which agreement among observers is at a maximum" as the scores will be assigned by relying on either the true or false criteria.

To study the impact of the three tasks on the native and non-native raters' reliability, we should refer to the partitive aspect that characterizes the picture description, the story telling and the interview tasks. In this context, in describing and contrasting the two pictures, the candidates ought to look at the different parts of the two pictures carefully in order to depict the areas of similarities and differences. Moreover, it is necessary to focus on the eight pictures ordered chronologically to be able to imagine and to narrate the story's events. Finally, as the interview task is of an interactive nature, a number of turns should be present in the speech produced by the six examinees during their interaction with their interlocutors in response to a definite number of questions.

We can then deduce that the low reliability is due not only to the subjective nature of the native and non-native raters' marking process, but also to the three oral tasks' partitive aspect.

In the overall analytic scale, the native and non-native raters' inter-rater reliability rates, 67.22% and 67.21%, show not only an acceptable degree of agreement but also a very slight variation rate of 0.01% (Figure 2). As a matter of fact, we can state that the native and non-native raters totally agree with each other in the four language categories as a whole as they reached the same agreement rate.

In terms of fluency, the two reliability rates -66.66% and 62.50%- represent the degree of the total agreement of both native and non-native groups of scorers after scoring the six examinees' oral responses to the three oral activities. An acceptable degree of reliability is deduced from the two rates which are slightly above the average percentage rate of 50%. A slight variability rate of just 04.16% exists between the four native and the four non-native raters' scores.

An explanation of the scores' variability is possible by focusing on the subjective nature of the evaluations of oral abilities. Despite the adoption of the same rating scale in the rating process, the eight native and non-native raters differ in the interpretation of the four rubrics. For instance, in measuring the fluency aspect of the testees' performances, the four native raters direct their attention toward some fluency features like pauses, fillers, jumbled and halting utterances whereas the non-native raters focus on other features like hesitations, rhythm, silence, linkers, interruptions and pauses.

In the same vein, Pilliner (1968) makes the distinction between subjective and objective marking processes. He claims that

> if the examiner has to exercise judgment; if he has to decide whether the answer is adequate or inadequate; if he has to choose between awarding it a high or low mark; then the marking process is 'subjective'. If, on the other hand, (…) he is reduced for the purpose of marking, to the status of a machine; then the marking process is 'objective'" (p. 21).

Similarly, Smaoui's (2009) study, which investigated the difference between the holistic and the analytic testing of the fluency criterion found that the raters' scores variability was due to the scorer's "unconscious weighting" rather than the use of the criteria specified in the analytic rating scale since he focuses on one aspect of fluency, for example, at the expense of another. The scores' variability at the individual level led Smaoui (2009) to claim that "it might be also the case that there are 'areas of focus' which vary from one judge to another. For example, while one evaluator might be interested more in speed of delivery, another one might well concentrate more on pronunciation or on repetition" (p.256). This view not only applies to the fluency aspect of speaking but also to the speaking skill as a whole.

Regarding the "vocabulary" rubric, the native and the non-native rater groups reached an acceptable degree of agreement and inter-rater reliability. 73.77% is the reliability rate of the four native raters while 71.38% represents the reliability rate of the four non-native raters. A slight variation of about 02.39% is detected based on the scores assigned by the two rater

groups to the examinees' vocabulary performances. Although the raters' agreement rates in judging the vocabulary criterion are higher than the ones obtained in assigning scores to the fluency, the pronunciation and the grammar criteria, the raters' reliability rates are still acceptable as they reached 70%. Furthermore, the fluency criterion displays the lowest agreement rates in this study (66.66% and 62.50%), which highlights the scorers' view of acceptable fluent speech.

After looking at the inter-rater reliability degrees in the four areas of the speaking skill, we found a slight variation between the four different aspects of language. The highest set containing two inter-reliability rates was found in the native and the non-native scorer groups' assessment of the vocabulary criterion (73.77% and 71.38%). The second highest rate is that of the pronunciation scores (66.24% and 67.21%), followed by that of grammar (62.22% and 67.77%) and finally the scores assigned to the fluency rubric (66.66% and 62.50%).

This study's results, however, do not support Harris' (1969) claim that "it is only when we come to the crucial matter of pronunciation that we are confronted with a really serious problem of evaluation" (p.83). This can be explained by the fact that this study's measurement of pronunciation led to the second highest inter-rater reliability rates. Unlike Harris's view, the testing of the fluency criterion led to low inter-rater reliability rates in this study. Thus, it is the fluency aspect of language which can be seen as a problem for the inter-rater reliability of both native and non-native groups of markers.

