Ministry of Higher Education
Scientific Research
University of Sfax
High Institute
of Music

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة صفاقس
المعهد العالي
للموسيقى
بصفاقس

الخطاب الموسيقي
وحدة بحث

# الكلمة من المعنى إلى المغنى

## أعمال المؤتمر الدولي الثالث

30-31 مارس - 01 أفريل 2015

إشراف وتقديم : د.الأسعد الزواري

تنسيق: حلمي بنصير

الكلمة من المعنى إلى المغنى - 2015

بالتعاون مع

جامعة صفاقس

جمعية قدماء المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

analysediscours.mus@gmail.com

# الكلمة من المعنى إلى المغنى

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة صفاقس
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

# الكلمة من المعنى إلى المغنى

## أعمال المؤتمر الدولي الثالث

## 30- 31 مارس - 01 أفريل 2015

إشراف وتقديم: د. الأسعد الزواري

تنسيق: حلمي بنصير

**العنوان: الكلمة من المعنى إلى المغنى**

**إشراف وتقديم: د. الأسعد الزواري**

**تنسيق: حلمي بنصير**

**الطبعة: 2015**

**تصميم الغلاف: زياد العش**

**لجنة القراءة: الأسعد الزواري–مراد السيالة–مراد الصقلي–الأسعد قريعة–سمير بشة**

**ان المواضيع الواردة بهذا الكتاب تعبّر عن آراء أصحابها وتلزمهم بها**

# المحتوى


كلمة الافتتاح

حلمي بنصير ..... 7

على سبيل التقديم: منزلة الكلمة في الخطاب الموسيقي

الأسعد الزواري ..... 9

الملفوظ الغنائي بين الكلية الفنية والخصوصية الثقافية (تعارض كياسة النغمة مع قوة التعبير)

محمد بن حمودة ..... 15

في تأثير أسبقيّة اللّحن عن الكلمة: غناء "الأَدِيبْ" من المغنى إلى المعنى

فاطمة اللجمي العموص ..... 29

أهميّة التخيّل في إيصال الكلمة من المعنى إلى التجسيد النغمي

محمد بوزقندة ..... 39

دور وسيميولوجيا العلاقة بين الملفوظ الشّعري والملفوظ المغنّى في تشكيل عمليّات التّلقّي والإبلاغ الموسيقيّ عند محمّد عبد الوهاب"يا ترى يا نسمة" نموذجا

فراس العربي ..... 53

الرمز ودلالته في الطرح الموسيقي أغنية "يا بوسعيد العالي" للملحن علي الرياحي نموذجا

قاسم الحاج سالم ..... 63

المعنى في الخطاب الموسيقي بتونس بين الكلمة واللحن

سيف الزيدي ..... 73

ثنائية المعنى والمغنى في "رباعيات الخيام" لرياض السنباطي

مروة قريعة ..... 85

الكلمة بين الملفوظ الشعري والملفوظ المغنّى: دراسة تحليلية (موشّح كللي يا سُحُبْ أنموذجا)

فاطمة زكري ..... 103

أغنية "ساكن قصادي" لنجاة الصغيرة: بين النص الشعري والكساء الموسيقي

أحمد عبيد ..... 125

الإنشاد الدّيني الإسلامي وعلاقة المعنى بالمغنى

شامة العوني القلال ..... 139

المُشاكلة بين المَعْنَى وَ المَغْنَى في الموسيقى المولويّة : "يا من يراني" نموذجا

بسام الطرابلسي ..... 151

المعنى والمغنى عند الصّوفيّة: دراسة تحليليّة لأنموذج غنائي للطّريقة المدنيّة بقصيبة المديوني

كريم التريكي ..... 161

في شروط تأثير المغنى في المعنى

حاتم العموص ..... 175

دور الكلمة في تداول الأغنية الشعبية بجزر قرقنة
فاطمة بن حميد قميحة ..... 185

خصوصيّة الأداء في غناء"الصُوتْ" في جهة تطاوين: "اللَـــيَّـاتْ"
كتعبيرة دلاليّة نموذجا
أحلام حامد ..... 199

علاقة الإيقاع اللفظي بالخلايا الإيقاعية اللّحنية في أعمال "محمد الجموسي":
أغنية "مريقة صفاقسيّة" أنموذجا
محمد علي المحرصي ..... 207

علاقة الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي: أبيات نوبات المالوف التونسي أنموذجا
خولة السلامي ..... 215

الأغنية الاحتجاجيّة المعاصرة بين المعنى والمغنى أغنية "الربيع العربي" لهبة الطوجي أنموذجا
بيرم الزوش ..... 235

مدى تأثير اختلاف التّطبيق الإيقاعي على العمل الغنائي "طهّر يا مطهّر" نموذجا
محمد عبد القادر الحاج قاسم ..... 249

# كلمة الافتتاح

حلمي بنصبر*
*analysediscours.mus@gmail.com*
*helmi.ntic@gmail.com*

**لقد سجّل المؤتمر الدولي حول الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة في دورتيه السابقتين إضافة نوعية للبحوث الجامعية العلميّة في اختصاص الموسيقى والعلوم الموسيقية وحوّل الجدل القائم حول الخطاب الموسيقي إلى لقاء علميّ دوليّ وسنوي يشارك فيه الخبراء والجامعيون من مختلف أقطار العالم لتدارس خصوصيات مسألة الخطاب الموسيقي.**

**وقد حرص المشاركون في الدورات السابقة على إدراج مبحث تحليل الخطاب في صلب الاهتمامات النصيّة النظرية والتطبيقية وربطه بخصوصيات الهويّة ومكوناتها، فقدم كل منهم رؤيته لمختلف الإشكاليات المطروحة فأصبحت كل واحدة من هذه الرّؤى حجرا وركيزة لجسر التواصل بين الباحثين والمبدعين في هذا المجال ومائدة مستديرة تُجمّع حولها مختلف المقاربات والمناهج الفكرية والإبداعية وأرضا خصبة لنماء دراسة الخطاب الموسيقي في فكرنا العربي المعاصر وقطرة لبداية غيث من الدراسات والأطروحات التي من شأنها أن تسمو بهذا الفكر وتخلصه من التبعية للأنماط الفكرية الغربية.**

**غير أن هذا الجدل المتواصل يفرض علينا مزيد التعمق في آليات الخطاب الموسيقي المحمل بدلالات تعبيرية وأبعاد فنيّة وجمالية قد يعجز الفكر الواحد عن الإلمام بجميع جوانبها، حيث لاحظنا في هذا الإطار تزايد اهتمام المفكّرين والباحثين في الشأن الموسيقي بمنزلة الكلمة في الأثر الغنائي باعتبارها ركيزة للخطاب الموسيقي**

---

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية، منسّق المؤتمر وعن لجنة التنظيم

وعنوانا للتواصل الإنساني، لها قدرة عجيبة على التأثير في الآخر عندما تنتظم في الكلام، وتكتسب "سلطة" إضافية عندما تُساق عبر جملة موسيقية مقامية أولحنية تنفذ وفق خيارات جمالية محدّدة.

ولمزيد التعمّق في هذا المبحث، ارتأت وحدة البحث "تحليل الخطاب الموسيقي بتونس" بالمعهد العالي للموسيقى بصفاقس، تخصيص مؤتمر دولي ثالث يعنى بتأصيل البحث في منزلة الكلمة من خلال التمحيص في جدلية المعنى والمغنى، وتدارس العلاقة القائمة بين التأليف والتلحين والأداء من خلال مختلف المقاربات والمناهج الموسيقية واللسانية والثقافية.

وفي تقديرنا فإنّ الخوض في مثل هذا المبحث يحيلنا إلى إبراز العلاقة القائمة بين الإيقاع اللفظي والخلايا الإيقاعية الموسيقية وتحديد موقع الكلمة والصورة الشعرية في القراءات الموسيقية المتجددة ومدى انفتاحها على الخيارات التعبيرية الحديثة. ولعلّ مختلف المقالات المكونة لهذا الكتاب قد سعت إلى تقديم الإضافة المنشودة في هذا الموضوع بعد أن تمت مراجعتها وقبولها من طرف لجنة علميّة محكمّة متكونة من باحثين وجامعيين يشهد لهم الجميع بالكفاءة في البحث العلمي وهم السادة: الأسعد الزواري (أستاذ محاضر)، مراد السيالة (أستاذ محاضر)، مراد الصقلي (أستاذ محاضر)، الأسعد قريعة (أستاذ محاضر) وسمير بشة (أستاذ محاضر).

ويأمل القائمون على هذا الكتاب والمشاركون فيه أن يجد القارئ في أركانه وزواياه ضالته الفكرية والفنية والإبداعية.

# على سبيل التقديم
# منزلة الكلمة في الخطاب الموسيقي

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

**أدركنا اليوم، خلال فعاليات هذا المؤتمر الدولي الذي تنظمه وحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي بتونس الموعد السنوي الذي سنسعى لترسيخه حتى يكون مجالا معرفيا يلتقي فيه المختصون في العلوم الموسيقية والموسيقيون والنقاد وكل من له صلة بالإبداع الموسيقي باعتباره إنتاجا فنيا قوامه الإحساس والوجدان ومداره الفكر والمعرفة.**

**وقد اشتغلنا في الدورتين السابقتين على موضوع الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية نظرا لأهميته في السياق السياسي والاجتماعي الذي مرت به بلادنا، وتجاوبا مع الباحثين الذين قاربوا الموضوع من زوايا مختلفة، قصد تفعيل سبل التواصل بينهم وبين المبدعين وتلمس مسالك مناهجهم الإبداعية وموقع هذا الإبداع في الخطاب عموما. فكان نتيجة ذلك إصدارين اثنين تضمنا رؤى مختلفة وتحاليل معمقة ونتائج متقاربة أحيانا ومتناقضة أحيانا أخرى، أثرت المكتبة الموسيقية وفتحت آفاقا كبيرة للدارسين والباحثين.**

**وتفاعلا مع الباحثين الذين رأوا في "وحدة البحث" مجالا للتباحث والجدل وإثارة القضايا... عزمنا على تخصيص هذا المؤتمر لتعميق النظر في المسائل التي تطرحها "الكلمة" في الخطاب الموسيقي، اعتبارا إلى أن الموسيقى العربية هي أساسا غنائية، تنطلق من الكلمة والصورة الشعرية وجرس الحرف وإيقاع اللفظ، لتلامس "الفكرة**

---

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

الموسيقية" و"الخلية المقامية" و"اللحنية" و"الإيقاعية"، معتمدة في ذلك على جرس الصوت البشري والآلة الموسيقية، وكل ما يستوجبه التنفيذ الموسيقي والتعبير.

واهتم الدارسون والباحثون في المجال الموسيقي بمنزلة الكلمة في الأثر الغنائي واعتبارها ركيزة الخطاب الموسيقي، فهي محمولة على أنها متعددة المعاني ومثقلة بدلالات مختلفة، وهي "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" (ابن جني، د.ت. 33) (1)، مما يفترض أنه لا بد"لشخصين يتحدثان في موضوع معين أن يتقاسما عالما لسانيا موحّدا صوتيا(بالأصوات والتنغيمات الخاصة بتلك اللغة الطبيعية) وتركيبيا (بتوظيف علاقات معروفة من قبل المتخاطبين) ودلاليا( إضفاء المعنى نفسه، تقريبا على الأقل، على الكلمات المستعملة في الحديث" (كورتيس، 2012، 21). (2)

وجاءت الكلمة لتقدّم نفسها لا بكونها استحضارا لواقع معيّن بل وأيضا تهويما في مسارب الخيال، فالكلمة لها قدرة على استكناه المكان والزمان، كما يمكن اعتبارها "نواة دلالية" وتركيبية ترتبط بمعنى محدد واستعمال مخصوص، اعتبارا لانتمائها إلى المعجم الذي يقع في نقطة تقاطع بين المستويات اللسانية المختلفة، ولارتباطها "باتفاق اجتماعي" يبرر علاقة الترابط بين مستوى التعبير ومستوى المضمون. وإذا كانت الكلمة كذلك، يكون الخطاب الموسيقي محمّلا بدلالات تعبيرية وأبعاد فنيّة لها وقع مخصوص ومؤثّر في السامع والمتلقي، تتجاوز بالضرورة "الإدراك الموضوعي للمعنى" لتصل إلى "الإحساس التلقائي والذاتي"، ومن هذا المنطلق نسعى في ورقتنا العلمية هذه لتطارح السؤال المحوري التالي: ما هي الدلالات التعبيرية للكلمة والأبعاد الفنيّة المجسدة في الخطاب الموسيقي؟

إنّ "الكلمة" – وفي مفهومها العام – عند الكتابة هي مجرّد تتابع لصور الحروف، وعند النطق هي تتابع للأصوات، بمعنى آخر "هل يشكل المقطع أو مجموعة المقاطع في لسان ما كلمة مستقلة أم لا؟ (...) أن هذا الأمر عند [ فندريس ] يختلف باختلاف الألسن. وعليه فهو يجد في النبر وسيلة لحل هذه المعضلة، ويقابل في هذه الحالة بين الجملة الموسيقية والجملة اللسانية. فكما تقسم الجملة الموسيقية إلى أوزان أو تفاعيل، كذلك تقسم الجملة اللسانية إلى عدد من التقسيمات أشد اختلافا مما يوجد في الموسيقى(عبد الواحد، 2007، ص.87). (3)

وحسب ابن سينا " ...فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على الصورة الوهمية أو العقلية". وبذلك تتسم مراحل الدلالة عنده: إثارة خطية أو لفظية فتصور فتمثل

للصورة وما تدل عليه(ابن سينا، 1938، 206) (4). يقول محمد الهادي عياد: و"سلطة الكلمة لا تكمن في المعنى الذي نجده في المعجم، وليست هي المعنى الذي يوحي بها السياق، وليست هي العلاقة بين ظروف إنتاج الكلمة واللغة... هي كل ذلك، وهي بصفة عامة، التمثل الذي يكونه لها المتلقي".(محمد الهادي عياد، 2010، 678) (5) أما إذا ما عمقنا النظر في صياغة الكلمات وتوظيفها من طرف الشاعر لتبين لنا أنها تتجاوز إطار التعبير المباشر إلى التأثير فيكسبها قيمة ذاتية مدارها الوجدان تحكمها حالة نفسية آنية تترجم انفعالات النفس داخل اللاوعي دون اعتبار فعلي للمتلقي.

واعتبارا لما ذكر، لما للكلمة من سلطة معجمية وسياقية– من المعنى إلى المعنى الحاث– فلنا أن نتساءل:

– هل أن "الكساء الموسيقي" يكسب الكلمة سلطة أقوى لما تتيحه من إمكانيات التأويل لدى المتلقي؟

– هل أن سلطة الكلمة ترتبط بالسياق العام، أم أنها تجاوز المعنى الذي يحدده المعجم، وقد تكون نتاجا لعلاقة ظروف إنتاج الكلمة واللغة، ولعلها ترتبط بمستوى "التمثل" الذي يكونه لها المتلقي.

–هل أن "السلطة المعنوية" التي تكتسبها الكلمة اعتبارا لما تتوفر عليه من قدرة على التأثير في المخاطَب، تنتقل من المتكلم خطيبا كان أو شاعرا إلى المطرب أو المؤدي كلما أصبحت مغناة؟

إذا ما اعتبرنا أنّ كلّ أثر غنائيّ هو خطاب موسيقيّ فإنّه يستوجب ضرورة ثلاثة عناصر أساسيّة هي: المؤلف والملحن والمؤدّي، فهي إن اجتمعت اكتمل بناء هذا الأثر، ونحن وإن حدّدناه بالغنائيّ فإنّنا نعني بذلك أنّ الكلمة باعتبارها إحدى وسائل التواصل الإنساني لها قدرة عجيبة على التأثير في الآخر عندما تنتظم في الكلام ، وتكتسب "سلطة" إضافية عندما تُسوق عبر جملة موسيقية مقامية أو لحنية تنفذ وفق خيارات جمالية محددة.

وانطلاقا من الأهمية البالغة للكلمة، وأمام التطورات المعرفية والتقنية المتسارعة التي يشهدها المجال الموسيقي، أصبح من الضروري التركيز على دراسة الكلمة في إطارها الأكثر تخصّصا.

**ومن خلال مؤتمر تحليل الخطاب الموسيقي في دورته الثالثة، نحاول الاقتراب من الممارسة الموسيقية الإبداعية وتحديدا في ما يتعلق بمجال الكلمة، وكيفيّة تلحينها وأدائها غناء، مع التركيز في تحليل هذا الخطاب انطلاقا من المقاربات المعرفية المختلفة (لسانية وموسيقيّة وثقافية).**

**وفي إطار هذا المؤتمر الدولي، سنسعى إلى تأصيل البحث في منزلة الكلمة، من خلال التمحيص في نظرية حركات حروف الكلمة من المؤّلف إلى الملحن إلى المؤدّي، ذلك أن الإيقاع اللفظي يسبق معنى الكلمة، وقد تتشكل معاني الصور الشعرية بأنساق متعددة وبمدارات رحبة بفعل التلبيس اللحني، ومن خلال أدوات التعبير الموسيقي والتنفيذ. وهي ما تحاول المقالات التي يضمها هذا الكتاب بسط القول فيها، وهي عصارة تجربة مجموعة من الباحثين الجامعين من تونس وفرنسا ولبنان استندوا إلى فرضيات نظرية مختلفة، وهو ما يوفر للقارئ نظرة شاملة عن القضايا التي تثيرها الإشكالية الرئيسية.**

**وردت مقالات الكتاب متنوعة، بعضها نظري محض حاول البحث في جذور الكلمة وأسسها وارتباطها باللغة وجمالياتها ودلالاتها وسياقاتها، وتحديد العلاقة بين الإيقاع اللفظي وبين الخلايا الإيقاعية الموسيقية، وبعضها الآخر تطبيقي حاول الاقتراب من عوالم بعض الأرصدة الموسيقية الغنائية المتداولة في الممارسة الفعلية للكشف عن سبل توظيفها، وحمولاتها الدلالية، ودراسة مستويات تأثيرها في المتلقي. ذلك أن "الموسيقى تُعتبر مجالا للمعرفة قادرة على الاستفادة من التجربة الإنسانية (...) وأن الكتابة حول الخطاب الموسيقي لا يقل مشروعية عن النقد الأدبي وتاريخ الفن والفلسفة" (Nattiez, 2010, 39) (6)**

**ونتمنى أن نكون بطرحنا لهذه الإشكاليات وبجمعنا لهذه المقالات ضمن هذا الكتاب قد أسهمنا في إثارة جدلية توظيف الكلمة باعتبارها إحدى وسائل التواصل الإنساني وبالنظر إلى ما يمكن أن تحدثه من تأْثيرٍ وتَأثر، ودور الموسيقى في المساهمة في إنتاج الدلالة وفي تحويل مسار "السيرورة الدلالية" بحيث يمكننا الحديث عن إنتاج "لا متناهي" للدلالة كلما ارتبط الأمر بالقراءات الموسيقية المتجددة المناسبة لكل جيل.**

## الهوامش والإحالات

(1)ابن جني(أبو الفتح عثمان)، تحقيق محمد علي النجار، د.ت. 585 ص.

(2)كورتيس (جوزيف)، سيميائية اللغة، ترجمة ليلى بن عرعار، سورية، دار النناوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2012، 144 ص.

(3)عبد الواحد (عبد الحميد)، الكلمة في اللسانيات الحديثة، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، وحدة بحث اللسانيات والنظم المعرفية المتصلة بها، 2007، 270 ص.

(4)ابن سينا (أبو علي الحسين)، النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلاهية، ط. محي الدين صبري الكردي، مج1، 1938، ص.206. نقلا عن: عياد (محمد الهادي)، الكلمة، دراسة في اللسانيات المقارنة، تونس، مركز النشر الجامعي، 2010، ص.138

(5)عياد (محمد الهادي)، الكلمة، دراسة في اللسانيات المقارنة، تونس، مركز النشر الجامعي، 2010، 775ص.

(6)Nattiez (Jean-Jacques), La musique et le discours, Apologie de la musicologie, Québec, Marquis imprimeur, 2010, 49 p. L'auteur affirme que: la musique est désormais digne d'être considérée comme un objet de connaissance, capable de nous en apprendre beaucoup sur l'être humain. j'espère en tout cas, par mon travail, avoir réussi à démontrer que l'écriture de discours sur la musique est aussi légitime que l'exercice de la critique littéraire, de l'histoire de l'art, de la philosophie ou de chacune des sciences humaines, mais aussi, et ce n'est pas incompatible, que la musicologie a droit de cité dans le Royaume des sciences mais aussi dans la République des lettres. □

# الملفوظ الغنائي بين الكلية الفنية والخصوصية الثقافية
# (تعارض كياسة النغمة مع قوة التعبير)

**محمد بن حمودة***

## 1) الغنائية والعبور للفن : فصل اللفظ عن المعنى

**تحسبا من تبعات اختلاط المسموع بالقيمة الثقافية وبالجو العام، حرصت الحداثة منذ انطلاقتها اليونانية، على فصل المعنى عن الملفوظ، وبالتالي عبروا بالغناء إلى المجال الموسيقي، تماما كما عبروا بالميتوس نحو اللوغوس وبالتعبيرة الشعرية نحو المفهوم. ولأن قيام مجتمع المعرفة يقتضي بنقل كل النشاطات من دائرة ما هو جزئي نحو دوائر الكلي (قديما جزم أرسطو أن لا علم إلا بالكليات)، فقد أجرى أفلاطون على لسان سقراط الكلام التالي: "إلى هذا الحدّ ينبغي أتّفق مع الغالبيّة، وهو أنّ امتياز الموسيقى يجب أن يُقاس باللّذة الحاصلة لمجموع المنصتين وليس لمجرّد المستمعين [...] والعلّة في أن التصدي لمهمة التحكيم الموسيقي تتطلب من صاحبها التوفر على جدارة شخصية هو اعتماد التحكيم ليس فقط على الفطنة وإنما بالخصوص على الشجاعة. إذ ينبغي على الحكَم الكفء أن لا يتلقى أحكامه عن الجمهور ولا يجب أن يربكه صخب الحشود المفتقدة لمقوّمات الثقافة الشخصية [...] تلك هي العادة التي درج عليها اليونان من بداياتهم وهي عكس العادة السائدة الآن في إيطاليا وصقلية حيث الحكم متروك للمشاهدين الذين يقررون من الفائز برفع الأيدي، وهي العادة التي، من ناحية أفسدت المؤلفين أنفسهم (لتعوّدهم على تأليف القصائد وفق**

* أستاذ محاضر للتعليم العالي ومدير المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس

الميل السيئ لقضاتهم فتكون النتيجة أن المشاهدين هم الذين يقومون بتربية المؤلفين) ومن ناحية أخرى فقد أفسدت كذلك ذوق الجمهور." (أفلاطون، *النواميس*، 658e 659a-) وبهذا الاعتبار فقد أسس أفلاطون لانفصال التأليف عن التلحين (1) ذلك أنّ مدار رهان التأليف الموسيقى هو تحوير ذوق الجمهور على نحو يجعله يتذوق كياسة النغمة ويصدّرها على قوة التعبير. ولارتباط هذا التحول الذوقي بخيار الحداثة العبور من أدب القوة إلى أدب المعرفة فقد أظهرت مجتمعات الحداثة صرامة كبيرة في تصدير التأليف على التلحين. ومن الأمثلة البالغة الدلالة على درجة الحزم الثقافي الموسومة به الحداثة حيال كل مظاهر اللزاجة ما ذكره 'جان شابريه' بخصوص هجرة آلة العود من الأندلس نحو أوروبا والتحولات التي طرأت عليه هناك. فهو يعتبر أنّ العود بشّر بالقيثارة ويعلل هذا التحوير بقوله: "وقد أهملت الموسيقى الأوروبية دور الندوة والحفل الصميمي الذي كان يرحب بالإرهاف الرفيع الواهن للعود وتغبط المشهد لمسرحي الذي يستلزم آلات أقوى جدا من حيث الحجم الموسيقي." (2)

حاصل القول أنّ رهان الفصل بين الملفوظ والمعنى هو الفصل بين الأنثروبولوجي والمعرفي، ولذلك تماثل حال الموسيقى مع حال الفلسفة ومع العلم وغيره من تعبيرات الحضارة. ومعلوم أن اختلاط المسموع بالقيمة الثقافية وبالجو العام جعل الغناء العربي ينعم بمحايثة ظلت طويلا إما ممارسة طقسية أو لازما من لوازم ما يمكن تسميته بالندوة الحميمة. لذلك كانت السذاجة والأمية أحد العناصر التكوينية للغناء العربي. ومن لواحق مرجعية الندوة الرغبة في الاختصار المستند –كما يشير إلى ذلك ابن رشيق في 'العمدة'– إلى خبرة التعاطف كما عبّر عنها ابن رشيق حين اعتمد على ما أسماه "الثقة بفهم بعضهم عن بعض."(3) هكذا سيتم عربيا اعتبار المرور من الكلمة الجهيرة إلى الحرف الكتابي هو فصل لليد عن الفم وبالتالي فصل بين الإعراب déclinaisons والقيم الاعرابية valeurs flexionnelles وبين الجوهر الإيمائي والأيقوني. فمن شأن استيعاب الكتابة للكلام من هذا المنظور شطب الشكل الفذّ من الكلام، أي للشكل الذي يجعل من 'القول' هو 'الفعل' ومن الخط هو 'المقام'. ولأن المقام هو هوية لفظية فقد كان يتجلى في شكل هالة تميّز المأخوذ وتحيل على الأخذة بوصفها الدرجة القصوى من التعاطف. هكذا نفهم علة واقعة أن "ليس فيما جمعه اللغويون عن عرب الجاهلية وصدر الإسلام ما يدل على أنه كان لديهم حدس

للمكان بوصفه إطارا مجردا تنتظم فيه الأشياء، ويكون 'كوعاء' لها، بل المكان عندهم هو دوما مكان الشيء، لا ينفك عن المتمكن فيه حتى على صعيد التصور. وهكذا لا نجد في الحقل الدلالي للغة العربية، قبل ازدهار علم الكلام، معنى أو معاني محددة لـ'المكان'، كل ما هنالك تصورات لا تتجاوز مستوى الحدس الحسي الابتدائي الذي يربط المكان بالمتمكن فيه، وهكذا فالمكان والموضع والمحل لكلها وردت بمعنى واحد." (4)كذلك ترد العبارة والخط ضمن الشعرية العربية بمعنى واحد: شعرية شهادة. فقد كانت غاية كل من العبارة والخط هو التعاطف مع الواقع والشهاة له. وعلى رأي أدونيس فإنه "هكذا يكتسب كل شيء في لوحة الصحراء قيمته ومعناه – من الحرذون إلى الجبل ومن الكوكب إلى الحرباء." وسواء تعلق الأمر بالقصيد أو بالمخطوط فإن مبدأ وحدة العناصر يظل مقاميا ومنه طابعه الجهيري والموسيقى. وتُفهم هنا الموسيقى بدلالة المعارضة. وهذا الاهتمام التلقائي بالشمولي المتجسد والافتتان بكل مظاهر الاشتمال المتعيّن هو تحديدا ما سمح للشعر بأن يواصل اضطلاعه بمهمّة إنشاء محلّ تركيبيّ لمجمل المشاعر التي تتولد بين الأفراد والجماعات. ول ذلك لم يكن الموسيقي العربي التقليدي يبدع بفنّ، وإنما بعزم أصلي.

بناء على هذا التباين المرجعي ظلت الموسيقى شأنا غربيا وواصل الغناء قيمة ثقافية. فكما جزم قديما كانط بأنّ الفلسفة غربية أو لا تكون، فإن الإجماع منعقد حول عضوية علاقة التأليف الموسيقى بالحضارة الغربية. حتى أنه بات مجرد الحرص على كتابة الغناء الخاص بالثقافات مشقة يصعب تحملها، وعملية مشكوك في جدواها. ومنه التعويل على التقنية لحلّ هذا الإشكال؛ من ذلك مثلا ما عبّر عنه Nettel من "أنّ التدوين الموسيقي باليد والأذن هو تمرين شاق، إذ أنّ القائم بهذا العمل، والذي نشأ في وسط ذو تقاليد موسيقية مختلفة، يحاول كتابة موسيقى ثقافة أخرى بواسطة آلية وضعت خصيصا لثقافة محدّدة مخالفة للثقافات الأخرى. هذا يعني أنّ مفهوم الدرجة الموسيقية الثابتة مثلا، والذي بنى على أساسه الفكر الموسيقي الغربي، يوظف خطأ على ثقافة تعتمد على الدرجات الانزلاقية كأساس للبناء اللحني في نظامها الموسيقي. كما يمكن أن يكون أن تكون لمسافات صغيرة أهمية جوهرية في نظام موسيقي معين في حين أن الباحث متعود على نصف البعد كأصغر مسافة تستعمل في الموسيقى الغربية. ورغم كل هذا، يردف Nettel بالقول إنه في انتظار اختراع آلات إلكترونية قادرة على تدوين الموسيقات غير الغربية، تبقى

الكتابة اليدوية الحالية أداة ضرورية بالنسبة للباحث في ميدان الأثنوموزيكولوجيا." (5)ومعلوم أنه باكتمال عصر النهضة استكمل الغرب القطيعة مع الثقافة الشعبية؛ وهو الأمر الذي تحقق على صعيد الموسيقى مع 'جون سيبستيان باخ'. فقد رأى المذكور في ربع الصوت حاجزا أمام تحول الغناء إلى موسيقى ذات طابع تجريدي متبلور.

لا غرابة إذن أن نجد أنه، بينما استقر في مجتمعات الحداثة الإجماع على لزوم استبدال 'أدب القوة' بـ'أدب المعرفة'، فإن المجتمعات العربية دأبت على الاشتباه في ضرورة إنجاز النقلة المطلوبة حداثيا. ولذلك لم تعرف مجتمعاتنا نقدا لمفعول الحداثة كالذي أشار إليه روسو في هذا الخصوص. فعلى رأيه "فإنّ دراسة الفلسفة، وتقدّم صناعة البرهان بما حسّناه من صناعة النحو، قد جرّدا اللغة من تلك النبرة الحارّة والعاطفية التي كانت جعلتها في البداية على قدر من الفتنة." (6) "وهكذا فعندما لاح أنّ الموسيقى لم تعد ملتحمة بالقول، بدأ انزواؤها من حيث لا تدري إلى حياة منعزلة، وأضحت الموسيقى أكثر استقلالا عن الكلمات. إذ ذاك انقطعت كذلك شيئا فشيئا تلك العجائب التي كانت أعطتها عندما لم تكن غير نبرة الشعر وتناغمه، وعندما كانت تمنح للشعر على العواطف سلطانا لم تعد الكلمة من بعد ذلك تمارسه إلا على العقل. لذلك فما كادت اليونان تمتلئ سفاسطة وفلاسفة حتى غاب عن الأنظار الشعراء والموسيقيون العظام. فلقد فقد الناس فن التأثير لأنهم اعتنوا بفن الإقناع. ولقد عمد أفلاطون بنفسه، لفرط غيرته من هو هوميروس وممن أوربيد، إلى ذمّ هذا ولم يقدر على محاكاة ذاك."(7) في المقابل يتواتر عربيا الاحتفاء بترابط اللفظ والمعنى. ونذكر هنا على سبيل المثال كيف استهلّ الدكتور عبد الله بن علي بن ثقفان القسم الثاني من مقاله الموسوم 'ظاهرة الانتماء في الأديب الأندلسي' بقوله: "لم يكن الانتماء الأندلسي وليد اللحظة، بل كان موجودا منذ أن ظهر (الداخل) على مسرح الأحداث وكوّن دولة مستقلة عن المشرق سياسيا، إلا أنّ الفكر قد ظلّ متواصلا مع المشرق مكان الآباء والأجداد، وبمرور السنين أخذ في النضج، فلمّا استقام عوده فكّر في الانتقال من (أدب المعرفة) إلى أديب الإثارة." (8) وهو الاستنتاج الذي عاد لتقريره –بعد أن ساق جملة من الشواهد المؤيدة له– فكتب: "أقول: إن في ذلك دلالة على أنّ الأدب الأندلسي قد انتقل من أدب المعرفة أو التعلّم إلى أدب القوّة والإثارة." (ص 53) ولا يقف الأمر عند التأريخ للظاهرة، بل تشمل الذائقة النقدية كذلك. هكذا، وبنوع من التراسل مع القدامى يحتفي محمد أبو موسى –دائما على سبيل المثال لا الحصر–

بهذا التداخل بين اللفظ والمعنى متحدثا عمّا أسماه "هذا الغموض المشف الذي ترى فيه المعنى لا يدنو منك فيبتذل ولا يبعد عنك كثيرا فيختفي، وإنما تراه يلوح من بعيد محاطا بظلال ساحرة وسابحا في غلالة كغلالة الفجر، لا تبتلعه دكنة الليل، ولا ينصب عليه شعاع الشمس." (9) لا عجب إذن أن يحافظ الموسيقي التقليدي على اتصال بما يقدّر أنه هو الأكثر 'استقبالا' داخل تراث لغته وداخل مزاجها العام فيواصل التسليم بأنّ لغته هي دوما 'مقام قصي' داخل حميميتها ذاتها؛ وهي الحميمية التي تمنع من تحول بُعد القصي إلى ضرب من التباعد الفني trascendance. ولهذا راوح الغناء العربي الإسلامي التقليدي بين لزاجة العثمنة الغنائية وبين الطابع الحزين الموسومة به الثقافة الشعبية. حزن علّته ازدواج الموقف إزاء ضرورة الاستجابة للمتغيرات الموالية لقيام الدول الوطنية بالمناداة للحداثة وبين الحنين لنوع من الوحدة الأصلية الموسومة بسيادة التضامن في المسؤولية وبالتلاؤم التام مع المحيط الطبيعي. ولو قمنا بهذا الخصوص –وبالسرعة التي يوجبها ضيق المقام– بالتخصيص على الحالة العراقية فنقوم باستفتاء حسين سرمك حسن لأخبرنا قائلا: "في بداية السبعينات، أصدرت السلطان الإعلامية القائمة آنذاك، تعليما إلى إدارة الإذاعة والتلفزيون العراقي يقضي بعدم بثّ الأغاني العراقية الحزينة، والاتجاه نحو إشاعة روح التفاؤل في الأغنية العراقية، لأنّ المجتمع بأكمله مقبل على تغييرات ستقوده نحو عوالم فردوسية سعيدة ! ! "(10) ولكن ليس بالمناشير والأوامر الإدارية تُحوّر الأمزجة الثقافية والأحاسيس المشتركة والتراثية. ذلك أنّ الأخيرة تستند إلى جذر ذو صلة بالجمال المتشنج كما وصفه فاروق يوسف؛ جذر ريفي يتأبى على المحاولات الاستيعابية للمدينة. ولعل التشنج موضوع النظر هو أحد مفاعيل ذلك الحزن الذي يبدو وكأنه موقف دفاعي ضد سطوة التباعد الفني وتمسك –في المقابل– بأصلية الوضع الذي يجعل من القيمة الشاملة أمرا في المتناول. وهذا الطابع الشامل هو الذي جعل الغناء نشاطا لا يعبر للفن، أي لا يتحول إلى اختصاص يستقل بغرضه وبمقاييسه وبتاريخه. على النقيض من ذلك، يحتفي حسين سرمك حسن بأنه "كان عمال البناء، وهم فوق الحيطان يغنون أغاني وعتابات خاصة، ترويحا للنفس، وشحذا للهمة، حتى أنّ (الأسطة) كان إذا طلب الحجارة من العامل الذي تحت يده خاطبه بألفاظ ملحّنة يتغنى بها. وفي الأسواق، لا بدّ أن ينادي أصحاب السلع على سلعهم بأنغام مخصوصة، وجمل معيّنة، كأن ينادي بائع التفاح

على تفاحه بقوله (لو مالهوا ما جبناك ياعجمي)، على نغم الركبانية. ونحو ذلك كثير. والصبيان، وكذلك البنات، حينما يلعبون في الأزقة يلهجون بمقاطيع وأناشيد ملحنة تلحينا خاصا." (11)ولهذا افتقد العديدون حضور البيئة المحلية بفعل تنامي دور التأليف الموسيقي في تحوير الأغنية العربية ونظروا بالتالي نظرة ريبة لمسار تطور الأغنية العربية الحديثة. ونذكر على سبيل المثال ما كتبه محمد السيد شبانة ضمن تقديمه لأطروحة الماجستير التي أعدها في أكاديمية الفنون تحت عنوان 'دراسة موسيقية تحليلية لأغاني الزواج في بعض قرى المحلة الكبرى': "لوحظ في الفترة الأخيرة –أواخر الثمانينات– كثرة انتقال احتفالات الزواج في صالات الأفراح الموجودة في مدينة المحلة الكبرى، وقد يعود ذلك لأسباب اقتصادية حيث يوفر على مقيمي الاحتفالات الكثير من الأموال التي نتفق لإقامة الموائد واستضافة المدعوين، كما أنّ البعض يجد في الانتقال لتلك الصالات قدرا من التباهي والتفاخر. غير أنّ تلك الدراسة تشير إلى الأثر السلبي لانتقال الاحتفاليات المصاحبة لظاهرة الزواج إلى تلك الصالات، حيث يؤثر هذا الانتقال على الأغنية الشعبية ويحوّل المؤدين لهذه الأغاني إلى مجرد متلقين سلبيين لما يؤديه مغنيو هذه الصالات من أغان إعلامية لا تعبر بصدق عن البيئة الريفية وثقافتها." (12)هل يتطلب بحث حيثيات المسألة ورهاناتها معاودة تقويم علاقة العبقرية بالأستاذية ؟

بالعودة إلى كلام الأستاذ سرمك فإنه لا بد من التشديد على أنه يحتفي بواقعة أنّ الغناء العربي هو مارسة مقامية لأنها تنتمي إلى عدد كبير جدا من المقامات النغمية التي تختلف أسماؤها باختلاف اللغات: مقامات، دارستاغات، راكات الخ. وقد تم تصورها من أجل غناء منفرد، لأنه عندما يكون العزف جماعيا، وهي حالة دارجة، فإنه يتم بصورة متجانسة وبدون تدخل بوليفوني، وإن كان من الممكن تجلي شيء من التباين الصوتي وشيء من الارتجال. وهذا الارتجال هو ما جعل الغناء ممارسة مسارية، تنتقل من معلم إلى تلميذ في صميم ندوة أو حفل وبدون الاعتماد على التصحيف. وفعلا، يحيل التسليم بلغوية الموسيقى على مسلّمة مفادها أنّ للعناصر اللحنية والايقاعية طاقة للتعبير عن أحوال نفسية ذات طبيعة طاقية وكيانية (éthos) (13)تنطلق من اللغة لتعلو نحو ما يتخطاها. وفي هذا الخصوص يلفت شكري المبخوت النظر إلى أن المُتقبّل للشعر مشافهة يصطنع "أنظمة علامية غير اللغة يعبّر بها عن موقفه من النص استحسانا واستهجانا، من ذلك خلع الرسول بردته

على كعب بن زهير بعد سماع لاميّته بانت سعاد. ومنه ضرب الوليد بن عبد الملك برجله طربا لسماع بيت من معلّقة امرئ القيس. إنّ هذين الخبرين يدلاّن على أنّ من المتقبلين صنفا يفتقر استحسانه للشعر إلى 'علة معقولة' فيعبّر عنها بالحركة التي تسدّ مسدّ العبارة في إبراز الوقع الحسن للنص في سامعه." (14)وما ينبغي التشديد عليه في ما تمّ ذكره هو ارتباط العبارة بالحركة، وهو ما يبرّر الفرق الذي يميّزها عن الكلمة. ولهذا أمكن القول أنّ العبارة هي دوما مبهمة وأنّ مقياس صلاحية الكلمة، من حيث هي كذلك، هو الوضوح. ولعلنا لا نخطئ القول حين نذهب إلى أنّ أغلب الباحثين الذين فاتهم الفرق الفاصل للعبارة parole عن الكلمة le mot أصبح من غير المتاح لهم أن يميّزوا بين الغامض والمبهم. إذ وحده الأخير يمكن أن يكون مقاما. وبهذا الاعتبار فإنه لا يمكن أن يرادف بين العبارة والكلام إلا من يجرّد الأشياء من كل صلاحية كوسمولوجية، فإذا بها محض علامات لا غير. وهو الموقف الذي بمطابقته بين المبهم والغامض ينجح في تحويل العالم إلى نص لا يأبه للقوى المباينة للكلام Les forces de la non parole. وإنّ جانبا هامّا من أسباب النقص الحاصل اليوم في نجاعة الشعر يعود في نظرنا إلى انحسار منطقة 'السرّ' في تصورات الإنسان الحديث ومعتقداته، وهو أمر ناجم عن رغبته في العبور من أدب القوة إلى أدب المعرفة ومن التعبير المقامي إلى التداولية. ولهذا الأمر صلة بتعارض الوضوح الصوري مع رهافة المشاعر ومع حدّة الانفعالات الذوقية. ولعله ليس من العسير على الفهم تبيّن الأسباب التي جعلت المجتمع التونسي يتباين من أبناء البلد الذين سايروا الفرنسيين في ربط الصلاحية الموسيقية بقواعد كتابية دقيقة وصورية وأن يتهكم على الواحد منهم بوصفه بصفة 'القزدور'. بكلام آخر، تباين المجتمع التونسي من الموقف الذي يقيم عموما تعارضا حادا بين سلامة الطبع والكياسة، وفي مجال الموسيقى يقيم علاقة تعارض بين كياسة النغمة وقوة التعبير. وفي هذا الخصوص يمكن القول أنّ أصالة فنان مثل علي الرياحي إنما علّتها أنه نجح في إقناع التونسيين على أيامه بأنه لا يصح عليه وصف 'القزدور' لأنه ليس المتمدن الذي يحصر إبداعه في بلاغة الإفشاء النافية لكل صيغ الرهافة الدالة على طاقة داخلية لم تتعرض للأذية الملازمة للاجتماعي من حيث هو اجتماعي، وإنما هو رجل متحضر يتسم بباطنية ترفض أن تخضع لـ'استعمار' الاكراهات الاجتماعية دون مع ذلك أن تنخرط في اقتصاد الحيلة والتقية المستقر تراثيا. وفعلا، حملت أغانيه الأولى نكهة الحياة اليومية العصرية

على أيامه بعباراتها الشائعة (ندعدص في حبك ...)، وبلاغته الخاصة، وبنحته للجملة من لهجة لا يمكن أن تتداخل معها لهجات المجتمعات العربية الأخرى. بيد أنّ أجواء تونس العاصمة في الخمسينيات كانت تحمل مزاجا لا يكاد يفصل بين ما تفرزه الحياة، وما يستعيره الفن من تلك الإفرازات، فيتدثر بإيحاءاتها الثرية، ما أمكن له أن يتدثر دون أن يفقد تلك الصلة ... وتستمد هذه الأوليات أهميتها لدورها في مساهمة الرياجي في أن يكون شحرور الخضراء، جاعلا من الغناء أحد أهم علامات التونسة التي قامت دولة الاستقلال على استكمال تحقيقها، بعد الاستفادة من ريادة الفكر الإصلاحي التونسي في هذا المجال. و يبدو أنّ التجربة الاستقلالية التونسية تميزت بمحاولة 'تونسة' الأغنية وذلك توظيفا لخصائص 'الندوة' لخدمة الشأن العام. وفرضيتي في هذا الخصوص هو أنّ التونسة الموسيقية تعكس ميل الهوية والأدب التونسيين للنقلة من أدب القوة إلى أدب المعرفة. إذ يتعلق الأمر بثورة ثقافية قامت باعتماد فلسفة موسيقية لا تجعل من الطرب أساسا لها ومع ذلك فهي لا تعطله بل تحوّره؛ هكذا بدل قوة اللحن سيعتمد الفن التونسي الاستقلالي كياسة النغمة المفتوحة على الأخذة الحميدة، لوصحت العبارة؛ ولذلك إذا كان من الصحيح قولنا أن الفنان الشرقي على أيامه يتوفر على مزية أنه لم يرث الطرب وإنما ورث القدرة على إحداث الطرب، فإنّ للفنان التونسي جدارة من صنف آخر بما أنه فقد صالح بين المتعة والطرب، وأدخل الحوارية على الصوت الخفيض le soliloque وذلك من أجل بلورة مزاج لا يكاد يفصل بين ما تفرزه الثقافة وما يستعيره الفن من تلك الافرازات. وإلى يوم الناس هذا يظل الرهان هو تمكين الحداثة من القدرة على التحول إلى نموذج ثقافي يصالحها مع تعددية مجالات الحياة وتنوع سياقات المعرفة. ذلك أنّ الممارسة الحداثية عموما ظلت ضمن سياقنا العربي حبيسة الممارسة الاسدلالية وعاجزة عن التعاطي الاستقرائي مع النغمية باعتبار أنّ وحده الخيار الاستقرائي يسمح بلقاء الشعر مع النغم.

## من الحداثة إلى المعاصرة:

## من الصالون إلى الندوة المفتوحة (فن الشارع)

لأن الموسيقى المعاصرة تحفر في الأشكال الجاهزة لبلوغ ما بعد الحداثة، أو لبلوغ ما بعد الكلاسيكية، مع ما يتضمنه هذا الأسلوب من عفوية الانتماء الثقافي وباروك الأزمنة الحديثة القائمة على الايقاعات المضادة واللاتوافق والنشاز فقد توالت

الملاحظات والانتقادات. ومن النصوص التي يمكن ذكرها في هذا المجال يمكن أن نذكر كتاب عبد السلام مسدي الذي كتبه قبل الثورة ونشره بعدها، وعنوان الكتاب : "العرب والانتحار اللغوي". فهو بعد أن ينطلق من مقدمته القائلة : "والعرب الآن يُفصّحون المعرفة ما وسعهم الافصاح ، ولكنهم يلهّجون الفن إلا ما رحم ربّنا، وفي هذا كله يكمن نذير الانفصام." (15)

واضح أنّ المسدي يتوجس من الوسائط السمعية البصرية على أساس ما تتعهد به من تسريع المرور من عهد الجامعات إلى عصر الجمهرة، أي عصر التحام النخب المثقفة مع ما يمكن تسميته على إثر عبد الوهاب بوحديبة بالـ'الأدب الرمادي' والذي يمتاز باستيعاب البعد الاستقرائي للبعد الاستدلالي. وفعلا، وحده الخيار الاستقرائي يسمح بلقاء الشعر مع النغم (موسيقى الراب مثلا، هي إحياء لوضع المغني_الشاعر وعودة لما قبل انفصال الشعر عن الغناء، الصورة مع الصوت، الكلمة المقروءة والمسموعة مع القارئ والمستمع) فالغاية هي لغة الشعب وهي مجال تعبيره التلقائي والحقيقي ولذلك فإنه أكثر التصاقا بها من اللغة الفصحى التي لا يتعامل بها إلا في المكاتبات الرسمية. وقد أوجز منجي الطيب الوسلاتي القول في خصوص قطبية استقرائي/استدلالي عندما جزم أنّ "الأغنية عند كل المجتمعات تتوزع بين الغناء عن الواقع وبين الغناء عن المثال." (16)ولذلك كانت المسافة من الكلاسيكية هي التي تجعل من الموسيقى المعاصرة حافلة بالمراجع المتعايشة رغم تناقضها؛ ومن عينات الاحتفاء بهذا التعايش العابر للحقب التاريخية هذا الكلام الوارد على لسان زهير قوجة والجازم أنّ "عبيد غبنتن أو الطوالب (الجنوب الشرقي: قابس ومارث ومدنين) موسيقاهم توحي لك أنك تستمع إلى الراب في مظاهره المعاصرة؛" ويواصل حديثه فيقول: "لذلك الرؤية الموسيقية للراب موجودة منذ زمن وشخصيا أعتبرها من أقدم الأنماط، أما الراب الأمريكي، فهو رؤية موسيقية ثورية تعبّر عن الأقلية السوداء؛ من ذلك تجد أن الذين يغنونه الآن هم من الفئات المهمشة في المناطق الشعبية التونسية الذين وجدوا متنفسا في هذا النمط الموسيقي للتعبير عن ثورتهم ضد الظلم." (17)فكيف يمكن تأسيس هذه المماثلة التي بدت وكأنها تتجاوز الفروق الثقافية والتاريخية؟ خاصة وأنّ الإنسان العربي المعاصر يجتاز حاليا مرحلة جديدة يبدو كأحوج ما يكون لموسيقى جديدة تختلف عن الموسيقى السائدة. ذلك أنّ الاستقراء يتيح للأغنية المحافظة على الحد الأدنى من العلاقة التراثية الحرة التطور نحو أشكال

تعبيرية أكثر تحررا أو أكثر صدقا: إنها الأصدق في استلهام ديناميكية الحياة وحركة الواقع المعاصر، وإنها الأعمق في التقاط توجهات الرؤية المستقبلية. حقا، من شأن اختلاط المسموع بالقيمة الثقافية وبالجو العام أن يجعل الخيار الاستقرائي مجرد موقف متمسك بالمحايثة التي ظلت طويلا من اختصاص الغناء الشعبي العربي، مما جعله لا يحسم في علاقة الشعر بالفكر، ولكن التعبيرات الموسيقية المعاصرة، وعلى رأسها الراب، تعرّف نفسها بكونها ضربا من النخبوية المناوئة للأبهة الاجتماعية الزائفة؛ ولذلك لا يعتمد التنخيب الذي يتعاطاه الراب على هيئة مخصوصة أو على ملفوظ مستقل بنبرته، وإنما هو يوظف خياره الاستقرائي في سبيل بلورة مقبولية تستند لكفاءة تنجح في التفاعل مع الأذن الباطنية. ومثل هذا التفاعل من شأنه تطوير حساسية تقوم على زمانية يقتصر إدراكها على إيقاع الأنغام والعبارات، حتى كأنها الذكر الجهري المرتبط صوفيا بالجمع والمجلس والحضرة، أو المرتبطة شعبيا بالندوة، مع فارق أساسي، ألا وهو استبدال فن 'المناخ المغلق' بفن 'اللزاجة المفتوحة'، وذلك بفعل انفتاح هذه المجالس على الشارع وعلى قيمه المساواتية. ويتعلق الأمر في خصوص موسيقى الجاز والراب والموسيقى ذات الخيار الاستقرائي بتوظيف الأذن الباطنية تحديدا لأن الموساواتية المنوه بها لا تستند إلى أي نظام مراتب وإنما إلى الطاقة الداخلية التي لا تقبل أن تتحول إلى داخلية تكون نوازعها الباطنية مستعمرة من طرف إكراهات الخارج وبالتالي يتم اختزالها إلى مجموع استجاباتها الخارجية. وبهذا الاعتبار فحسب يمكن أن نقول مع جان شابريه، متحدثا عن الجاز، أننا "نجد عشاق (الجاز) الذين يرجحون الانفراد الارتجالي المقامي أو الإيقاعي نجدهم على أتم الاستعداد لتقدير جمال ارتجال طويل مقامي على آلة شرقية خارج أية معرفة موسيقية علمية أو تحليلية للجمهور." (18)ذلك أن رهان الموسيقى الذي يستلهم الأذن الباطنية يتمثل في تسقّط حالات التراشح بين الضمير الفردي والضمير الشمولي الموضوعي وذلك مهما كانت رهافة ذلك التراشح. ولذلك يمكن إيجاز المقابلة بين الخيار الاستدلالي والخيار الاستنباطي بالمقابلة بين الطابع الصرحي monumental للانتاج الكلاسيكية وبين حس الأرض الذي يصدر عنه الخيار الاستنباطي. فإذا كان المنهج الاستدلالي يتوخى الصورية بالضرورة فإن الخيار الاستنباطي لا يمكن له إلا أن يكون طاقيا énergétique ولا مناص بالتالي من أن تتلاءم رهافته مع عصر الدفق les flux الذي نحياه حاليا (عصر الكهرباء

والتشبيك التفرعي). وهذا التثمين للطاقة وللحميمية التي تعبّر عنها هو الذي يفسر الزهد في الصرحي وفي الروائع الفنية مقابل التمسك بالرهيف والعابر.

ولعله من الصحيح قولنا أنّ سعة انتشار الموسيقى العالمية لا يخلو من صلة بانفتاحها على لزاجة النبرة ومعاضدته بأسلوب أدائها الذي ينتقل من إقليمية الجماعة إلى رحابة العالم. هذا الانطلاق الاستقرائي من الأخص إلى الأعم هو طريق كل من يجد نفسه في صراع مصيري أو في معركة حضارية. أما النزعة الاستدلالية الصورية، والجدل الاجرائي والتقنوي البحت، فهما رفاهية فكرية ليست في متناول المحارب المشدود بكليته للراهن. بكلام آخر، يتميز الموسيقي المعاصر بتمسكه بمقدمات متعارضة وعدم استسلامه لتبعات ذلك التعارض؛ فهو يحافظ على حرارة إحساسه بالجماعة ويتمسك في نفس الوقت باستقلاله وتفرده؛ وهو يحافظ على أصلية نوازعه الباطنية ولا يتخلف عن تجويد استجاباته الخارجية .. الخ. وفي ضوء هذه المفارقات في المنطلقات تتخذ مسألة 'الانشقاق' دلالة غير قابلة للاختزال؛ ومنه انخراط السياق الموسيقي العالمي في مسار تصادي عالمي غير مسبوق، بما أنّ عدم قابلية القصد الموسيقي المعاصر للاختزال تفتحه على تعددية تجعل انشداده التام للراهن صدى للقيمة الثقافية أكثر منه تبشيرا بإبداع مستحدث وتام الجدة. هكذا يصبح من الوارد القول بأن ما يجمع بين عبيد غبنتن والراب هو كونهما تعبيران متطابقان اختلافيا en contre point على ما يمكن تسميته على إثر عبد الوهاب بوحديبة بالـ'الأدب الرمادي'. وبهذا الخصوص يكتب عبد الوهاب بوحديبة فيقول: هناك صنف "من الانتاج الثقافي يتمثل في ما يروج عند التجمّعات الفرعية من أقليات أو تجمعات شبابية أو فئات نائية أو منقسمة ... وتتمثل في الأشعار والأناشيد أو المناشير والصحف غير المنتظمة الصدور التي تُنعت 'بالأدب الرمادي'. ومن الواضح أن آلات الاستنساخ العصري سهلت عن طريق التصوير أو الكاسات رواج هذا الانتاج (وهو غير رسمي) المعبّر عن أوضاع اجتماعية غريبة أو ساذجة أو هامشية، إلا أنه قد يلعب دورا ما ضمن المجتمع يتفاوت في القيمة والمستوى. وكنا إلى زمن غير بعيد لا نهتم بالأدب الشعبي، بل قد نقلل من شأنه برغم أن هذا الأدب يزخر بالذخائر، ولم نتفطن لقيمته إلا منذ سنوات قليلة فقط فاهتممنا بتجميع ودرسه والحفاظ عليه وإخراجه من الدهاليز التي كان فيها. وهذا الانتاج الرمادي لا ينحصر فقط في الأدب الشعبي، بل يحتاج إلى تقييم موضوعي نظرا لاتصاله بأوساط اجتماعية هامشية

ولدوره الفعّال في تكييف الناشئة إما بمساندة الانتاج الثقافي المعترف به، وإما بالتضارب معه." (19)

الحاصل هو أنه منذ ظهور المذياع خلال القرن الماضي بدأ التشديد على أنّ عملية الانتقال في تقاليد الأداء الموسيقي الأوروبي تعتمد على دراسة تلقينية (عبر قراءة المدونات) وتقنية للنماذج وعلى تحليلها النظري، وذلك من دون الولوج في أية عملية مسارية إبداعية وذلك بحكم اقتصارها على الأسرار الخاصة بإحياء النص المؤدى من دون التغيير في حرفه. من هنا صير إلى اعتبار التقليد الدارج على اختزال التعليم الموسيقي بدراسة النظريات والقواعد النظامية والتقنية، من دون تشرّب النماذج الحية، أمرا عبثا. وقد وجد هذا الموقف في الفكر الروسي المتبلور منذ بدايات القرن العشرين خير نصير وأنجع تطبيق. فبإعطاء الموسيقيين الروس للعالم موسيقى روسية جديدة مبنية على الموسيقى الشعبية جعلت المؤلف الموسيقى 'لِسْت' يقول عنها بأنها الدم الجديد الذي دخل إلى جسم الموسيقى الأوروبية المتهالك. كما أنّ مؤسسي المدرسة الانطباعية في الموسيقى ديبوسي ورافال اعتبرا المؤلف الروسي 'موسورجسكي' أبا للمدرسة الموسيقية الانطباعية. حتى أنّ الموسيقى الروسية الشعبية التي تختلف نظريا (هارمونيا) عن موسيقى أوروبا الغربية دخلت أذن المستمع الأوروبي من خلال الأعمال السمفونية. كما أنه لا يمكن الآن تخيل الموسيقى العالمية بدون 'غلينكا' و'ريمسكي كورساكوف' و'موسورجسكي' و'تشايكوفسكي' وغيرهم؛ خاصة وأنّ السياق السمعي البصري المعاصر يتجه على نحو غير مسبوق نحو التصرف في مرجعية الندوة. ومن مظاهر التصرف الذي من شأنه أن يؤدي إلى استرجاع عناصر الندوة محاولات مصالحة الارتجال الموسيقي مع دقة الأداء. ومعلوم أن الارتجال في شكله المسموع هو الهروب من النوتة الموسيقية المكتوبة مسبقا. وعلى رأي الدكتور معلا غانم فإنّ الارتجال سمة المطرب الحق وأنّ الارتجال هو اللحن الآني على اللحن الموجود والذي يتم التغني به ولهذا اعتبر أنّ عمليات تسجيل الأغاني الطربية صوتيا (تسجيل استوديو) أو مرئيا (تصوير الفيديو كليب) ضربا من "الدفن الحي للارتجال الطربي تماما." بكلام آخر، ينعقد الصراع اليوم حول موقفين: موقف يتمسك بالصورية وموقف يصدّر الخبرة على المعرفة وبالتالي يصدر عن خيار طاقي، وبالتالي يهتم بالتموضع المحلي باعتباره انخراط ضمن قيم 'كون' يتسم بكونه بؤرة من القوى التي تمتاز بكونها من جنس الوقائع التي 'لا تعبر أبدا للفن'. ويبقى الرهان يتمحور

**حول طرق استثمار تلك الخاصية التي انبهر بها 'جان شابريه' حين كتب قائلا: "إنّ الذيوع الحديث والراكض لأجهزة الاستقبال الترانزستور والتي نجدها في المكاتب وفي خيمة البدو على قدر سواء إنما يدل، وهو بمنأى عن السلطة، على أنّ الموسيقى في العالم الإسلامي ليست باللحن الإضافي كما هي حالها في الغرب بل أنها غدت بيئة مستمرة وأحيانا بيئة مذهلة ولذلك فإننا نجدها بصورة مفارقة تلقى تقديرا أدنى عندما تغرق في ضجيج مدن القرن العشرين." (20)**

## الهوامش و الإحالات

1) التلحين بخط لحني مفرد وهو يختلف كلية عن 'التأليف' وينصبّ في الكم الهائل من الأغاني الدارجة بأنواعها. بينما يتميز التأليف بكونه فنا مركّبا تكثّف فيه الألحان بنغمات تثريها

2 ) جان شابريه، ضروب التمازج الموسيقية بين الإسلام وأوروبة، ضمن كتاب "أضواء عربية على أوروبا في القرون الوسطى"، بمساهمة نخبة من أساتذة الجامعات الأوروبية والعبرية، ترجمة عادل العوّا، بيروت– باريس، الطبعة الأولى، 1983، ص 161

3 ) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 277

4 ) ابراهيم الحجري، *النص السردي الأندلسي، مدخل لقراءة جديدة*، ضمن سلسلة كتاب المجلة العربية، العدد 399، أبريل 2010، صص 30–31

5) ذكره د. مراد السيالة، الأسس العامة للأثنوموزيكولوجيا، حقوق الطبع محفوظة، جانفي 2007، ص 42

6) جان جاك روسو، *محاولة في أصل اللغات*، تعريب محمد محجوب، الدار التونسية للنشر، 1985، ص 92

7) نفس المصدر، ص 93

8) د. عبد الله بن علي بن ثقفان، *ظاهرة الانتماء في الأدب الأندلسي، أنموذج فريد، محاولة لاستقراء بعض النصوص التاريخية الأدبية*، *(القسم الثاني)*، ضمن مجلة 'دراسات أندلسية'، العدد 12، جوان 1994، ص 45

9 ) د. محمد أبو موسى، *التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان*، منشورات جامعة قاريونس، الطبعة الأولى، 1987، ص261

10 ) حسين سرمك حسن، *الحزن في الغناء العراقي: أنين يمتد من 'سومر' إلى 'الجبايش'*، ضمن مجلة 'فكر'، تصدر عن عمدة الثقافة والفنون الجميلة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، العدد 109–110، آذار– نيسان –أيار 2010، ص 56

11) الشيخ جلال الحفني، المغنّون البغداديون والمقام العراقي، ضمن مجلة 'فكر'، تصدر عن عمدة الثقافة والفنون الجميلة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، العدد 109–110، آذار– نيسان –أيار 2010، ص 60

12) ضمن كتاب *الفولكلور العربي، بحوث ودراسات*، المجلد الأول، تحت إشراف محمد الجوهري، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب– جامعة القاهرة، الطبعة الأولى 2000، ص 262

13 ) تعتبر الرؤية الدينية المسيحية أنّ التراث الموسيقي الكتابي هو وجه ناسوتي لمعنى يتنزه في لاهويتيه عن الحصرية الآنية والمكانية والإنيّة والأنائية

14) شكري المبخوت، *جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)*، بيت الحكمة –قرطاج، 1993

15) د. عبد السلام المسدي، العرب والانتحار اللغوي، دار الكتاب الجديد المتحدة، يناير 2011، ص 36

16) منجي الطيب الوسلاتي، المشهد الثقافي بين الموجود والمنشود؛ الأغنية التونسية أنموذجا، ضمن مجلة "الحياة الثقافية"، جوان 2011، ص 72

17 ) زهير قوجة ضمن حوار نشر على صفحات جريدة المغرب يوم الثلاثاء 14 فيفري 2012، ص 21

18) جان شابريه، ضروب التمازج الموسيقية بين الإسلام وأوروبة، ضمن كتاب "أضواء عربية على أوروبا في القرون الوسطى"، بمساهمة نخبة من أساتذة الجامعات الأوروبية والعبرية، ترجمة عادل العوّا، بيروت– باريس، الطبعة الأولى، 1983، ص 170

19) عبد الوهاب بوحديبة، لأفهم، جدليات المجتمع والثقافة والدين، سراس للنشر، 2002، صص 178–179

20) جان شابريه، *ضروب التمازج الموسيقية بين الإسلام وأوروبة*، مصدر مذكور

# في تأثير أسبقيّة اللّحن عن الكلمة: غناء "الأَدِيبْ" من المغنى إلى المعنى

**فاطمة اللجمي العموص***

*lajmi_fatma@yahoo.fr*

«أمّا وجداننا فما يزال يعبّ من مشرب الأغاني ويجد في كلماتها لحظات يطمئنّ فيها إلى الحسّ الإنسانيّ الحقيقيّ بمعاني الأشياء وعلاقة النّاس ببعضهم، وموقف الإنسان من الحياة والموت ومدى حسّه بالمبادئ الكبيرة وما ينتج عنها من مواقف وقرارات تجاه نفسه وتجاه الشّعب».(1)

بهذه المفردات لخّص محي الدّين خريّف، وهو المسكون بالبحث في أغوار الأدب الشّعبي وفكّ دلالاته الإحيائيّة، اتّصال الشّعر بالغناء من جهة واتّصالهما معا بالقيم والمعاني الإنسانيّة من جهة أخرى، وخاصّة منها تلك التي تختزل رؤية الإنسان لنفسه ولعلاقته بالكون والأشياء.

## 1. التّغنّي بالشّعر: أصوله التّاريخيّة

إنّ اتّصال الإنسان وارتباطه بالشّعر والفنّ، من حيث كونهما شكلي تعبير عن مواحد الذّات والجماعة، بات محلّ إجماع بين الدّارسين الذين يمّموا نحو دراسة الإنسان من حيث هو كائن له ثقافة. حتّى أنّ البعض يذهبون إلى الإقرار بأنّ ارتباط الإنسان العربي بالشّعر مثلا أمر ثابت يبوح به تاريخ الأدب والفنّ، لأنّ هذا الإنسان أدرك بحسّه ووعيه البسيطين أنّ الشّعر، وهو أقدم مضمار للتّنافس والسّجال عرف عند العرب، مجال فسيح للتّعبير غن أحاسيسه. وهو ما أكّده "محمّد المرزوقي في قوله: «فمن السّمات المميّزة للإنسان العربيّ ارتباطه بالشّعر لما له من أهمّيّة اجتماعيّة ومتنفّس رحب لبسط أحاسيسه ومآثره».(2)

---

*باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

غير أنّ الشّعر عند العرب لم يظلّ، حتّى في الجاهليّة، حبيس الدّواوين والمجلّدات منفصلا عن أوسع النّاس محتكرا لدى النّخبة، وإنّما شاع بين فئات أوسع من الجماهير تلقّفته بشغف، تنصت وتنقد وتردّد وتنتقي ما ترى فيه قربا من وجدانها فتنشده وتخلّده.

أمّا جودة الشّعر فكانت تحكم بمعايير سمّاها ابن طباطبا "عيار الشّعر" ويتألّف ذلك العيار من مقاييس تتّصل باللّفظ والمعنى والصّورة والوزن. والحقيقة أنّ هذه المقاييس أرست اللّبنات الأساسيّة للانطلاق نحو فضاء إنشاد وغناء الشّعر حتّى باتت الألحان مذكّرة بالألفاظ والمعاني. لهذا السّبب عدّ ابن رشيق «الغناء حلية الشّعر إذا لم يلبسها طويت».(3)

لعل التّغنّي بالشّعر قد بات آليّة لإشاعة المنظوم وترويجه، كذلك معيارا لقدرته على التّأثير في السّامعين، ثمّ أيضا البوّابة نحو تذكّره. فهل يعني ذلك أنّ الشّعر ما كان ليصبح فنّ العرب الأوّل لو لم ينظم على أوزان، بتلاحينها، معروفة بالفطرة حتّى قبل اكتشاف الخليل للعروض؟(4)

هل يمكن للشّاعر العربي النّظم فطريّا دون الدّراية بعلم البحور والتّفعيلات ولا معرفة بأسمائها وخصائصها، وتحدي صحّة ما نظمه عن طريق اللّحن الغنائي، «إذ هو مقياس صحّة الوزن عند الجاهلّيين قبل اكتشاف علم العروض».(5)

بلى، فالشّاعر كان هو نفسه المنشد والمغنّي وكان «الشّاعر يقول البيت والبيتين لا كما نقرأ الشّعر الآن بل كما ينشد المغنّون»(6) بالشّكل الذي يجده صالحا لنقل ما في وجدانه إلى السّامع. إذ «العرب كانت لا تلقي الشّعر إلاّ إنشادا، تدع فيه لأصواتها حركات وتموّجات بخفّة وحدّة، وثقل وتأجّش، ورخاوة ولين، وتقطّع وترديد، وتمثّل بها لسامعيها التّعريض والاستفهام والإعجاب إلى غير ذلك ممّا يبهر المنصت ويجعل المنشد في مخيّلة السّامع كالمشخّص البارع».(7) وربّما لا يعني لفظ الإنشاد ضرورة الغناء بل مجرّد إلقاء الشّعر، ولكنّ العبارة دالّة على الاتّصال الوثيق بين الشّعر والغناء حتّى أنّ القائل "أنشدني" يريد سماع الشّعر منغّما. لذلك إذا قيل "انشد زيد قصيدة" قصد بذلك إلقاءها على نغمة معيّنة يجتمع فيها إخضاع الكلام إلى إيقاع واجتماع ذلك كلّه إلى تصرّف في الأصوات وإشارات وعلامات تساعد على الأداء بشاكلة تبعث على الإعجاب وربّما الجزاء. يقول المتنبّي:

أجزنـــــي إذا أنشدت شعرا فإنّمـــا أتـــــاك بشعري المادحـــــــــون مردّدا

وما الدّهر إلاّ من رواة قصائدي إذا قلت شعرا أصبح الشّعر منشدا
فســـــار به من لا يسيـــــــر مشمّرا وغنّى بـــه من لا يغنّـــــــي مغرّدا».(8)

إنّ الشّاعر بهذا المعنى مغنّ يتقن إنشاد شعره، بل هو الأحقّ بأداء ما نظم باعتباره واع الشّعر والمتصرّف في لغته والعارف بأسرار انتقاء اللّفظ وتركيب الصّور وبناء المعنى. وما دام كذلك، فإنّه يملك إحساسا خاصّا ومتفرّدا يمنحه طاقة تعبيريّة عند إنشاد شعره تساعده على إحداث التّأثير المطلوب في المتقبّل. وفي هذه الحالة يأتي الشّاعر بالإبداع على الإبداع: مرّة وهو ينظم وأخرى وهو ينشد نظمه، لذلك اعتبر البعض أنّ «الغناء يمثّل المضمار الأساسي الذي يُبنى عليه الشّعر العربي، يقول الشّاعر حسّان بن ثابت:

تغنّ بالشّعر إمّا كنت قائله إنّ الغناء لهذا الشّعر مضمار»(9)

ولعلّ هذا السّبب بالذّات هو الذي جعل بعض الشّعراء مغنّيين شعبيّين، ليس بالمفهوم المعاصر للكلمة، وإنّما من منطلق تجويد الإلقاء ومحاولات تقريب الصّور البلاغيّة وحسن التّعبير والتّبليغ. فـ«التّغنّي بالشّعر كان الميدان الفسيح الذي انطلق فيه الخيال منذ أقدم العصور وتطوّر ضمن نطاقه، ولا عجب لأنّ الشّعر أصله غناء ولاسيّما الشّعر العربي الذي رافقته القيان والمغنّون منذ نشأته».(10) بل إنّ محمّد عبد الرّضا يذهب في الإطار نفسه إلى أنّ «القصيدة العربيّة قبل الإسلام كانت أغنية شعبيّة وشاعرها مغنّيا شعبيّا»(11)، وفي هذه الحالة ألا يمكن القول بأنّ غناء "الأَرِيبْ" بالصّورة التي تشيع اليوم في كثير من ربوع الوطن العربي له وجود تاريخيّ عميق الجذور في أدبنا العربيّ؟ ثمّ أليست عمليّة تنغيم الشّعر والتّغنّي به واحدة من الوسائل المسهمة في التّلذّذ المنظوم من جهة وتحقيق شهرته وانتشاره وحفظه ورسوخه في الذّاكرة من جهة أخرى؟

إنّ سؤال العلاقة نجد له في«قول عمر بن الخطّاب للنّابغة الجعدي: أسمعني شيئا من غنائك ما يدلّ على أنّ الشّاعر كان يغنّي شعره، أو أنّ ذلك هو الأعمّ الأكثر، حتّى أنّ كلمة غنّى وحدها أصبحت تعني قول الشّعر وترادفه. يقولون: تغنّى فلان بفلان أو فلان بفلانة.. إذا صنع أحدهما في الآخر شعرا».(12)

أمّا سؤال الوظيفة والغاية فنجد له إشارة في قول حمد عبد الله الهبّاد «المادّة النّغميّة تعدّ إحدى خصائص انتشار الشّعر وتداوله على اللسنة العامّة من النّاس،

فالغناء في هذه الحالة يسهم في انتشار القصيدة ويضمن شهرتها واستمرار تداولها بين الأجيال ضمن ممارساتهم الاجتماعيّة في أفراحهم وأتراحهم».(13)

## 2. الغناء والنّظم: السّابق واللاّحق

اقتضت حاجات الإنسان الانفعاليّة أن يبتدع، منذ أدرك أنّ التّعبير عن مواجده هو السّبيل إلى تحقيق كيانه، أشكالا للتّعبير بالقدر الذي تتيحه ظروفه وإمكانيّاته وتسمح به طاقات التّخيّل عنده، فكان الفنّ لغة التّواصل بينه وبين العالم الذي يحيط به وبين النّاس نشدانا لتحقيق الوظائف التي عقدها وجدانيّا واجتماعيّا، فابتكر الرّسوم والإشارات والحركات وحاكى الأصوات فصار "يترنّم" و"يوقّع" مدركا أنّ الموسيقى شكل جماليّ مناسب للتّعبير يرتضيه ذوقه وينسجم مع محيطه وبيئته يجده في خرير مياهها وشدو طيورها وخبّ خيولها وإرقال إبلها... وهكذا اصطنع الغناء وكان لا بدّ لهذا الغناء أن يستوعب مضمونا. فهل أنّ الشّعر سابق للغناء أم لاحق له؟ ألا يمكن للنّاظم أن يقيس الكلمات على لحن جاهز عنده سلفا أم أنّه من الأجدى أن تكتب النّصو ثمّ تلحّن بما يخدم معاني كلماتها؟ ولكن ألا تشهد عمليّة التّلحين إعادة كتابة لذلكَ المنظوم الجاهز بالتّعديل والتّغيير لما تقتضيه الجماليّة الموسيقيّة فيصبح بذلك اللّحن هو الوعاء الحاوي للكلمة والمتحكّم فيها؟

قد تبدو هذه الأسئلة مسقطة غير وجيهة في الظّاهر. ولكنّك عندما تشتغل على غناء الأديب لا تجد مناصا من إثارتها والحقّ أنّ معضلة السّابقيّة واللاّحقيّة في صلة الغناء بالشّعر كانت مدار اهتمام عند القدامى. فهذا "الأبشيهي" يقرّ بأنّ العرب «ما جعلت الشّعر موزونا إلاّ لمدّ الصّوت والدّندنة، ولو لا ذلك لكان الشّعر المنظوم كالخبز المنثور».(14) وهو ما يضعنا أمام الجزم بأنّ الألحان موجودة سلفا والشّعر يقدّ عليها. فترى النّاظم يصنع الكلام ليتناسب مع الألحان وليكون مطواعا للغناء.(15) «ومن هنا نتبيّن أنّ الغناء في الشّعر هو تعبير يسبق ولادة البيت ويصاحبها لأنّه وزن موحّد للقصيدة».(16)

وهذا الأمر أكثر جلاء عند طائفة واسعة ممّا بات يعرف بـ"الإِدْبَةْ"(17) في مختلف البلاد العربيّة. فهم يعتبرون اللّحن قالبا عليه تقدّ الكلمات وتنظم، وبمقتضاه (اللّحن) تنتخب الأوزان الشّعريّة. ولعلّ هذا ما يعلل تعدّد النّصوص الشّعريّة للّحن الواحد بشرط أن تنسجم المقاطع الصّوتيّة في الكلام لمواطن النّبر الموجودة في تلك الألحان. والأمثلة في ذلك كثيرة من بينها النّص أو ما يعرف كذلك بـ "صَوْتْ

العَرْضَاوِي"، نظرا لورودها على الوزن الشّعري الشّعبي "العَرْضَاوي". وفيما يلي سنورد مجموعة من "النُّصُوصْ"، والتي قدّت بالضّرورة على نفس اللّحن، قبل محاولة تنزيل "الكَلْمَةَ" الأولى (الشّطرة الأولى من البيت الشّعري) لاثنين منها لاستنتاج أوجه التّقارب والاختلاف في ما بينها:

-النّصوص:

لَيَّعْتِنِـي بْشِـدِّ الهَوَى يَـــا دُوجَـــةْ  خَلِّيـــتِ كِبْدِي وَاجِيَـــةْ مَمْرُوجَـــة
يَا فَاطْمَـــةْ بَعْـــدِ النَّكَـدْ والغُصَّـــةْ  يْدُور الفِلَكْ ونْرَوَّحُـــو لِلْمَرْسَـــى
مَالِـــــح الجَـــمْ والغِيـــــمْ والرّقْرَاقْـــي  جِـــي دُونْ مِنْ تِنْحِبِ نْهَارِ فْرَاقْـــي
عْيُـــــونْ فَاطْمَةْ حَرْبَاتْ شَبُّو فِيَّ  سِلْبُوا دِلِيـــــل العَقِلْ رَاحِـــــتْ فَـــيَّ
يَا صَالْحَةْ نِي طَالْبِكْ سَامَحْنِي  نْهَيُّو السُّؤَالْ وْنِسْمْحِكْ وسْمَحْنِي

-تنزيل "الكَلِمِتِينْ" الأوائل لنصّين مختلفين على نفس التّدوين الموسيقي:

## 1.2. أسبقيّة اللّحن وأثره في توضيح المعنى: غناء الأديب أنموذجا

### 1.1.2. أسبقيّة اللّحن

لنا أن نتساءل، إذا كان "الأَدِيبْ"، على خلاف النّاظمين، يضع اللّحن ويبدع بعد ذلك القصيدة فكيف يكتشف صحّة الوزن الشّعريّ وسلامته؟

لقد أكّدت لنا مجموعة من المخبرين(18) الذين زرناهم أثناء قيامنا بالعمل الميداني عن "الأَدِيبْ" في منطقة "المْثَالِيثْ" أنّ "الأَدِيبْ" الشّاعر يكتشف صحّة ما ينظم بسبيل يقينيّ عنده هو الغناء. وإذا اطمأنّ إلى حسن تركيب المعنى على المغنى ينتقل وهو في "المَحْفِلْ"(19) إلى أدائه بالشّاكلة التي تقرّب المعاني إلى الأسماع وتساعد على إجلاء الصّور الشّعريّة حتّى تثبّت الألحان التي قصّد عليها الكلام ونضّده في آذان السّامعين وهكذا يحفظون القصيدة بلحنها، بل إنّ اللّحن يصبح هو الذي يستدعي الكلمات وينشّط الذّاكرة إذا نسيت.

وربّما سمّي"الأَدِيبْ" كذلك لأنّه حاز على الدّراية بألحان الغناء وإيقاعاته وكذلك على القدرة على التّأليف وتخيّر المعاني والمقاطع الصّوتيّة المناسبة للألحان فضلا عن المهارة في العرض والأداء.

### 2.1.2. الاعتماد على النّصوص التّراثيّة وأثره على فرضيّة أسبقيّة اللّحن في غناء "الأَدِيب":

تجدر الإشارة إلى أنّنا لاحظنا أثناء قيامنا بعملنا الميداني حرص مجموعة من "الإِدْبَةْ" على الانطلاق من بعض الجمل الشّعريّة التّراثيّة لبناء قصيدتهم، ورغم كثرة الأمثلة إلاّ أنّ مجال هذه المداخلة الضّيق دفعنا إلى الاقتصار على مثال واحد، واخترنا أن يكون "كِبِّي الفُولاَرَةْ" التي تنتمي كلماتها إلى التّراث التّونسي(20)، إلاّ أنّ مطلعها قد استعمل في "رَاسْ رْكَابْ" مجموعة من "المَلْزُومَاتِ" على روايات لحنيّة متعدّدة. ولعلّ هدفنا من تحليل هذا الأنموذج هو استنتاج تطابق الخلايا الإيقاعيّة في كنف روايات لحنيّة متعدّدة وهو ما يؤكّد اعتماد "الأَدِيبْ" على ألحان محفوظة وموضوعة مسبقا تذكّره بإيقاعات شعريّة واضحة.

لقد استعملت كلمات "كِبِّي الفُولاَرَةْ" في مجموعة من الألحان وساير تغيّر اللّحن تغيّر في الكلمة وسنحاول في ما يلي مقارنة الملفوظ الشّعري ثمّ الملفوظ المغنّى للإجابة عن تساؤلنا.

-رواية "لُطِفِي الورْغِمِّي"

كِبِّ الفُولاَرَةْ  يَالبَيَّةْ كِبِّ الفُولاَرَةْعَالغَالِي  خْرَجْ مِنْهَا دَارَهْ

-رواية "الشَّابْ فَوْزِي"

كِبِّ الفُولاَرَةْ  هَالبَيَّةْ كِبِّ الفُولاَرَةْ  يَا طُفْلَةْ نَاسِكْ حَزَّارَةْ

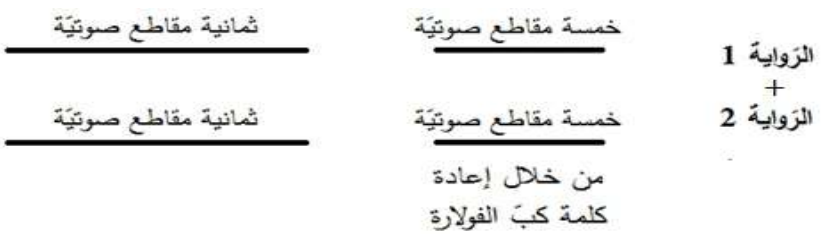
-رواية خليفة الدّريدي

كِبِّ الفُولاَرَةْ  يَالبَيَّةْ كِبِّ الفُولاَرَةْ

انْتِ مُسْرَارَةْ  الْعَشَّاقَةْ مِنِّكْ مُحْتَارَةْ

يجلي المثال المقترح مسألة أسبقيّة اللّحن ويؤكّدها، فرغم استعمال مطلع "يَا بَيَّةْ كِبِّ الفُولاَرَةْ" في الروايات الثّلاثة فإنّ الإيقاع الشّعري تغيّر وهو ما سنثبته من خلال الرّسم البياني التّالي:

قد تبدو الرّوايات مختلفة موسيقيّا، غير أنّ المتمعّن في الخطّ اللّحني للأثر في رواياته الثّلاثة يلاحظ أنّها تشترك في جذع مشترك واحد. هذا الجذع هو الذي دفع إلى تكرار جملة "كِبِّ الفُولاَرَةْ". فكأنّ الوزن الشّعري لـ"يَا بَيَّةْ كِبِّ الفُولاَرَةْ" يفرض على المتغنّي به اتّباع لحن جاهز موضوع مسبقا يجب أن تحترم فيه المقاطع على شاكلة الرّواية الثّالثة، وهو ما دفع إلى تعديل الرّوايتين الأولى والثّانية بإضافة خمس مقاطع صوتيّة إلى الأصل من خلال تكرار جملة "كِبِّ الفُولاَرَةْ" نظرا لغيابه على النّص الشّعري الأصلي.