4.3 Internal consistency

In addition to inter-rater reliability, the consistency of ratings of each group of raters -native and non-native English speaking scorers- was examined by relying on the Cronbach's Coefficient Alpha. The latter was used to indicate "the consistency of the reliability of ratings in terms of rater consistency" (Generalitat de Catalunya, 2006 cited in Papageorgiou 2010 p.5). The internal consistency of the two rater groups was calculated based on the scores received from the rating process applied to the package of six oral performances holistically and analytically as presented in Tables 4 and 5.

The Holistic and the Analytic scoring sessions present nearly a similar pattern of internal consistency among the two groups of scorers. Taking the example of Table 4, the coefficient alpha α varied between 0.89 and 0.92 to reflect a high degree of internal consistency between the two groups of raters. As $\alpha \geq 0.9$, in this case 0.90 and 0.92, the degree of internal consistency is excellent. In fact, the coefficient alpha 0.89 reflects a good degree of internal consistency as it is below 0.9.

Apart from the holistic rating method, the analytic rating method was used to score the three tasks on four criteria, namely fluency, vocabulary, pronunciation and grammar. The Cronbach Coefficient Alpha was computed for the second scale to estimate the consistency rate of the two groups of raters (Table 5). In the picture description task, the alpha coefficient of fluency reached 0.88, showing a good rate of internal consistency. However, in the story telling and the interview tasks, the alpha coefficients of 0.91 and 0.95 mirrored excellent internal consistency rates as they are

above 0.9. In addition, the coefficients alpha of vocabulary ranged between 0.92 and 0.95 in the three tasks, thus indicating an excellent consistency rate. By observing the alpha coefficients of pronunciation, we can deduce that the internal consistency rates range between acceptable, good and excellent corresponding to the alpha coefficients of 0.92 in the first task, 0.77 in the second task and 0.89 in the third task. Finally, the three good consistency rates for the grammar criterion in the three oral tasks (0.81, 0.85 and 0.88) are extracted from the alpha coefficients.

In short, the Cronbach's alpha coefficients reflect a high degree of internal consistency and reliability between the two groups of markers during their assessment process of the six oral responses of the six EFL learners.

Table 4: Cronbach's Coefficient Alpha for the Holistic rating scale of both Native and Non-Native rater groups.

Tasks	Cronbach Alpha
Task 1	0.92
Task2	0.90
Task3	0.89

Table 5: Cronbach's Coefficient Alpha for the Analytic rating scale of both Native and Non-Native rater groups.

	Fluency	Vocabulary	Pronunciation	Grammar
Task1	0.88	0.93	0.92	0.81
Task2	0.95	0.95	0.77	0.85
Task3	0.91	0.92	0.89	0.88

4.4 Severity/ Leniency: Bias

Two tests were adopted from the SPSS statistical program, namely the Chi-Square Test whose aim is to diagnose the two groups' tendency for severity or leniency in assigning both analytic and holistic scores and the T-Test, which examines the raters' degree of bias in their testing of the learners' oral proficiency. According to Triki and Sellami Baklouti (2002), the role of the Chi-Square test is "to value the difference found between an observation and an expected theoretical model or to test a hypothesis about the distribution of the characteristics concerned" (p.57).

The scrutiny of the Chi-Square Test's results provides us with an idea about the impact of the raters' backgrounds, native/non-native, on the holistic and analytic scores they assigned to the six oral performances. When we examine the overall holistic and analytic significance values, we notice that there is no relationship between the scorers' backgrounds and the scores they gave to the learners' oral performances (Tables 6 and 7). This can be explained by the fact that the P values are more than 0.05 in both the analytic and the holistic rating scales.

As for the Chi-Square values, it was found that they are less than the P values ($0.16 \leq 0.98$ in the holistic scale and $0.38 \leq 0.95$ in the analytic scale). Thus, the scores' slight variation cannot be due to the scorers' differing backgrounds; rather they are due, to a large extent, to chance. No substantial severity or leniency was found in the scores assigned by the native and non-native assessors to the EFL learners' oral abilities.

Table 6: Rater Group Measurement Report on Holistic scale

	Native Raters				Non-Native Raters			
Tasks	Observed raw scores	Observed count	Observed raw score average	Standard Error	Observed raw scores	Observed count	Observed raw score average	Standard Error
Task 1	1	58.33	16.7	2.17	1.5	25	25	2.50
Chi-Square = 0.33, DF= 4.5, Significance= 0.97								
Task 2	1	58.4	16.7	2.48	1	58.33	16.7	2.53
Chi-Square = 0, DF= 5, Significance= 1								
Task 3	1	58.33	16.7	1.80	1.5	25	63.34	3.57
Chi-Square = 0.33, DF= 4.5, Significance= 0.97								

Table7: Rater Group Measurement Report on Analytic scale for the four criteria in the three tasks.