لعلّ حديثا كهذا يؤكّد أسبقيّة اللّحن عن النّظم، فحتّى عندما انطلق "الإِدْبَةْ" من نصّ تراثي، وجدوا أنفسهم متقيّدين باللّحن الذي يناسبه، فطوّع النّص الشّعري على النّص الموسيقي والتزم به.

## 2.2. أثر أسبقيّة اللّحن في توضيح المعنى

لأنّنا على يقين بأنّ مقصدنا من القول بأسبقيّة الغناء على النّظم في نوع مخصوص هو غناء "الأَدِيبْ" يحتاج إلى الاستدلال وإقامة الحجّة فإنّنا اخترنا في هذا العنصر تحليل هذه الظّاهرة واستخراج مجموعة من الاستنتاجات حول دور هذه الأسبقيّة في بناء علاقة التّكامل المساهمة في إجلاء النّص الشّعريّ وتوضيحه.

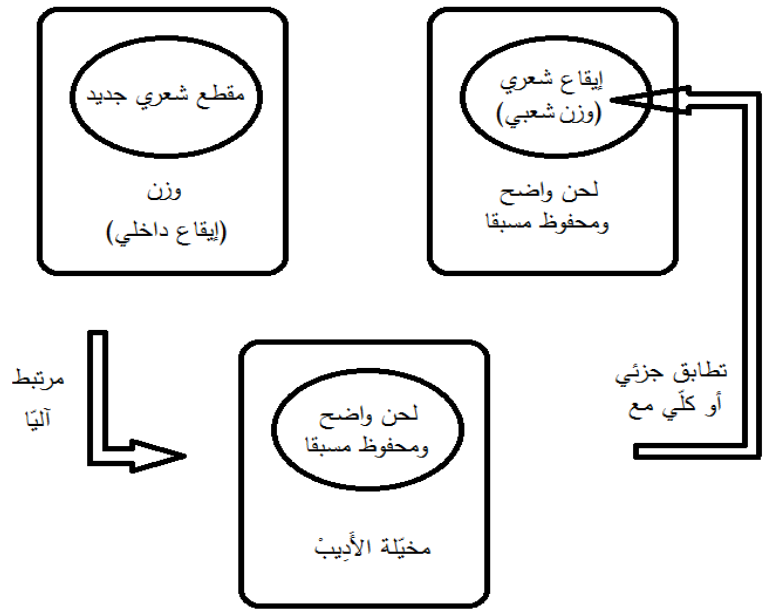
إنّ غناء "الأَدِيبْ" في معظمه هو عبارة عن قوالب لحنيّة جاهزة تقدّ عليها كلمات في أغراض مختلفة. فلحن "الصَّالْحِي" أو "النَّصْ" لا يختصّان بمعنى الغزل أو الفخر، وإنّما يختصّان فقط بإيقاع شعريّ معيّن يتلاءم مع ذلك اللّحن الموضوع سلفا.

ومن هنا فإنّ الحركة اللّحنيّة لا تسهم في استنتاج الأغراض الشّعريّة، بمعنى آخر، ليس هنالك ألحان خفيفة صالحة للغزل وأخرى حزينة صالحة لفراق الحبّة... إنّما يؤثّر اللّحن ويساهم في توضيح المعنى في هذه الحالة فقط من خلال:

-الاعتماد على لحن معروف مسبقا ومحفوظ عند عامّة المستمعين من شأنه أن يسهّل عمليّة تقبّل الكلمة، إذ المستمع ليس بصدد التّعرّف على هذا وذاك، هو مطمئنّ للحن وجام تركيزه مقتصر على الكلمة يفهمها ويستخرج منها المقاصد والمعاني والصّور الشّعريّة...

-اللّحن، باعتباره السّابق للنّظم، يحترم بالضّرورة المقاطع الصّوتيّة للنّص الشّعري باعتبارها قد قدّت على مقاسه. فتمدّ المقاطع الطّويلة وتقصّر القصيرة، وتغدو بذلك المسارات اللّحنيّة، باعتبارها مسايرة للمقاطع الصّوتيّة للكلمات، موضّحة للوزن الشّعري للكلمات بما يسهم في توضيحها وتسهيل تقبّلها وفهم معانيها وصورها.

-عادة ما يشترط تطابق اللّحن والكلمة وانسجامهما أسبقيّة النّص الشّعريّ عن النّصّ الموسيقي. ولكنّ وفي حالة غناء "الأَدِيبْ" فإنّ العكس هو الصّحيح. ولعلّ السّبب في ذلك يعود إلى ارتباط هذه الألحان الموضوعة سلفا بإيقاعات شعريّة واضحة في مخيّلة "الأَدِيبْ" هي التي تقف وراء هذا التّطابق.




## الهوامش و الإحالات

(1) خريّف (محي الدّين)، بيبلوغرافيا الأدب الشّعبي، وزارة الثّقافة، مصلحة الأدب الشّعبي، تونس، ص.264.

(2) المرزوقي (محمّد)، الأدب الشّعبي في تونس، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1967، ص.51.

(3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وأدبه ونقده، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد، ج.1، مطبعة السّعادة، مصر، 1955، ص.39.

(4) إذا قيل للجارية المغنّية في المجلس أنشدينا من الرّمل مثلا فإنّها تنطلق من أصوات مغنّاة منظومة على ألحان موزونة في الرّمل يسهل تذكّرها.

(5) الهباد (حمد عبد الله)، خداده (سالم عبّاس)، عاشق الدّار عبد الله العتيبي بين إبداع الشّعر وقراءاته، سلسلة منارات ثقافيّة كويتيّة، العدد 13، الكويت، 2006، ص.35.

(6) عوض الكريم (مصطفى)، فنّ التّوشيح، المكتبة الأندلسيّة، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، 1974، ص.73.

(7) الرّزقي (الصّادق)، الأغاني التّونسيّة، الدّار التّونسيّة للنّشر، تونس، 1967، ص.190.

(8) خفاجي (عبد المنعم)، الشّعر الجاهلي، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1973، ص.189.

(9)الهباد (حمد عبد الله)، خداده (سالم عبّاس)، عاشق الدّار عبد الله العتيبي بين إبداع الشّعر وقراءاته، سلسلة منارات ثقافيّة كويتيّة، العدد 13، الكويت، 2006، ص.34.

(10) الفاخوري (حنّا)، تاريخ الأدب العربي، بيروت، دار اليوسف للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ص.38.

(11) عبد الرّضا الذّهبي (محمّد)، الغناء في الشّعبي العراقي، مطبعة الجاحظ، بغداد، العراق، ص.35.

(12) الهباد (حمد عبد الله)، خداده (سالم عبّاس)، عاشق الدّار عبد الله العتيبي بين إبداع الشّعر وقراءاته، سلسلة منارات ثقافيّة كويتيّة، العدد 13، الكويت، 2006، ص.35.

(13) الهباد (حمد عبد الله)، خداده (سالم عبّاس)، عاشق الدّار عبد الله العتيبي بين إبداع الشّعر وقراءاته، سلسلة منارات ثقافيّة كويتيّة، العدد 13، الكويت، 2006، ص.35.

(14) الإبشيهي (شهاب الدّين)، المستطرف في كلّ فنّ مستظرف، ج.2، مطبعة المعاهد، القاهرة، 1932، ص53.

(15) لقد شهدت بلاطات الحكّام العرب أمثلة لا تحصى ولا تعدّ من مطربين يحملون الشّعراء على النّظم على ألحانهم ثمّ يقترحون التّعديل والتّبديل بما يزيد من الطّرب ويضاعف من الانتشاء.

(16) الهباد (حمد عبد الله)، خداده (سالم عبّاس)، عاشق الدّار عبد الله العتيبي بين إبداع الشّعر وقراءاته، سلسلة منارات ثقافيّة كويتيّة، العدد 13، الكويت، 2006، ص.35.

(17) مغنّون شعراء: ينظمون بأنفسهم ما يغنّون. لمزيد من التّعمّق راجع: القسّيس (فيصل)، "الطّريـڤ" من خلال الموروث الشّعبي في الذّاكرة الجماعيّة لـ"المثليث"، أطروحة الدّكتوراه في معرفة التّراث والتّنمية الثّقافيّة ، كلّية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بتونس، تونس، 2012.

(18) الأديب خليفة الدّريدي في لقاء معه بمنزله الكائن بطينة من ولاية صفاقس بتاريخ 22–08–2013.

الأديب الأزهر بالحاج في لقاء معه بمنتزه التّمساح، طريق سيدي منصور، ولاية صفاقس بتاريخ 14–10–2012.

(19) المناسبة التي تقام بحضور الأديب.

(20) أكّد لنا الأديب خليفة الدّريدي أنّ ملزموته الشّهيرة كبي الفولارة قد استنبط طالعها من كلمات ملزومة تراثيّة مجهولة المؤلّف.

# أهميّة التخيّل في إيصال الكلمة من المعنى إلى التجسيد النغمي

**محمد بوزغندة***

*mohamed.bouzguenda@yahoo.fr*

**يمثّل النشاط الكلامي عنصرا أساسيا من عناصر التواصل الإنساني، وأساس هذا التواصل هي الكلمة، فهي التي تساعد في التعبير عن الأفكار والآراء والمواقف والمشاعر والتصوّرات... وهي التي تسهم في نقلها وتواصلها بين الأفراد وحسن اختيار الكلمة والتأنّق في صياغتها لإظهار معناها هو الذي يجعل لهذا النشاط الكلامي قيمة وفائدة.**

**إنّ وظيفة الكلمة هي الدلالة عن معنى يحصل تصوّره في ذهن السامع أو المتلّقي أو المتواصل معه، فالمعنى هو جوهر الكلمة وهو فحوى الكلام ولا يمكن أن تصل هذه الكلمة إلى أرقى مستوياتها ما لم تحمل في طيّاتها دلالات ومضامين وأن تشّع منها القوّة البلاغية والتصويريّة والمغزى والغرض من إدراجها، وهو ما يجعل عمليّة تلازم الكلمة بمعناها ومدلولاتها أمرا طبيعيّا وحتميّا.**

**إنّ للكلمة علاقة وثيقة ومتلازمة بالأصوات والنغم "فالنغمة هي جرس الكلمة" (1) والكلمة المنطوقة هي بالأساس لغة صوتيّة " ترتبط فيها الأصوات بعضها ببعض ارتباطا وثيقا لتكوّن نظاما متجانسا" (2) فكلّ كلمة تفترض سلسلة من الحركات النطقية المعقّدة لتفرز نوعا من التغيّرات الصوتيّة والنغمية عن طريق جهاز النطق الإنساني القادر على إخراج أنواع من الأصوات لا حصر لها عند النبر في الكلام، " فكلّ صوت له نغمته وصيغه" (3) , وأصناف وأحكام بين " مجهورها ومهموسها وشديدها ورخوها" (4) فكّل متكلّم يعطي للكلمة تنغيما يصبغه على صوته لتتناسب مع مدلولاتها ومعانيها، فالشاعر إنّما يغيّر من نبرة صوته عند إلقاء شعره إلا تفاعلا**

---

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

منه لاكساء هذه الكلمة المعنى المراد إبلاغه وحتى ينتقل مضمون هذه الكلمة إلى ذهن السامع حتى يستطيع أن يعقل هذا المعنى وأن يرتسم الصور الشعرية في مخيّلته وأن يحسّ بمقاصد هذه الكلمة وأن يعي مدلولاتها, غير أنّ هذا الإدراك لدلالات الكلمة قد يكون أعمق وأصدق إذا أضفنا لها عنصر إدراكي آخر,ألا وهو التجسيد النغمي والموسيقي ، فحاسّة السمع تعتبر من أهم الحواس المرتبطة بعمليات الإدراك العقلي وكلّما زادت المحسوسات بالنسبة للمتلّقي إلا وكان إدراكه للمعنى أوضح، فهذا التجسيد يلعب دورا مؤثّرا في إكمال القدرة التعبيرية للكلمة وفي استثارة عواطف ومشاعر المتلّقي لمزيد الغوص في معانيها ويعطي للصور الشعرية والبلاغية جمالا مضاعفا.

إنّ عمليّة تجسيد الكلمة إلى تعبير موسيقي تعتبر بالأساس فعل إبداعي فني وبالتالي فإنّ هذه العمليّة شأنها شأن أيّ عمليّة إبداعية فنيّة تمّر بعمليّات نفسيّة معقدّة, يلعب التخيّل دورا بارزا في حصولها وظهورها ومن هذا المنطلق تطرح عدّة تساؤلات:

- أين يبرز دور التخيّل في عمليّة مرور الكلمة من المعنى إلى التجسيد النغمي؟
- كيف يمكن فهم وتفسير هذه العمليّة؟
- وما العوامل التي تساهم في إنجاح هذا التجسيد من معنى إلى مغنى؟

## أهميّة التخيّل في عمليّة التجسيد:

- يعتبر التخيّل من أهمّ العناصر المؤثرّة في منظومة التفكير والنشاط العقلي للإنسان

- " ويتفّق أغلب الباحثين على كون الخيال هو المعالجة الذهنيّة للصور الحسيّة في حالة غياب المصدر الحسّي" (5) ويمثّل أيضا " العنصر الذي حين يتفاعل مع الذكاء العام الذي يهتّم بالتفكير فإنّه يفضي إلى فعل إبداعي" (6)، فالمبدع يستطيع اعتمادا على خياله أن يخلق أنماطا جديدة من التصوّرات والتعبيرات في مختلف الحقول، فالقدرة على التخيّل هي التي تمكّن الفرد من التعبير وتقديم المبتكر الذي يخرج عن المألوف ويكسر التقليد وهو المساهم بدرجة كبيرة في تحقيق الفعل الإبداعي، وفي هذا الإطار يذكر (عبد الحليم محمود) (7) " أنّ القدرة على التخيّل هي اللبنة الأولى التي يخلق منها الإبداع في مجالات الفنون والآداب والعلوم في مراحل العمر المختلفة" (8) ويذكر (سارتر) «Sartre» في نفس السياق "أنّ الموضوع الجمالي هو موضوع متخيّل،

وأنّ أبرز ما في العمل الفني هي تلك الوظيفة الإبداعية للذهن المتخيّل" (9)، بهذا الاعتبار فإنّ عمليّة تجسيد الكلمة إلى تعبير موسيقي انطلاقا من كونها بالأساس فعل إبداعي فني هي تجسيد لفكرة منبثقة من إطار تخيّلي و أساس هذه العمليّة بالتالي هو التخيّل.

– إنّ الموسيقي في مراحل تناوله لعمليّة التجسيد والتصوير النغمي عندما يتلّقى الكلمة فإنّه في الحقيقة يتلّقى معناها فيفهمه ويتمثّله في مخيلته ليتصورّه حتى يتبلور المعنى وتتولّد فكرة النغم عنده، فيكون هذا التجسيد عاكسا لمعنى الكلمة ولدلالاتها.

– هذا ولابد من الإشارة إلى كون عملية التجسيد الموسيقي لمعنى الكلمة لا تقتصر على مجردّ اختيار المقام وما يناسبه من إيقاع الذي يعكس الطابع العام للقصيدة حسب سياقاتها ومضامينها العامة أو حسب دلالاتها بمعنى إن كانت تحمل معاني تبعث على الفرح أو معاني ثورية أو معاني تبعث على الألم والحزن، إلى غير ذلك من هذه المعاني, فإننا نوظّف المقام الذي يستثير شعور السامع لفهم المضمون العام للقصيدة بشكل مطلق دون التطرّق للمعاني الدقيقة للكلمة أو للصور الشعرية الواردة فيها، فالتجسيد الذي يرقى إلى مرتبة العمل الإبداعي الفني يجب أن يتجاوز مبدأ الكلّيات وأن يكون حاملا للتفسيرات الجزئية وأن يصل إلى تلازم كلّ كلمة أو صورة شعرية بالتراكيب اللحنية التي تعكسها وتناسبها حتى يصل هذا التجسيد إلى غاياته وهي تقديم المعنى الذي يجب أن يهتدي إليه المتلّقي وهذا الأمر ليس من السهولة بمكان ويقتضي قوّة تخيليّة وإبداعية متميّزة وخلاقّة باعتبار أنّ أنماط المستمعين في فهمهم للأثر الموسيقي مختلفة وقابليتهم الذهنية متباينة فكلّما كان التعبير أدّق وأعمق ومرتبط بالتفصيلات الجزئية لكّل صورة من صور القصيدة الشعرية إلا وكان ارتسام معناها في ذهن المتلقي أوضح.

– هذا وتبرز القيمة الفنية والجمالية لهذا التجسيد من خلال قوّة التخيل والإبداع عند الملحن وفي هذا الإطار ارتأيت أن أقدّم كمثال ملموس على ذلك نموذج من عمل موسيقي بعنوان "عشن ما نعلى" من ألحان "سيّد درويش" قدّم في إطار عمل مسرحي (10) والمعروف أيضا بلحن الوصوليين، وهذا العمل لاحظت فيه تجسيد عميق لمعنى الكلمة وتمثيل صادق لمضمون القصّة المسرحية, أمّا الاقتصار على نموذج واحد فإنّه يعود بالأساس لكون مساحة البحث لا تكفي بتقديم نماذج كثيرة وأيضا

لكون المهّم في هذه المسألة ليس كثرة النماذج بقدر ما هو العمل على فهم كنه هذا الفعل الإبداعي وتفسيره.

**الفكرة العامّة لزجل " عشن ما نعلى" :**

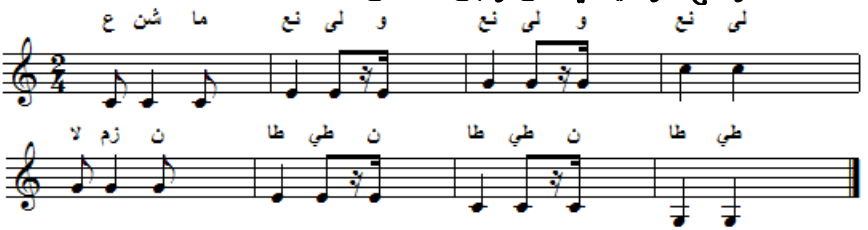
ترتكز الفكرة العامّة لهذا الزجل على نقد الحاشية الفاسدة للحاكم التي تعتمد المبدأ الوصولي والنفاق والتملّق كسبيل لكسب رضاه بغية الوصول إلى أعلى المناصب ولو كان ذلك باعتماد التذلّل والانبطاح والانكسار والخضوع لهذا الحاكم، ومن خلال هذا البيت الشعري والذي يمثّل البيت الأوّل من هذا الزجل نستطيع فهم كلّ أطوار وتفاصيل القصّة المسرحيّة وهي العلو والرفعة الذي يكون على حساب الكرامة والقيم.

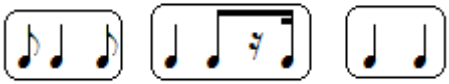
**عشن ما نعلى ونعلى ونعلى**

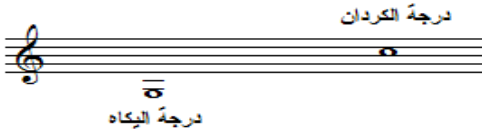
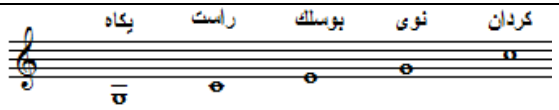
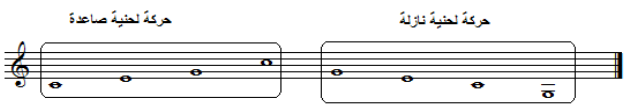
**لازم نطاطي نطاطي نطاطي**

**التحليل الموسيقي:**

- **نموذج موسيقي من زجل "عشن ما نعلى"**




| | |
|---|---|
| المقام | عجم على درجة الراست. |
| الإيقاع | الفوكس«Fox» |
| الأشكال الإيقاعية | |
| الخلايا الإيقاعية |  |

| | |
|---|---|
| المجال الصوتي |  |
| الدرجات المحورية |  |
| المسار اللحني |  <br>نلاحظ من خلال هذا المسار اللحني أنّ السيّد درويش يعتمد درجات لها القدرة على تكوين توافقات نغميّة، ففي بداية هذا المسار والذي يمثّل المسار اللحني الصاعد يعتمد على الدرجة الأولى ثم الدرجة الثالثة ثم الدرجة الخامسة نهاية بالدرجة الثامنة التي تمثّل درجة الديوان بالنسبة لسلّم المقام، أمّا بالنسبة للجزء الثاني من هذا المسار فهو يعتمد نفس التمشّي لكّن باعتماد مسار لحني نازل، ومن خصائص هذه الدرجات أنّها كفيلة لوحدها لإظهار الطابع النغمي للسلّم الموسيقي دون الحاجة لاعتماد بقيّة الدرجات الموسيقية. |

**علاقة اللحن بمعنى الكلمة :**

نلاحظ من خلال هذا النموذج أنّ السيد درويش اهتم بالتفصيلات الجزئية لمعنى الكلمة فكأنّه يلبس الكلمة اللحن المناسب الذي يجسّد مضمونها وصورتها الشعريّة، فكان من البداية يعلو باللحن ويرتفع به ويصعد بالنغمات الموسيقية باعتماد حركة لحنيّة صاعدة من درجة الراست إلى درجة البوسلك إلى درجة النوى مكوّنا بذلك تآلفا نغميا مفككّا «Arpège » حتى يصل إلى درجة الكردان، وكأنّه يقفز بالدرجات من درجة إلى أخرى تلازما مع تكرار كلمة " نعلى".

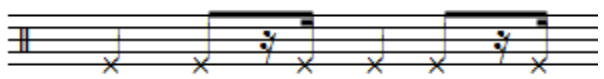
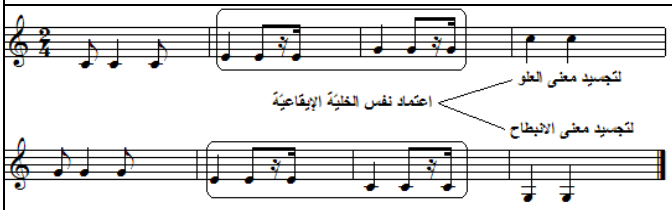
وهذا التوظيف النغمي للدرجات فيه تجسيد عميق لمدلولات النص الشعري باعتباره يعتمد تنقّلات لحنيّة قافزة ليبرز بوضوح معنى العلو الذي ترتضيه هذه

الحاشية الفاسدة لنفسها وهي القفز وحرق المراحل لاعتلاء أعلى المناصب حتى لو كانت تنقصها الكفاءة والمقدرة لتوليها وحتى لو كانت أيضا على حساب قيمها وأخلاقها، فبقدر ما كانت تتكرر هذه الكلمة بقدر ما كان يعلو باللحن ويحمل المسار اللحني إلى منطقة الجوابات حتى يصل إلى مسافة ديوان من درجة الارتكاز ليجسّد معنى هذا العلو. ونلاحظ أيضا من خلال هذا النموذج تلازم للأربعة كلمات الأولى لصدر هذا البيت والمتصاعدة في معنى العلو مع الأربعة الدرجات الموسيقية الأولى المعتمدة في بداية اللحن والمتصاعدة هي أيضا في العلو إلى أعلى السلّم الموسيقي.

ثمّ يعمل سيّد درويش على النزول بالمسار اللحني من منطقة الجوابات إلى منطقة القرارات تلازما مع كلمة "نطاطي".

وهنا نلاحظ أنّه يتعمّد النزول بأكثر قدر ممكن الى منطقة القرارات حتى يصل إلى رباعية تامة نازلة تحت درجة الارتكاز بمعنى أنّه يصل الى درجة اليكاه وكأنّ سيد درويش يريد أن يجسّد قمّة التذلل والانكسار والانحطاط التي تعتمدها هذه الحاشية للتودّد للحاكم، وبنفس التمشّي مع صدر البيت كان هناك تلازم للأربعة كلمات الأولى لعجز هذا البيت والمتعمّقة في معنى النزول مع الأربعة الدرجات الموسيقية الأولى للحركة اللحنية النازلة والمجسّدة أيضا لمعنى النزول والهبوط إلى قرار السلّم الموسيقي.

أماّ من الناحية الإيقاعية نلاحظ من خلال هذه النموذج أنّ سيّد درويش يعتمد أسلوب التناظر الإيقاعي من خلال تكرار نفس الخليّة الإيقاعية سواء للوصول إلى قمّة اللحن أي درجة الكردان أو للنزول إلى قرار اللحن وهي درجة الكردان.

| | |
|---|---|
| الخليّة الإيقاعية |  |
| تجسيدها في النموذج الموسيقي |   |

واعتماد هذه الخليّة وتكرارها قبل الوصول للقمّة أو النزول للأسفل يحيلنا في المخيّلة لمشهد وصورة القفز.

ومن خلال كلّ ما تقدّم نلاحظ أنّ هذا التوظيف سواء للدرجات الموسيقية أو للخلايا الإيقاعية لم يكن توظيفا اعتباطيا أو مقتصرا على مجرّد ارتباط بجمالية اللحن الموسيقي فقط، بل هو توظيف واع لكل درجة من درجات السلم الموسيقي مقارنة بالكلمة ومدلولاتها ومعانيها ومضامينها أو للخليّة الإيقاعية التي تناسبها, فقد اعتمد حركات لحنية صاعدة ونازلة تلبس الكلمة المعنى المطلوب وتحاكي كلمات النص بدقّة وانسجام وتعبّر عن المشهد الدرامي للقصّة وتعكس ثنائيّة العلو والانبطاح، وهو ما يبرز قوّة التخيّل عند السيد درويش باعتبار أنّه استطاع أن يتخيّل التجسيد الأمثل لمعاني هذه الكلمات من خلال لحن بسيط لا يشتمل على تراكيب لحنية معقدّة وأن ينقل بشكل عميق وصادق هذه المعاني وأن يحيلها إلى ذهن السامع ليعيش في مخيلته أطوار هذه القصّة.

ومن هنا نستنتج أنّ التخيّل هو الطريق الذي تصل به الموسيقى في التعبير عن المعنى في صورته النهائية، وأنّ له دور مؤثر سواء بالنسبة للمبدع في نقل الكلمة إلى تعبير موسيقي وفي حصول الناتج الإبداعي وظهوره أو بالنسبة للمتلقّي في إعطائه القدرة على أن يرتسم ويعيش الصورة الذهنية للمعنى على سبيل التخيّل وأن يتصوّر دلالاتها وفحواها في ذهنه.

### نحو محاولة تفسير مراحل عمليّة التجسيد:

تدخل عملية التجسيد النغمي لمعنى الكلمة في إطار ظاهرة الإبداع الفني , وتعتبر هذه العمليّة من العمليّات الصعبة التحليل والمعقدّة والتي تحمل في طيّاتها أبعادا

متعددّة ويصعب إيجاد تفسير دقيق لكيفية حصولها باعتبارها ترتبط أساسا بالتخيّل والتي تعتبر القدرة الأكثر تعقيدا بين قدرات الإنسان المعرفية والعقليّة.

هذا وقد اختلفت الآراء وتباينت في تفسير هذا الفعل الإبداعي ويمكن تحديدها في اتجاهين أساسيين :

- الاتجاه الأوّل:

يربط أصحاب هذا الاتجاه هذه العمليّة بظاهرة العبقرية والموهبة والإلهام بمعنى أنّ هذه السمات يجب أن تتوّفر في المبدع في مختلف مجالات الفنون حتى تكون له القدرة على تقديم عمل فني إبداعي، بمعنى أنّ المتبنّين لهذه النظرية ينظرون إلى الموسيقي من كونه إنسان يملك قدرات خارقة وقوّة تخيليّة تميّزه عن بقية الأفراد وأنّ هذه القدرات هي العامل الأساسي في ظهور النتاج الإبداعي وهذا ما يرجع إليه (جيروم ستولنيتز) «Jérome Stolnitz» في قوله " عندما يأتي الإلهام الخلاّق فلا يمكن أن نقرّر كيف أتى، ومن أين أتى، وفضلا عن ذلك فإنّ الخلق يرتكز على عمليّات نفسية معقدّة كثيرا ما تكون خفيّة غير ظاهرة" (11) وفي نفس السياق يذكر ( توماس ولف) «Thomas Wolfe» (12)في معرض حديثه عن تجربته في كتابة الروايات بالقول " لا أستطيع أن أقول حقّا أنّ الكتاب قد كتب بل هناك شيء تحكّم فيّ وامتلكني" (13) .

ومن خلال هذا الاتجاه في تفسير عمليّات الإبداع الفني نستدل على كون العمل الإبداعي الفني هو بالأساس فعل لاشعوري وخارج عن إرادة الفنان أو ما يمكن أن نطلق عليه بلا إرادية الخلق في حصول النتاج الإبداعي وظهوره.

- الاتجاه الثاني:

أخذ أصحاب هذا الاتجاه موقفا مغايرا مقارنة بالاتجاه الأوّل ونظروا إلى مثل هذه الظواهر والعمليّات الإبداعية نظرتهم إلى سائر القدرات والصفات والسمات التي يتميز بها الناس وأنّ هذه العملية كأيّة عملية نفسية قابلة هي أيضا للخضوع لمنهج البحث العلمي والتفسير والتحليل.

هذا وإن تعدّدت البحوث والدراسات (14) في هذا الإطار فإنها تتفق على فكرة جوهرية أساسية تتمثل في كون كل عمليّة مرتبطة بعوامل نفسية داخلية وتخيليّة تمر بالضرورة بمراحل.

هذا وقد تبنى عديد العلماء نظرية المراحل في حصول العمل الفني باعتبار أنّ هذه النظرية تتيح الفرصة لتناول هذه العمليّة النفسية الغامضة كأجزاء وبالتالي يسهل قدر الإمكان تحليلها وفهمها.

وتعتبر دراسة (والاس) «Wallas» سنة 1926 من أهمّ الدراسات التي قدّمت في هذا المجال, ويطرح تصوّرا مفاده أنّ مفهوم المراحل يساعد بشكل كبير في عملية التنظيم لتحليل العملية الإبداعية وفهمها وتفسيرها , وحسب ما قام به من أبحاث فهو يقدّم أربعة مراحل لتفسير حصول وظهور العملية الإبداعية, وهذه المراحل حسب ما صنّفها هي:

مرحلة الاعداد، مرحلة الاختمار أو الاحتضان، مرحلة الاشراق وأخيرا مرحلة التحقيق

"مرحلة الإعداد:وهي المرحلة التي يضع من خلالها المبدع الأسس لما سيستخدمه فيما بعد في لحظات الفعل الإبداعي من خلال اكتساب المعلومات الضرورية والمهارات الأساسية بالموضوع محل الاهتمام.

مرحلة الاختمار أو الاحتضان :وهي المرحلة التي تتطوّر فيه الفكرة على نحو غير مشعور به." (15)

"مرحلة الإشراق: وهي مرحلة العمل الدقيق الحاسم للعقل في عملية الخلق" (16).

مرحلة التحقيق: وهي المرحلة لتي تتم فيها عمليّة التصحيح والمراجعة والتوضيح لما تم إنتاجه أثناء مرحلة الإشراق ." (17)

وتكمن أهميّة هذه الدراسة في كونها قد وقع إثباتها من خلال دراسات تجريبية ومعمليّة قامت بها الباحثة (كاترين باتريك) «Khatrine Patrick» والتي توصلّت الى " تحقيق نظريات «Wallas» القائلة بوجود أربعة مراحل لعملية الإبداع على أساس تجريبي وليس على أساس من التأملات النظرية فقط" (18)، لكن بقيت هذه النظرية تثير جدلا واسعا حولها في أوساط الباحثين الذين رأوا أنّ بعض مراحلها مازال يكتنفها بعض الغموض علاوة على كون (والاس) «Wallas» لم يعط في هذا الاطار تفسيرا واضحا ومبني على أسس علمية وموضوعية لكيفية حصولها من ذلك مرحلة الإشراق التي مازال فيها جدل وتساءل :هل هي مرحلة لاشعورية وتلقائية أم هي مرحلة ارادية؟ لكن بغضّ النظر عن هذا الغموض تبقى هذه النظرية من النظريات

التي ساهمت بشكل كبير في إماطة اللثام عن بعض أسرار هذه العمليّة الإبداعية التي تبقى من العمليات الصعبة التحليل وفي إيجاد تخطيط وان كان غير دقيق وعميق للمراحل التي تمرّ بها وفي إبراز دور كل مرحلة في بناء وظهور النتاج الابداعي.

هذا وانطلاقا من كون عمليّة تجسيد الكلمة من معنى إلى تعبير موسيقي هي بالأساس فعل إبداعي ويدخل في إطار العمليات الإبداعية الفنية فانه يمكن إسقاط بالتالي نظرية (والاس) «Wallas» في تفسير الظواهر الإبداعية على عملية التجسيد هذه وبالتالي فهي تمرّ أيضا بمراحل تتكوّن وترتسم في مخيلة الملّحن حتى يخرج في الأخير التعبير الموسيقي المجسّد لمعنى الكلمة.

عوامل نجاح عمليّة التجسيد النغمي للكلمة:

- محاولة الوعي بعمليّات النشاط التخيّلي عند عمليّة التجسيد:

يتمثّل جوهر هذا الوعي في الدراية بكينونة ما أفعل وما أقوم به وهو كما عرّفه (فلافل) (19)«Flavell» " هي قدرة الفرد على التفكير في عمليّات التفكير الخاصّة به" (20) بمعنى أنّ لا يكون الإنسان مجرّد كائن يفكر ويتخيّل فقط بل كائن قادر على التحكّم في أفكاره وتخيّلاته وتوجيهها وتنظيمها وتقويمها وتقييمها قبل ظهور هذا النتاج الإبداعي، ويرى (فلافل) «Flavell» أنّ هذا الوعي يتطلّب مكوّنين اثنين:

- " أوّلا : المعرفة بمعارف الفرد الذاتية وإدراكاته.
- ثانيا : التحكّم في هذه المعرفة والسيطرة عليها وتوجيهها" (21)

من هذا المنطلق فلابد للموسيقي قبل أن يبدأ في العمل في عمليّة التجسيد النغمي للكلمة أن يعي حدود إمكاناته ومعارفه وثقافته ومكتسباته وتكوينه حتى يستطيع توظيفها على الوجه الأكمل وحتّى تتكوّن له الخبرة الكافية في التمييز بين ما هو قابل للتجسيد أو لا، فليس كلّ ما يتخيّل يجسّد وليس كلّ ما يتخيّل له قيمة من الوجهة الفنية والجمالية وليس كل ما يتخيّل هو قابل للتنفيذ، فعلى الملّحن إذن أن تكون له القدرة على تنظيم الأفكار والتصوّرات التي ترتسم في مخيلته وأن يعرف كيف يوظفها ويستخدمها وكيف يتحكّم فيها في اتجاه تجسيدها نغميا على ارض الواقع وبالتالي ظهور العمل الفني.

- تثبيت التصوّرات الذهنية والتخيليّة لعمليّة التجسيد:

إنّ المخيّلة لحظة الفعل الفني تفعل ما تفعل بالمبدع، فقد تنصرف به بدون قيود ولا حواجز إلى ما لانهاية من الأفكار والتصوّرات، لكن تثبيت هذه الأفكار ونقلها من

القوّة الخيالية إلى القوّة العقلية والمعرفية التي ستجسّدها على ارض الواقع يبقى من الأمور الصعبة، فكم من ملّحن وقت التخيّل يعتقد في نفسه العبقرية، لكن تثبيت هذه الأفكار والتصوّرات بدوره يتطلّب عبقرية ذهنيّة وذاكرة قوّية،فمنهم من يمتلك ذاكرة قوّية ويستطيع تثبيت كلّ ما خالج خياله من أفكار على الوجه الأكمل، ومنهم من هو سريع النسيان ولا يمكنه تثبيت ما تخيّله ولا يمكنه استحضار الأفكار التي خالجته ولا يستطيع تركيزها في نفسه، بل تتجددّ له التخيّلات والتصورات من جديد، وهذا ما يفسّر الفوارق بين الملحنين في درجة التحكّم في القدرة التخيلية، وفي هذا السياق يذكر (أوليفر ساكس) «Oliver Sacks» " أنّ قابليتنا للتخيّل تتطلّب أجهزة حسّاسة لإدراك وتذكّر الموسيقى" (22)، إذن فتثبيت الأفكار والصور المتخيلة والتحكم فيها أمر ضروري لإنجاح عملية التجسيد النغمي للكلمة وفي ظهور تعبير موسيقي صادق وعاكس بشكل عميق لمعنى الكلمة.

- ضرورة التكوين الجيّد لنجاح عمليّة التجسيد:

بالرجوع إلى نظريّة (والاس) «Wallas» حول مراحل تكوّن الفعل الإبداعي وظهوره نلاحظ أنّ أوّل وأهم مرحلة من مراحل هذه النظريّة هي مرحلة الإعداد وهي كما تعرّفها ( كاترين باتريك) «Chatrine Patrik» "المرحلة التي يتاح فيها للمبدع أن يحصل على المعلومات والمهارات والخبرة والتي تمكنّه من تناول موضوع الإبداع" (23)، فالملحّن لابد أن تتوفّر فيه الكفاءة المعرفية والفنية والتكوين اللازم حتى يستطيع تناول هذا الفعل الإبداعي الفني وتقديم نتاج قيّم من الناحية الجمالية والفنية، وهو شرط لنجاحه فلا يمكن له أن يقوم بهذا العمل وهو غير متمكن من أصول اللغة وغير ملّم بقواعدها ولست له القدرة على الإحاطة بمعاني الكلمات وفهمها على الوجه الصحيح، وبنفس القدر فهو لا يمكنه تناول عمليّة التجسيد النغمي وهو غير متمكّن من قواعد التلحين وبالدائرة المقامية والإيقاعية وبمختلف الأنماط الموسيقية المختلفة، فلنجاح هذه العمليّة يجب أن تتوفر عند الملحّن الآليات اللازمة التي تضمن له تلقي المعنى الصحيح لمعنى الكلمة ونقله تصوّره الذهني لمدلولها إلى واقع حسّي موسيقي.

- التقييم الجيّد لعمليّة التجسيد:

إنّ قوّة التخيّل ليست كفيلة وحدها بتقديم عمل فني لأنه سيكون في النهاية عمل لاشعوري وغير إرادي وينقصه عنصر مؤثّر ومهم لنجاح عملية التجسيد وهو التقييم

الذاتي والموضوعي والعلمي لهذا العمل الفني ، فالملّحن يجب أن يحللّ عمله بإمعان وأن ينقده نقدا صحيحا وموضوعيا وأن يوجّه نقده وملاحظاته المعيارية التقيمية أثناء تكوّن هذا العمل الفني قبل تقديمه وإظهاره للناس حتى لا ينحرف عن طريقه الإبداعي ويكون عملا تافها من الوجهة الجمالية، وهذا الأمر لا يمكن له أن يتحقق إلا في صورة توفر التكوين والزاد المعرفي القويم الذي يمّكن المبدع من تقييم عمله تقييما موضوعيا سليما ومبني على أسس علمية حتى يكون مساهما في ظهور عمل فني إبداعي قيّم.

**خاتمة:**

من خلال كلّ ما تقدّم نستنتج أنّ عمليّة إيصال الكلمة من المعنى إلى التجسيد النغمي هي بالأساس عمليّة إبداعية فنيّة مرتبطة بعمليّات نفسية معقدّة أساسها التخيّل تساعد في إكمال القدرة التعبيرية والدلالية للكلمة وأنّ هذه العمليّة النفسية الداخليّة تمّر بمراحل من أهمّها مرحلة الإعداد وهي المرحلة التي يستحضر فيها الملحن كل معارفه وتكوينه لتناول هذا الفعل الإبداعي.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ من عوامل نجاح هذه العمليّة هي الوعي بعمليّات النشاط التخيلي بمعنى القدرة على التحكم في الأفكار والصور الذهنية التي تخالج المخيلة وكيفية تجسيدها نغميا وأيضا توّفر التكوين الجيّد وأخير التقييم الموضوعي لهذا الفعل الإبداعي حتى يتحقق في الأخير الغاية من هذا التجسيد وهي تقديم تجسيد فني إبداعي قيّم من الوجهة الفنية والجماليّة يستحق هذه الصفة ويكون أداة تعبير يساعد في النهوض بالذائقة الفنية وتنمية الحسّ الجمالي بالنسبة للمتلّقي.

## الهوامش و الإحالات

1 ابن منظور ، لسان العرب، بيروت،ط.3, دار صادر,1993, ص.590.

2 فندريس ، (جوزيف), اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ,القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية, 1950, ص.62.

3 اخوان الصفاء ، رسائل اخوان الصفاء، تحقيق عامر ثامر , بيروت، منشورات عويدات, 1995, ص.199.

4الخفاجي ، (ابن سنان), سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، 1982, ص.15.

5 أبو دينا ، (نادية) و إبراهيم ( أحمد عبد اللطيف)، سيكولوجية الإبداع،حلوان، كلية التربية, 2003, ص.220.

6 خليفة ، (عبد اللطيف محمد) ، الحدس والإبداع، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, 2000, ص.62–63.

7 باحث مصري متخصصّ في دراسة الظواهر الإبداعية.

8 الشربيني ، (زكرياء) و صادق ( يسرية)، أطفال عند القمّة :الموهبة والتفوق العقلي الإبداع ،القاهرة، دار الفكر العربي, 2002, ص.101.

9 نظمي ، (محمد عزيز), قراءات في علم الجمال حول (الإستطيقا النظرية والتطبيقية): نظريات الإبداع الفني،الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة, 1993, ص.67.

10 هذا العمل هو أوبيرت " العشرة الطيّبة " لصاحبها "محمود تيمور " كتب أزجالها "بديع خيري" ولحّنها "سيّد درويش".

11ستولنيتز ، ( جيروم) ، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط.2 ، 1981 ، ص. 133.

12روائي أمريكي معاصر.

13 المصدر نفسه, ص.135.

14من بين هذه الدراسات نذكر دراسة : " جيلفورد" " Guilford " (1950)، " هاريس" " Harris " (1959)، "بروش" " Bruch " (1989)، " أرومبروستر" " Arumbruster " (1989).....

15 عامر ، (محمد أيمن) ، أثر الوعي بالعمليات الإبداعية والأسلوب الإبداعي في كفاءة حلّ المشكلات، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, 2002, ص.60–61.

16عيسى، (حسن أحمد) ، الإبداع في الفن و العلم ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، العدد 24 ، ص 33 .

17 عامر ، (محمد أيمن) ، المصدر السابق, ص.62.

18 عيسى، (حسن أحمد) ، المصدر نفسه, ص.32.

19 باحث امريكي متخصص في علم النفس التنموي.

20 عامر ، (محمد أيمن) ، المصدر السابق, ص.43.

21 عامر ، (محمد أيمن) ، المصدر السابق, ص.44.

22ساكس ، (اوليفر), نزعة الى الموسيقى، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ,القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية, 1950, ص.62.

23عيسى، (حسن أحمد) ، المصدر نفسه, ص.32.

## المصادر والمراجع


- ابن منظور ، لسان العرب، بيروت، ط.3, دار صادر,1993, 752. ص.
- أبو دينا ، (نادية) و ابراهيم ( أحمد عبد اللطيف)، سيكولوجية الإبداع،حلوان، كلية التربية, 2003, 253. ص.
- اخوان الصفاء ، رسائل اخوان الصفاء، تحقيق عامر ثامر ,بيروت، منشورات عويدات, 1995, 865.ص.
- خليفة ، (عبد اللطيف محمد) ، الحدس والإبداع، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, 2000, 190.ص.
- الخفاجي ، (ابن سنان), سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، 1982, 988. ص.
- ساكس ، (اوليفر), نزعة الى الموسيقى، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ,القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية, 1950, 432. ص.
- ستولنيتز ، ( جيروم) ، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا, بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط.2 ، 1981 ، 758. ص.
- الشربيني، (زكرياء) وصادق ( يسرية)،أطفال عند القمّة :الموهبة والتفوق العقلي الإبداع، القاهرة، دار الفكر العربي, 2002, 352. ص.
- نظمي ، (محمد عزيز), قراءات في علم الجمال حول (الإستطيقا النظرية والتطبيقية): نظريات الإبداع الفني،الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة, 1993, 82.ص.

- عامر ، (محمد أيمن) ، أثر الوعي بالعمليات الإبداعية والأسلوب الإبداعي في كفاءة حلّ المشكلات، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, 2002, 278. ص.
- عيسى، (حسن أحمد) ، الإبداع في الفن و العلم ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، العدد 24 ، 279. ص .
- فندريس ، (جوزيف), اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ,القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية, 1950, 471. ص.

# دور وسيميولوجيا العلاقة بين الملفوظ الشّعري والملفوظ المغنّى في تشكيل عمليّات التّلقّي والإبلاغ الموسيقيّ عند محمّد عبد الوهاب "يا ترى يا نسمة" نموذجا

**فراس العربي***
*firas_violon@live.fr*

**تنشأ الدّلالات في الخطاب اللّسانيّ بانسجام الألفاظ وترابط معانيها في إطار علاقة موضوعيّة وإذا ما اعتبرنا هذا الخطاب جزءا لا يتجزأ من الخطاب الموسيقيّ فإنّنا نشير إلى حتميّة ارتباط الكلمة بالمغنى حتّى لا تضمحلّ وتتلاشى هذه العلاقة الموضوعيّة . ولّما كان الخطاب الموسيقيّ والخطاب اللّسانيّ ينتميان إلى خطاب أشمل هو الخطاب السّميولوجي القائم على العلامة بوجهيها الدّال والمدلول والتي تأسّسّ هذا الخطاب باعتباره تجسيدا لعلاقة الإبلاغ والتّواصل بين البشر، فإنّنا نرى بأنّ الدّوال الشّعريّة في الخطاب الشّعري تحمل في ذاتها ممكنات إيقاعيّة موسيقيّة.**

**إنّ الحديث عن الإيقاع والموسيقى في اللّغة يؤدّي بنا حتما إلى البحث عن الخاصّيّات أو الظواهر الموسيقيّة الكامنة فيها والتي تخرج عن اللّغة لتصبح تراثا جماليّا لكلّ من ينطقها ويتعامل معها إبداعا وإنصاتا. وإذا ما كانت اللّغة أجهزة ومكوّنات نحويّة وبلاغيّة ومعجميّة(1) فيجدر بنا أن نصوغ السّؤال الإشكاليّ الآتي**

---

*باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

وهو هل أنّ في اللّغة أو الملفوظ بعدا إيقاعيّا موسيقيّا صميميّا له المنزلة ذاتها للنحو؟ وهل أنّ الإيقاع والموسيقى عناصر محايثة للملفوظ صادرة عنه وجزء من بنيته أم هي ظواهر أبدعها الإنسان وذات ارتباط بدائرته الثّقافيّة والسّمعيّة؟

ولإبراز العلاقة بين اللّفظ في بعده السّمعيّ الفونيتيكيّ(2) وبين الملفوظ في بعده الإيقاعيّ المغنّى سنحاول ابراز المكنات الإيقاعيّة واللّحنيّة لعبارة "يَا تَرى" وهي مطلع ومنتهى مونولوج(3) "يَا تَرى يَا نسمة"(4) التي لحّنها وقام بأدائها محمّد عبد الوهّاب(5)، إذ أنّها تتكرّر لتخلق بعدا جماليّا وبتكرارها تصبح آليّة من آليّات انتاج المعنى والإبلاغ لدى محمّد عبد الوهّاب.

إنّ النّصّ الشّعريّ(6) لا يشذّ في معانيه الأولى والظّاهرة عن معاني الغزل، غير أنّ قوّة مطلعه تكمن في الأسلوب الاستفهامي "يَا تَرى" وهو أسلوب ينطوي على التّضرّع والنداء وقد كان لتكراره دورا في شحن المونولوج بطاقة متجدّدة من النّبرات في نطق نفس اللّفظ.

## 1- تحليل صوتيّ لسانيّ لعبارة "يَا تَرَى"

إنّ الشّعر مجموعة من الأنسجة والأبنية اللّغويّة أقرب ما تكون إلى الإيقاع والموسيقى فإذا "خلا الشّعر من الموسيقى أو ضعفت فيه إيقاعاته خفّ تأثيره" (عبد الرّحمان الوجي،50،1989)(7)، ونرى في الملفوظات امكانيّة تواتر خلايا إيقاعيّة في المقاطع المتوازية(8)، "تتردّد ويتكرّر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونغما منتظما" (ابراهيم نصر،9،1952)(9)،على سبيل المثال سواء كانت مقاطع قصيرة أو مقاطع طويلة وهذه المقاطع حينما تنتظم بشكل معيّن في الملفوظ الشّعري فإنّها تسبغ عليه بعدا ايقاعيّا يندسّ بين الحروف ويعبّر عنه بنوعيّة هذه الحروف الفونيتيكيّة والصّوتيّة.

وفي هذا المقام تنهض عبارة "يا ترى" على ثلاثة مقاطع متوازية وهي:

يَـــا ← مقطع طويل، تَ← مقطع قصير، رَى← مقطع طويل

لا تحتوي العبارة على مقطع ساكن وذلك يتيح الحريّة المطلقة في تمديد وتقليص كلّ المقاطع عند التّلفّظ. فتستبطن عبارة "يَا تَرَى" ممكنات إيقاعيّة تجعلها قابلة للتّلحين وطيّعة للموسيقى وهذا ما سنسعى إلى تأكيده بقولنا أنّ في الملفوظ ممكنات إيقاعيّة مندسّة وتمثّل حقائق لسانيّة ثابتة ومؤكّدة.

والواقع أنّ ما يضفي على الملفوظ الشّعري بعده الإيقاعيّ الصّميميّ هو نوعيّة الحروف المستخدمة وتقسّم أو تترتّب حسب مخارجها(10) في النّطق ويمكن تصنيفها إلى:

- حروف فخمة: ص/ ض/ ط / ظ
- حروف غير فخمة: ر / ى / ت
- حروف مهموسة: ذ/ ك / ت
- حروف مجهورة: ط/ ق / ظ

تجدر الإشارة إلى أصوات حروف تساؤل "يَا تَرَى" والتي هي أصوات لسانيّة (تَ، رَ) وأصوات جوفيّة (ي) ليست أصوات احتباسية انفجاريّة (أ، ج، د..) فصدى حروف هذه العبارة يطرح كثيرا من الضعف والحيرة.

يعتمد الخطاب اللّسانيّ على ثنائيّة الشّدّة واللّين، الهمس والجر وهو ما يجعله قريبا ويتناسب مع الخطاب الموسيقيّ، وسنسعى إلى إبراز تكامل الخطابين في تشكيل موسيقى المعنى بإبراز مواطن القوّة والضّعف في طريقة أداء محمّد عبد الوهّاب لتساؤل "يا ترى" وتحديد ثنائيّة الشّدّة واللّين التي ترافق الملفوظ المغنّى من أجل إبلاغ معنى محدّد.

تبدو عبارة "يَا تَرَى" بسيطة في ظاهرها بحكم قلّة حروفها، فالفعل "تَرَى" وأداة النّداء لا يشغلان حيّزا صوتيّا كبيرا عند النّطق غير أنّ تكرار التّساؤل اكتسبه معاني ودلالات أرحب.

وفي هذا الغمار سنحاول إبراز المواضع التي برزت فيها حروف الملفوظ الشّعري بتوسّع وامتداد في النّطق أحيانا وباقتضاب أحيانا أخرى.

يؤكّد محمّد عبد الوهاب على أصوات الحروف ويتبيّن ذلك من خلال التّنويع في طرائق غناء هذه العبارة، إذ أنّ هذه الأصوات تقترن بإيحاءات حسيّة وشعوريّة، فهي ليست دوال فحسب وإنما معاني مندسّة في حروف العبارة. فالنّطق ب" يا ترى" يشهد نبرات متعدّدة تعبّر عن تعاقب الصّوت للحرف حيث يتبيّن لنا أنّ هذه العبارة لا توحي بمعناها فحسب وانّما تجسّد الحالة النّفسيّة والشّعوريّة للملحّن والمؤدّي ( الشّكوى، الإنتظار، الحيرة، الأنين...).

يمكن اعتبار " يَا تَرَى" مجموعة من الألفاظ، ذلك وأنّها متكرّرة ومختلفة على مستوى النّطق فتتبين ذلك من خلال استبدال حرف "التّاء" بـ "طاء" ونطق " رّى"

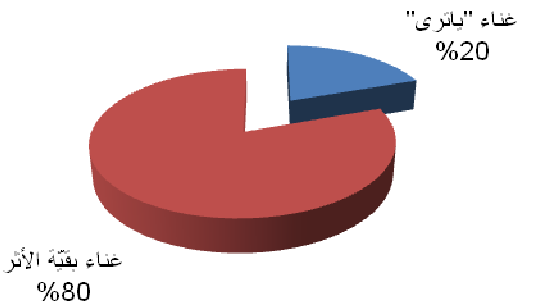
عوضا عن "رَ". تتحرّك حروف العبارة في حقل دلاليّ واسع ويتبيّن ذلك من خلال طريقة التّعبير عن هذه اللّفظة بالتّنويع اللّحنيّ والإيقاعيّ ذي الإيحاءات والدّلالات المتنوّعة، وفي هذا السّياق يقول إبن جني "سَوْقًا لِلحُرُوفِ عَلَى سِمَتِ المَعْنَى المَقْصُودِ وَالغَرَضِ المَطْلُوبِ" (أبي الفتح عثمان إبن جني،162)(11) فرغم قلّة حروف هذه العبارة يمكن استخلاص المعاني من خلال طريقة أدائها والزّخارف اللّحنيّة المحايثة للمسار اللّحنيّ والتي تضفي على الحروف أصداء متعدّدة تعبّر عن استبطان لما يموج في صميم أحاسيس المغنّي.

عند الاستماع إلى السؤال الكامن في "يَا تَرَى" فإنّنا ننتظر لا إراديّا الجواب وقد لا يأتي أبدا، فكأنّما هناك مسافة بين السّؤال والجواب وفي ضلّ هذه المسافة يبحث محمّد عبد الوهّاب عن معاني جديدة من خلال تكرار العبارة بأساليب تعبيريّة مختلفة. وفي هذا السّياق يتبيّن لنا إحكام سيطرة الملحّن على النّص الشعري وموضوعه ودلالاته حتّى يبحث عن موسيقى المعنى.

## 2- "يا ترى" من المعنى إلى المغنى: ( تحليل موسيقي)

سنحاول من خلال هذا العنصر إبراز دور اللّحن في إضفاء أبعاد دلاليّة على العبارة "يَا تَرَى" وإيحاءات حسّيّة وشعوريّة تتجلّى من خلال العلاقة الكامنة بين الكلمة لسانيّا ونفسها كمكوّن لخطاب موسيقيّ.

قمنا بتحديد الحيّز الزّمني لتساؤل "يَا تَرَى" ومقارنته بالمدّة الزّمنيّة لغناء بقيّة النصّ الشّعري، فاستنتجنا نسبة تداول تقارب العشرين بالمائة من الحيّز الزمني الجملي للغناء.



**"يا ترى" في مطلع المونولوج:**

**تتكرّر عبارة "يَاتَرَى" ستة مرات حاول من خلال تكرارها الملحن استعراض الدّرجات المحوريّة والمركزيّة لمقام البياتي عشيران(12) مبرزا أهمّ الانتقالات المميّزة والمألوفة في إطار ذاكرتنا السّمعيّة والتي تعدّ ركائز وأسس لحنيّة ينبني عليها المقام.**

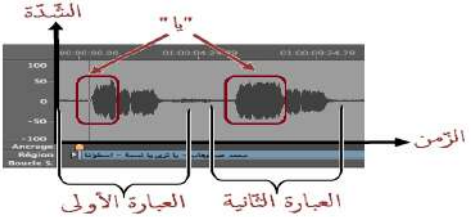
**يمكن اعتبار هذا الجزء فكرة موسيقيّة ذات جمل لحنيّة وعبارات تساعدنا في دراسة كيفيّة تلفّظ "يَاتَرَى" وإبراز الأساليب التّعبيريّة المفعمة بالتّقنيات والزّخارف الموسيقيّة.**

**الجملة اللّحنيّة الأولى: تحتوي على عبارتين.**

**انطلقت الجملة الموسيقيّة من الطّبقة الصّوتيّة الحادّة نسبيّا مبرزة درجة النّيم حجاز(13) التي تعتبر درجة محوريّة لجنس راست دوكاه ( ثاني الأجناس الرّئيسيّة لمقام بياتي عشيران) لتركيز درجة الحسيني وتهيئة السّامع تدريجيّا لجنس بياتي حسيني.**

**اعتمد محمد عبد الوهّاب على تقنية النّماء في البناء اللّحنيّ للعبارة الثّانية حيث ظهرت أداة النّداء "يا" بتوسّع فشغلت حيّزا صوتيّا إضافيا على مستوى النّطق واكتسبت خطّا لحنيّا وإيقاعيّا ثريّا بالمقارنة مع العبارة الأولى.**

**يبرز اهتمام المغنّي بأداة النّداء "يا" من خلال تضخيم صداها( نبيّن ذلك باستعمال برمجيّة قيس دقيقة للتّواتر والسّعة والزّمن)(14) والتّدرّج بها من الضّعف إلى القوّة والشّدّة فتكتسب نبرا خاصا يوحي بأهميّة هذا المقطع الطّويل في التّساؤل "يا ترى". لا شكّ وأنّ "يا" أصبحت تعبّر عن الاستغاثة وبذلك عن الحالة النّفسيّة والشعوريّة للملحّن.**

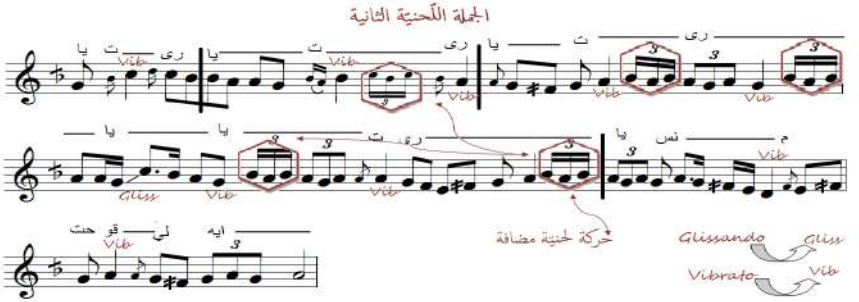


إذا ما ركّزنا في أصوات الحروف عند الأداء نلاحظ رغم توسّع وامتداد المقطع الطّويل [رى] في العبارتين فقد عمد المغنّي إلى جعله موطن ضعف في اللّفظ فيفتح مجالا أو حيّزا زمانيّا يعبّر به عن صدى السّؤال وهذا قد يشير في نفس الوقت إلى تضرّعه وحيرته وانتظاره ردّ السّؤال.

الجملة اللّحنيّة الثّانية:

تتكرّر عبارة "يَا تَرى" أربع مرّات سعى من خلالها المغنّي إلى استعراض عديد التّقنيّات والزّخارف التي تبرز ثراء الجانب التّعبيريّ في الموسيقى العربيّة وثرائه بالعناصر الجماليّة.

على غرار الجملة اللّحنيّة الأولى سعى المغنّي إلى التّنويع في كيفيّة تلفّظ المقطع الطّويل "يا" ( يَا، يَ، يَايَ، يَاآيَ) باعتماد أسلوب أداء شديد(f).




– تقنية التّمويج "vibrato": في غناء بعض الدّرجات الطّويلة كالحسيني والنّوا والكردان وعند تلفّظ حرف التّاء أحيانا وحرف الرّاء وهما كما أشرنا من الحروف المهموسة حتّى يعطيهما جرسا خاصا.

– تقنية الانزلاق "Glissando": في ربط درجة النّوا بالكردان ويتمكّن بذلك المغنّي من تكرار وتمديد لفظ "يا" بعيدا عن النّمطيّة.

– الدّواعم القصيرة والمضاعفة(15): استعملت لزخرفة بعض الدّرجات وتساهم في إبراز مواطن القوّة والضّعف في تلفّظ حروف العبارة.

– الحركات اللّحنيّة المضافة: تثري الخطّ اللّحني ويستعملها المغنّي ليضيف حيّزا زمنيّا شاسعا إذا ما أراد تمديد حرف من حروف العبارة.

حاول المغنّي إثراء الخطّ اللّحني باستعمال هذه التّقنيات والزّخارف وتوظيفها في موسيقى المعنى فلم تكن أداة لزخرفة اللّحن الأساسي لمطلع الأثر الموسيقي فقط، بل

آليّة معتمدة للإنتقال بين الحرف والآخر في تلفّظه لعبارة "ياترى"، فيحدث من خلالها التّغيير والإضافة ويفتح بها مجالات تعبيريّة ليكون لصدى الحروف وقع على السامع وليشير بها إلى حيرته وتضرّعه.

## "يَا تَرَى" في نهاية المونولوج:

الجملة اللّحنيّة الأولى:

باستعمال نموذج إيقاعيّ ولحني حاول الملحّن تركيز جنس بياتي عشيران

واستعراض درجاته من جهة وفرض إيقاع داخليّ في الجملة الموسيقيّة من جهة أخرى وبذلك تكتسب حروف العبارة نفس الحيّز الزّمني كلّما تكرّرت.

أمّا على مستوى النّطق فقد جعل المغنّى المقطع الطّويل "رى" موطن قوّة في اللّفظ بتضخيمه وتطابقه مع الوقت القويّ من الإيقاع ومنفصلا عن المقطع "يا" الذي سيأتي بعده مباشرة ( عند تكرار العبارة ) وهو ما نلاحظه في الجملة اللّحنيّة الثّانية كذلك.

الجملة اللّحنيّة الثّانية: تعتبر مكمّلة للجملة الّحنيّة الأولى فمن خلالها سعى

الملحّن إلى إبراز درجات مقام البياتي عشيران مرتّبة وفي نسق لحنيّ صاعد باستعمال نموذج إيقاعيّ ولحنيّ.

لا شكّ وأنّ تلفّظ "يَا تَرَى" بنفس الطريقة، ومسايرتها للحن صاعد وفق إيقاع داخليّ منتظم يعكس الحالة النّفسيّة للملحّن حيث يبرز شكواه وحيرته وطوقه لمعرفة الجواب.

**الجملة اللّحنيّة الثّالثة:**

**يمكن تقسيم هذه الجملة إلى أربعة عبارات ويوضّح لنا اختصار مسارها اللّحني أنّ كلّ عبارة هي إعادة للعبارة التي سبقتها بتصرّف حيث يوظّف فيها الملحّن بعض الزّخارف والتّقنيّات.**

**إنّ المقاربة اللّسانيّة لكلمة "يا ترى" قد أوحت لنا بأنّ محمّد عبد الوهّاب قد استنفذ عديد المكنات الصّوتيّة والإيقاعيّة التي تزخر بها هته الكلمة رغم قلّة حروفها ومحدوديّة مداها الصوتي ومن خلال التّحليل الموسيقيّ نتبيّن تفطّن الملحّن إلى ما تكتنزه من آفاق صوتيّة فلم يخلق رتابة ونمطيّة بل كان التّكرار هادفا ومستساغا في الأذن، ونتاجه محاكاة بين اللّفظ في معناه وطريقة تلفّظه وغنائه، حتّى أنّنا نستخرج بذلك بعض الخصائص التّعبيريّة وأساليب التّلحين لمحمّد عبد الوهاب.**

**يبرز إحكام سيطرة الملحّن على النّص الشعري وموضوعه بتكرار تساؤل "يا ترى" وشحنه بدلالات ومعاني متعدّدة كالاستغاثة والحيرة والألم... ومن خلال التحليل اللسانيّ والموسيقيّ يمكننا الجزم دون عناء أنّ دراسة عبارة "يا ترى" تبرز دور ودلالة العلاقة بين الملفوظ الشّعري والملفوظ المغنّى في تشكيل عمليّات التّلقّي والإبلاغ الموسيقيّ عند محمّد عبد الوهاب.**

## الهوامش و الإحالات

1) المسدّي (عبد السّلام)، الأسلوب والأسلوبيّة، تونس، الدّر العربيّة للكتاب، ص.9-10.

2) الفونيتيك: علم يدرس أصوات الكلام دون النّظر إلى وظائفها اللّغويّة أو تحديد اللّغة التي تنتمي إليها. قدور(أحمد محمّد)، مبادئ اللّسانيّات، دمشق، الطبعة الثّالثة، دار الفكر، 2008، ص..81

3) المونولوج: شكل من أشكال الغناء العربي ينفرد المطرب بأدائه، متعدّد الأوزان الشّعريّة ويروي قصّة ذات بداية ونهاية. "مونولوج" هي كلمة يونانيّة، تتكوّن من لفظين، (مونو) وتعني فرد و(لوج) بمعنى أداء أي الأداء المنفرد. بدأ

ظهور هذا القالب في الرّوايات الغنائيّة حيث يؤدّيه بطل الرّواية وساهم في تطويره محمد القصبجي حيث أعدّ له مقدّمة موسيقيّة (مونولوج إن كنت أسامح وأنسى الأسيّة).

كامل (محمود)، تذوّق الموسيقى العربيّة، القاهرة، المطبعة السنّية المحمّدية، 1985، ص.45.

4) كلمات أحمد عبد المجيد، لحّنها وقام بأدائها محمّد عبد الوهاب سنة 1932.

سحاب (فكتور)، السّبعة الكبار في الموسيقى العربيّة المعاصرة، بيروت، الطّبعة الأولى، دار العلم للملايين، 1978، ص.169.

5) محمّد عبد الوهاب: ولد في سنة 1910 في بيئة دينيّة فاقترنت بداية حياته الموسيقيّة بالإشتراك في حلقات أناشيد الذّكر ثمّ قرّر أن يدرس الموسيقى دراسة علميّة فالتحق بمعهد الموسيقى ليصبح مدرّسا للأناشيد. سنة 1925 بدأ عبد الوهاب الغناء في الحفلات الخاصّة حيث التقى بأمير الشّعراء أحمد شوقي وكانت تلك المقابلة نقطة التّحوّل في حياته الفنّية. له تجارب في التّلحين والغناء والتّمثيل وعرف بإطلاعه على أنماط موسيقيّة متعدّدة.

وبحثه عن التّجديد في أعماله الموسيقيّة حتّى لايختلف عن لغة الأجيال الجديدة في فنّ الموسيقى لذلك لقّب بموسيقار الأجيال.

الجبقجي (عبد الرّحمان)، القسم الأوّل من ديوان محمّد عبد الوهاب، بيروت، مكتبة دار الشّرق، ص.12–20.

6) يا ترى يا نسـمة هتقولي ايه وانتي يا نجمة راح تحكي ايه
مين ينكر الشوق الصافي غير نسمة سايرة بيني و بين قلب الحبيب
والاقي من قلبة وافي غير نجمة حايرة لما القمر ضية يغيب
ان طال عليا الجفا انسى معاه كل عزة واقول يا قلبي الوفا بين الحبايب معزة
وانا اللى بينت جماله ورويت بدمع العين حسنه واشتاقت الناس لوصاله لما انشجوا الحان روحي
ومنين يا قلبي تنول وصله الا ان جفيتة وصعب عليك
والقاك فى ليلك بتقول له يا ترى يا نسمة هتقولي ايه

7) الوجي (عبد الرحمان)، الإيقاع في الشّعر العربي، دمشق، الطبعة الأولى، دار الحصاد، 1989، ص..50

8) راجع أنواع المقاطع، المصدر نفسه، ص 53.

9) نصر (ابراهيم)، كتاب موسيقى الشّعر، الطبعة الثّانية، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1952، ص..9

10) تصنيف بحسب الجهاز الصّوتيّ الوظيفي: حروف أسنانيّة، حروف لهويّة، حروف أنفيّة، شفهيّة... قدور(أحمد محمّد)، المرجع السابق، ص..105

11) بن جني ( أبي الفتح عثمان)، الخصائص، الجزء الثّاني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصريّة، ص..162

12) سوف نعتمد في تحليلنا للجمل اللّحنيّة على ما ورد من خصائص مقاميّة وأجناس في كتاب:

الزّواري (الأسعد)، المقامات المشرقيّة في الموسيقى التّونسيّة المعاصرة، تونس، مركز النشر الجامعي، 2008،ص128– 136.

13) أنظر درجات السلّم العربي

الرايس (الحبيب)، النظريات الموسيقيّة اللموسعة، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1996، ص.92.

14) برمجيّة "Logic Pro".

15) يختلف طريقة أدائها من حقبة موسيقيّة إلى أخرى، تكتب قبل الدّرجة المراد زخرفتها وتنفّذ بتضخيم صوت هذه الدّرجة على الدّرجة المزخرَفة.

الرايس (الحبيب)،المرجع السّابق، ص.272– 273.

# الرمز ودلالته في الطرح الموسيقي

## أغنية "يا بوسعيد العالي" للملحن علي الرياحي نموذجا

**قاسم الحاج سالم***

*kacemhjsalem@yahoo.fr*

**مقدمة**

**لقد اهتمت أغلب المقاربات النقدية والتحليلية بدراسة النص الأدبي بما يشمل من شعر وقصة ومسرح، فتعددت الأساليب وقدمت عدة مناهج تناولت تفسير الدلالات والرموز المتخفية في النص. ومن أبرز هذه المشاريع النقدية التحليلية، التي أدت بمفهوم التحليل إلى مسارات ومفاهيم جديدة تطلعت إلى تقديم تفسيرات للنص، نذكر مثلا المنهج السيميائي والمنهج البنيوي الوظيفي والمنهج الاجتماعي–الثقافي وهي مناهج تحليلية حاولت أن تأتي على مختلف نواحي النص وأن تحيط بمدلولاته عبر تفكيك رموزه وعلاماته. فهذه المناهج قد أولت عناية بالغة في الاستعانة بالرمز ودلالاته فأعاروه "أهمية خاصة ضمن انشغالاتهم باللّغة في حقل من أهم حقولها المتعلق بالدلالة". (محمد الجويلي، 2007، 35) (1)**

**وما نلاحظه فعلا على الساحة الأدبية أو الثقافية على وجه الخصوص، هو اقتصار النقاد والمحللين على دراسة النص الأدبي في حين قللوا، أو أهملوا تقريبا، دراسة النص الموسيقي رغم أنه في اعتقادنا نتاج تعبيري إبداعي لا يقل قيمة على أي طرح ثقافي آخر.**

**بمسحة من التشاؤم نقول إن الطرح الموسيقي، مع ندرته، لا ترقى دراسته وتحليله إلى المستوى المأمول الذي وصلت إليه المناهج النقدية والتحليلية للطرح الأدبي. فنحن نكاد نجزم أن أغلب التحاليل المطروحة في وسائل الإعلام المكتوبة خاصة أو في الدراسات ورسائل التخرج تقتصر على التركيز أكثر على الظاهرة الاجتماعية والثقافية المحيطة بالنتاج الموسيقي، متناسية أو مهملة تماما الطرح**

---

*باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

الموسيقي نفسه وما يحمله من دلالات وإيحاءات يمكن أن تدلنا على نتاج فكري متكامل من خلاله يصور واضعه (الملحن) معاني محددة تخدم النص الشعري (الملحَّن) وتقدم له مزيدا من التوضيح والشرح.

## القدرة التعبيرية للموسيقى

نريد من خلال تقديم بسيط أن نلمّح إلى قدرة الموسيقى على التصوير والإحالة والإشارة إلى المضمون بعلاماتها ورموزها المختلفة. إن الموسيقي تحظى بلغة تجعلها قريبة من النص الشعري الملحَّن. ذلك أنها تزخر بمجال تعبيري ودلالي وبإمكانات تتيح لها قدرة كافية على التعبير وطرح المعنى ضمن عملية الترميز. وبما أن العلامة الرمزية لا يمكن أن تكون اعتباطية، فلا بد أن تكمن فيها علاقة طبيعية بين الدال والمدلول. (2)

تهتم عملية الترميز هذه، ضمن منهج تحليلي سيميائي، بالكشف عن دلالات ورموز الموسيقى. فنستطيع أن ندرس من خلالها ما هو سمعي (غير لغوي)، لنتجاوز كل ما هو منطوق. إن دلالات النص عند اللسانيين تتعامل مع بلاغة الأفعال والأسماء والنعوت والأوصاف، حيث تستخدم اللغة عناصرها للوصف والتوضيح، فينعت الشيء مثلا ببعيد أو قريب، سريع أو بطيء، فوق أو تحت، وفق رموز شكلية تعبيرية على علاقة لغوية بين الدال والمدلول. فاللغة إذن وسيلة تمكن من التواصل عبر علامات صوتية تخضع إلى وظائف رمزية محددة. وبما أن التعبير الموسيقي لا يعتمد على مثل هذه الرموز (الكلمات والجمل) التي نجدها في اللغة، فهو يلجأ إلى استعمال درجات صوتية لحنية منظمة في نسق ترتيبي دقيق يمكن أن تكوّن جملة لحنية دالّة. "إن الرموز الموسيقية المميزة يقع توظيفها في عدة ألحان متكررة لنقل أحاسيس مماثلة وأن استعمال هذه الرموز هو أمر أساسي للخطاب الموسيقي". (Blacking John، 1980، 62) (3)

ليس هناك مجال للشك في أن الكلمة لها مكانتها الخاصة والقوية في الخطاب بوجه عام، وهي ثرية بالمعاني والدلالات. غير أنها تزداد اكتسابا لقدرتها تلك إذا ما لبست ثوبا لحنيا مناسبا، وتزداد هذه السلطة قوة إذا وقع توظيف العناصر الموسيقية الملائمة والمناسبة مع معنى الكلمة ذاتها.

إن ذلك يحيلنا إلى الحديث عن قدرة الموسيقى على الوصف والتعبير، فقد توصل جون بلايكنغ «John Blacking» في رحلته إلى قبائل "الفاندا" بجنوب إفريقيا le

«peuple venda» إلى الاعتقاد بأن الموسيقى لغة يعبر من خلالها هؤلاء الأفراد عن مشاغلهم وتجاربهم حيث يقول: " إن المصطلحات الموسيقية يمكن أن تصبح لغة تساعد على وصف تجربة إنسانية مؤثرة ". (Blacking John، 1980، 69) (4) ويذهب سمير الحاج إلى أبعد من ذلك في إيمانه بقدرة الموسيقى على تعويض اللغة أحيانا وعلى مدى تمكنها من الوصف والتبليغ حيث يقول: " الموسيقى تضفي على كل مشهد وحدث، على كل فعل وظرف من العالم الواقعي معنى أرفع، وتعطينا عنه أصدق وأوضح صورة". (سميرالحاج شاهين، 1980، 33) (5)

وعليه فإن الطرح الموسيقي يعتمد على عناصر مختلفة متناقضة ومتعارضة، لابد من البحث عن دلالاتها وفهمها لكشف معانيها وأبعادها. فدراسة النص الموسيقي سيميائيا، هو طريق للوصول إلى معنى ودلالة هذه العناصر.

لقد تفطن أغلب المؤلفين الموسيقيين العرب إلى ضرورة تغيير نمط طرحهم الموسيقي والخروج به من جفاف القوالب الكلاسيكية كالموشح والدور والموّال. وربما كان وراء ذلك، اختلاطهم بموسيقيين أوروبيين، كانوا قد اشتغلوا بالسينما المصرية منذ مطلع القرن العشرين. فقد ساهم هؤلاء في وضع ألحان الموسيقى التصويرية للأفلام وقاموا بتوزيع موسيقى بعض الملحنين. (6) وأمام هذا الظرف أوحى المشهد السينمائي لهؤلاء الملحنين المصريين، والعرب أيضا، بمجال أوسع وفضاء أرحب لطرح معاني النص ولتصويرها، ممّا نبّههم إلى التفكير في منهج جديد لطرق التلحين، إذ "ينبغي أن تولد الحاجة إلى التجديد وابتكار الأشكال الجديدة من الشعور بعدم كفاية الأشكال القديمة".( محمد عزيز نظمي سالم، 1996، 16) (7)

من خلال تراثنا الموسيقي العربي، تستوقفنا نصوص موسيقية كثيرة تفيض بالرموز والدلالات، يمكن استقراؤها لتحليل ما بداخلها، بأن نتخذ من اللغة الموسيقية وعناصرها أدوات معرفية لشرح هذه النصوص والبحث في مدلولاتها.

إن دراسة هذه الأعمال تتطلب منا أن نحوم حول معنيين اثنين، الأول ينبثق من تقنية شعرية والثاني من آلية موسيقية. لذلك سنحاول أن نستنجد بوسائل تحليل الخطاب الشعري من جهة ووسائل تحليل الخطاب الموسيقي من جهة أخرى، ربما نتوصل بذلك إلى الكشف عن معاني أهم المفردات في النص الشعري، التي تكتسبها بدلالاتها التعبيرية الذاتية، وعن مدى تأثير الإضافة اللحنية التي تلبسها ليكتمل بناء العمل الفني.

على هذا الأساس نحاول أن نقوم بتحليل عمل فني للملحن التونسي علي الرياحي يحمل عنوان "يا بوسعيد العالي" فنقف من خلاله على مدى توفق صاحبه في المحافظة على معنى الكلمة بعد تلحينها.

**التعريف بالأغنية**

كلمات الأغنية من نظم الشاعر الطاهر القصار (8)

ألحان علي الرياحي

لحنت الأغنية في مقام الحجاز كار (المقدمة الموسيقية والمذهب)

الانتقال إلى مقام الزنكولاه (الأبيات)

استعمال إيقاع الملفوف (المقدمة الموسيقية) مع مراوحة بينه وبين إيقاع "أيوب"

الانتقال إلى إيقاع السعداوي (المذهب والأبيات)

استعمال آلة الناي (المقدمة الموسيقية)

أداء المقدمة بكورال رجالي (يا لا..)

استعمال الدفوف والتصفيق (النهاية )

**مضمون الأغنية**

يتغنى الشاعر بمدينة سيدي بو سعيد (9) لما تتميز به من مناظر طبيعية خلابة وهي ضاحية تلّية ومنطقة سياحية تقع على بعد عشرين كلم من تونس العاصمة شرقا.

**النص الشعري للأغنية (المذهب والبيت الأول):**

يا بوسعيد العالي  شرّفْتنا بالنور
مقامك عزيز وغالي  مشهور بالناظور

****

ناظور عالي ساطع  على جْبَلْ ما لُه مْثيلْ
على بْحَرْ زاخر لامع  بمْحاسْنُه مشهور
ناظور ديما ساهر  للقاصْدين دْليل
يقضان ونورُه داير  مثل الفْلَكْ يْدُورْ

**شكل ومضمون القصيدة**

على مستوى الشكل، حافظ الشاعر على بنية القصيدة ذات الشطرين التي وإن قامت على وحدة البحر (10) إلا أنها عمدت إلى اختلاف وتعدد القوافي. أما على مستوى المضمون فقد سار على درب الأساليب السائدة التي تعمد إلى المحسنات البلاغية والاستعارة وتوظيف العناصر الطبيعية، فتحقق القصيدة بذلك وظيفتها

الأساسية وهي أن ترحل بالمتقبل إلى عالم السحر والخيال وترمي به على أرض الدهشة على حد تعبير نزار قباني.

اختار الشاعر منذ البداية المزاوجة بين المدينة كقطب طبيعي يزخر بمعاني الجمال والروعة وبين الولي الصالح القاطن بها الذي لا يبخل بكراماته وبتلبية دعوات الوافدين إلى مقامه، حسب الاعتقاد الشعبي. « فالأولياء رجال مقربون إلى الله لهم إمكانيات الاتصال به أكثر من غيرهم ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات، وتظل لهم نفس المقدرات بعد وفاتهم، ويظل الضريح رمزا لهذه القدرة على الفعل ». (عبد الحميد بورايو، 1979، 22 ) (11)

ففي ذكر هذا الولي (سيدي بو سعيد الباجي)، نلمس من خطاب الشاعر مسحة من الخشوع والتوسل تصحبها نظرة تقدير واعتراف بشأنه وعلو مقامه، ويبدو ذلك في قوله: «مقامك عزيز وغالي». أما بعد ذلك، فيواصل وصف المنطقة عموما والتغني بجمال مناظرها وذكر أهم آثارها مثل "الناظور" الذي يمثل النواة الأولى التي كانت وراء تأسيس هذه المدينة وأهم معالمها شهرة، ويظهر ذلك في قوله: «مشهور بالناظور». (12)

صورة رقم 1: مشهد عام لناظور سيدي بوسعيد (رأس سيدي بوسعيد)

لقد تأتى عن هذه المزاوجة تفاعل ثري بين علو المكان (وقوع المدينة في التلة المشرفة على البحر الأبيض المتوسط والتي يلعب فيها الناظور مرصدا لتعقب الأخطار من الحدود البحرية المجاورة، حيث يقول الشاعر: «ناظور عالي ساطع على جْبَلْ ما لُه مْثيل»، وبين علو شأن الولي ومقامه.