	Native Raters				Non-Native Raters			
Language categories	Observed raw scores	Observed count	Observed raw score average	Standard Error	Observed raw scores	Observed count	Observed raw score average	Standard Error
Fluency	1.2	66.66	25	1.68	1.2	53.34	25	1.43
	Chi-Square=							

	0.66, DF= 4, significance= 0.95							
	1.5	62.5	25	1.85	1.2	66.66	25	1.56
	Chi-Square= 0.66, DF= 3.5, significance= 0.91							
	1	58.33	16.7	1.35	1.2	66.66	25	2.21
	Chi-Square= 0.33, DF= 4.5, significance= 0.97							
Vocabulary	1.2	53.34	25	1.52	1.2	63.34	25	1.11
	Chi-Square= 0.66, DF= 4, significance= 0.95							
	1	58.33	16.7	1.68	1	58.33	16.7	1.46
	Chi-Square= 0, DF= 5, significance= 1							
	1.2	63.34	25	1.31	1	58.33	16.7	1.42
	Chi-Square= 0.66, DF= 4.5, significance= 0.97							
Pronunciation	1.2	60	25	0.93	1	58.33	16.7	1.57
	Chi-Square= 0.33, DF= 4.5, significance= 0.97							
	1	58.33	16.6	1.05	1.2	60	25	1.78
	Chi-Square= 0.33, DF= 4.5, significance= 0.97							
	1	58.33	16.7	1.11	1	58.33	16.7	1.91
	Chi-Square= 0, DF= 5, significance= 1							

Grammar	1.2	53.34	25	1.2	1	58.33	16. 7	1.54
	Chi-Square= 0.33, DF= 4.5, significance= 0.97							
	1.2	53.34	25	1.5	1.5	58.35	25	1.58
	Chi-Square= 0.33, DF= 3.5, significance= 0.91							
	1.5	62.5	25	0.99	1.5	53.34	25	1.77
	Chi-Square= 0.33, DF= 3, significance= 0.88							

Apart from the Chi-Square statistical procedure, the T-Test tackles the rater severity, leniency or bias problems. Hence, the analysis of Tables 8 and 9 showed a small amount of positive bias in both the holistic and the analytic rating scales as all the t-values are positive. The current study's findings contradict those of Kim's (2009). In her study, 24 trained native English and non-native raters (Koreans) assessed ten Korean learners' oral performances. Kim found no negative or positive bias in the scores assigned by both groups of raters.

In the holistic method, we notice that both types of assessors assigned low scores to their candidates' oral productions in the three tasks as the t-values are all positive (T-Test value of the native rater group in the three oral tasks is 4.56 while that of the non-native rater group is 3.62). In addition to the T-Test, we

can infer from the mean difference scores that the native rater group was more severe (10.49) in awarding scores to their test takers than the non-native rater group was (10.55). Hence, we can deduce an inconsistent pattern of severity in the scoring activity as the four native raters are slightly harsher than their non-native counterparts. Finally, a significant interaction is detected between both types of raters and the three oral tasks because the same p value of both groups (0.007) is less than 0.05.

On the other hand, the overall analytic scores reveal the two rater groups' tendency to provide low marks while assessing the six examinees' oral production in the three tasks (the T- Test value of the native rater group is 6.19 vs. 4.98 for the non-native group). Unlike the holistic outcomes, the overall analytic mean difference scores show that the non-native rater group appeared to be slightly harsher than the native rater group (7.94 vs. 7.99).

The former results also show that the native and non-native rater groups and the three tasks have a significant interaction as their p values are less than 0.05 (0.001 and 0.004). In terms of the four rating criteria, the native and non-native raters' scores' severity levels vary from one criterion to another. Relying on Table 9, we can affirm that the four native raters' exercised severity appeared mainly in the mean difference scores assigned to the grammar rubric (7.38), compared with those of the non-native rater group (8.08).

The native rater harshness is also detected in their assessment of the pronunciation rubric. In fact, the four native raters' mean difference scores are lower than those of the four non-native raters (7.70 vs. 7.83). This native raters' harshness in

assessing the test takers' pronunciation is not congruent with Brown's (1995) findings that Japanese assessors (Non-native speakers) were substantially harsher than native English assessors in measuring the Japanese English learners' pronunciation.

However, in terms of both fluency and vocabulary, the non-native rater group's mean difference scores reflect a tendency towards severity. In this respect, the non-native testers are harsher in assessing the learners' vocabulary than the native raters (7.83 vs. 8.58), and slightly more severe in measuring the learners' fluency of speech than the other rater group (8.05 vs. 8.33).

These results are compatible with Weigle's (1994) study on scorers of written productions. She compared the scores assigned by raters before and after attending the training session (i.e., norming) and she came up with the conclusion that training minimizes the differences in scorer harshness rather than eliminating them. In our study, in the holistic and in the analytic rating methods, the eight trained native and non-native raters' scores show slight differences reaching no statistical significance in severity patterns and bias.

Despite their tendency towards harshness in the oral skills assessments, the eight native and non-native assessors are internally consistent and reliable in their scores' assignment task. We can conclude that the raters' exercised harshness did not affect their internal consistency and reliability in the assessment process.

Table 8: T- Tests on the differences between the average performance totals of native and non-native raters.

Raters	Tasks	Mean difference	T-Test	DF	P value
Native	Task1	10.83	4.59	5	0.006
Non-Native		10.50	3.90	5	0.01
Native	Task2	10.33	3.87	5	0.012
Non-Native		9.16	3.36	5	0.20
Native	Task3	10.33	5.22	5	0.003
Non-Native		12.00	3.60	5	0.015

Table 9: T- Tests on the differences between the average performance totals of native and non-native raters on the four criteria.

	Native rater group					Non-Native rater group			
Measures	Tasks	Mean difference	T-Test	DF	P value	Mean difference	T-Test	DF	P value
Fluency	Task1	8.33	4.94	5	0.004	8.33	5.56	5	0.003
	Task2	8.33	4.49	5	0.006	6.50	4.15	5	0.009
	Task3	8.33	6.53	5	0.001	9.33	4.21	5	0.008

Vocabulary	Task1	8.66	5.70	5	0.002	7.66	6.87	5	0.001
	Task2	8.50	5.03	5	0.004	7.00	4.79	5	0.005
	Task3	8.50	6.48	5	0.001	8.83	6.20	5	0.002
Pronunciation	Task1	8.00	8.59	5	0.000	8.16	5.17	5	0.004
	Task2	7.60	7.27	5	0.001	7.33	4.11	5	0.009
	Task3	7.50	6.70	5	0.001	8.00	4.17	5	0.009
Grammar	Task1	7.66	6.37	5	0.001	7.66	4.97	5	0.004
	Task2	7.00	4.64	5	0.006	7.66	4.83	5	0.005
	Task3	7.50	7.56	5	0.001	8.50	4.81	5	0.005

5. Conclusion:

The present study has investigated whether the assessments of six learners' oral responses to three different oral tasks -describing and contrasting two pictures, telling a story and interacting in an interview- differed among native and non-native teachers in the EFL context in Tunisia. The informants were eight experienced English teachers playing the role of raters and six learners of English as a foreign language. Before the assessment process, the native and the non-native raters attended

a short training session in which they were given an explanation of the rating scale criteria.

The first research question was about the effects of the raters' native and non-native backgrounds on the marks they assigned to the test takers' oral performances in the three oral tasks using both holistic and analytic rating approaches. It aimed at examining the raters' agreement and the internal consistency rates in both rating scales during the assessment activity.

The second research question was meant to compare the marks that the two rater groups assigned to the six test takers. The native and non-native raters were compared in terms of harshness, variability and bias patterns.

The primary focus of the study under investigation was analyzing and interpreting the raters' rating behaviors at the group level. Based on the statistical procedures of the mean average scores and the standard deviations, we found a slight difference in the four native raters' and the four non-native raters' holistic and analytic rating behaviors. It is clear that a greater agreement exists between both rater groups in the analytic rather than the holistic rating methods. Moreover, the holistic mean scores reflect high marks assigned by the native rater group and low marks given by the non-native rater group. The analytic scores, on the other hand, reflect slight differences in some language criteria.

Concerning inter-rater reliability, the native and non-native raters differ in their degree of reliability and variability in the score assignment process in the two rating scales. In fact, their holistic scores reflect a low reliability and a rating variation activity whereas their analytic scores show an acceptable degree of

reliability and agreement deduced from the slight variation rates. It appears that the two rater groups are more reliable in the analytic scale rather than in the holistic scale because their assessment takes into consideration each of the four rating criteria apart, and thus, they are able to examine the test takers' deficiencies and difficulties in each of the four language aspects.

The raters' internal consistency is another important reliability measurement. The outcomes showed that both native and non-native assessors were internally consistent in marking their candidates' oral productions. This consistency is an indication of the raters' reliability in estimating the examinees' oral proficiency.