استفادة مما تقدم، يمكن القول أن هذه القصيدة، وإن كان مضمونها يحاكي التغني بجمال المدينة، فإننا نلمس من خلال المقدمة الموسيقية بعدا طقوسيا دينيا يذكرنا

بالزيارات التي كان يؤديها الناس، ولا يزالون، لمقامات الأولياء القابعة في الزوايا. لقد استعان الرياحي برمزية هذا الطقس ومدى ارتباطه بمرجعية صوفية يتبناها أفراد هذه المنطقة لترتسم في مقدمة عمله الموسيقي. فعلى هذا النحو، يستهل الملحن تلحين هذه القصيدة.

## دلالة المقدمة الموسيقية

لا تقل المقدمة الموسيقية قيمة عن العمل الموسيقي عموما. وذلك نظرا لعناية الملحنين بها باعتبارها نتاج فكري تعبيري يمهّد لفهم النص. في هذا العمل الفني توجه الشاعر في قصيدته إلى التغني بجمال منطقة سيدي بوسعيد كما سبق أن أشرنا، فيعمل الملحن عبر المقدمة الموسيقية على الدفع بالمتقبل نحو استحضار وتصور مشهد زيارة الولي. فيقوم بتوظيف العناصر الموسيقية المكنة والأجراس الصوتية الملائمة التي تمثل في حد ذاتها علامات سيميائية ودلالات تجسد بوابة العبور بين هذا المشهد وبين المتقبل. فالعمل الفني بوجه عام لابد أن يبنى على عناصر وأساليب متنوعة تمثل عملية التواصل بين المبدع والمتلقي. "إن هذا التواصل هو الوسيط الذي يمارسه الفن بين ذاتيتين، ذات القائم بالفعل وذات المتقبل". ( Mikel Dufrenne, 1998, 273) (13)

وفق ما ورد الآن، لا بد أن نتساءل عن رمزية هذه العلامات والدلالات، ومدى نجاح الملحن في توظيفها.

يقوم علي الرياحي باختيار إيقاعي "الملفوف" و"أيوب" (14) مع التركيز على آلات الدفوف وانفراد آلة الناي في تنفيذ الصولو «solo» يلي ذلك أداء لحن المقدمة بالأصوات الرجالية «chorus». إن اختيار هذا الإيقاع وهذه الآلات (الدفوف والناي) والكورال الرجالي، يعود إلى عادة توظيفها واستعمالها ضمن الممارسة الموسيقية ذات الوظيفة الطقوسية والدينية المتعلقة بزيارة الأولياء في بلدان الشرق العربي عموما. (15)

من خلال ذلك يحاول الملحن توظيف كل العناصر الموسيقية المكنة لاستحضار تقليد بقي في الذاكرة الشعبية الجماعية للمجتمع التونسي. فقد اشتهرت ضاحية "سيدي بو سعيد"، كغيرها من المدن التونسية، بمظاهر احتفالية دينية تتضمن استعراض الفرق الموسيقية الشعبية (العيساوية) نذكر منها "خرجة سيدي بوسعيد". (16)

صورة رقم 2: خرجة عيساوية بتونس تعود لسنة 1915

### الصعود والنزول: سبل الترميز لهذا التناقض

تختلف المعاني وتتعدد في النص الغنائي الواحد. وأمام التزامهم بالوصول بهذا النص إلى أقصى درجات البلاغة والتصوير، يحاول الملحنون رسم صور تقريبية بدلالات محددة. ومن بين هذه الصور تظهر معاني الصعود والنزول في تناقضاتها الواضحة.

في أغنية "يا بو سعيد العالي" يختار الملحن علي الرياحي مقام الحجاز كار، الذي من بين خاصياته، التركيز على منطقة الجواب (الصعود) ثم النزول والاستقرار في منطقة القرار. ومع وقوف الشاعر إجلالا وإكبارا أمام التلة التي يقع فيها مقام الولي الصالح سيدي أبي سعيد الباجي، يبدأ الملحن بتلحين البيتين الأولين في منطقة الجواب من المقام الموسيقي المذكور، منتبها إلى معادلة بين علو المكان وعلو شأن الولي الصالح. غير أنه وأمام التزامه بضرورة الاستقرار في منطقة القرار من هذا المقام، يجد تناقضا ملحوظا بين كلمة "الناظور" ونزول الصوت، فيعيد تلحين هذه الكلمة بتدرج نحو الصعود إلى منطقة الجواب. فتحيلنا دلالة الصعود التدريجي للأصوات إلى رسم صورة هذا البناء الشامخ الثابت في الأرض والمطل نحو السماء. (انظر الرسم رقم1)

رسم رقم1: الترقيم الموسيقي للشطر الأخير من المذهب (مشهور بالناظور). (17)

ولا يتوقف علي لرياحي عند هذا الحد بل يتجاوز ذلك، ليتدرج بالصعود أكثر، وصولا إلى درجة "مي" (جواب البوسلك)، عند تلحين كلمة "يا عالي". ممّا يؤكد إصراره على إضفاء معنى علو ورفعة قدر هذا الولي وسعة منزلته ومكانته. (انظر الرسم رقم 2)

رسم رقم2: الترقيم الموسيقي لـ "سيدي بو سعيد يا عالي".

كما تظهر لنا مسحة الخشوع والتوسل التي ذكرناها عند الأداء الغنائي للمذهب، عبر عنصرين موسيقيين يتمثل أولهما في جس الدرجة الحساسة للمقام la note «sensible»، وهي درجة "سي" "ماهور"، ويظهر الثاني في طريقة الأداء التي أضفى عليها المؤدي (الملحن نفسه) إحساسا "بالرقة والرهافة واللطف". « la nuance de Delicatament » (18) (انظر رسم رقم 3)

رسم رقم 3

**خاتمة**

ما نصل إليه إجمالا من خلال استقراء تجربة علي الرياحي الملحن، هو استخلاص نتيجتين مهمتين:

النتيجة الأولى تتعلق باتباعه مسارا توافقيا بين الكلمة واللحن. فأسلوب التلحين عنده، بما يحمل من عناصر موسيقية عديدة تتنوع وتختلف، يسير على منهج المعاني ولا يحيد عنه. فالطرح الموسيقي يظل دائما منتبها إلى الصورة الشعرية ولا يتجاهلها.

أما النتيجة الثانية فهي أن السير على هذا التقليد يمكن أن يتقبّله السامع تقبّلا إيجابيا. فهذا التمشي الجوهري، عند عديد المؤلفين الموسيقيين، هو الذي يقف وراء "خلود" النتاج الفني.

## الهوامش والإحالات

(1) الجويلي (محمد)، الأم الرسولة، مطبعة تونس قرطاج، 2007، ص35.

(2) هذا ما أشار إليه فرديناند دو سوسير (Ferdinand de Saussure) حين تطرق إلى الفرق بين الرمز والعلامة اللغوية، انظر محمد الجويلي، العنوان السابق.

(3) (John), **Le sens musical**, Les éditions de minuit, Paris, 1980, p. 62.

(4) BLACKING (John), « Ibid.», p.69.

(5) سمير الحاج شاهين، روح الموسيقى، بيروت، ط.1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، أفريل 1980، ص33.

(6) نذكر مثلا: أندريا رايدر Andria Raider (اليونان)، ماريو ماشيميني Mario Machimini أو فرانسسكو لافانيني Francisco Lavanini (إيطاليا).

(7) محمد عزيز نظمي سالم، دور الفن في التعبير الثقافي، سورية، مؤسسة شباب الجامعة، 1996، جزء 4، ص16.

(8) الطاهر القصار (1899-1988) شاعر تونسي له عديد الدواوين، من بين أغانيه، البير والصفصاف، نوبة الخضراء، توزر يا بلاد النخلة...

(9) كانت هذه المدينة تسمى "جبل المرسى" أو "جبل المنار" وذلك لأنها تقع على تلة صخرية مثلت لسكان قرطاج موقعا استراتيجيا للمراقبة والدفاع عن هذه العاصمة الفينيقية في القرن السابع قبل الميلاد. ومع بداية الفتح الإسلامي حافظ جبل سيدي بوسعيد على دوره حتى سنة 1893 عندما عوضت باسم "سيدي بوسعيد" نسبة إلى الولي الصالح أبي سعيد الباجي الذي عاش فيها حتى مماته سنة 1156.

(10) نظمت هذه القصيدة في بحر مجزوء الرجز

(11) بورايو (عبد الحميد)، القصص الشعبي في منطقة بسكرة: دراسة ميدانية، دار السويدى للنشر والتوزيع, 1978 ص22.

(12) يقع أعلى التلة المطلة على خليج تونس وكان يستعمل كمرصد للمراقبة والاستطلاع.

(13) Mikel Dufrenne, Esthétique et philosophie, T2, 1998, p.273.

(14) ويسمى أيضا "الزار".

(15) تعد آلة الناي هي الآلة الأكثر شيوعا واستعمالا في الطقوس الدينية لأنها الآلة الموسيقية الوحيدة التي اتفق عدد كبير من فقهاء وعلماء الدين على إباحتها. انظر: التونسي (محمد الشاذلي)، فرح الاسماع برخص السماع.

(16) عند الاحتفال بالمناسبات الدينية يقوم السكان بالاجتماع في وسط المدينة ليتحولوا جميعا مشيا على الاقدام نحو ضريح الولي لإحياء طقوسهم. ويسمى ذلك بالخرجة.

(17) نلاحظ من خلال الدرجات الصوتية (باللون الأحمر) الصعود المتدرج للصوت ثم يليه صعود سريع تزامنا مع كلمة "عالي".

(18) Delicatamente هي من العبارات الايطالية المستعملة في العلامات الموسيقية الخاصة بأسلوب التعبير في الأداء الآلي.

# المعنى في الخطاب الموسيقي بتونس بين الكلمة واللحن

**سيف الزبدي** *
*seifzidi11@hotmail.fr*

**يتصل الخطاب عامة بمختلف الأشكال والأساليب التي ابتدعها الإنسان للتواصل، وهو يشمل بذلك اللغة بقواعدها الصوتية وتركيباتها النحوية والصرفية ورموزها التواصلية، علاوة عن سائر التعبيرات الإبداعية التي تعتمد على إعمال الحواس البشرية، بما في ذلك الممارسات الموسيقية، حيث يمكن ان تلعب التعبيرات الموسيقية دورا أساسيا في تحقيق التواصل بين الأفراد والجماعات الاجتماعية. ومنه تتنزل الموسيقى (إلى جانب اللغة) كخطاب تواصلي له دلالته ومحدداته، إلا ان هذا الخطاب المتصل بالموسيقى لا يزال يتخبط في إشكاليات تحديد المفاهيم والدلالات، والسبب في ذلك يعود إلى كون الموسيقي لا تعكس أبعادا تواصلية واضحة وجلية كما هو الشأن بالنسبة للغة، وذلك بالرغم من تشاركهما في بعض الميزات كالتسلسل الخطي (Jean-Jacques Nattiez, 2010, 10) (1) ، فالموسيقى واللغة: "ظواهر قائمة في كل المجتمعات البشرية وأمر ضروري لنا نحن البشر. ولكن توجد فروق جوهرية في المواد والوسائل وطرق الإنتاج والاستهلاك وتحديد دلالة الموسيقى عنها في اللغة" (منير التريكي، 2014، 64)(2) . إلا أن ذلك لا ينفي قرب الموسيقى من اللغة لنقل من حيث المقصد التعبيري، فالتعبيرات الموسيقية بكل ما تتضمنه من أحاسيس تخضع لمرجعيات تجعلها: "تفضي في نهاية الأمر إلى لغة صوتية ونغمية إنسانية جديدة، ينقلها الإنسان مرة ثانية إلى الأجيال اللاحقة من خلال الممارسة الحياتية وعن طريق التواصل الشفوي" (سمير بشة، 2012، 89)(3) ، وعلاوة عن ذلك، فان**

---

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

الموسيقى والألحان تحديدا يمكن أن تساهم بقدر كبير في إثراء الوظيفة التعبيرية التي تضطلع بها اللغة الكلامية.

ومنه فان التعبير الإنساني سواء كان متبلورا من خلال كلام متضمن لمجموعة من الألفاظ (اللغة)، أو عبر تسلسل لجمل لحنية (الموسيقى)، او عن طريق كلام ملحون، فالهدف منه يتلخص في تحقيق التواصل بين الأفراد، تواصل حسي كان أو معرفي، ومن هنا تتنزل جدلية الكلمة واللحن في تحقيق المعنى المنشود من الخطاب التواصلي بين الأفراد، وتحديدا الخطاب الذي تتضمنه التعابير والممارسات الموسيقية، خاصة إذا ما كانت ركيزة هذا الخطاب هو الكلام الملحون. ومن هذا المنطلق تطفو على السطح إشكالية تحقيق المعنى المنشود من الخطاب الموسيقي بين الكلمة واللحن.

يستدعي تناول هذه الإشكالية، حصر مجال البحث وتحديده، لذلك ارتأينا لتحقيق هذا المسعى التركيز على الخطاب الموسيقي المتداول بتونس خلال الفترة الراهنة، وذلك بحكم درايتنا بالواقع الموسيقي للبلاد، الذي يعتبر محور بحوثنا الأكاديمية، هذا بالإضافة إلى أن المُمارسات الموسيقية التونسية شانها شان اغلب الممارسات الموسيقية بدول العالم العربي تَعتَمِد أساسا على الكلام الملحون، بحيث تحظى الكلمة إلى جانب اللحن بأهمية بارزة في تحقيق الأغراض التعبيرية للخطاب الموسيقي (Simon Jargy, 1977,49) (4) . وبالتالي فان تدقيقنا في مَنزلة اللحن والكلمة اليوم ضمن الخِطابات الموسيقية التونسية، وتَبَيُّن دورهما في بلورة المقاصد والمعاني المنشودة من هذه الخطابات، يمكن أن يساعدنا في محاولة تناول الإشكالية المطروحة، وذلك عبر تَفحُّص جملة من الآثار الغنائية المتداولة بالبلاد، والتَّمحيص في أغراض تنفيذها، ودور جُمَلِهَا اللحنية ونُصُوصِهَا الشّعرية في تحقيق ذلك. فكيف تولِّد الكلمات والألحان اليوم مقاصد ومعاني الخطاب الموسيقي في تونس؟ وأيهما ابلغ في تحقيق ذلك؟

## 1. مساهمة اللحن في تحقيق معنى الخطاب الموسيقي بتونس:

يمكن أن تلعب الصياغات اللحنية دورا بارزا في تمييز الخطابات الموسيقية للجماعات الاجتماعية، وذلك بمعزل عن مضمون الكلمات التي ترافق هذه الصياغات اللحنية، باعتبار أن لكل جماعة مميزات ومراجع وأدوات موسيقية محددة تميزها عن غيرها من الجماعات الأخرى (محمود قطاط، 1984، 90)(5) . فإن كانت

الموسيقى من حيث أساسها واحدة، باعتبارها حسب التعريفات المتداولة خلال القرن التاسع عشر فن يقوم على صياغة وتنظيم الأصوات وفق ما تستسيغه الآذان (Jean-Marc Chouvel, 2005, 13) (6) ، فإن التدقيق في تركيبات العديد من الألحان المنتشرة عبر العالم، يجعلنا نقر بوجود اختلافات بينها من ناحية المضمون والمفاهيم الجمالية، وذلك بحكم ارتباطها بالخبرات الاجتماعية والموروث الثقافي للجماعات التي تتداولها (7) (Alphons, Silbermann, 1968, 72). وبذلك مثلت الألحان إحدى ابرز العناصر المحددة لمرجعيات الخطابات الموسيقية، وهو ما يؤهلها بلا منازع لتكون أداة مهمة لتحقيق أغراض هذه الخطابات وتبليغ معانيها التعبيرية. ويمكن في الواقع التماس هذه الأهمية من خلال جملة من الخطابات الموسيقية المتداولة اليوم بالبلاد التونسية. فرغم ما تفرضه العولمة خلال الفترة الراهنة من تنميط للألحان، وذلك في إطار سياسة توحيد الأذواق حول أنماط وعناصر موسيقية محددة تمليها خيارات الجماعات المتحكمة في التكنولوجيات الحديثة، ضلت الألحان وأساليب صياغتها تحافظ بشكل أو بآخر على تحقيق معاني وأغراض الخطابات الموسيقية المتداولة بالبلاد، وذلك كما سنوضحه ضمن جملة النقاط التالية:

– تمثل بعض الألحان في تونس اليوم مؤشرات دالة على حدث اجتماعي ما، ويكون ذلك ضمن خطاب موسيقي غرضه إحياء هذا الحدث، بحيث تولد بعض الألحان لدى الأفراد أحاسيس تذكر بأحداث اجتماعية محددة، وذلك بمعزل عن مضمون الكلمات التي يمكن ان تصاحب هذه الألحان. ويمكن أن نذكر كمثال عن ذلك لحن النموذج الغنائي المعروف والمتوارث عبر الأجيال "اِنْزَادْ النِّبي"، والذي ارتبط تقريبا في كامل البلاد بالأفراح الاجتماعية التونسية، فبمجرد الاستماع للحن هذا النموذج، يتبادر إلى ذهن المستمع التونسي تلقائية وجود حدث اجتماعي يرتبط بمناسبة عائلية سعيدة كالزفاف والختان إلى غير ذلك، رغم أن مضمون الكلمات يحمل بعدا دينيا. كما يمكن ان نذكر في هذا الإطار، بعض الألحان التي اكتسبت (لأسباب مختلفة) في بعض الجهات التونسية معان تعبيرية، تترجم خطابا موسيقيا غرضه إحياء حدث اجتماعي ما خاص بجهة محددة، بحيث لا تُدرَك هذه المعاني إلا داخل إطارها الجهوي الضيق. ويمكن ان نورد كمثال عن ذلك لحن ما يعرف بـمعزوفة "المارشة" (Marche) في جهة صفاقس، والذي ينفذ أثناء دخول العروسين لحفل الزفاف، فهذا اللحن الموسيقي الآلي الذي لا يحمل في مكوناته أي جمل

موسيقية من المركبات اللحنية المتوارثة المعروفة، ظل اليوم يمثل لدى أهالي الجهة مؤشرا صوتيا لانطلاق مراسم حدث اجتماعي محدد، وهو حفل الزفاف، وبالتالي بقي لحن "المارشة" يمثل في أذهان أهالي جهة صفاقس خطابا موسيقيا يعكس معاني الفرح والسعادة المرتبطة بهذا الحدث الاجتماعي.

– حضرت الألحان كعناصر بارزة ضمن المشهد الدرامي في تونس، وخاصة ضمن المسلسلات الذي ظهرت في العشرية الأخيرة من القرن الماضي والعشرية الأولى من القرن الحالي، والتي حاولت تصوير واقع البلاد خلال بدايات القرن العشرين، ويمكن أن نورد كمثال عن ذلك الموسيقى التصويرية لمسلسل "عَنْبَر اللّيل"(8)، فقد ركزت هذه الموسيقى على جمل لحنية مستلهمة من الموروث الموسيقي التونسي، وذلك عبر عدد من الجمل المميزة للطبوع التونسية المعروفة كطبع رصد الذيل وطبع المزموم، بحيث تم تنفيذها وفقا للأسلوب الذي كان معتمدا خلال فترة بدايات القرن العشرين، من خلال إبراز آلتي البيانو والهارمونيوم. وبذلك ساهمت هذه الجمل الموسيقية في إضفاء صبغة تاريخية على المشاهد المصورة، مخاطبة ذاكرة الأفراد بتضمنها لمؤشرات صوتية في علاقة بالموروث، تعيد للأذهان حقبة بدايات القرن العشرين، لتشكل بالتالي هذه الموسيقى التصويرية خطابا موسيقيا تتحقق معانيه المنشودة من خلال الحان مستمدة من الذاكرة الجماعية التونسية.

– برز في تونس مؤخرا لون جديد من الأغاني ذات البعد الوطني، والتي تختلف في عناصر ألحانها عن الأغاني الوطنية السائدة سابقا، نذكر منها على سبيل المثال أغنية "غنَايَة لِيك"(9)، التي يؤديها مجموعة من المغنين التونسيين الشبان، فمن الواضح والجلي أن المعنى الظاهر من الخطاب الذي تحمله هذه الأغنية يتبلور من خلال مضمون كلماتها ذات المنحى الوطني، إلا انه إذا ما ركزنا ودققنا في لحنها، نلاحظ أنها تحمل في طياتها خطابا ضمنيا، يتركز من خلال اللحن الذي يعتمد بصفة كلية على التركيبات الموسيقية الغربية، ومنه يمكن أن نستخلص أن معنى الخطاب الضمني الذي يترجمه لحن هذه الأغنية، هو التعبير عن ثورة على الأسلوب الموسيقي الذي طالما اعتمد ضمن الأغاني الوطنية بتونس، إضافة إلى التعبير عن وجود فجوة كامنة بين متبني هذا الخطاب والعناصر الموسيقية العربية التي فقدت تماما ضمن اللحن. وقد وجدت في الواقع هذه الأغنية رواجا هاما، خاصة لدى شريحة الشباب، وربما ما ساهم في ذلك هو الخطاب الضمني الذي يحمله اللحن، بحيث وجد فيه

الشباب ما يعبر عن ذواتهم، ويترجم تأثرهم بالموسيقى الغربية، هذا بالإضافة إلى ما تحمله الأغنية من مضمون علني يعبر عن انتمائهم.

– تسجل أغاني نمط ما يسمى بموسيقى "المزود" حضورها بقوة منذ عقود ضمن الحياة اليومية للأفراد المجتمع التونسي، وخاصة لدى سكان الأحياء الشعبية. حيث مثلت مضامين المواضيع التي تطرحها كلمات أغاني هذا النمط، والتي تنقل مصاعب الحياة اليومية للأفراد، عاملا أساسيا لانتشارها، وهو ما جعلها تبدوا كأغاني يغلب عليها كساء الألم والمعاناة. ونجد من ابرز أغاني هذا النمط التي لاقت رواجا بالبلاد التونسية، أغنية "مَظْلُومَة يَا دُنْيَا"(10)، فما يلفت الانتباه في هذه الأغنية، هو انه بالرغم من المعنى العلني الذي يعكسه مضمون كلماتها، والذي يغلب عليه كساء الحزن، فإنها سجلت حضورها بقوة ضمن الاحتفالات والأفراح الشعبية في تونس، بحيث يكون تنفيذها مجالا للرقص وطقسا من طقوس الاحتفال، وهو ما يفسر أن الخطاب الموسيقي الذي تترجمه هذه الأغنية لا يتبلور معناه من خلال مضمون الكلمات الحزينة، بل تتصل معاني هذا الخطاب بمضمون آخر يمرر من خلال اللحن وتحديدا عبر الإطار العام لتنفيذه، فاعتماد آلة المزود والدف والدربوكة (وهي آلات ذات أجراس قوية)، يحدث مناخا صوتيا يدخل الأغنية صلب إطار يدفع نحو تحرير الجسد المنهك من ارهاقات وقيود الواقع المعيشي الصعب للمدينة، ويحدث: "أجواء موسيقية يتذكر بها الفرد ملامح الحياة التقليدية أو البدوية الريفية" (احمد خواجة، 1998، 252)(11) . ومنه نستخلص من خلال هذه الأغنية أن المعنى المنشود من الخطاب الموسيقي الذي تعكسه اغلب أغاني نمط موسيقى المزود، لا يتبلور فقط من خلال مضمون الكلمات المعبرة عن المشاكل الاجتماعية، بل يمكن أن تتصل معاني هذا الخطاب بمضمون آخر، يمرر من خلال اللحن وتحديدا عبر الإطار العام لتنفيذه، والذي يطلق العنان لانعتاق الجسد من قيوده المجتمعية.

يمكن أن نستخلص من خلال جملة النماذج التي قمنا بعرضها، أهمية الوظيفة التي يحظى بها اللحن لتحقيق معاني ومقاصد عددا من الخطابات الموسيقية في تونس خلال الفترة الراهنة، لكن في الواقع ذلك لا يسمح لنا بالتقليل من الأهمية التي يمكن أن تضطلع بها الكلمة ضمن الخطاب الموسيقي التونسي عامة، إذ تنتشر اليوم بالبلاد العديد من النماذج الموسيقية التي يتداولها التونسيون، والتي تتبلور معاني

الخطابات الموسيقية التي تعكسها من خلال مضمون كلماتها، وبمعزل تام عن اللحن، وذلك كما سنوضحه ضمن العنصر التالي.

## 2. مساهمة الكلمة في تحقيق معنى الخطاب الموسيقي بتونس:

لقد شهدت اطر إنتاج الموسيقى في العالم وبما في ذلك البلاد التونسية، على مدى القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، تحولات ملحوظة تولدت أساسا من خلال التطور السريع لوسائل الاتصال والتسجيل السمعي البصري طيلة الفترة المذكورة. حيث أثرت هذه التحولات بشكل ملحوظ على الدائرة السمعية للأفراد، ومنه على آليات الإنتاج الموسيقي. ونتيجة لذلك أصبح المستمع التونسي يعيش ضمن إطار سمعي يعج بالألوان والآثار الموسيقية الوافدة من الخارج، والتي تتضمن لغات ولهجات كلامية مختلفة، لكنها متشابهة فيما بينها على مستوى الأنظمة والعناصر الموسيقية المستعملة، وذلك وفقا لما يمليه عصر العولمة من تنميط وتوحيد للأذواق. كل ذلك اثر بشكل ملحوظ في وسائل وآليات إدراك العناصر الفنية المكونة للآثار الموسيقية، حيث أصبح المتلقي التونسي يولي اهمية متزايدة للكلمة، باعتباره وجد في اللغة واللهجة الكلامية إحدى ابرز المحددات الفنية الكفيلة بتمييز مرجعيات الكم الهائل من الآثار الموسيقية التي يسمعها، وبذلك أخذت مكانة الكلمة تتدعم بصفة تدريجية ضمن الخطاب الموسيقي بالبلاد. وسنحاول فيما يلي تقديم بعض النماذج الموسيقية التي يتداولها التونسيون اليوم، والتي تتبلور معاني الخطابات الموسيقية التي تشكلها من خلال مضمون كلماتها، وبمعزل عن اللحن، وذلك ضمن جملة النقاط التالية:

- انتشر بتونس منذ بدايات القرن الحالي نمط ما يسمى بموسيقى الراب بصفة متسارعة، خاصة عند شريحة الشباب، وذلك بفعل خطابه المباشر الذي ينقل مشاكل وهواجس الشباب، بالاعتماد أساسا على الكلمة، وبأسلوب إلقاء مشحون ومسترسل. فتم بذلك من خلال هذا النمط مناقشة أكثر المواضيع الشائكة والمسيطرة على تفكير الشباب، كقضايا الهجرة السرية والفقر والتهميش والاحتقار والبطالة والمخدرات، ويرجح بعض الباحثين أن: "التصحر الثقافي الذي فرضه بن علي" ساهم بشكل بارز في انتشار هذا النمط الموسيقي (الهادي التيمومي، 2013، 171)(12) . وبعد ثورة 14 جانفي 2011 وقع تسليط الضوء بقوة على نمط موسيقى الراب من قبل وسائل الإعلام،

فتعرفت عليه مختلف الشرائح الاجتماعية وتزايد عدد مغني هذا النمط، وانتشرت انتاجاتهم الغنائية، وتشعبت تصنيفاتها وتسميات أصنافها، إلا أنها ظلت في ذهن المواطن التونسي تندرج كلها ضمن نفس الإطار، وهو إطار تم تسميته بموسيقى الراب. ويمكن أن نذكر من بين ابرز هذه النماذج الغنائية التي انتشرت بالبلاد بعد الثورة، أغنية "حُومَاني"(13)، فقد مثلت هذه الأغنية التي حققت أكثر من خمسة عشر مليون مشاهدة على موقع "يوتوب" (Youtube) ظاهرة اجتماعية فريدة، إذ مثلت خطابا موسيقيا تبناه جملة من الشباب وخاصة المهمشين منهم، حيث وجدوا في مضمون هذا الخطاب ما يعبر عن ذواتهم وما يشغلهم من مشاكل وهواجس. ومعاني هذا الخطاب الموسيقي تتجلى بلا منازع من خلال مضمون كلمات الأغنية، التي تعبر بأسلوب مباشر عن الواقع الأليم لسكان الأحياء الشعبية. فحُومَانِي هو مصطلح ابتدعه واضع كلمات الأغنية، والمقصود منه ابن الحي الشعبي أو "وِلْد الحُومَة"، الذي تسعى الأغنية لتبيان فقره ومعاناته داخل حيه، وذلك بأسلوب مباشر وفيه نوع من السخرية على وضعه الصعب، ومن خلال تراكيب لغوية خارجة عن المألوف، وذلك كتعبير "قَاعْدِينْ انْعِيشُوا كِالزِّبْلَة فِي البُوبَالَة كِيفَقْرِي نِقْرِي مَا انْقُوم بِكْرِي مَا نَعْرَف مُنْقَالَة" وتعبير "هُونِي تَاكِلْ بَايتْ هُونِي تَاكِلْ البِشْمَاطْ" او تعبير "قَدَّاشْ مِنْ وَاحِدْ فِينَا لَعْبُولُوا لَعْبتْ شَنْقَالَة وَلَّا بِجْنَب الحِيطْ نِمَّالَة عَلَى كِلْمَة قَالَا". في الواقع مثلت هذه الأغنية بنجاحها الباهر تتويج لنمط موسيقي بديل ساد في البلاد وقطع مع جل الأنماط الموسيقية التي سبقته، تم فيه ايلاء الأهمية المطلقة للكلمة، بحيث لا يتم التركيز على مسالة اللحن لبلوغ المعنى المنشود من خطابه الموسيقي، فأغنية "حُومَاني" لم يكن فيها بحث واضح وتركيز جلي على مستوى اللحن، حيث كان اغلب تركيبها اللحني مستوحى من أغنية أمريكية بعنوان (Make it Bun Dem) (14)، ورغم ذلك حققت المعنى المطلوب من الخطاب الذي تحمله على أحسن وجه، وذلك –كما ذكرنا– بالتركيز أساسا على الكلمة.

– تميزت الأغاني المعبرة عن الانتماء للوطن في العالم العربي منذ عقود بخطابها ذو البعد وطني، والذي يكتسب هذا المعنى الوطني من خلال نصوص شعرية عميقة في مضامينها وأبعادها، يُعبَّر من خلالها عن حب الوطن والتباهي بالانتماء له. لكن اليوم وفي خضم عصر العولمة وما أفضته من كثرة للأنماط واللهجات الموسيقية والكلامية ضمن المحيط الصوتي التونسي والعربي عموما، اكتسبت اللهجات الكلامية

المحلية أهمية كبرى في تحديد الهوية المرجعية للخطاب الموسيقي، ومنه صار بالإمكان التعبير على الانتماء بمجرد استعمال بعض الألفاظ الخاصة بمنطقة جغرافية محددة من العالم العربي، كلفظ "بَرْشَة" و"اعَيْشِكْ" للإشارة إلى "تونس"، ولفظ "بِزَّافْ" للإشارة إلى "المغرب" و"الجزائر" ولفظ "هَلْبَة" للإشارة إلى "ليبيا" ولفظ "أوِي" للاشارة الى "مصر" ولفظ "وَايدْ" للإشارة إلى الخليج العربي، وقد ذهب المغني التونسي "صابر الرباعي" في هذا المنحى، حيث اصدر جملة من الأغاني التي اعتمد فيها بعض الكلمات الرموز(15)، مترجما من خلالها وبطريقة غير مباشرة عن خطاب موسيقي ذو بعد انتمائي، اكسبه خصوصية ميزته في دول المشرق العربي، وساهمت في امتداد شهرته. ومن ابرز هذه الأغاني التي اعتمدها "صابر الرباعي" لترجمة الخطاب المذكور، نجد أغنية "بَرْشَة بَرْشَة"، فمن خلالها يمكن أن نلاحظ أن التركيز المفرط على لفظ "برشة" (أكثر من تسع وعشرون مرة)، قد أكسى الأغنية خطابا موسيقيا يتبلور معناه في التعبير عن الانتماء للمجال الجغرافي الذي ينتشر فيه استعمال هذا اللفظ بكثرة (أي البلاد التونسية)، فذلك يؤكد بما لا يدع مجال للشك انه في ظل عصر العولمة، يصبح اللفظ قادرا بمفرده وبمعزل عن اللحن على التعبير عن خطاب موسيقي ذو بعد هوياتي.

– لقد شهدت تونس منذ بدايات القرن العشرين أغان تعكس خطابا ذو بعد هزلي ترفيهي، بحيث تعتمد في تحقيق ذلك بالأساس على نصوص شعرية فُكاهية بعض الشيء. وقد ظهر هذا الخطاب منذ ثلاثينات القرن الماضي، خاصة مع بعض المغنين المنتمين للطائفة اليهودية التونسية كالشيخ العفريت واشير مزراحي، واستمر خلال أواسط نفس القرن مع عدد من المغنين الفكاهيين، امثال الهادي السملالي وحمادي الجزيري ومحمد الجراري. وتواصل كذلك خلال أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الحالي، ولكن بعد أن اتخذ كساء مغاير عن ما ساد سابقا وهو كساء شعبي بدوي، من خلال التركيز على آلة الزكرة واللهجة الكلامية البدوية. ومن ابرز المغنين في تونس الذين قاموا بنشر هذا الخطاب وفقا لكسائه الجديد، نجد المغنية فاطمة بوساحة، ونذكر من ابرز أغانيها الواردة في هذا الإطار، والتي لاقت رواجا كبيرا لدى التونسيين أغنيتها الواردة تحت عنوان: "هَالرُّبَة"، حيث ظلت هذه الأغنية حاضرة ضمن المشهد الموسيقي الشعبي التونسي، وهي تحمل في مضمونها خطابا موسيقيا ذو بعد فكاهي ترفيهي، إذ يتداولها الناس قصد الترويح عن النفس

والضحك على مضمون الكلمات وبعض التعابير، وذلك كتعبير: "جَزَّارْ الحُومَة عَابدْنِي دِيمَا لَا بَا يُخْطُبْنِي لَا وَفَّى لِحِيمَة" او تعبير: "نَجَّار الحَيْ امِطَلَّعْنِي لِدَارَه بَابه مَخْلُوعْ مَرْهُون فِي مِسْمَارَ" فمضمون هذه الكلمات ذات الطابع الفكاهي هو المبلور الأساسي للمعنى الترفيهي المنشود من الخطاب الذي تعكسه الأغنية، والسبب الأساسي لانتشار هذا الخطاب.

– ساهمت وسائل الإعلام المرئية بشكل بارز في تدعيم أهمية الكلمة ضمن الخطاب الموسيقي بتونس اليوم، وذلك من خلال تركيز بعض المؤشرات الكلامية ضمن ذاكرة الأفراد، عبر الإعادة المتتالية والمتكررة، وهو ما يجعل من هذه المؤشرات أدوات يمكن استغلالها لدعم معاني بعض الخطابات الموسيقية. ويمكن أن نستدل في تبيان ذلك بأغنية "خَرِّج القِرِينْةَ إلِّى فِيك"(16)، التي انتشرت بتونس خلال نهائيات كاس أمم إفريقيا لسنة 2012 وسنة 2013 وسنة 2015، وتداولتها وسائل الإعلام التونسية بكثرة واشتهرت داخل المقاهي، فهذه الأغنية تعكس خطابا موسيقيا تشجيعيا، يشحن لاعبي منتخب تونس لكرة القدم والجماهير التونسية، فالمقصد التشجيعي المنشود من هذا الخطاب يتحقق أساسا من خلال مضمون الكلمات، وبدرجة اقل عبر بعض عناصر اللحن كالإيقاع وطريقة الإلقاء الجماعية القريبة من أهازيج الملاعب، ولكن ما يلاحظ في هذه الأغنية هو تدعيم أغراضها التعبيرية ببعض الجمل الشهيرة باللغة العربية الفصحى، والتي أطلقها واشتهر بها المعلق الرياضي التونسي المعروف عصام الشوالي، والتي اعتاد التونسيين سماعها خلال تعليقه على مباريات المنتخب التونسي لكرة القدم لسنوات، ونجد من بين هذه الجمل جملة: "والله لَو بَحَّتِ الأصوات لَا صَوْتَ يَعْلُو فَوْقَ صَوْتِ النُّسُور" وجملة: "لَاصَوتَ يَعْلُو فَوْقَ صَوْتِ الجَمَاهِير" وجملة: "ايْنَ انْتَ يَا عِصَامْ" وجملة: "صَوِّر بُونْطُو يَا بِيكَاسُو" و "الله عَلَى النُّسُورْ الله عَلَى اوْلَادِكْ يَا بَلَدِي"، فقد رسخت هذه الجمل في ذاكرة التونسيين من خلال استماعهم لها لسنوات متتالية بصوت عصام الشوالي، بالتالي كان لإدراجها ضمن كلمات الأغنية دور هام في تحقيق معنى خطاب الشحن والتشجيع.

يمكن أن نستخلص انطلاقا مما تعرضنا له ضمن مختلف النقاط التي أتينا على ذكرها في العنصرين الأول والثاني، أهمية كل من اللحن والكلمة في تحقيق المقاصد المنشودة من الخطاب الموسيقي في تونس، وذلك بصفة واضحة وجلية. إذ تعرضنا لنوع من الخطابات الموسيقية التي يتحدد معناها من خلال اللحن، وخطابات موسيقية

أخرى تتحقق معانيها من خلال مضمون كلماتها، وذلك يكون صلب إطار تفاعلي وتكاملي بين مختلف مكونات الأثر الموسيقي، بحيث يمكن للحن أن يساهم في مزيد دعم المعنى الذي تقدمه الكلمات (مثل ما تعرضنا له ضمن أغنية "هَالرُّبَة" لفاطمة بوساحة حيث دعم الكساء اللحني الراقص المعنى الترفيهي والفكاهي لكلمات الاغنية)، أو أن تدعم الكلمات المعنى المنشود من اللحن (وذلك ما استقيناه من أغنية "خَرِّج القِرِينْة إلي فِيك"). هذا ويمكن للأثر أن يحمل في مضمونه أكثر من خطاب موسيقي، بحيث يشمل اللحن خطابا ما والكلمات تعكس مضمون خطاب آخر، وذلك ما بيناه من خلال أغنية "غنايك ليك"، إذ تحمل كلماتها في مضمونها بعدا وطنيا، في حين يحمل اللحن خطابا يعبر عن رؤى جمالية جديدة مختلفة عن ما ساد ضمن الإنتاج الموسيقي المحلي.

وبالتالي وبناء على ما توصلنا له، يمكن أن نقر باستحالة التقليل من أهمية دور كل من الكلمة واللحن في تحقيق المقصد والمعنى في الخطاب الموسيقي بتونس. وذلك رغم ما يظهره الأفراد اليوم من توجه نحو الاعتماد على الكلمة لبلوغ مقاصد خطاباتهم الموسيقية، والذي تدعم خاصة بعد الثورة في خضم مجال الحرية الفسيح الذي شهدته البلاد اثر تاريخ 14 جانفي 2011، حيث هب عدد هائل من الأفراد (وخاصة منهم الشباب)، للتعبير عن مشاغلهم ومشاكلهم وهواجسهم ووجدوا في الكلمة الوسيلة الأسهل والأبسط لتحقيق ذلك. ومنه صار تركيز معاني خطاب موسيقي ما عن طريق كلام ذو مضمون مباشر، مسالة أيسر وابسط من توجيهها بالاعتماد على الألحان. لذلك برزت الكلمة وكأنها المكون الوحيد في الأثر الذي يمكن أن يحقق معاني الخطاب الموسيقي المقصود. لكن كما اشرنا آنفا ذلك لا يمكن أن يقلل من أهمية وظيفة اللحن في تحقيق معاني الخطاب الموسيقي (وهو ما قمنا بتبيانه في العنصر الأول)، باعتبار أن ما نشهده اليوم من تركيز جلي على الكلمة لا يعدو أن يكون افرزا طبيعي لحتمية وضعية انتقالية تشهدها البلاد، ويحاول في خضمها التونسيون الانتقال من حالة كبت وقمع إلى حالة انعتاق وحرية، فكان ذلك من خلال التعبير عن ذواتهم بالاعتماد على أيسر وسيلة تعبير يُجِيدُونَهَا، وهي الكلمة ذات المعنى المباشر.