Slight differences persist in the raters' scoring behaviors in terms of harshness and leniency. The two-tailed dependent T-Tests showed the native and non-native raters' tendency towards scoring severity in their assessment of the EFL learners' oral abilities. In the holistic rating scale, inconsistent severity patterns can be perceived between the two rater groups as the native rater group is slightly harsher than the non-native rater group in assigning holistic test scores. Analytically, however, the non-native raters' scores are slightly more severe when compared to their counterparts' marks in assessing the four rating rubrics.

The Chi-Square Test outcomes also concur with those of the T-Tests, reporting a slight severity which characterized the scores assigned by native and non-native testers. They, also, attribute the scores' variation to factors, other than the raters' diverse backgrounds, such as chance.

Based on the study's major findings, it appears that the analytic rating scale is more recommended than the holistic one as it brings more reliable and consistent scores in each of the four aspects of the rating scale than the holistic scale and it is better able to detect the major differences between native and non-native assessors through an accurate assessment of foreign language oral proficiency.

Thus, the analytic rating method seemed to be more faithful to show possible dissimilarities which exist between scorers coming from different backgrounds (native vs. non-native) than the holistic rating method in the measurement of foreign language speaking.

References

- ✓ **Test Construction and Evaluation.** Cambridge University Press, 1995.
- ✓ Bachman, (*Lyle)*, **Fundamental Considerations in Language Testing**. Oxford University Press, New York, 1990.
- ✓ Benevento, (Cathleen) (Ed), Australian Review of Applied Linguistics: The Applied Linguistics Association of Australia. Volume 17, 1998.
- ✓ Brown, (Anne), The effect of rater variables in the development of an occupation-specific language performance test. Language Testing, volume 12, 1, 1995, pp. 1-15.
- ✓ Caban, (Heather), Rater group bias in the speaking assessment of four L1 Japanese ESL students. Second Language Studies, 21(2), Spring 2003, pp. 1-44.

- ✓ Davies, (Alan), **The Native Speaker in Applied Linguistics: The Handbook of Applied Linguistics,** New York, 2004.
- ✓ Galloway, (Vicky), Perceptions of the communicative efforts of American students of Spanish. The Modern Language Journal, volume. 64,4. Winter 1980, pp. 428-433.
- ✓ Harris, (David), **Testing English as a Second Language.** New York, MacMillan, 1969.
- ✓ Kerlinger, (Fred), **Foundations of Behavioral Research** (2d Ed). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- ✓ Kim, (You-Hee), An investigation into native and non native teachers' judgments of oral English performance: A mixed methods approach. Language Testing, volume 26, 2, 2009, pp. 187-217.
- ✓ Montagne, (Francesca), **The Organization of Language Education in Small States**. European Center for Modern Languages. Council of Europe, 2003.
- ✓ Munro, (Murray), Foreign accent and speech intelligibility. In Edwards, (Hansen) & Zampini, (Mary) (Eds), **Phonology and Second Language Acquisition**. John Benjamins Publishing Company, 2008.
- ✓ Papageorgiou, (Spiros), Setting Cut Scores on the Common European Framework of Reference for the Michigan English Test. the Testing and Certification Division, English Language Institute, University of Michigan, Ann Arbor, Michigan U.S.A, 2010.

- ✓ Pawlak, (Morostaw), **Extending the Boundaries of Research on Second Language Learning and Teaching.** Springer, London, New York, 2011.
- ✓ Pilliner, A, Subjective and objective testing. In Davies, (Alan) (Ed), **Language Testing Symposium: A Psychological Approach.** Oxford University Press. London, 1968.
- ✓ Smaoui, (Chokri), in: Guirat, (Mounir), and Triki, (Mounir), Silence. University of Sfax. Faculty of Letters and Humanities, Grad, 2009.
- ✓ Triki, (Mounir) and Sellami Baklouti, (Akila), **Foundations for a Course on the Pragmatics of Discourse.** Faculty of Letters and Humanities in Sfax, 2002.
- ✓ Weigle, (Sara), Effects of Training on Raters of ESL Compositions. Language Testing. Vol. 11 (2), 1994, pp.197–223.
- ✓ Wigglesworth, (Gillian) & Deville, (Chalhoub), Rater judgment and English language speaking proficiency. A research report. World Englishes, Vol. 24, No. 3, 2005, pp. 383–391.
- ✓ Zhang, (Ying) & Elder, (Catherine), Judgments of oral proficiency by non-native and native English speaking teacher raters: Competing or complementary constructs? Language Testing, vol. 28 no. 1, 2011, pp. 31-50.