## الاحالات والهوامش:

(1)NATTIEZ, (Jean-Jacques), **La musique et le discours Apologie de la musicologie,** Québec, Editions Fides, 2010, p.10.

(2)التريكي، (منير)، «الخطاب الموسيقي مؤشرا على الهوية: السماع الصوفي انموذجا»، الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، صفاقس، وحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، كلية الاداب والعلوم الانسانية بصفاقس مدرسة الدكتوراه في الاداب والفنون والانسانيات، 2014، ص.64.

(3) بشة، (سمير)، الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، تونس، منشورات كارم الشريف، 2012، ص.89.

(4)Gargy, (Simon), **La musique arabe**, France, Presses Universitaire de France, 1977, p.49.

(5)قطاط، (محمود)، «التجديد في الخلق الموسيقي العربي المعاصر»، الانتاج الموسيقي العربي قديما وحديثا، تونس، الدار التونسية للنشر، 1984، ص.90.

(6)CHOUVEL, (Jean-Marc), **Analyse musicale sémiologie et cognition des formes temporelles**, Editions l'Harmattan, 2005 p.13.

(7)SILBERMANN, (Alphons), **Les principes de la sociologie de la musique**, Paris, Librairie DROZ, 1968, p.72.

(8) مسلسل "عنبر الليل" هو مسلسل تونسي انتج سنة 1999، من اخراج "الحبيب المسلماني" وسيناريو "رضا قحام" و"رضا الكافي"، وبطولة كل من "منى نور الدين" و"حسن الخلصي" و"جميل الجودي".... واشرف على الموسيقى التصويرية للمسلسل الموسيقي "محمد العود".

(9) اغنية "غنَايَة لِيك" كتبها ولحنها بيرم كيلاني شهر "بنديرمان" وقام بأدائها كل من: بنديرمان وفهمي الرياحي وأمل الشريف ونجاة ونيس وياسر جراد وشيماء محمود وحاتم القروي.

(10)اغنية "مَظْلُومَة يَا دُنْيَا" هي اغنية مصنفة ضمن نمط ما اصطلح بتسميته "موسيقى المزود"، وعرفت بصوت المغني التونسي "عبد الرزاق قليو".

(11) خواجة، (أحمد)، الذاكرة الجماعيّة والتّحولات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشّعبية، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، تونس، منشورات البحر الأبيض المتوسّط، 1998، ص.252–253.

(12) التيمومي، (الهادي)، خدعة الاستبداد الناعم في تونس 23 سنة من حكم بن علي، صفاقس، دار محمد علي للنشر، ط.2، 2013، ص. 171.

(13) اغنية "حُومَانِي" قام بأدائها كل من محمد امين حمزاوي واحمد العبيدي (شهر كافون)، ووزعها ابراهيم القابسي، عرفها التونسيين عن طريق شبكة الانترنات، وتحديدا من خلال موقع يوتوب (Youtoube) وذلك في اواخر سنة 2013.

(14)اغنية (Make it Bun Dem) هى اغنية امريكية عرفت بصوت المغنى ومؤلف الموسيقى الالكترونية الامريكى "صونى جون مور" (Sonny John Moore) شهر (Skrillex) وذلك صحبة المغني الجمايكي "داميان مارلي" ( Damian Marley).

(15) نذكر منها اغنية "بَرْشَة بَرْشَة" واغنية "يَا دَلُّولَة"، واغنية "مِزْيَانَة".

(16)اغنية "خَرِّج القِرِينْةَ إلِّى فِيك" تم انتاجها سنة 2012 وشارك في أدائها بعض لاعبي منتخب تونس لكرة القدم وذلك تحت اشراف الموسيقي التونسي المعروف بسي المهف.

# ثنائية المعنى والمغنى في "رباعيات الخيام" لرياض السنباطي

**مروة فُربعة***
*rose.maroua@hotmail.fr*

**تمثل قصيدة "رباعيات الخيام" إحدى أهم العلامات في مسيرة رياض السنباطي الملحّن، بل ربما جعلت منه في رأي بعض النقاد "سيّد من لحن القصيدة العربية". ولا شك في أن للمعاني العميقة التي تضمّنتها، واللغة الشاعرية الرشيقة التي طَبَعَ بها أحمد رامي ترجمتَه لهذه القصيدة من الفارسية، دورٌ كبير في توجيه السنباطي نحو تناولها تناولا لحنيا رصينا وعميقا، حاول من خلاله التعبير عن المعاني الشعرية للقصيدة انطلاقا من اللغة الموسيقية المقامية الشرقية الخالصة، ومن دون اللجوء إلى أي عنصر دخيل عنها، سواء كان ذلك في الشكل أو في المضمون. وسنحاول في هذه الدراسة، ومن خلال دراسة تحليلية شعرية وموسيقية لنماذج مختارة من القصيدة، البحث في ثنائية المعنى والمغنى كما أمكننا ملاحظتها في هذا الأثر، ممهدين لذلك بإلمامة عامة حول الرباعيات، وصاحبِها، وترجمةِ أحمد رامي لها، وموقعِها في الغناء العربي ومكانتها منه.**

## عمر الخيام

**هو غياث الدين عمر بن إبراهيم الخَيّام النيسابوري، نسبةً إلى مدينة نيسابور عاصمة خراسان،(1) حيث وُلد سنة 1046م، وفيها توفي سنة 1123م. تلقى تعليمه في مدرسة نيسابور الشهيرة، فبرع في علوم ومعارف كثيرة مثل الرياضيات والفلك والطب والطبيعيات والفلسفة ونظم الشعر بالعربية والفارسية (عفيفة حسني، 2006، 63–64).(2)**

**لم تُعرف تآليف كثيرة للخيام، وقد شرح سبب ذلك بنفسه فقال:**

**« كنت وما أزال شديد الحرص على تحقيق جميع أصناف المسائل الرياضية وتمييز الممكن من الممتنع من أنواع كل صنف ببراهين لمعرفتي بأن الحاجة إليها في**

---

*باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

مشكلات المسائل ماسّة جدّا ولم أتمكّن من التجرّد لتحصيل هذا الخير والمواظبة على الفكر فيه لاعتراض ما كان يعوقني عنه من صروف الزّمان، فإنّا قد مُنينا بانقراض أهل العلم إلا عصابة قليل العدد، كثيري المحن، همُّهم افتراض إفلات الزمان ليتفرغوا في أثنائها إلى تحقيق وإتقان علم. وأكثر المتشبهين بالعلماء في زماننا هذا يلبسون الحق بالباطل، ولا يتجاوزون حدّ التدليس والترائي بالمعرفة، ولا ينفقون القدر الذي يعرفونه من العلوم إلاّ في أغراض بدنية خسيسة، وإن شاهدوا إنسانا معنيّا بطلب الحقّ وآثار الصدق، مجتهدا في رفض الباطل والزور وترك المرايا والخداع، استحمقوه وسخروا منه » (عبد المنعم الحفني، 1992، 117).(3)

ويُستنتج من ذلك أن العصر الذي عاش فيه الخيام لم يكن يُكبِر العلماء ويحيطهم بما يستحقون من تبجيل وتقدير، بل على العكس من ذلك، فقد كانوا محلّ سخرية واستحماق من قبل المتشبهين بالعلماء. ولعلّ أكبر محنة تعرض لها عمر الخيام هي اتهامه بالكفر والزندقة بسبب تخبّطه بين الشك واليقين، وآرائه الجريئة في علة الوجود والفناء. وقد دفعته هذه التهمة الخطيرة التي تؤدي إلى القتل إلى شعوره باليأس والقنوط والانطواء على نفسه، وعدم الجهر بآرائه التي كان يبثها في رباعياته على وجه الخصوص.(4)

**IIالرباعيات**

لا نعلم تاريخ كتابة رباعيات الخيام، ولا ندري لها ترتيبا زمنيا، بل نحن لا نستطيع الإحاطة بعددها بالتدقيق. ويذهب جل الباحثين إلى أن الجانب الأكبر من هذه الرباعيات كُتب في سن متقدّمة زمن محنته واعتزاله كردّة فعل عن الإقصاء والتهميش، (عفيفة حسني، 1996، 66) في حين يبقى عددها محل خلاف شديد، فيذهب البعض إلى أنها 158 رباعية، ويصل بها البعض الآخر إلى الألف. (5)

وقد كان للغرب فضل نفض الغبار عن هذه الرباعيات من خلال الترجمة الإنجليزية التي نشرها في سنة 1859 الشاعر إدوارد فيتزجرالد (1809–1883)، والتي تضم 75 رباعيّة (أحمد رامي، 2000، 24)(6) . وانطلاقا من صدور هذه الترجمة، عرفت رباعيات الخيام انتشارا كبيرا في أوروبا ثم في أرجاء عديدة من العالم، حيث ظهرت لها ترجمات كثيرة أخرى إلى الإنجليزية (35 ترجمة)، والفرنسية (15 ترجمة)، والألمانية (14 ترجمة)، والإيطالية (8 ترجمات)،

والتركية (5 ترجمات)، والروسية (5 ترجمات)، والدانماركية (ترجمتان)، والأرمينية (ترجمتان)، والعبرية (ترجمة واحدة)، فيما حظيت اللغة العربية لوحدها بخمس وخمسين ترجمة (عفيفة حسني، 1996، 67).

أما المواضيع التي تعرضت إليها رباعيات الخيام، فيمكن إجمالها في المحاور الثلاثة التالية:

أولا– الحيرة أمام الأسئلة الكثيرة التي لم يجد لها الشاعر جوابا: لماذا خُلق ولبس ثوب العيش من دون استشارته؟ ولماذا يرحل من دون أن يختار بنفسه موعد الرحيل؟ هل أنه يملك إرادة في الحياة؟ لم وجود الشر إذا كان الخالق قادرا على خلق الخير وحده؟ وعندما تستبد به هذه الأسئلة الحائرة ولا يجد لها جوابا يشفي غليله، يهتدي أخيرا إلى الحل...

ثانيا– الهروب إلى الاغتراف من مفاتن الحياة هو الحل الذي وجده لتهدئة نفسه، فينغمس في الاستمتاع بكل لحظة من حياته صحبة الأحبة والخلان في مجالس الشراب والطرب وسط الطبيعة الغناء. وإذا كانت الحياة بمثل هذا القصر، وبما أن الأيام تمر مرّ السحاب وتنتهي بنا إلى ظلمات القبر متساوين في ذلك بين من سيرحل غدا، وبين راحل من ألوف السنين، أليس من العبث تبديدها في النوم وعدم الاستمتاع بمباهجها في كل لحظة من لحظاتها؟

ثالثا– التوبة إلى الله والطمع في رحمته بعد أن قصُرت الحكمة عن الإجابة عن تساؤلاته، وعجز اللهو والعبث عن تحويل فكره عن الشك الدائم في أمر الوجود والعدم، والخير والشر. فالله إذن هو الملاذ الأخير عندما يفيق من سكره، وهو عالم الأسرار الذي يكشف الضُّرّ عن البائسين من أمثاله، ولا شك أنه برحمته سيقبل في النهاية توبته بعد أن عاد إليه.

## ترجمة أحمد رامي للرباعيات بين المطبوع والمُغنّى

ترجمة الشاعر أحمد رامي (1892–1981) هي على الإطلاق أشهر ترجمة عربية لرباعيات الخيام. ولعل الفضل في ذلك يعود إلى شهرة صاحبها التي اكتسبها كشاعر غنائي تغنت بأشعاره أهم الأصوات المصرية في القرن العشرين، وكذلك تلحينها من قبل واحد من أقدر الملحنين العرب وهو الموسيقار رياض السنباطي

(1906–1981)، وأخيرا غنائها من طرف أم كلثوم (1898–1975)، صاحبة أعظم صوت عربي في العصر الحديث.

والواقع أن أحمد رامي لم يُترجم الرباعيات من الفارسية إلى العربية بقصد التلحين والغناء، وإنما شرع في هذا العمل في سنة 1923 أثناء دراسته للآداب الفارسية بباريس، فأصدر الطبعة الأولى منه لدى عودته إلى القاهرة سنة 1924، ثم أصدر طبعةً ثانية منقحة ومزيدة في سنة 1931، (أحمد رامي، 2000، 30) في حين لم يظهر هذا الأثر مُغنى إلا في نهاية الأربعينات من القرن العشرين. وبإجراء مقارنة سريعة بين النص المطبوع للرباعيات، وبين النص الملحَّن، تبيّنت لنا الاختلافات التالية:

أولا– على المستوى العددي، تضمّن النص المطبوع 161 رباعيّة، لحّن منها رياض السنباطي خمس عشرة، مع ملاحظة أن الرباعية الأولى والأخيرة في النص المطبوع تُوافق مثيلتيْها في النصّ المُلحَّن.

ثانيا– مقارنةً بالنص المطبوع، داخَلت نصَّ الرباعيات الملحّنة ببعضُ التحويرات التي طالت بعض الألفاظ أو بعض العبارات، التي يُقال أن أم كلثوم –على عادتها في التدخل في النصوص التي تغنيها– هي التي كانت وراءها. فالرباعية الأولى وردت في النصّ المطبوع على هذا النحو:

سمعت صوتا هاتفا في السحـــر * نادى من الحانِ غفاة البشر
هبوا املؤوا كأس الطِلى قبل أن * تُفعمَ كأسَ العمر كفُّ القدر

وجاءت في النص المُغنّى كالتالي:

سمعت صوتا هاتفا في السحـــر * نادى من الغيبِ غُفاة البشر
هبوا املؤوا كأس المُنى قبل أن * تملأ كأسَ العمرِ كفُّ القدر

فوقع تغيير "الحان" بـ"الغيب"، و"الطِّلى"، وهي اللذّة، بـ"المُنى" حرصا على عدم صدم المستمع العربي الذي لم يتعود في غناء أم كلثوم بمثل هذه المعاني التي تذكر الخمر وتشيد بها. ثم وقع في العجز الأخير تغيير "تُفعِم" بـ"تملأ"، لأنها أيسر في الفهم، وأرشق في التلفظ.

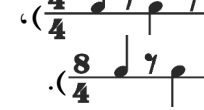
وجاء الأصل المطبوع للرباعية السادسة على هذا النحو:

أفق خفيف الظل هذا السحر * وهاتها صرفا وناغ الوتـــــر
فما أطال النـــــومُ عمـــرا ولا * قصَّر في الأعمار طولُ السهر

فوقع تغيير عبارة "وهاتها صرفا" بـ"نادى: دعِ النّومَ" لنفس السبب المذكور.
وفي الرباعيّة التاسعة، وقع تغيير "برد الشراب" بـ"شهد الرّضاب" لنفس السبب أيضا.

وفي الرباعية الأخيرة من النص المُغنّى التي توافق الرباعية الأخيرة في النص المطبوع، وقع استبدال كلمة "فِئْنا إلى ظلك" بـ"عُدنا إلى ظلك "، لأنها أيسر في الفهم، وألطف في التلفظ، وإن كانت الأولى أبلغ، لأنه يُقال "فاء إلى ظل الشجرة" أي لجأ إليه واحتمى به من حرّ الشمس، والمعنى هنا أن الشاعر في نهاية المطاف فاء إلى ظل الله طلبا للحماية والرحمة.

## موقع قصيدة رباعيات الخيام في الغناء العربي

يتضح من فحص أولى التسجيلات التي وصلتنا، والتي يعود أقدمها إلى مطلع القرن العشرين، أنه يوجد أسلوبان مختلفان في تلحين القصيدة، يتمثل الأول في أسلوب اللحن والمطرب سلامة حجازي (1852–1917) الذي يقوم على تنغيم الأبيات الشعرية بطريقة مُرسلة –أي من دون مصاحبة إيقاعية– بطريقة شبيهة بإلقاء المواويل؛ في حين يتميز الأسلوب الثانى الذي ثبّت دعائمه أبو العلا محمد (1884–1941) بتوقيع الغناء على الوحدة: ( )،
أو الوحدة الكبيرة: (  ).

ويشترك هذان الأسلوبان مع ذلك في اتباع الإلقاء المبني على احترام المد الطبيعي للحروف العربية، وكذلك مراعاة تساوي طول الجملة الموسيقية مع طول البيت الشعري، حتى أن القصيد المغناة تبدو في بنائها وكأنها تتألف من مجموعة "أبيات موسيقية"، يقابل كل بيت موسيقي منها بيتا شعريا. (7)

وسرعان ما طغى أسلوب أبي العلا محمد على غيره من أساليب تلحين القصيدة، وأصبح لفترة نموذجا يُحتذى به في هذا الفن، وتبعه فيه محمد القصبجي (1892–1966)، ومحمد عبد الوهاب (1898–1991) وغيرهما. وقد حصر فيكتور سحاب أهم

ملامح شكل قصيدة أبي العلا في العناصر الخمسة التالية: (فيكتور سحاب، 1987، 56–57) (8)

1– الإيقاع هو إيقاع الوحدة الكبيرة...

2– إيقاع الشعر تجويدي ملتزم أصول تجويد القرآن من حيث قياس الحروف الزمني، ومخارجه، والأصول الأخرى

3– ينطبق طول الجملة الموسيقيّة على طول بيت الشعر فتنتهي بانتهائه...

4– لا تنتمي اللوازم الموسيقية إلى اللحن، فمهمتها الوحيدة هي الفصل بين بيت الشعر والبيت الذي يليه، وضبط الفواصل الزمنية بينهما، وترجمة اللحن الذي غناه المغني لتوّه (أي ترداد اللحن)، وتعيين المقام الذي يهم المغني بغنائه

5– تبدأ القصيدة بالمقام الذي لا بد أن تنتهي به، مهما تضمنت في سياقاتها من تلوينات مقامية وسكك.

ويمكن إضافة عنصر آخر وهو اعتماد الدولاب كمقدّمة آلية للقصيدة.

ولئن أحدث محمد عبد الوهاب تغييرا كبيرا على هذا الأسلوب، فإن العديد من الخصائص المذكورة بقيت حاضرة بشكل أو بآخر في تلحين القصيدة العربية لفترة طويلة، كما سنرى. ولعلّ أهم نقلة أحدثها محمد عبد الوهاب في هذا الخصوص هي اهتمامه بتلحين المقدمات الموسيقية والفواصل الآلية حتى أضحت جزءا بنيويا مهما للأثر، كما تحرر من إيقاع الوحدة، فاستخدم إيقاعات كثيرة أخرى غيره، إلى جانب خلو بعض المقاطع من المصاحبة الإيقاعية أحيانا. ومن جهة أخرى، خرج محمد عبد الوهاب عن إحدى أهم القواعد المتّبعة في تلحين القصيدة، وهي تطابق طول الجملة الموسيقية مع طول البيت الشعري، فأصبحت الجملة اللحنية الواحدة تمتدّ لديه على أكثر من بيت كما في قصيدة "مضناك" لأحمد شوقي (فيكتور سحاب، 2001، 187–188).

وبالإضافة إلى كل هذا، بدأ كبار الملحنين المصريّين منذ مطلع الثلاثينات، وخصوصا مع ظهور الأفلام الغنائية، لا يقتصرون في بعض أعمالهم على التنغيم والتطريب الذي كانت تدور في فلكه مجمل الألحان العربية، وإنما يحاولون الملاءمة بين المعاني والصور الشعرية بما يناسبها من الجمل اللحنية. وتُعتبر قصيدة "الجندول" لمحمد عبد الوهاب التي ظهرت سنة 1938 تتويجا للمسار التجديدي في

تلحين القصيدة العربية، وحقّق فيها ما كان يتمناه طه حسين (1889–1974) من انتقال بالغناء العربي من الأسلوب القديم إلى أسلوب أكثر حداثة وتجدّدا (صميم الشريف، 1993، 100).

ففي هذه القصيدة، ظهرت اللوازم الموسيقية المتخللة لغناء صدر البيت وعجزه لإسناد الغناء وتعميقه، وليس لاستكمال الدورة الإيقاعية، أو لإعطاء المغني مجالا للاستراحة كما هو الحال في التلحين القديم. ومن جهة أخرى، سعى الملحن لإكساء أدائه طابعا تعبيريا، فاستبدل القفلات التقليدية المعقدة بأخرى أكثر بساطة وسلاسة، واستخدم التطويل في بعض المقاطع الصوتية للقيام بالاستعراض الصوتي الذي يتطلبه التعبير عن بعض معاني القصيدة الشعرية.

وفي الأثناء، كان رياض السنباطي يساهم بنصيبه في إثراء مدوّنة الغناء العربي بعشرات الألحان في مختلف الأشكال الغنائية بما فيها القصيدة. ولا شك أنه كان يتابع التجديدات المتلاحقة التي كان يقوم بها زملاؤه الملحنون وخصوصا محمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي في التأليف الموسيقي عموما، وفي تلحين القصيدة على وجه الخصوص، فكان يستفيد من كل ما يدعم المسار الفني الذي اختاره، والذي يقوم على تجديد الموسيقى العربية وتطويرها من الداخل بالاعتماد على عناصرها الأصلية، وليس باقتباس الأفكار والجمل اللحنية من الموسيقى الأجنبية، وخصوصا الغربية، كما فعل محمد عبد الوهاب، وليس كذلك باعتماد عناصر اللغة الموسيقية الغربية وتقنياتها كما سعى إلى ذلك محمد القصبجي.

وكان من نتائج اعتماد هذا المسار ظهور قصائد كبيرة لرياض السنباطي شحنها بروح موسيقية شرقية خالصة، ومضفيا عليها مسحة من الوقار الذي يميز شخصيته الجدية، ومتبعا نهجا يقوم على وحدة مقام البداية والنهاية، واستخدام مختلف تفرعات المقام الأصلي في أثناء القصيدة، بالإضافة إلى استخدام اللوازم الموسيقية القصيرة والمركّزة بين الأبيات، أو بين مجموعة الأبيات، مع اللجوء في أحيان كثيرة إلى إعادة نفس اللازمة –مع تغيير طفيف في آخرها أو من دونه–، مما يُكسي القصيدة وحدةً في البناء لا تخطؤها الأذن. وقد مكّنت هذه الخاصيات، مع ما عُرف عن السنباطي من إجادة التعبير عن معاني الكلمات، من إرساء مدرسة قائمة بذاتها في تلحين القصيدة يمكن أن نطلق عليها اسم "المدرسة السنباطية"، والتي أنتجت قصائد

خالدة مثل "الأطلال" و"سلوا قلبي"، و"ذكريات"، و"أشواق"، و"رباعيات الخيام" التي تُعدّ واحدة من أهم قصائده، والتي سنحاول من خلالها في القسم الموالي من البحث رصد ثنائية المعنى والمغنى، ومدى توافقهما في هذا الأثر.

## القسم التحليلي

### 1. التحليل الشعري

**1.1. الشكل:** تضم القصيدة 15 مقطعا شعريا، يتألف كل مقطع منها من بيتين شعريين، أي من أربعة أشطر، ومن هنا جاءت تسمية المقطعِ بـ"الرباعية"، والشكلِ الشعري بـ"الرباعيات". وقد اختار أحمد رامي لترجمته بحر السريع (مستفعلن مستفعلن فعلن)، واستخدم قافية موحّدة في الأشطر الأولى والثانية والرابعة من كل رباعية، على هذا النحو:

❁———————— * ————————❁

❁———————— * ————————❁

**2.1. المضمون:** مثلما تمت الإشارة إليه في موضع سابق، تركزت المواضيع المطروقة في كامل الرباعيات على ثلاثة محاور أساسية: أولها– الشك والحيرة أمام أسئلة الحياة والموت؛ وثانيها– الدعوة إلى الاستمتاع بمباهج الدنيا هروبا من هذه الحيرة؛ وأخيرا– التوبة إلى الله وطلب المغفرة منه. وقد اشتمل الجزء المختار من الرباعيات والمتكون من 15 رباعية على مجمل هذه المواضيع، فتطرقت الرباعيات التسعة الأولى إلى محور الثاني، واقتصر موضوع الشك والحيرة أمام أسئلة الوجود والعدم على الرباعية العاشرة فحسب، وربما يعود ذلك لحساسية التعرض إلى ثوابت العقيدة الدينية. أما مسألة التوبة وطلب المغفرة، فقد شغلت الخمس الرباعيات الأخيرة. فكيف عبّر رياض السنباطي موسيقيا عن هذه المعاني المضطربة والعميقة في الآن نفسه، وهل وُفّق في إكساء هذه المعاني بما يلاءمها من الألحان؟

### 2. التحليل الموسيقي

**1.2.** <u>البنية العامّة</u>: تضمنت القصيدة المُلحّنة 15 قسما أو مقطعا، بحساب مقطعٍ موسيقيّ مستقلٍ مقابل كل رباعية، فوقعت المطابقة التامة بين عدد الأقسام الشعرية وعدد المقاطع الموسيقية. وقد اختار الملحن مقام الراست مقاما أساسيا لقصيدته، فكان مقامَ البداية والنهاية، وهو في ذلك يتبع النهج الكلاسيكي في تلحين القصيدة الذي

يقوم على وحدة المقام. وقد توالت مختلف التنويعات المقامية على الرباعيات على هذا النحو:

–الرباعية الأولى: "سمعت صوتا هاتفا..." وقع التمهيد لها بمقدمة موسيقية في مقام الراست، وهي مقدمة البداية، وجاء الغناء في مقام الراست كما سنرى.

– الرباعية الثانية: "لا تشغل البال بماضي الزمان..." وقع التمهيد لها بنفس مقدمة البداية، وجاء الغناء في مقام الراست أيضا.

– الرباعية الثالثة: "غد بظهر الغيب واليوم لي..." وقع التمهيد لها بنفس مقدمة البداية، وجاء الغناء في مقام النواثر ثم الراست.

– الرباعية الرابعة: "لاقلب قد أضناه عشق الجمال..." وقع التمهيد لها بنفس مقدمة البداية، وجاء الغناء في مقام الراست سوزناك.

– الرباعية الخامسة: "أولى بهذا القلب أن يخفقا..." وقع التمهيد لها بنفس مقدمة البداية، وجاء الغناء في مقام الكردي على النوى ثم البياتي نوى.

– الرباعية السادسة: "أفق خفيف الظل هذا السحر..." وقع التمهيد لها بمقدمة قصيرة في مقام البياتي نوى، وجاء الغناء في نفس هذا المقام.

– الرباعية السابعة: "فكم توالى الليل بعد النهار..." وقع التمهيد لها بنفس المقدمة السابقة في مقام البياتي نوى، وجاء الغناء مُرسَلا على طريقة الموّال من دون مصاحبة إيقاعية في نفس هذا المقام.

– الرباعية الثامنة: "لا توحش النفس بخوف الظنون..." وقع التمهيد لها بمقدمة جديدة في مقام الحجاز نوى ، وجاء الغناء في نفس هذا المقام.

– الرباعية التاسعة: "أطفئ لظى القلب بشهد الرّضاب..." وقع غناؤها من دون مقدمة موسيقية مباشرة بعد الرباعية السابقة، وذلك بتغيير المقام إلى الراست نوى، والانتهاء بالراست سوزناك.

– الرباعية العاشرة: "لبست ثوب العيش لم أُستَشر..." وقع التمهيد لها بمقدّمة في مقام الراست سوزناك، وجاء الغناء في نفس هذا المقام.

– الرباعية الحادية عشرة: "يا من يحار الفهم في قدرتك..." وهي الرباعية التي انتقل فيها الشاعر من حالة الحيرة واللهو والعبث إلى حالة العائد إلى الله والتائب إليه والطامع في رحمته. ولم يتأخر السنباطي في خلق مناخ لحني جديد غلب عليه

مقام الهزام وفروعه،فجاء غناء هذه الرباعية في مقام الهزام بطريقة مرسَلَة على طريقة المواويل، ووقع التمهيد له بمقدّمة في نفس المقام تشبه في تركيبتها الإيقاعية إلى حد كبير مقدمة البياتي نوى التي مهّدت لغناء الرباعية السادسة.

– الرباعية الثانية عشرة: "إن لم أكن أخلصت في طاعتك..." وقع التمهيد لها بمقدّمة جديدة في مقام الهزام على نفس المنوال اللحني الإيقاعي لمقدّمة بداية القصيدة، وجاء الغناء في نفس هذا المقام.

– الرباعية الثالثة عشرة: "تُخفي عن الناس سنا طلْعتِك..." وقع التمهيد لها بنفس المقدّمة السابقة، وجاء الغناء في مقام الهزام ثم العراق على نفس درجة السيكاه.

– الرباعية الرابعة عشرة: "إن تُفصل القطرة من بحرها..." وقع التمهيد لها بنفس المقدّمة السابقة، وجاء الغناء في مقام الراست سوزناك، وكان ذلك بداية الرجوع إلى المقام الأساسي.

– الرباعية الخامسة عشرة والأخيرة: "يا عالم الأسرار علم اليقين..." وقع الرجوع فيها إلى مقدمة البداية، وجاء غناءُ البيت الأول منها مُرسَلا في صيغة الموال، وجاء بيتها الثاني الذي اختُتم بالقفلة النهائية للقصيدة في مقام الراست.

ولما كان المجال لا يتّسع لتناول جميع هذه الرباعيات بالتحليل الدقيق بحثا عن ثنائية المعنى والمغنى فيها، سنكتفي بالنظر في المقدّمة الموسيقية، والرباعية الأولى والأخيرة.

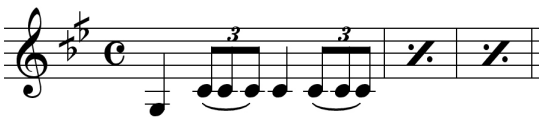
### 2.2. المقدمة الموسيقية:

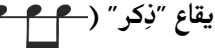
على الرغم من خلو المقدّمة من عنصر "المَغنى"، فإنها لم تُعدَم مع ذلك "معاني موسيقيّة" تهيئ للجو العام للقصيدة، وتُنبئ بشكلٍ واضح بالمعاني الشعرية التي ستليها. وقد تضمنت المقدمة جملتين أساسيتين:

أ– الجملة الأولى: تنقسم بدورها إلى قسمين اثنين، يضمّ أولهما أربعة مقاييس على إيقاع المصمودي الكبير ( )، وقع فيها تركيز المقام الأساسي للقصيدة وهو مقام الراست، وهذا تدوين هذا القسم:

ويمكن ملاحظة التناول الرصين للمقام في مطلع المقدمة وذلك بتخصيص كامل المقياس الأول لدرجة ارتكاز المقام مع إعادته مرتين، والمقياس الثاني للدرجة الموالية (الدوكاه)، والمقياس الثالث لتركيز جنس الراست على الراست نزولا إليه من درجة الجهاركاه، دون أن ننسي إيقاع المصمودي الكبير الذي أضفى وقارا على هذا المقطع، خصوصا وأنه ارتبط في الأذهان بالموالد والأذكار الدينية، والإنشاد الصوفي بشكل عامّ.

أما القسم الثاني من هذه الجملة، فقد جاء في شكل صولو على آلة الناي مصحوب بأرضية لحنية–إيقاعية تؤديها كامل الفرقة، على هذا النحو:

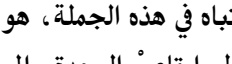
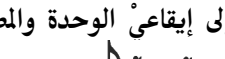
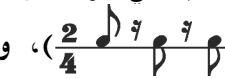


وقد استُعمل في مصاحبة هذه الأرضية إيقاعٌ كثير الاستخدام في الأغاني الدينية والإنشاد الصوفي، حتى أنّه يُعرَف باسم إيقاع "ذِكْر" (  )

وجاء صولو الناي على النحو التالي:

ويُلاحظ فيه التركيز على درجة جواب ارتكاز المقام، وهي الكردان، وذلك بإبرازها في البداية والنهاية مع منحها مُدةً زمنية طويلة، بما يجعل الجملة تبدو وكأنها سؤال حائر يلحّ لفترة طويلة وينتظر الجواب. هذا الجواب لم يتأخّر، فأداه كامل التخت في شكل جملة لحنية نازلة من درجة المحير في الجواب إلى درجة الاستقرار، باستخدام درجة العجم:

ولا شك أن استخدام آلة الناي بالذات في الصولو يدعّم المناخ الصوفي الرصين الذي بدأ يتأكد شيئا فشيئا، خصوصا إذا علمنا أن لهذه الآلة رمزية خاصّة لدى بعض الطرق الصوفية مثل الطريقة المولوية لمؤسسها مولانا جلال الدين الرومي (1207–1273م)، والتي كان لها نشاط في مصر.

ب- الجملة الثانية: أوّل ما يلفت الانتباه في هذه الجملة، هو التنوع الكبير في الإيقاعات حيث استخدم الملحن بالإضافة إلى إيقاعيْ الوحدة والمصمودي الكبير المذكوريْن، إيقاعات أخرى مثل اللفوف (  )، ونصف الوحدة (  )، وكذلك صيغة أخرى للمصمودي الكبير باستخدام ثلاث نقرات "دم" في أوّله بدلا عن اثنتيْن (  ).

وتنقسم هذه الجملة بدورها إلى قسمين اثنين، مُضافا إليها قسم ثالث عبارة عن تمهيد للغناء.

أما القسم الأوّل، فجاء في شكل سؤال لحني ينتهي بدرجة الكردان، وقد وقع في الأثناء المُراوحة بين درجتيْ العجم والماهور، ودرجتيْ الحُسيني والحِصار، وهو ما أكسب اللحنَ سيْرا غير تقليدي ضاعف من حيرة السؤال:

ثم جاء القسم الثاني من هذه الجملة في شكل جواب برز بشكل واضح من خلال التأكيد على درجة الجهاركاه في أوّلها، وهي الخماسيّة النازلة للكردان (درجة السؤال)، وتُمثّل في الآن نفسه الحدّ الأعلى للجنس الأساسي للمقام، وهو جنس الراست على الراست، الذي ظهر في هذه الجملة القصيرة ثلاث مرّات متتالية، وهو ما يُمثّل جوابا ضافيا وشافيا على السؤال الحائر:

وتجدر الإشارة إلى أنه على غير ما جرت به العادة، لم يُراع الملحّن التكافؤَ الكميّ بين السؤال والجواب في هذه الجملة، فجاء السؤال في سبعة مقاييس (باعتبار إعادة مقياسيْن)، والجواب في أربعة مقاييس فقط. وقد مثلت هذه الجملة الثانية من المقدّمة ركيزة أساسية في البناء العام للقصيدة، فوقع استخدامها كمقدمة للرباعيات الخمسة الأولى، بالإضافة إلى الرباعية الأخيرة، وهي بذلك تؤدي إلى حدّ ما نفس وظيفة التسليم في بعض القوالب الآلية.

وبالخلاصة، فإن هذه المقدّمة بما توفّرت عليه من عناصر الرصانة والهدوء، وبما تخلّلها من إيقاعات غلب عليها إيقاع المصمودي الكبير، بالإضافة إلى استخدام آلة الناي كآلة عزف فردي، كل ذلك أكسى هذه المقدمة مسحة من الجديّة والوقار، وكذلك لونا صوفيا–دينيّا سيتدعّم فيما يأتي من أقسام القصيدة.

### 3.2. الرباعيّة الأولى:

سمعت صوتا هاتفا في السحـــر * نادى من الغيب غُفاة البشر

هبوا املؤوا كأس المُنى قبل أن * تملأ كأسَ العمرِ كفُّ القدر

- المعنى الشعري:

يمكن تخيّل الصورة التي ضمّنها الشاعر في هذه الرباعيّة على هذا النحو:

الشاعر مستلق في هدوء وسكينة، وإذا به يستمع في الفجر إلى صوت ينادي من الغيب جميع النائمين أن أفيقوا وهبّوا املؤوا الكؤوس، قبل أن يأتي الموت فيملأ كؤوس أعماركم.

- المعنى الموسيقي:

يحسُن بنا الإشارة في البدء إلى أن السنباطي راعى في كامل القصيدة أحد أهم المبادئ المُتّبعة في تلحين القصيدة الكلاسيكية، وهي الحرص على التطابق التام بين الجملة الشعرية والجملة الموسيقية، فبدت القصيدة وكأنها "رباعية موسيقية" يوافق كلُّ "ربع" منها أحد الأشطر الشعرية الأربعة، وتستقل كل رباعية بكيان مستقل تماما مثل الرباعية الشعرية، بل إن . ومن جهة أخرى، راعى الملحّن المدّ الطبيعي للأحرف كما هو مُتّبع في اللغة العربية الفصحى، وهو ما يسمح للسامع بفهم كلمات القصيدة واستيعاب معانيها بكل يسر. والسنباطي باحترامه هذين المبدأين يؤكّد تجذّره في الأساليب الكلاسيكية في تلحين القصيدة العربية.

وقد جاء لحن مطلع القصيدة في نفس التمشي الذي وقع اتباعه في مطلع المقدّمة الموسيقية، وذلك بالتركيز على درجة ارتكاز المقام، وهي درجة الراست. وتوحي هذه البداية الهادئة بحالة السكينة التي كان عليها الشاعر قبل أن يستمع إلى الصوت القادم من الغيب:

ويُلاحَظ الوقوف على درجة الدوكاه في نهاية هذا المقطع، وهي لكونها الدرجة الموالية لدرجة ارتكاز المقام، فإن الوقوف عندها يعطي إحساسا كبيرا بعدم الاستقرار، والتلهف على معرفة مآل الجملة الموسيقية، وهو بالضبط نفس الانتظار والتلهف الذي يُحدثُه النص الشعري لمعرفة مصدر هذا الصوت، وما هو الشيء.الذي يريد قوله.

ثمّ تأتي لازمة موسيقية قصيرة لتؤدي وظيفتين اثنتيْن: الأولى تقنيّة، وهي مَلء الفراغ الواقع في الوقتين الثاني والثالث من المقياس، والثانية تعبيريّة، لأن الانتهاء بها على درجة العراق، وهي الدرجة السابقة لدرجة الارتكاز، يؤكد ويعمّق حالة الانتظار الذي أحدثه التوقّف على درجة الدوكاه:

وينتهي هذا الشطر الأوّل من الرباعية كما بدأ على درجة الراست. وهنا تبدو مسألة غريبة بعض الشيء، حيث أن المعنى الموسيقي من المفروض أن يكون قد اكتمل بالارتكاز على درجة الراست، غير أن الانطباع الحاصل غير ذلك تماما. فحالة انتظار معرفة بقيّة القصّة لا زالت قائمة، والمعنى الشعري لم يكتمل بعد، لأننا عرفنا وقت استماع الشاعر لهذا الصوت، وهو وقت السحر الذي ،يضفي مزيدا من التشويق على القصة ولكننا لا نعلم إلى حدّ الآن مصدره وحديثه. إن التوقف بالجملة الموسيقية على درجة ارتكاز المقام لا يكفي لوحده لإعطاء الانطباع بالاستقرار واكتمال المعنى الموسيقي، ما لم يكن التمشّي اللحني متوافقا مع ما تعوّدته الأذن العربية من أساليب لحنية تمهّد للقفلة وترسِّخها كنهاية مُريحة للمعنى الموسيقي.

ويأتي الشطر الثاني ليُعمّق حالة الانتظار والتشويق لمعرفة مآل القصّة، فعِوَضا أن يُخبرنا الشاعر بما يقوله هذا الصوت، فضّل إنباءَنا بمصدره (الغيب)، وبمن يتوجّه إليهم بالخطاب (غُفاةَ البشر). ولم يتخلّف اللحن عن التعبير عن هذه الحالة، فتوقف على درجة السيكاه في كلمة "الغيب"، ثمّ توقّف على درجة الجهاركاه في كلمة

"البشر"، فصعد بذلك اللحن إلى الدرجة الرابعة من الديوان الأساسي للمقام، وارتفعت معه حالة التوتّر والانتظار:

ثم يجيء الشطر الثالث لينبئنا بفحوى ما نادى به هذا الصوت الهاتف، فهو يدعو النائمين للاستيقاظ سريعا لملء كأس المُنى. ولم يكن الملحن ليصل إلى هذه النتيجة من دون أن يرتفع بالتشويق إلى مداه في كلمة "املؤوا" مُتوقِّفا على درجة الحِصار، وذلك قبل الرجوع إلى درجة النوى، وهي درجة الغماز، في كلمة "المُنى" ممّا أعطى انطباعا بالاستقرار المؤقت الذي يريح النفس بعض الشيء:

ولئن حمل هذا الشطر الثالث الجواب الذي كان ينتظره السامع بكل شوق، فوقع إخباره بفحوى ما نادى به هذا الصوت، غير أنه يبقى سؤال آخر لا يقلّ أهمية: لماذا اختار هذ الاصوت وقت السحر؟ ولماذا دعا النائمين للاستيقاظ على عجل لملء كأس المُنى؟ ولم يبطئ علينا الشاعر بالجواب: فالمسألة عاجلة ولا تقبل التأجيل بسبب الموت الذي يتربّص في كل آن وحين، ولا بدّ إذن من ترك النوم، ومُسابقة القدر للظفر باللذة. ألم يقل الشاعر في إحدى الرباعيات اللاحقة:

فمـــا أطـال النـــومُ عُمْـــــــرا ولا * قصَّر في الأعمار طولُ السهـر

وبهذا الشطر الرابع، يكتمل المعنى الشعري، وتتضح الصورة لدى السامع بشكل كامل، وجاء اللحن متوافقا تماما مع هذا الاكتمال، فخصّص السنباطي لحن كامل هذا الشطر لحبك قفلته الموسيقية بالطريقة المُتقنة التي اشتهر بها، والتي تنتزع صيحات الإعجاب من المستمعين انتزاعا.

### 4.2. الرباعيّة الأخيرة:

يا عالم الأسرار علم اليقين * يا كاشف الضُرّ عن البائسين
يا قابلَ الأعذار عُدنـا إلى * ظلّك فاقبلْ توبةَ التائبيـــــــن

- المعنى الشعري: يتوجه الشاعر إلى الله بعد أن أعياه السؤال، واستبدت به الحيرة، فيبتهل إليه بصفة "عالم الأسرار"، بعد أن تيقّن بأنه مهما بلغ من علم، فإن فكره عاجز عن الإحاطة بالأسرار التي تختصّ بعلم الله وحده؛ ثم يدعوه بـ"يا كاشف الضرّ عن البائسين" وهو أحد هؤلاء البائسين الذين لا يكشف عنهم الضرّ إلا الله؛ ويدعوه أخيرا بـ"قابل الأعذار" لأنه الذي يغفر الذنوب جميعا، راجيا منه قبول العودة إلى ظله، والتوبة إليه. ولعل مثل هذه المعاني الدينية التي وردت في الرباعيات الخمسة الأخيرة هي التي أوحت إلى الملحن بصياغة مقدمته الموسيقية بالطريقة التي كنا شرحناها، والتي غلب عليها المناخ الديني والصوفي كما بيّنا.

- المعنى الموسيقي: قدّم السنباطي لهذه الرباعية بنفس المقدمة التي سبقت غناء الرباعية الأولى، ثم جاء غناء البيت الأوّل مُرسَلا على طريقة الموّال الحرّ. وبالاستماع إلى ثلاث تسجيلات مختلفة للرباعيات بصوت أم كلثوم، تبيّن وجود فكرة لحنية أساسية تحكم هذا القسم، على الرغم من الارتجال الذي ميّز أداءها بما يجعله يختلف من تسجيل لآخر. وتقوم هذه الفكرة اللحنية على إبراز معنى التضرع إلى الله والتوسل إليه وذلك بتكرار عبارة "يا عالم الأسرار" في طبقات صوتيّة مختلفة وبجمل تعتمد طول النفس. وفي جميع التسجيلات، يقع التوقف بهذا القسم على درجة النوى عند كلمة "البائسين"، بما يعنى عدم اكتمال المعنى الموسيقي بشكل كامل، تماما مثل المعنى الشعري.

أما البيت الأخير، فقد عاد فيه الغناء على إيقاع الوحدة، وبرزت فيه درجة الكردان معبّرة عن صرخة المستغيث:

وينتهي الغناء بالنزول رويدا رويدا إلى درجة الراست للاستقرار عندها بقفلة رصينة وهادئة تتوافق مع حالة السكينة التي وصل إليها الشاعر بعد التضرع والتوسل، وحتى الصراخ، فسلم أمره في النهاية إلى الله آملا منه الاستجابة لدعائه في قوله "فاقبل توبة التائبين":

## الخلاصـــــــــة

**تُعتَبر "رباعيات الخيام" واحدة من أهم القصائد الغنائية العربية في القرن العشرين، حيث جمعت، فضلا عن سلاسة الكلمة وعمق المعاني ومتانة اللحن، ثلاثةً من أهم أعلام الغناء العربي الحديث: أحمد رامي في النظم، ورياض السنباطي في التلحين وأم كلثوم في الغناء. وقد حاولنا من خلال دراسة هذا الأثر تبيّن مدى ظهور ثنائية المعنى والمَغنى فيه، فاخترنا من أجل ذلك رباعيّتين اثنتيْن (الأولى والأخيرة)، وقمنا بتحليلهما من الناحيتين الشعرية واللحنية، فتبيّن لنا التوفيق التام في ملاءمة مختلف الصور والمعاني الشعرية، من هدوء وسكينة، وانتظار وتشويق، ودعاء وتضرع— بما يناسبها من عبارات وجمل لحنية.**

**وحتى المقدمة الموسيقية، فقد ساهمت بما احتوته من عناصر إيقاعية ولحنية في خلق مناخ من الجدية والرصانة يتلاءم مع أهم المعاني التي سترد لاحقا في القصيدة، وخصوصا المعاني الروحية والصوفية فيها.**

**ولعل السؤال الذي يُلحّ بعد هذه الدراسة الموجزة هو: هل أن العناصر الموسيقية العربية الكلاسيكية –كما استخدمها السنباطي– تكفي لوحدها للتعبير بعمق عن مختلف المعاني الشعرية مهما تعددت وتنوّعت، أم أنه من الضروري الاقتباس من مدارس موسيقية أخرى للوصول إلى نتائج أفضل؟**

## الهوامش والإحالات

(1) يشمل إقليم "خراسان الإسلامي" شمال غرب أفغانستان، وأجزاء من جنوب تركمانستان، إضافة لمقاطعة خراسان الحالية في إيران. (خراسان_الكبرى/http://ar.wikipedia.org/wiki)

(2) حسني، (عفيفة)، من بذور الحداثة في رباعيات الخيّام، رسالة ماجستير في الحضارة، تونس، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2006، ص. 63–64.

(3) الحفني، (عبد المنعم)، عمر الخيام والرباعيات، القاهرة، دار الرشاد، 1992، 223 ص. 117 (ذكرته: حسني، (عفيفة)، المرجع السابق، ص. 65).

(4) لمزيد التفاصيل حول حياة عمر الخيام، انظر: حسني، (عفيفة)، المرجع السابق، ص 9–16؛ وانظر كذلك: www.khayyam.info/arabic/default.htm

(5) يعود هذا الاختلاف إلى عدم وجود نسخة أصلية في هذه الرباعيات، حيث كُتبت أقدم نسخة معروفة، وهي نسخة بودليان المحفوظة في أكسفورد، سنة 1460م أي بعد أكثر من ثلاثة قرون من وفاة صاحبها، وتضم 158 رباعية. « أما النسخ التي تليها زمنيا أمّا النسخ التي تليها تاريخيا فهي كلّما كانت أحدث عهدا كان ما تحتويه من الرباعيات أكبر

عددا حتى أنّ نسخة طبعت في طهران تضمّ نحوا من ألف رباعية ويخمّن مجموع ما يعزي من الرباعيات إلى الخيام في مختلف النسخ الرائجة بنحو خمسة آلاف رباعية » (فاضل، (عبد الحق)، ثورة الخيّام، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1950، ص 14).

(6) رامي، (أحمد)، رباعيات الخيام، القاهرة، دار الشروق، 2000، ص 24.

(7) من دروس مادة "استماع وأساليب التأليف" للأستاذ الأسعد قريعة بالمعهد العالي للموسيقى بتونس في السنة الجامعية 2009–2010.

(8) سحاب، (فيكتور)، السبعة الكبار في الموسيقى العربية، دار العلم للملايين، 1987، ص. 56–57.

# الكلمة بين الملفوظ الشعري والملفوظ المغنّى

## دراسة تحليلية (موشّح كلّلي يا سُحُبْ أنموذجا)

**فاطمة زكري***

*fatma.zekri@yahoo.fr*

**تُعدّ هذه الدراسة محاولة في البحث عن العلاقة القائمة بين الملفوظ الشعري والملفوظ المغنّى من خلال تحليل عيّنة من التراث الغنائي العربي وتحديدا موشّح "كلّلي يا سُحب" لصاحبه ابن سناء الملك وذلك في روايتين الأولى منهما موشّح ملحّن في مقام الجهاركاه بإيقاع الدارج أمّا الرواية الثانية فهو موشّح ملحّن في طبع رصد الذيل بإيقاع البطايحي، ويبقى الهدف من ذلك هو الوقوف عند مواطن التطويع التي قد تطرؤ على حروف بعض المفردات اللغوية في نص الموشّح عندما يؤدّى غناء وبمصاحبة الإيقاع الموسيقيّ.**

**فهل يتغير تلفّظ الحروف في الكلمة بتحوّل نص الموشح من شعريّ إلى مُغنّى؟ وهل يوجد تطابق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي؟ وإلى أيّ مدى يحافظ نص الموشّح على معانيه الشعرية عندما يؤدّى غنائيّا؟ وأيّ انسجام بين الإيقاع الشعري والموسيقي في موشّح "كلّلي يا سُحُب" في كلتا الروايتين؟**

**والواقع أنّه لا يمكننا الجزم بأنّ دراستنا الرّاهنة تعرض مسائل لغويّة متنوّعة وإنّما هي تنطلق من موضوع رئيسيّ واحد وهو "المعنى" إذ انّه يمثّل في الدراسات اللغويّة اليوم نقطة أساسيّة بل هو الهدف الأوّل لها، إلاّ أنّنا سنتناول هذا الموضوع من زوايا مختلفة عمّا تناولته الدراسات اللغويّة، حيث سنتعرّض لمسائل أخرى نراها**

---

*باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

مهّمة في تناول مسألة المعنى من حيث موضوع الكلمة والفرق في تلفّظها بين ماهو شعريّ وآخر موسيقيّ. إنّنا نرى بأنّ دراسة الفرق بين الملفوظ الشعري والملفوظ المغنّى للكلمة لها أهميّة كبرى في تحديد المعنى للمفردات داخل النص، فمن وجهة نظرنا فإنّ الكلمة الواحدة قد تكون ذات معنى رئيسي وفق سياق ما قد يتغيّر إذا لُفظت الكلمة غناء ومن هنا نؤكّد على مدى أهميّة دراسة العلاقة بين ماهو ملفوظ شعريّ وآخر مُغنّى وعليه فلربّما نتمكّن من التعرّف على حيثيّات مسار الكلمة بدء من ملفوظها الشعريّ وصولا إلى ملفوظها المغنّى.

## 1. قراءة في بعض مفاهيم الدراسة

### 1.1 الكلمة

تُعرّف الكلمة على أنها "أصغر وحدة ذات معنى للكلام واللغة، والواقع أننا لا يمكننا حصر تعريف واحد لهذا المصطلح على اعتبار أنّ العديد من العلماء تناولوا هذه المفردة من جوانب عديدة، فمنهم من اهتمّ بوظيفتها بوصفها وحدة المعنى، ومنهم من اعتبرها أصغر وحدة كلامية قادرة على القيام بدور نطق تام" (ستيفن أولمان، 1985، 46) (1).

وبشكل عام نقول بأنّ مصطلح "كلمة" حظي في اللسانيات بالمقام نفسه الذي يحظى به مصطلح الجملة، ذلك أنّ مفهوم الكلمة هو مفهوم يشير إلى الموضوعات التي تؤلّف مجال دراسة المفرداتية، بينما يشير مفهوم الجملة إلى الموضوعات التي تؤلّف مجالا لبحث التركيبات (ماري نوال غاري مريور، 2007، 75) (2).

### 1.2 الملفوظ

يمثّل "التلفّظ" ذلك الفعل الذي يكمن في استعمال اللسان بغية تبليغ مرسلة إلى شخص معيّن، ويسمّى منجز هذا الفعل مخاطبا أو متلفظا بينما يسمّى الشخص الذي توجّه إليه المرسلة بالمرسل إليه (المخاطب أو صاحب المتلفّظ) (3)، وعلى هذا فإنّ "الملفوظ" هو ذلك الصيغة اللسانية التي تنتج عن فعل التلفّظ.

ويُعرّف الملفوظ على أنّه "جملة ما يتلفظ به الإنسان ويكون محدّدا ببداية ونهاية كأن يكون محصورا بين سكوتين في الخطاب الشفوي أو بين علامتي ابتداء وانتهاء في الخطاب المكتوب، والملفوظ بذلك يكون جملة أو فقرة أو نصّا" (عبد السلام المسدّي، 1982، 194) (4).

### 1.1.2 الملفوظ الشعري

إنّ حديثنا عن الملفوظ الشعري لن يكون بمعزل عن الخوض في تعريف الإيقاع في الشعر والبحث في جملة من المسائل من ذلك الإيقاع الداخلي والخارجي في الشعر العربي وكذلك المقاطع الشعرية وأنواعها وما إلى ذلك من العناصر التي لها علاقة مباشرة بما اصطلح عليه بـ"الملفوظ الشعري".

بداية لا بدّ من الإشارة إلى أنّه اعترضنا في تصفّحنا لجملة من الدراسات حول الشعر العربي مصطلح موسيقى الشعر وموسيقى داخليّة وأخرى خارجيّة حتّى أنّنا دقّقنا في هذه المفردة فوجدنا أنّ كلمة موسيقى واقترانها بالشعر هنا إشارة إلى ذلك الإيقاع أو الوزن الذي تقوم عليه القصيدة، ذلك أنّ هناك من يرى بأنّ الإيقاع في الشعر هو الموسيقى فقيل " أنّ الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر، وأهمّ مقوّماته وبالتالي فإنّ عنصر الموسيقى ركيزة العمل الفنّي في الشعر، فإذا خلا الشعر من الموسيقى وضعف خفّ تأثيره واقترب من مرتبة النثر" (عبد الرحمان آلوجي، 1989، 50) (5).

وعموما فإنّ الشعر العربيّ يقوم على أركان أربعة وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية ويتّفق القدماء على أنّ الوزن الإيقاعي هو أعظم أركان الشعر وأولاها خصوصيّة وهناك من يرى بأنّ القافية هي شريكة الوزن حتّى أنّه يُقال "لا يُسمّى الشعرُ شعرًا إلاّ إذا كان موزونا ومقفّى" (حسني عبد الجليل يوسف، 1989، 8) (6). وفي رأي آخر مغاير للذي سبق يكون اللفظ والمعنى من أوليّات الشعر وسندهم في ذلك أنّ "من الكلام موزوناً ومقفّى وليس بشعر لعدم القصد فيه"(7).

وهناك رأي آخر يرى بأنّ الشعر هو نسيج متكامل بين هذه الأركان الأربعة حيث أنّ كلّ ركن يكمّل الذي يليه وهو رأي نميل إليه لاعتبار أنّ هذه العناصر هي التي تؤسّس للبناء الشعري. وبما أنّنا نتحدّث هنا عن اللفظ والملفوظ الشعريّ إحدى العناصر المكوّنة للشعر فإنّه من الضروريّ توضيح مفهومنا الإجرائيّ لما اخترنا تسميته بالملفوظ الشعري.

نعني بالملفوظ الشعري تلك المقاطع اللفظية التي يقع التلفّظ بها شعرا أي ما يتمّ إلقاؤه من الشعر بما يحتويه من إيقاع شعريّ تحكمه في ذلك طبيعة الحروف وحركاتها، وهنا لابدّ من الوقوف عند مصطلح "المقطع" وتبيان خصائصه.

قُدّم "المقطع" في الدراسات اللغويّة على أنّه وحدة صوتيّة مركبّة قد تكون أطول من الحرف وأقلّ من الكلمة المركّبة أو هي مرحلة وسيطة بين الصوت المفرد والكلمة المركّبة، فلو نأخذ مثال على ذلك الفعل الماضي الثلاثي [ فَتَحَ] يتكوّنُ من ثلاثة مقاطع متحرّكة فَـ– تَـ– حَ، فالفاء المتحرّكة هنا (صامت + حركة) أبسط وحدة مقطعيّة ومنها تتكوّن الكلمة المفردة (8).

ونورد فيما يلي جدولا(9) نستعرض فيه أنواع المقاطع اللفظية في اللغة العربيّة:

| ا لنوع | تركيبة المقطع | مثال | النعت | الرمز |
|---|---|---|---|---|
| 1 | صامت + حركة قصيرة | دَ، فَ | مقطع قصير | ♪ |
| 2 | صامت + حركة طويلة | يَا، فِي | مقطع طويل | ♩ |
| 3 | صامت + حركة قصيرة + صامت | بَلْ، هَلْ | مقطع طويل | ♩ |
| 4 | صامت + حركة طويلة+ صامت | عَاشْ، صَالْ | مغرق في الط ول | ♫ |
| 5 | صامت + حركة قصيرة + صامت | أَمْرْ، أَمْنْ | مغرق في الط ول | ♫ |

### 2.1.2 الملفوظ المغنّى

تعمّدنا اقتران مصطلح "ملفوظ" بالغناء للدلالة على تلفُّظ الكلمة غناء وفي هذا اختيار منّا للوقوف على الأسلوب اللفظي الذي تكون عليه الكلمة عندما تؤدّى بنغمة أو بلحن ما، وهذا ما سيحملنا ضرورة إلى البحث في مسألة النبض الموسيقي داخل الكلمة المغنّاة من ناحية وإلى مسألة التطويع اللحني والإيقاعي للحروف المتحرّكة من ناحية أخرى.

والواقع أنّ مصطلح "تنغيم" في اللسانيات يُعتمد في سياق آخر غير ذلك الذي نقصده ونعنيه من عبارة الملفوظ المغنّى، وحتّى نبيّن هذا الإختلاف في مدلول المصطلحين سنعمل على تقديم تعريف ومفهوم لمفردة "تنغيم" في مجال اللسانيات.

"التنغيم" في الاصطلاح هو موسيقى الكلام(10)، فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن "الموسيقى" إلا في درجة التوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كُلاّ متناغم الوحدات. وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتيّة، أو ما نسمّيها نغمات الكلام، إذ الكلام – مهما كان نوعه– لا يُلقى على مستوى واحد، بأيّ حال من الأحوال (إبراهيم أنيس، د.ت، 103) (11).

إنّ الملفوظ المغنّى هو ذلك الكلام الذي يُلفظ غناء فتحكمه في ذلك عدّة عناصر فنيّة تكون بالأساس موسيقيّة من ذلك النقر الإيقاعي المرتبط ارتباطا وثيقا بتركيبة الوزن الموسيقي المعتمد عند الغناء، وكذلك الخط اللحني الذي صيغت عليه الكلمات المغنّاة فتحكمه في ذلك المدة الزمنية للأصوات الموسيقية مع مراعاة ما يتوافق والقيمة الزمنية للأوقات القوية والضعيفة في الإيقاع الموسيقي، فالكلمة الواحدة في النص الشعري تتشكّل من خلال حروفها المتحرّكة والساكنة وبالتالي تحكمها تركيبة إيقاعية شعريّة معيّنة قد تختلف هذه التركيبة وقد تتوافق مع التركيبة الإيقاعية للوزن الموسيقي وهذا ما يجعل للكلمة المغناة أسلوبا في لفظها يختلف عن أسلوب لفظها شعريّا.

### 3.1 الموشح

"المُوَشَّح" هو اسم مشتقّ من كلمة الِوشاحُ وهو حِلْيُ النّساء، كِرْسان من لؤلؤ وَجَوْهر منظومان مُخالَفٌ بينهما مَعْطُوفٌ أَحَدَهُمَا عَلَى الآخر، تَتَوَشَّحُ المَرْأَة بِهِ، ويقال تَوَشَّحَتْ المرأة واتَّشَحَتْ أي لَبِسَت الِوشَاحَ المَنْسُوج من أَدِيم عَرِيض مُرَصَّعًا بالجَوَاهِر، تَشُدُّهُ المرأة بين عَاتِقَيْهَا وكَشْحَيْهَا (جمال الدّين ابن منظور، 1956، 216) (12). وفي موضع آخر يُقال وَشَّحَ الخَطِيبُ خُطْبَته بالآيَات أي زَيَّنَهَا بِهَا(حنّا الفاخوري، 1987، 806) (13).

يبدو إذن، ومن خلال هذه التعريفات اللّغويّة لمصطلح الموشّح، أنّ التوشيح بالمعنى المجازي هو التزيين، ولهذا استعيرت اللّفظة للدّلالة على الفنّ من الشعر المسمّى بهذا الإسم لما فيه من تزيين وتنميق(14).

ويشكل عام نقول بأنّ الموشّح في اللغة هو من الفعل وشّح بمعنى لبس، وقد استعيرت هذه التسمية من الوشاح الذي تلبسه المرأة بين عاتقها وكشحها لما فيه من رونق وزخرف وجمال، فالموشّح إذن، سمّي بذلك لأنّ "أقفاله وأبياته وخرجته كالوشاح للموشّحة، بخلاف الشعر التقليدي الذي يأتي على طراز واحد، أي على رتابة القافية والأوزان الخليلية" (محمد عباسة، 2012، 47) (15).

### 1.3.1 الموشّح كقالب شعري

يتكوّن الموشّح من عدّة أقسام تكون في شكل وحدات فنيّة مُحكَمة يعتمدها الوشّاح لتأدية إيقاعات نغمية منسجمة، وقد اختلفت تسميّات هذه الأقسام بين المختصّين في مجال التوشيح خاصّة منهم الأوائل من أهل الأندلس، إلاّ أنّها استقرّت على ما أفادنا به ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز" حيث قدّم لنا تسميات تداول عليها أغلب الباحثين وهي المطلع والقفل والبيت والخرجة.

#### 1.1.3.1 المطلع

يمثّل المطلع أول أقسام الموشّح و به يستهلّ فينعت الموشّح بـ "التام" وما إذا غاب هذا القسم يكون الموشّح أقرعا، والواقع أنّ المطلع هو نفسه القفل الذي يتكوّن من أجزاء تُسمّى "أغصان"، وهي أجزاء تكون دائما مفردة بمعنى أنّها تنبني على نظام قافية معيّن تتّفق فيه بقية أقفال الموشّح، وقد ذكر في كتاب "دار الطراز": "أنّ أقلّ ما يتركّب في القفل هو جزأين وقد يصل إلى ثمانية أجزاء أو تسعة أجزاء" (ابن سناء الملك، 1949، 33) (16)، لذلك نقول بأنّ المطلع هو القفل الأوّل في الموشّح قد يتكوّن من غصنين فأكثر.

#### 2.1.3.1 القفل

يتركّب هذا القسم من مجموعة أجزاء تسمّى بالأغصان، وتتّفق الأقفال في الموشّح فيما بينها من حيث الوزن الشعري وعدد الأغصان ونظام قافيتها، وعادة ما يضمّ الموشّح ستّة أقفال وخمسة أبيات فيكون بذلك تامّا وهي ليست بقاعدة تُلزم الوشّاح (مُؤلّف الموشّح) حيث يمكن تجاوز هذا العدد، وأمّا إذا ما تساوى عدد الأقفال مع عدد الأبيات يكون الموشّح أقرعا وذلك على اعتبار غياب المطلع فيه مثلما ذكرنا آنفا.

#### 3.1.3.1 البيت

**هو الجزء الذي يُؤلَّف بين المطلع والقفل فيكون بذلك الموشّح تامّا وقد يتصدّر البيت الموشّح فيكون هذا الأخير أقرعا. يتألّف البيت في الموشّح من أجزاء تسمّى "أَسْمَاط" قد تكون متّحدة في القافية فيكون البيت بذلك مفردًا وقد ترد مختلفة القوافي فيما بينها فيُسمّى البيت حينئذ مركّبا. تجدر الإشارة إلى أنّ الأبيات في الموشّح تشترك فيما بينها من حيث عدد الأسماط والوزن الشعري وتختلف في الرويّ.**

### 4.1.3.1 الخرجة

**الخرجة هي القفل الأخير من الموشّح، ويُشطر أن تكون مختلفة عن بقية الأقفال من حيث صياغتها اللغويّة بحيث أن تشتمل على ألفاظ أعجمية أو عاميّة لعصر الوشّاح، وقد تكون الخرجة معرّبة في حال أن يكون الموشّح في غرض المدح. ونورد فيما يلي أنموذجا لموشّح أندلسيّ نبيّن من خلاله الأقسام الشعريّة المكوّنة له وهو موشّح لابن زهر :**

غصن غصن

**المطلع** أيّها الساقي إليك المشتكى ** قد دعونـــاك وإن لـم تسمع

**البيت**
- **سمط** وناديم همـت في غـــرتـه
- **سمط** وبشرب الراح من راحته
- **سمط** كلما استيقظ من سكرته

**القفل** جـــذب الزق اليه واتكى ** وسقـــاني أربـــعا في أربـــع

***

=

=

كبدي حري ودمعي يكـفُ

تعرف الذنب ولا تعـــترفُ

أيها المعرض عما اصـــفُ

**الخرجة** قَدْ نَمَا حُبُّكْ بِقلبي وزكا ** لا تـقُلْ في الحُبْ أنّي مُدَّعِي

يحتوي هذا الموشّح على مطلع وأقفال وأبيات وخرجة، فأمّا المطلع فقد اشتمل على غصنين مختلفين من حيث الروي (ـكَى _ ـعِ) وقد اتّفقت معه الأقفال في هذا النظام، وأمّا البيت فقد ورد مفردا على اعتبار أنّه احتوى على ثلاث أسماط متّحدة في رويّها (ـهِ بالنسبة للبيت الأوّل) وللإشارة فإنّ الأبيات اختلفت فيما بينها من حيث رويّ أسماطها وهذه خاصيّة من خصوصيّات الموشّح.

إنّ أبرز ما يميّز قالب الموشّح عن قالب القصيدة هو ذلك التنوّع في القوافي وفي الأقسام الشعرية، كما أنّ الإختلاف يكمن في الوزن الشعري المعتمد من طرف الوشّاح، فإذا كان الشاعر يعتمد على وحدة التفعيلة في نظمه للأبيات الشعرية للقصيدة، فإنّه يقع التنويع في التفعيلات وعددها حسب إحساس الوشّاح، وبالتالي يمكنا القول بأنّ عدم الإلتزام بالتناظر في استعمال الوزن الشعري يمثّل الميزة الأساسية لهذا القالب الشيء الذي أدّى إلى استنباط أوزان شعرية جديدة وهي(17):

وزن شعري تقليدي من البحور الخليلية بترتيب مغاير على الذي عهدناه في القصيدة التقليدية.

- وزن شعري تقليدي مقترن بتفعيلة أو جزء منها.
- وزن شعري مستحدث نتيجة لمزج تفعيلتين.
- وزن شعري غير متداول ولا نجده ضمن دائرة البحور الخليلية الستة عشر.
- وزن شعري لا يمكن إدراكه إلاّ بالرجوع إلى الإيقاع الموسيقي.

يتّضح لنا من خلال ما تقدّم أنّ الموشّح في الأدب العربي يختلف اختلافا جوهريّا عن القصيدة العمودية وذلك من حيث التركيبة وخاصّة على مستوى نظام الأوزان الشعرية، حيث أنّ الوشّاح قام بالتنويع في الوزن وبترتيب جديد للتفعيلات وهو ما جعل الموشّحات تخرج عن نظام أوزان الخليل وتقدّم لنا أوزان جديدة هي ذات إيقاع عربيّ(18).

### 2.3.1 الموشّح كقالب موسيقي

إنّ المتأمّل في رصيد التراث الغنائي العربي يلاحظ جيّدا أنّ الموشّح كقالب غنائي يحتلّ حيّزا كبيرا من هذا الرصيد، وهو متميّز بجملة من الخصائص الموسيقيّة خصوصا على مستوى الصياغة اللحنية والتي يمكننا حصرها في النقاط التالية(19):

- اختيار الوزن الموسيقي المناسب للوزن الشعري.

- ❖ اختيار اللّحن المناسب لمعاني كلمات الموشّح.
- ❖ مراعاة التناسق والانسجام ممن أجزاء اللحن.
- ❖ اعتماد المقاطع الموسيقية القصيرة والمختصرة.

وإذا كان الموشّح في الجانب الشعري يتركّب من أقسام كنّا قد أتينا على ذكرها آنفا، فإنّه كذلك في الجانب الموسيقي يتكوّن من أجزاء تترتّب كالآتي:

- ❖ "الدّور": يقابل هذا الجزء قسم "المطلع" في الموشّح الشعري، ويقاس عليه بقيّة الأدوار لحنا وإيقاعا وعادة ما يكون اللحن فيه استعراضا لأبرز الخصائص الموسيقيّة للمقام الملّحن فيه الموشّح.
- ❖ "الخانة": يقابل هذا الجزء قسم "البيت" في التسمية الشعرية للموشّح، وعادة ما يكون اللحن فيه مغاير للدّور إمّا بتغيير الطبقة الصوتية للحن أو بإبدال الإيقاع الموسيقي فيه.
- ❖ "القفلة": يوافق هذا الجزء "القفل" في التسمية الشعرية وهو يمثّل آخر جزء في الموشّح الموسيقي، يكون اللّحن في القفلة إعادة للذي صيغ به قسم "الدّور".

إنّ أغلب الموشّحات التي وردت ضمن الرصيد الغنائي العربي مصاغة لحنيّا على إيقاع ومقام موسيقيّ واحد وهذا ما يعطي ذلك الانسجام والتناسق بين مختلف أقسام الموشّح الموسيقي. تجدر الإشارة إلى أنّ الموشّح ينسب إلى المقام الذي لُحّن فيه فيقال "موشّح في مقام الراست" "موشّح في مقام الجهاركاه" ...

## 2. دراسة مقارنة بين روايتين لموشّح "كلّلي يَا سُحْبُ"

سنخصّص هذا العنصر لتقديم دراسة مقارنة بين روايتين لموشّح "كلّلي يا سُحب" من حيث طريقة الصياغة اللحنيّة وأسلوب تناول الجانب الإيقاعي في الموشّح بين الشعري والموسيقي وذلك من خلال مقارنة كلاّ من الملفوظ الشعري والموسيقي للكلمة في نص الموشّح وسنعمل في ذلك على تحديد مواطن التوافق والتطويع بين الإيقاع الشعري والموسيقي، وستكون مقارنتنا للروايتين من هذا المنظور بالتحديد بهدف إبراز كيفيّة تغيير تلفّظ الكلمة من شعريّ إلى مُغنّى، والجدير بالذكر أنّنا تعمّدنا في هذه الدراسة أن يكون النص الشعريّ هو نفسه وأن يكون اللحن والإيقاع مختلفين في الروايتين.

**النص الشعري للموشّح:**

كـــــلِّـلِي  يَـا سُحْبُ تِيجَانَ الرُّبَى بِالـــحُلِيْ
واجْعَلِي  سِوارك مُنـــــعطَفَ الجـــَـــــــــدول

يا سَـمَـا  فـــــيكِ وفى الأرض نُـــجومٌ ومَـــــــا
كلّمَـــــــا  أخْفَيت نَجْماً أَظْهَرت أنْـــجُـــــمَا
وهي مَا تهـــــــــطِلُ إلا بالطَّلَى والدُّمـــــــــا

فاهْطِلِي  على قُطُوف الكَرْمِ كَيْ تَـــــــمْتَلِي
وانْقُـــــلي  للدَنِّ طَعْم الشَّهْـــد والقُـــرُنْـــــــفُل
تَـــــتَّقِـــدْ  كَالكوكب الدُّرِيِّ للمُـــــرْتَـــــــصِدْ
يَـــعْـــتَـــقِدْ يـــــهَا المجُوسيُّ بمـــَا يَعْـــــــتَـقِـدْ
فاتَّـــــقِـــدْ يا سَـــــاقِي الرَّاح بها واعْتَـــــــمِـدْ

وامْلَ لِي  حَتى تَرَاني عَـــــنْك فِي مَـــعْـــــــــزَل
قَـــــــــلِّلِي  فالرَّاح كَالعِشْقِ إنْ يَزِدْ يَـــــــــقْـتُلِ

لاَ أَلِـيـمْ  فِي شُرْبِ صَهْبَاءَ وفِي عِشْقِ رِيمْ
فَـالنَّـعِيمْ  عَـــيْشٌ جَـــــــدِيدٌ ومُـــــدَامٌ قَدِيمْ
لا أَهِيمْ  إلاَّ بِـــهـــذَيْن فـــــــقُمْ يَـــــــا نَدِيمْ

واجلُ لي  من أكؤس صُيِّرَتْ مِنْ فَـــــوْفَل
ألَـــــــذَّ لِي  مِن نكهـــــَةَ العَنْبَر والـــــمَـــنْدَل

خُذْ هَنِي  واعْطِنِي كَأْسَكَ مِثْل كَأْسِي هَنِي
واسْقِـــنِي  عَلَى رُضَـــابِ الـــــفَطْن المُلْسِن
والْـهِـــنِـــي  ببَعْضِ مَـــــا صِيغَ مِنَ الأَلْـــسُنِ

لَوْ تُـــــلِي  مَدْحُ سَنَـــاهُ مَـــــــعَ رَشَا أَكْحَل
لَذَّ لـــــــي  عَلَى سَنَا الصَّـــــهْبَاءِ والسَّلْسَل

أَزْهَـــرَتْ لَيْلَـــتُنَا بِـــالوَصْـــلِ مُذْ أَسْفَرَتْ
أصْدَرَتْ بِزَوْرَةِ المَحْبُوب إذَا بَشَـــــرَّتْ
أَخَّـــــرَتْ فَقُلْتُ للظَّلْمَاءِ مُذْ قَـــــصَّرَتْ

طَـــــــوِّلِي يَـــا لَيْلَةَ الوَصْلِ وَلاَ تَبْـــخَلِي
واسْـــبِلِي سَتْرَكِ فَالمَحْبُوبُ فِي مَـنْزِلِي

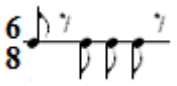
من ظلم فِي دَوْلَةِ الحسن إذَا مَاحَكَمْ
فَـــالأَلَـــمْ يَجُولُ فِي بَـــاطِـــــــــنِه
والنَّـــــدَمْ
وَالقَـــــلَمْ يَكْتُبُ فِيه عَنْ لِسَانِ الأَمَمْ
مَنْ وَلِـي فِي دَوْلَةَ الحسن ولَمْ يَـــعْدَل
يُعْـــــذَل إلاّ لِحَـــــــــاظَ الرَّشَإِ الأَكْحَل

من خلال النص الشعري لموشّح "كلّلي يا سُحبْ" نلاحظ أنّ هذا الموشّح هو تام وذلك على اعتبار أنّه اسْتُهل بمطلع، كما أنّ التركيبة الشعرية اشتملت على أقفال وأبيات، وقد ورد القفل بأربعة أغصان بينما جاء البيت بثلاثة أسماط مركّبة، نلاحظ أنّ المطلع والأقفال اتفقت فيما بينها من حيث عدد الأغصان ورويّها، بينما اختلفت أبيات الموشّح من حيث الرويّ إلاّ أنّها اتّفقت في عدد الأسماط ونوعها.

أمّا على مستوى الوزن الشعري للموشّح، فيبدو أنّ الوشّاح قد اعتمد تفعيلتي كل من بحر المتدارك (فَاعِلُنْ) وبحر الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ) وذلك وفق ترتيب مخالف لذلك الذي نجده في بحر البسيط (مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ).

الرواية الأولى"لموشّح كلّلي"

- الوشّاح: ابن سناء الملك
- الملحّن: محمد عثمان

- **المقام: الجهاركاه**
- **الإيقاع: الدارج** 
- **المنشد: صباح فخري**

**اعتمادا على التسجيل الصوتي لهذه الرواية نلاحظ أنّ الملحّن قام باستعراض أوّليّ لمقام الجهاركاه في الدور الأوّل وذلك باستعماله لجنس الجهاركاه وكذلك جنس البياتي، كما نلاحظ أنّ الصياغة اللحنية للدور امتدّت على مدى الأغصان الأربعة للقفل وهذا ما يحملنا للقول بأنّ قسم الدّور في هذا الموشّح الموسيقي يوافق القفل في التسمية الشعريّة، وبالتالي فإنّ عدد الأدوار توافق عدد أقفال الموشّح. أمّا بالنسبة لقسم الخانة فقد تمّ تغيير على مستوى اللحن لما هو موجود في قسم الدور وهو تغيير شمل السمط الأوّل فقط أمّا السمط الثاني والثالث من نفس البيت فقد تمّ صياغتهما لحنيّا بنفس الكيفيّة والأسلوب للحن الدّور.**

**ونورد فيما يلي رسما نبرز من خلالها الشكل الخارجي للموشح الموسيقي حسب ما ورد في الوثيقة المسموعة:**

**الدّور1:** كـــلّلِي يَا سُحْبُ تِيجَانَ الرُّبَى بِالـحُلِيْ
واجْعَلِي سِوارك مُنــعطَفَ الجَـــــــدولِ

**خانة:** يَا سَمَا فــيكِ وفي الأرض نُــجومٌ ومَـــا

**رجوع:** كلَّمَـــا أخْفَيت نَجْماً أَظْهَرت أَنْــجُـمَا
وهي مَا تهـــطِلُ إلا بالطَّلَى والدُّمـــــا

**الدّور2:** فاهْطِلي على قُطُوف الكَرْمِ كَيْ تَـــمْتَلِي
وانْقُــلي للدَنِّ طَعْم الشَّهْـد والقُــرُنْــفُلِ

**تمت صياغة لحن الموشّح باعتماد إيقاع الدارج وفيه ستة نقرات من وحدة المشالة، وقد اعتمدنا اختيار هذه الوحدة الإيقاعية لتسهيل عمليّة إدراك العلاقة القائمة بين تركيبة الوزن الموسيقي والإيقاع الشعري من حيث دراسة مدى توافق النبضات الإيقاعية في الكلمة، ونورد فيما يلي عيّنة من موشّح كلّلي لإبراز مدى التوافق الإيقاعي بين الشعر واللحن. (كـلِّـلِي يَـا سُحْبُ تِيجَانَ الرُّبَى بالـحُلِيْ)**

- **الكلمة: كَلِّلِي**

**نلاحظ أنّ الملحّن قد قام بإضافة مفردة "آه" قبل كلمة كلّلي وذلك بهدف استقامة فكرته الموسيقية وتطابقها مع الوزن الموسيقي وهو ما أدّى إلى توازي الحركة الإيقاعية بين ماهو شعري وآخر غنائيّ الشيء الذي أدّى بأن تكون كلمة "كلِّلي" منسجمة مع الخط اللحني والمسار الإيقاعي فكأنّ بالوزن الشعري هنا يحاكي الوزن الموسيقي وهو ما لمسناه جيّدا عندما وجدنا أنّ عدد النبض الموسيقي داخل الملفوظ المغنّى يتساوى مع عدد الوحدة الإيقاعية للوزن الموسيقي.**

- **الكلمة: يَـا سُحْبُ**

نلاحظ أنّ الملحّن قد قام بتمديد المقطع اللفظي "يَا" والمقطع اللفظي "تِيـ" ليستقيم بذلك عدد النبضات وبالتالي توافق تركيبة الوزن الموسيقي مع الإيقاع الشعري، والواقع أنّ كلمة "يا سُحْبُ" تقدّم لنا جزء من تفعيلة "مستفعلن" لذلك تمّ إدماج المقطع اللفظي "تِيـ" مع الكلمة في الملفوظ الشعري ليكتمل بذلك إيقاع التفعيلة.

- **الكلمة: تِيجَانَ**

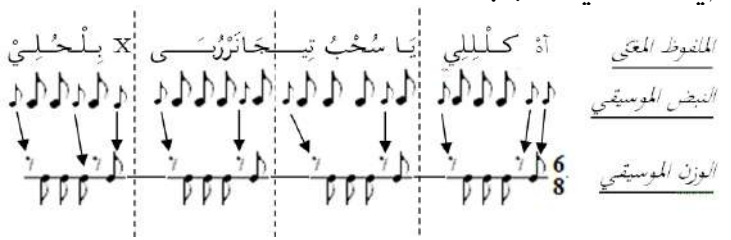
تجدر الإشارة إلى أنّ مفردة "تِيجانَ" لا تقدّم لنا تفعيلة وإنّما هي تكوّن جزء من تفعيلتين، لذلك نلاحظ أنّ بداية الوقت الأوّل من الوزن الموسيقي تزامن مع المقطع اللفظي "جَا" الذي قام الملّحن بالتمديد فيه فضلا إلى المقطع "بَى" من كلمة "الرُبَى" التي اقترنت بكلمة "تِيجانَ" ليسْتَقيم بذلك الإيقاع الشعري ويتوافق مع نضيره الموسيقي.

- **الكلمة: بالـــحُـلِيْ**

قام الملحّن بالتمديد في مقطع "بِلْـ" ومقطع "لِي" ليتوافق الإيقاع الشعري للكلمة مع الوزن الموسيقي، والجدير بالذكر أنّ الوقت الأوّل من إيقاع الدارج قد تزامن مع سكوت في الملفوظ المغنّى (X) وهو ما أدّى إلى تساوي عدد النبض الموسيقي مع عدد المشالات في

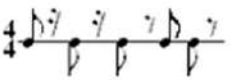
**تركيبة الإيقاع، وبالتالي نقول بأنّ هناك توافق وانسجام كبيرين بين الملفوظ المغنّى والإيقاع الموسيقي.**

**يمكننا الآن وبعد هذا التحليل لبعض المفردات أن نقدّم رسما نبيّن من خلاله طريقة تعامل الملحّن مع الكلمات عند اعتماده إيقاع الدارج، وتجدر الإشارة إلى أنّنا سنتعمّد تدوين الوزن الموسيقي من اليمين إلى اليسار على خلاف العادة لتسهيل عمليّة قراءة الملفوظ المغنّى بتطبيق إيقاع الدارج وإدراك مواطن التطويع الذي قام بها الملحّن أثناء صياغته اللحنية للكلمة.**




**نلاحظ أنّ الملحّن لم يتعسّف على إيقاع الكلمة عند صياغتها لحنيّا، ذلك أنّه حافظ على التركيبة الإيقاعية للتفعيلة وقام بتطويعها مع الخليّة الإيقاعية للوزن الموسيقي وذلك بإضافة مفردة "آهْ" قبل كلمة "كلِّلِي" وبتمديد بعض المقاطع اللفظية من الكلمات وهي مقاطع في الأصل طويلة (لِي, يَا , تِيـ ..) الشيء الذي سهّل للملحّن عمليّة التطويع الإيقاعي بين ماهو في الملفوظ الشعري والملفوظ المغنّى، وفي هذا الاتجاه نرى بأنّ هذا الأسلوب في التعامل مع الكلمة وما بداخلها من تركيبة إيقاعيّة شعريّة لم يُغيّر البتّة من معاني الكلمات الملحّنة حتّى أنّها وردت بطريقة تحاكي والتركيبة الإيقاعية لوزن الدارج.**

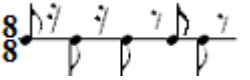
الرواية الثانية:

- الوشّاح: ابن سناء الملك
- الملحّن: مجهول
- الطبع: رصد الذيل
- الإيقاع: البطايحي 
- الفرقة: فرقة الرشيدية

اعتمادا على التسجيل الصوتي لهذه الرواية نلاحظ أنّ اللحن في بداية الموشّح وتحديدا مع المطلع هو استعراض للجنس الرئيسي الأوّل للطبع رصد الذيل وهو جنس رصد الذيل على درجة الراست بنوعيه أي جنس رصد الذيل باستعمال درجة "الفا" المرفوعة و"الي" مخفوضة وجنس رصد الذيل باستعمال درجة الجهاركاه والي نصف مخفوضة، والجدير بالذكر أنّ في هذه المراوحة لجنس رصد الذيل تركيز وإبراز لدرجة الراست وهي درجة ارتكاز الطبع. كما نلاحظ أنّ اللحن امتدّ على مدى الأغصان الأربعة في المطلع وهذا ما يحملنا للقول بأنّ الدور في هذا الموشّح يقابل المطلع وبقيّة الأقفال في التسمية الشعرية على اعتبار أنّ الصياغة اللحنية للمطلع هي نفسها التي صيغت في الأقفال.

أمّا فيما يتعلّق بالأبيات فقد وردت مختلفة الصياغة اللحنية فيما بينها حيث وجدنا أنّ البيت الأوّل قد لُحّن في طبع "رصد الذيل" وهو ما يسمّى بالخانة أمّا البيت الثاني فقد صيغ لحنيّا في طبع "المحير عراق" والثالث في "طبع الحسين" بينما ورد البيت الرابع في طبع "الاصبعين" والخامس في طبع "المزموم" ليكون البيت السادس في طبع "المايّة". ويبدو أنّ في اختلاف الصياغة اللحنية بين الأبيات توافق لما جاء من اختلاف على مستوى نظام القافية وكأنّ باللحّن أراد أن يتّبع هذا النظام المعتمد من طرف الوشّاح في نظمه للموشّح لما فيه من تنوّع وثراء.

تجدر الإشارة إلى أنّ موشّح "كللّي" في هذه الرواية قد ورد في صياغة لحنيّة متنوّعة وفي إيقاع موسيقيّ واحد وهو إيقاع 4/4 وزن البطايحي، وعلى اعتبار أنّنا سنقوم بتحليل الملفوظ الشعري والمغنّى لعيّنة من مفردات هذا الموشّح من هذه الرواية سنعتبر أنّ الوحدة الإيقاعية للوزن الموسيقي هي المشالة وذلك بهدف تسهيل عمليّة إدراك مواطن التطويع الإيقاعي بين ماهو ملفوظ شعري وآخر مغنّى في علاقتهما بالوزن الموسيقي، وعلى ذلك فإنّ إيقاع وزن البطايحي سيكون 8/8 وتدوينه كالآتي:



**وبما أنّ دراستنا تقوم على منهج المقارنة، سنتّخذ من هذه الرواية نفس العيّنة من كلمات الموشّح التي كنّا قد اعتمدنها في تحليل الرواية الأولى ونعني بذلك: "كـــــــلِّـلِي يَـا سُحْبُ تِيجَانَ الرُّبَى بالـــحُلِيْ".**

- **الكلمة: كَلِّلِي**

**نلاحظ أنّ كلمة "كلّلي" قد صيغت لحنيّا على مدى 16 نبضة موسيقيّة ذلك أنّ هذه المفردة تمّ تلفّظها غنائيّا مرتين متتاليتين، والواقع أنّ بداية الغناء كان في الوقت الرابع من وزن البطايحي وامتدّ إلى مدى الوقتين الأوّلين من الدورة الإيقاعية الثالثة، كما نلاحظ أنّه وقع التمديد في المقطع اللفظي "لِي" إلى حدود الخمس نبضات موسيقية في الملفوظ المغنّى الأوّل للكلمة والأربع نبضات في الملفوظ المغنّى الثاني، وقد تمّ خلال ذلك استعراض أوّلي لخصوصيات طبع رصد الذيل كالتركيز على درجة الأساس وهي "دو" وإبراز بعض الدرجات الموسيقيّة مثل درجة "المي مخفوضة" ودرجة العراق.**

- **الكلمة: يَـا سُحْبُ**

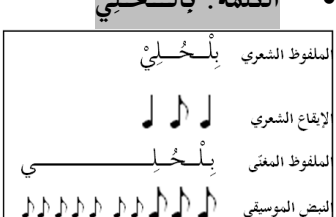
**تُمثّل كلمة "يَا سْحْبُ" جزء من الصياغة اللحنيّة الموافقة للدورة الإيقاعية الثالثة للموشّح وقد تزامن تلفّظ هذه المفردة مع الوقت الرابع لوزن البطايحي، يسبقها في ذلك سكوت بقيمة المشالة وتتمّة المقطع اللفظي "لِي" التابع لكلمة "كلّلِي"، ونلاحظ في هذا**

**الاتجاه أنّ اللحن المصاغ على مستوى هذه الدورة الإيقاعيّة قد امتدّ إلى المقطع اللفظي " تِيـ" من كلمة "تِيجان" فيُلفظ غناء على امتداد مشالتين ليكتمل بذلك عدد النبضات الموسيقيّة الموافقة للتركيبة الإيقاعية لوزن البطايحي والتي تضمّ ثماني مشالات.**

- **الكلمة: تِيجَانَ**

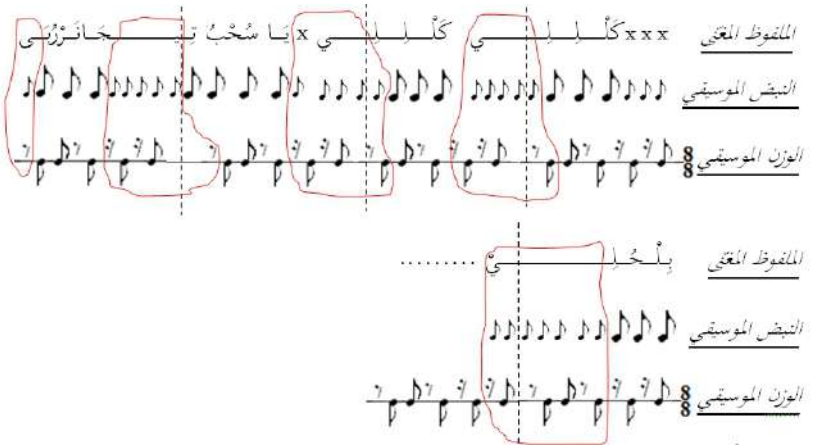
**من الواضح أنّ كلمة "تيجان" لا تقدّم لنا تفعيلة كاملة وإنّما يمثّل إيقاعها الشعري جزء من تفعيلتين لذلك كان من الضروريّ اقتران الكلمة بمفردة ثانية تليها وهي "الرُّبى" وذلك بهدف إيجاد تركيبة إيقاعية لتفعيلة "مستفعلُنْ"، والواقع أنّ المقطع اللفظي تِيـ هو الجزء الأخير من تفعيلة "مستفعلُنْ" الموازية لمفردة "يَا سُحْبُ"، وعلى هذا الأساس نرى بأنّ الصياغة اللحنيّة قد انطلقت من المقطع "تِي" في تمديد لفظيّ مغنّى شمل 6 نبضات موسيقيّة لتصل إلى بقية المقاطع اللفظية "جَانَرْرُبَى" في قيمة زمنيّة تعادل أربع نبضات موسيقيّة، وبالتالي نقول بأنّ اللحن في هذه المفردة قد شمل التركيبة الإيقاعية الشعرية للكلمة دون أن يكون هناك أيّة عمليّة تطويع للملفوظ المغنّى، باستثناء ما ورد في لفظة "تِي" والتمديد في مقطع "بَى" بقيمة المشالة، وقد أدّى هذا التعامل مع الإيقاع الشعري في علاقته بالوزن الموسيقي إلى تغيير ملامح الكلمة خصوصا عند تلفّظها مغنّاة وهو ما جعل في اعتقادنا الانسجام الإيقاعي بين الملفوظ الشعري والمغنّى يكون غائبا إن لم نقل منعدما تماما.**

- **الكلمة: بِالــحُلِيْ**



على مستوى الصياغة اللحنيّة لكلمة "بالحُلِيْ" نلاحظ أنّ اللّحن جاء في حركة لحنيّة نازلة لإبراز جنس رصد الذيل على درجة الراست، وقد تزامن ذلك مع الوقت الأوّل لوزن البطايحي وامتدّ إلى حدود الوقت الثاني من الدورة الإيقاعيّة الموالية، والجدير بالذكر أنّ عمليّة تطويع الإيقاع الشعري للكلمة مع الإيقاع الموسيقي تمّت بواسطة تمديد المقطع اللفظي "لِي" على مدى سبع نبضات موسيقية دون أن يؤثّر ذلك على معنى الكلمة باعتبار أنّ موطن التطويع اقترن بمقطع لفظي يتكوّن من صامت بحركة طويلة (لي).

يمكننا الآن وبعد التحليل المفصّل لمجموعة من الكلمات الواردة في الموشّح من حيث علاقة إيقاعها الشعريّ بالوزن الموسيقي، تقديم رسما بيانيّا نوضّح من خلاله مواطن التطويع التي اعتُمدت أثناء مسايرة وزن البطايحي مع لحن مفردات العيّنة التالية من الموشّح: "كـلِّـلِي يَـا سُحْبُ تِيجَانَ الرُّبَى بِالـحُلِيْ"، وعلى غرار الرواية الأولى سنتعمّد كتابة وزن البطايحي من اليمين إلى اليسار تسهيلا منّا عمليّة قراءة الملفوظ المغنّى.




نلاحظ من خلال ما سبق أنّ مواطن التطويع الإيقاعي بين الملفوظ الشعري والملفوظ المغنّى في علاقتهما بالوزن الموسيقي قد وردت أكثر من مرّة ذلك أنّنا وجدنا تمديدا لبعض المقاطع اللفظية الطويلة يتراوح بين النبضة الموسيقيّة الواحدة والخمس نبضات أو حتّى السبع نبضات، ولعلّ هذا التمديد في المقاطع اللفظية المغنّاة سبيل لإيجاد تناسق وتتطابق بين الملفوظ المغنّى والوزن الموسيقي ويبدو أنّ هذه الطريقة والأسلوب في

التعامل مع الكلمة عند صياغتها لحنيّا أدّى إلى تغيير في تركيبة الكلمة الصوتية على مستوى حُروفها، مثال ما ورد في كلمتي "تِيجانَ" و"الرُّبَى" حيث أنّ الأولى لُفِظت غنائيّا بحيّز زمنيّ طويل مقارنة بالكلمة الثانية وهذا ما أفقد المعنى المراد من الكلمتين فكأنّ المستمع يدرك لفظة "تِي" دون فهم لمعناها (وهي في الأصل لا معنى لها) ولفظة "جنَرُّبَى" وكأنّها كلمة قائمة الذات غير أنّها في الأصل ليسب بمفردة وإنّما هي ربط بين جزء من كلمة "تِيجَانَ" وكلمة "الرُّبَى".

إنّنا نرى بأنّ ما قدّم في الرواية الثانية من صياغة لحنيّة لكلمات الموشّح باعتماد وزن البطايحي كان بأسلوب "متعسّف" نوعا ما على النظام الإيقاعي بين الملفوظ الشعري والملفوظ المغنّى، فكأنّ باللحّن سعى جاهدا لتطويع الإيقاع الشعري مع الإيقاع الموسيقي وذلك وفق ما تطلّبته التركيبة الإيقاعية لوزن البطايحي وحسب ما ورد في سياق المسار اللحني التي صيغت عليه الكلمات، ولعلّ هذا الحديث يجرّنا إلى القول بأنّ اختيار وزن البطايحي لتلحين الموشّح لم يكُن أمرا موفّقا خصوصا إذا ما قارنّا هذه المسألة بما ورد في الرواية الأولى لموشّح كلّلي والتي قدّمت في مقام الجهاركاه وبإيقاع الدارج الذي سبق وأن ذكرنا في دراستنا هذه بأنّه وزن موسيقيّ يحاكي والتركيبة الإيقاعيّة المعتمدة في نظم الموشّح.

## الهوامش و الإحالات

(1) أولمان، (ستيفن)، دور الكلمة في اللغة ، تر. محمد كمال بشير، القاهرة، مكتبة الشباب، 1985، ص. 46.

(2) غاري مريور، (ماري نوال)، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر. عبد القادر فهيم الشيباني، الجزائر، ط.1، 2007، ص. 75.

(3) المصدر نفسه، ص 53.

(4) المسدّي، (عبد السلام)، الأسلوب والاسلوبية، تونس، ط.3، الدار العربية للكتاب، التونسية للطباعة وفنون الرسم، 1982، ص. 194.

(5) آلوجي، (عبد الرحمان)، الإيقاع في الشعر العربي، دمشق، ط. 1، دار الحصاد للنشر،1989، ص. 50.

(6) عبد الجليل يوسف، (حسني) ، موسيقى الشعر العربي دراسة فنيّة وعروضيّة، مصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989، ج. الأول، ص .8.

(7) عبد الجليل يوسف، (حسني) ،العنوان السابق، ص. 8.

(8) آلوجي، (عبد الرحمان)، العنوان السابق ، ص .52.

(9) للتعمق راجع: للتعمق راجع: آلوجي، (عبد الرحمان)، العنوان السابق، ص 54.

(10) برهنت التجارب الحديثة على أن الإنسان حين ينطق بلغته لايتبع درجة صوتيّة واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصوت وكذلك الكلمات تختلف فيها, ومن

اللغات ما يجعل لاختلاف درجة الصوت أهمية كبرى، إذ تختلف فيها معاني الكلمات تبعا لاختلاف درجة الصوت حين النطق بها. ومن أشهر هذه اللغات اللغة الصينية، إذ قد تؤدي فيها الكلمة الواحدة عدة معان، ويتوقف كل معنى من هذه المعاني على درجة الصوت حين النطق بالكلمة. ويمكن أن تسمى درجة الصوت بالنغمة الموسيقية. ففي اللغة الصينية كلمة {فان} ، تؤدّي ستة معاني لاعلاقة بينها هي: {نوم، يحرق، شجاع، واجب، يقسم، مسحوق} ، وليس هناك من فرق سوى النغمة الموسيقية في كل حالة. (أنيس (إبراهيم)، الأصوات اللغوية، مكتبة ومطبعة نهضة مصر، د.ت، ص 103.)

(11) أنيس (إبراهيم)، الأصوات اللغوية، مكتبة ومطبعة نهضة مصر، د.ت، ص 103.

(12) ابن منظور (جمال الدّين)، لسان العرب، بيروت، طبعة جديدة، دار صادر، المجلّد الخامس عشر، ص 216.

(13) الفاخوري (حنّا)، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسيّة، الطّبعة الثّانية عشرة، بيروت، 1987، ص. 806.

(14) المصدر نفسه، ص. 806.

(15) عباسة، (محمد)، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثارها في شعر التربادور،الجزائر، ط. 1، دار أم الكتاب،2012، ص. 47.

(16) الملك (ابن سناء)، دار الطراز في عمل الموشحات، الركابي، 1949، ص 33.

(17) الزواري (الأسعد)، الطبوع التونسية، تونس،ج.1، مطبعة التسفير الفني، 2006، ص. 20-21.

(18) عباسة (محمد)، العنوان السابق، ص 82.

(19) لمزيد التعمّق راجع: الأسعد الزواري، العنوان السابق ، ص. 24-26.

# أغنية "ساكن قصادي" لنجاة الصغيرة: بين النص الشعري والكساء الموسيقي

**أحمد عبيد***
*abidahmed1106@yahoo.fr*

**يقول يحي بن خالد لابن جامع: "من أحسن الناس غناء فقال من أطرب الخاشع وأفهم السامع" القسم الرابع، في الغناء والمغنين والملاهي وآلاتها، ص237. (1)**

**إنّ المتأمّل في هذه العبارات البسيطة يرى أنّها تحوي معاني ودلالات حيث يكون ارتباط الكلمة باللحن عنصرا رئيسيا في تأسيس مضمون موسيقي مكتمل الجوانب. فهذه الثنائية تساعد على تأسيس خطاب مزدوج (شعري وموسيقي) يحمل رسالة فنية موجّهة إلى جمهوره المتلقّي.**

**وفي هذا السياق، اخترنا القيام بقراءة في أغنية "ساكن قصادي" للمطربة نجاة الصغيرة، وهي من كلمات الشاعر الغنائي حسين السيد وألحان محمد عبد الوهاب، باعتبارها وحسب تقديرنا أنموذجا فنيّا يستحقّ أن نتناوله بالدراسة. وما شجّعنا كذلك للقيام بهذا العمل هو إعجابنا الخاص بهذه الأغنية فهي بمثابة العمل الفنّي الذي تفاعلت فيه الكلمة مع اللحن والأداء وذلك حسب نظرنا تفاعلا جيّدا وعلى جميع المستويات.**

**وانطلاقا من هذه الفرضيات سنقوم بالكشف عن مدى ارتباط الكلمة باللحن في هذه الأغنية وتبيان أوجه التفاعل بينهما وكيف تعامل الملحّن مع القصّة الشعرية للأثر.**

## 1. في المستوى الإنشائي: (2)

**تندرج أغنية "ساكن قصادي" ضمن كلاسيكيات الغناء المصري وفي صنف مخصوص من الأغاني يسمّى عادة "الحدوتة"، ورغم بساطة التسمية إلاّ أنّها تحتوي على أربعين بيتا شعريّا كتبت باللغة العامية المصرية مع عدم الالتزام بنفس القافية على مستوى الأبيات (الأسعد الزواري، 2008، 48). (3)**

---

*باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

رغم بساطة الكلمات التي استعملها الشاعر إلاّ أنها لا تخلو من دلالات موضوعية، فالمطربة تتغنّى بحبيبها وتعيش معه قصّة حب كبيرة في عالمها الإفتراضي وخير دليل على ذلك هو استعمال المعجم العاطفي (بحبه، أتمنى أقابله، أرسم أحلام...) في جلّ الأبيات تقريبا.

تزامن ظهور أغنية "ساكن قصادي" مع بروز تيّار أو ظاهرة الأغاني القصصية في مصر، وقد سبق لنفس الشاعر حسين السيد كتابة نصّ غنائي شبيه لهذه الأغنية للفنانة شادية بعنوان "من قالك تسكن في حارتنا" وكان شكل هذه الأغاني يشبه كثيرا سيناريوهات الأفلام أي تلك التي تحتوي على مقدمة وجوهر وخاتمة.

2. في مستوى العلاقة بين الخطاب الشعري والموسيقي:

نلاحظ أن الشاعر قد اعتمد في سرد أحداث قصته على ثلاث أجزاء وذلك قصد تبليغ الأفكار المتضمنة داخل الأبيات الشعرية بطريقة تتماشى مع مستوى إدراك الجمهور المتلقي لهذا الخطاب.

واللافت للإنتباه عند الإستماع لهذا الأثر، أنّ المؤلف الموسيقي قد توخي نفس هذا التقسيم في خطابه الموسيقي ونوّع في خياراته التعبيرية ليدعم الخطاب الشعري الذي وضعه الشاعر وتكون الصورة كاملة للعمل الفنّي مشحونة بدلالات ورموز مختلفة تأثر في المتلقي.

لذا سنقوم بوضع جدول لرسم طبيعة العلاقة بين النص الشعري والكساء للموسيقي من بداية الأثر الغنائي حتّى نهايته، وذلك لتبيان الثابت والمتحول من خلال الديناميكية التي حصلت عند تنفيذ هذا العمل.

وإجمالا يمكن أن نقوم بوضع طريقة للتحليل تتمثل في:

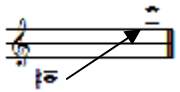
– عناصر اللحن: الطبقة الصوتية/ المجال الصوتي/ المقام/ الأجناس/ الإيقاعات المستعملة

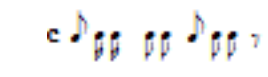
– عناصر الأداء: التنفيذ الموسيقي/ التوزيع

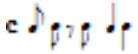
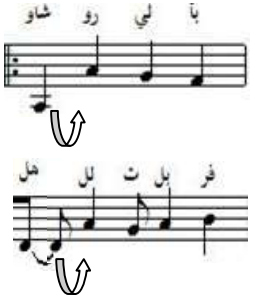
إن المتأمل في هذه الأغنية من الناحية الشعرية والموسيقية يلاحظ أنها تنقسم إلى سبعة أجزاء (4)، وسوف نقوم في هذا السياق بالتركيز على الجزأين (A3) و (A4) مثلما يبيّنهما الجدول التالي وذلك قصد إظهار التغيّر والانتقال الذي حدث على مستوى تنفيذ هذا الأثر :

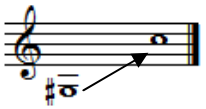
| الجملة | النص الشعري | الملاحظات |
|---|---|---|
| المقطع الموسيقي الأول ($A_1$) | | – تعتبر هذه الجملة بمثابة المقدمة الموسيقية وفيها تركيز على اللحن الأساسي وهو كردي على درجة العشيران.<br>– أهم ما يميّز هذه الجملة هو الشكل الحواري الذي حصل بين آلة القانون وبقية الآلات (الكمنجات والفيولنسال) واعتمادهم على تقنية النماء (5). |
| المقطع الغنائي الأول ($A_2$) | ساكن قصادي<br>وبحبه<br>وأتمنى أقابله<br>فكّرت أصارحه<br>لكن أبدا ماقدرش<br>أقوله<br>وفضلت أستنّى<br>الأيّام<br>في ميعاد ما يسهر<br>وميعاد ما يرجع<br>كلّ خطوة أرسم | – ابتدأ الغناء في هذه الجملة انطلاقا من المنطقة الحادة للمقام وذلك للفت انتباه المستمع.<br>– لم يحدث أيّ تلوين مقامي على مستوى هذه الجملة (كردي على درجة العشيران)، وفي المقابل لاحظنا تغيّر على المستوى الإيقاعي يمكن أن يكون له علاقة بتغيّر مضمون الكلمات<br>← بداية الغناء في شكل حرّ غير مقيّد بإيقاع معيّن لوضع المستمع داخل الإطار العام لمضمون الأغنية.<br>← الغناء باستعمال إيقاع الوحدة والتمشّي تدريجيّا نحو الحلم الذي تريد أن تعيشه الراوية. |

| | | |
|---|---|---|
| | أحلام<br>تكبر في قلبي<br>والقلب يطمع | ← تغيّر الإيقاع في هذا الجزء واستعمال لإيقاع الدويك.<br>يعبّر هذا الإيقاع نوعا ما عن المرح بالمقارنة إلى الإيقاع السابق، خاصّة وأنّ الراوية تخيّلت لقاء حبيبها ورسمت صورته في عينيها. |
| | وأقول ميسره<br>حيحس بيّا<br>لو يوم صادفني<br>وسلّم عليّا<br>حيلاقي صورته<br>ساكنة في عينيه<br>ويحس بيها في<br>رعشة ايديا | ← العودة إلى الواقع وسرد الأحداث في شكل حرّ غير مقيّد بإيقاع.<br>**الطبقة الصوتية:**<br>بالاعتماد على درجة "لا" المعيار وحسب التسجيل تبيّن لنا أن ارتكاز الأغنية كان على درجة العشيران. |

| | | |
|---|---|---|
| | كنت حاسة أن<br>حبه كلّ مدى كان<br>بيكبر<br>ابقى عايزة لو<br>يكون لي قلب غير<br>قلبي الصغير<br>فضلت أمالي مع<br>الليالي<br>تقرب حبيبي اللي<br>ساكن قصادي<br>حبيبي اللي ساكن<br>قصادي وبحبه | |
| المقطع الموسيقي الثاني (A3) | | اللحن<br>المجال الصوتي:<br>  <br>نلاحظ أن المجال الصوتي للأداء شاسع، وهذا يعود إلى الإمكانيات التي توفرّها الآلات الغربية داخل التخت العربي بطريقة تساعد على استغلال المجال الصوتي العام لكن دون الخروج عن شخصية المقام.<br>الأجناس:<br>– جنس حجاز على درجة الحسيني بالركوز على الدرجة الغمّاز للمقام<br>المقام: الحجاز<br>الإيقاعات المستعملة: |

| | | |
|---|---|---|
| | | – إيقاع "الزفّة" المصري<br>  <br>الأداء<br>التنفيذ الموسيقي:<br>جملة موسيقية بسيطة على مستوى التركيبة اللحنية، تهدف إلى تبليغ فكرة معيّنة من خلال توزيع الأدوار بين الآلات الموسيقية المنفذة لجمل فردية (الفيولنسال، الأكورديون والقانون) وبقية الآلات.<br>التوزيع الموسيقي:<br>عزف جملة لحنية على آلة الأكورديون على إيقاع الزفة لتبليغ مشهد الفرح لدى المستمع، وفي المقابل تؤدّي آلة الفيولنسال جملة في القرار تحدث نوعا من التصادم على مستوى الأفكار المتضمنّة لهذا الموكب. |
| | وفي يوم صحيت<br>على صوت فرح<br>بصيت من الشباك<br>زينة وتهاني<br>وناس كتير دايرين | اللحن<br>المجال الصوتي:<br> <br>الأجـ<br>– جنس حجاز على درجة الحسيني<br>(م1(6) ◄—— م20) (7)<br>– جنس عجم على درجة الجهاركاه<br>(م21 ◄—— م24) |

| | | |
|---|---|---|
| المقطع الغنائي الثاني (A4) | هنا وهناك<br><br>شاوروني بايديهم<br>وقالولي عقبالك<br><br>هللت بالفرحة<br>وسألت<br><br><br>قالوا جارك<br>حبيبي<br>حبيبي اللي ساكن<br>قصادي وبحبه | – جنس كردي حسيني بالركوز على درجة الغمّاز (م25◄—م 32)<br><br>– جنس كردي على درجة العشيران (م33◄—م42)<br>المقام: كردي على درجة العشيران<br>الإيقاعات المستعملة:<br>– إيقاع الدويك<br>  <br>الأداء<br>– نلاحظ تلوينات مقامية مختلفة في هذا الجزء، فقد تمّ اعتماد جنس الحجاز عند الشروع في الغناء.<br>هذا التغيّر على مستوى الأجناس مقارنة بالجزء الغنائي (A2) يحدث دينامكية على مستوى اللسان المقامي يتماشى مع مضمون النصّ الشعري الموجود المعبّر عن الأحزان.<br>– استعمال انتقالات كالديوان والخماسية للفت انتباه المتلقي للتركيز على مستوى الكلمات ذات الدلالة الرمزية:<br>  |

| | | |
|---|---|---|
| | | نلاحظ في نهاية هذا الجزء هدوء نسبي بعد أن قضّت الراوية لحظات من الحلم تفاعلت معها طريقة التنفيذ الموسيقي وعودة إلى الشكل الأصلي بركوز نهائي على درجة العشيران. |
| المقطع الموسيقي الثالث (As) | | اللحن<br>المجال الصوتي:<br>  <br>نلاحظ تقلصّ على مستوى المجال الصوتي مقرنة بالمقطع (A3)<br>الأجناس:<br>– كردي على درجة البوسلك<br>– نهاوند على درجة العشيران<br>الإيقاعات المستعملة:<br>إيقاع المصمودي صغير<br>الأداء<br>التنفيذ الموسيقي:<br>تمّ تنفيذ هذا المقطع بمشاركة جميع الآلات المكونة للتخت الموسيقي ولا يوجد توزيع على مستوى الأدوار.<br>يقرب شكل هذا الأداء إلى النمط التقليدي المعتمد على الخطّ اللحني الواحد. |

| | | |
|---|---|---|
| المقطع الغنائي الثالث (A6) | رحت الفرح<br>بالليل ورسمت في<br>عينيه الفرحة<br>ساعة ما كان<br>بيشيل بايديه وبعنيه<br>الطرحة<br>شربت شربتهم<br>وأنا قاعدة بصالهم<br>لحد ما قاموا<br>ومشيت أوصلهم<br><br>حتّى الأمل<br>مبقاشي حقي أفكر<br>فيه<br>بعد الليلة دي<br>خلاص بقى غيري أولى<br>بيه | المقام: النهاوند<br>نلاحظ في هذه العبارة تغيّر على مستوى استعمال الإيقاعات مرتبط بتغيّر مضمون الكلمات.<br>استعمال ايقاع الدويك في هذه العبارة إذ ربّما له رمزية تعبّر عن الفرح والمرح والراوية لازالت تعيش الحلم.<br>استعمال ايقاع الوحدة في هذه العبارة والمعبّر نوعا ما عن الهدوء بعد أن فقدت الراوية أملها.<br>المقام: النهاوند<br>نلاحظ في هذه العبارة توقّف الإيقاع وتوظيف جرس آلة الفيولنسال في عزف جملة بسيطة على مستوى القرار قبل الشروع في الغناء وذلك لبثّ الحيرة التي تتماشي مع معنى الكلمات الموجودة. |
| | وتهت وسط<br>الزحام ما حدّ حاسس<br>بيّا<br>عايزة أجري<br>وأرجع أتوه والناس<br>يقولوا حاسبي | المقام: البياتي<br>استعمال انتقال الديوان في غناء هذه العبارة من درجة العشيران إلى درجة الحسيني وفي هذه الحركة رمزية على |

| | | |
|---|---|---|
| | ناس في طريق<br>النور ما بين فرح<br>وشموع<br><br><br><br>وأنا في طريق<br>مهجور ومنوراه<br>بدموع<br>ولقتني فايته من<br>جنب بابه<br>لاهو داري بقلبي<br>ولا باللّي نابه<br>ويا ويلي يا ويلي<br>من طول غيابه<br>ويا ويل أيامي من<br>جرح عذابه<br>وعذاب الجرح<br>اللّي فاته لي وسابه<br>ساكن في قلبي<br>وساكن قصادي وبحبه<br>حبيبي ساكن<br>قصادي وبحبه | التلقائية والمرح الموجودة في مضمون الكلمات.<br>نلاحظ في هذه العبارة استعمال جمل لحنية في مقام البياتي لا تتعدّى مسافة الخماسية.<br>أداء هذه العبارة كان شبيه لأداء مطلع قصيد "يا جارة الوادي" حيث يقوم محمد عبد الوهاب بغناء جمل محدودة على مستوى المجال الصوتي في المقابل يقوم بالتركيز على عنصر الإطراب والخشوع.<br>المقام: الكردي<br>عودة إلى نفس مطلع الأغنية في هذه العبارة. |
| المقطع الموسيقي | | تجدر الإشارة أن هذه الجملة الموسيقية الختامية هي نفس الجملة التي مهّدت للغناء في مطلع الأغنية، واللافت للانتباه هو عدم توظيف آلة |

| | | |
|---|---|---|
| الرابع (A7) | | الفيولنسال في عزف الجملة الحواريّة وتعويضها بسكوت.<br>هذا يدلّ على أنّ المؤلف الموسيقي لم يعد في حاجة إلى توظيف جرس هذه الآلة في نهاية الأغنية خاصّة بعد انتهاء ووضوح كامل معاني القصّة الشعرية. |

### 3. في التشاكل بين المعنى والمغنى:

• على مستوى علاقة المسار اللحني بالنص الشعري:

نلاحظ أن المؤلف الموسيقي قد تعامل مع النص الشعري للأغنية بتقنيات مختلفة، وقد وظّف العديد من خياراته التعبيرية تتماشى مع المضمون اللغوي للكلمة وسيرورة أحداث القصة.

فثلما لاحظنا في الجزء (A3) عمد الملحن استغلال آلات موسيقية مختلفة الأجراس ليحدث ديناميكية على مستوى التوزيع الموسيقي، فقد وظّف آلة الأكورديون لعزف جملة موسيقية على إيقاع "الزفة المصري" فيما قام باستغلال آلة القانون ووظّف جرسها لإحداث الزغاريد والغاية من ذلك هو التركيز على بعض الثوابت المجسّدة للأفراح في مصر.

وفي المقابل، لاحظنا نوعا من التصادم على مستوى اختيار المقام الموسيقي (الحجاز) أو عند توظيف آلة الفيولنسال لعزف جمل غليظة وذلك لبثّ الحيرة في آذان المستمعين ولفت انتباههم.

وفيما يتعلقّ ببقية الجمل اللحنية الأخرى، كان المسار اللحني للجمل الموسيقية المستعملة واضحا وفي علاقة مباشرة مع مضمون الكلمة وما ترنو إليه من بعد رمزي ودلالي.

حركات تصاعدية (شاورولي باديهم، هللت بالفرحة)

حركات تنازلية (قالولو جارك، خلاص بقى غيري أولى بيه)

• على المستوى الإيقاعي:

تجدر الإشارة في هذا المستوى أن للمؤلف الموسيقي بعد نظر كبير، فبالرغم من استعماله لإيقاع الزفة المصري الذي له دلالة رمزية واضحة تعبّر عن الفرح، إلاّ أنه قام باستغلال الجملة الموسيقية لأغنية "أتبختري يا حلوة يا زينة" الملحنة في مقام البياتي والتي تغنّى عادة عند موكب العروس، وتلحين نفس الجملة بنفس الخلايا الإيقاعية المستعملة لكن في لحن الحجاز. والهدف من ذلك حسب رأينا هو وضع المستمع داخل الإطار العام للأغنية وجعله إلى حدّ ما يتقلّد مكانة الراوية وبنفس الإحساس، وبالتالي فإن الجملة الموسيقية تحمل في حدّ ذاتها خطابا إيقاعيا يصل إلى حدّ كبير لتوليد المعاني وتبليغ عديد الأفكار لدى الجمهور المتلقي.

كانت غاية الملحن واضحة عند استعماله لإيقاع الزفة في بداية هذا المقطع، فهو إيقاع يستعمل عادة في الأفراح. والهدف من ذلك حسب رأينا هو ربط خياراته التعبيرية بالخطاب الشعري الذي وضعه الشاعر (صوت فرح، زينة وتهاني...) وهذا مظهر من مظاهر التشاكل والتوافق بين الخطابين الشعري والموسيقي.

- على مستوى الأداء (التنفيذ والتوزيع):

المقصود بالتنفيذ هو أداء الأثر الموسيقي بالاعتماد على آلات موسيقية مختلفة، أمّا التوزيع فهو يعود إلى اختيارات من المؤلف في توظيف آلة من بين الآلات الموسيقية المكوّنة للتخت لتنفيذ جملة موسيقية معينة تتماشى مع إمكانيات هذه الآلة.

وهذا التخصيص في اختيار آلة معيّنة مقصود من قبل المؤلف الموسيقي، فهو يرنو بهذه العملية إلى تبليغ أفكاره الموسيقية من خلال جلب انتباه المتلقي. وما لاحظناه في هذا المقطع الغنائي من الأثر هو توظيف آلات الفيولنسال في بداية المقدمة الموسيقية لعزف جمل لحنية على مستوى القرار في دائرة مسافة الرباعية ناقصة

وطريقة التنفيذ أحدثت نوعا من الحيرة والتساؤلات.

وفي مرحلة موالية، أراد المؤلف الموسيقي توظيف آلة القانون باستغلال جرسها وطابعها الصوتي المميّز بإحداث زغردة (8) على مستوى درجة "جواب الحسيني" ودرجة "جواب البوسلك".

وبهذا الشكل نلاحظ أن أسلوب الخطاب الموسيقي المعتمد يحمل رسالة فنية موجهة بصورة مباشرة إلى المتلقي وتمكنه ربّما من فهم الأحداث قبل التعرّض للمعنى اللغوي الموجود بالقصة.

**يمكن القول إذن أنّ التوازي في أنواع الخطابات الموجودة داخل أيّ عمل فنّي (خطاب شعري، موسيقي) يسوقنا إلى الإبداعية، إذ تتجه المستويات نحو هدف واحد فيتضافر المستوى الصوتي مع المستوى البلاغي والدلالي ويحاكي بعضها البعض الآخر.**

**فالجمال حسب Hanslik "موجود داخل العمل الموسيقي وليس مرتبط بالأحاسيس والمشاعر لأنّها متغيرة من شخص إلى آخر إذ لا يمكننا أن نحكم على جمال معيّن من منطلقات متغيرة" (مراد الصقلي، 2008) (9)، وهذا ما لمسناه حقيقة في هذا العمل الفنّي بما يحمله من رسائل ومضامين متعددة فهو المولّد في حدّ ذاته لإحساس المستمع الواعي.**

## الهوامش و الإحالات

(1) في الغناء والمغنين والملاهي وآلاتها، القسم الرابع ص237.

(2) نقصد بالمستوى الإنشائي الظروف والأسباب والمعطيات التي تؤدي إلى ظهور عمل فنّي معيّن

(3) يرى الأستاذ الأسعد الزواري أنّ قالب الأغنية يمكن تصنيفه إلى ثلاث أنواع: نوع بسيط، نوع مزدوج ونوع مركب يكون فيه عدد أسماط البيت الأول والثاني غير متساويين في العدد ويشترط تغيير القافية دون التزام بشكل محدد.

لمزيد التعمق راجع: – الزواري (الأسعد)، المقامات المشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، مراجعة وتصدير أ.د. محمود قطاط، مركز النشر الجامعي، تونس، 2008، ص 48.

- SAKLI (Mourad), **« La chanson tunisienne (analyse technique et approche sociologique) », Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1994, p p. 27-28.**

(4) نقصد بالجزء أي كلّ جملة أو فكرة موسيقية مكتملة البناء واضحة لدى آذان المستمعين بحيث يمكن تحديد بدايتها ونهايتها، وينقسم الجزء اللحني بدوره إلى وحدات أكثر دقة يسمّى كل جزء منها عبارة.

(5) النماء هو إعادة لنفس الفكرة الموسيقية وتقديمها بشكل مختلف دون الخروج عن المسار اللحني العام.

لمزيد التعمق راجع: – الزواري (الأسعد)، تقديم: في ماهية الخطاب الموسيقي، وثائق المؤتمر الدولي الثاني حول الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، دار نهى للطباعة، صفاقس، 2014، ص 22.

(6) م = مقياس

(7) أنظر الترقيم الموسيقي المرافق في الملحق.

(8) تتمثل إشارة الزغردة في الضرب المتناوب والسريع لترقمين متّصلين يكون من بينهما الترقيم المكتوب دائما أغلظ من الآخر. ويشار إليها بالحرفين tr ويتبع هذان الحرفان غالبا بالعلامة التالية ~~ لمزيد التعمق راجع: خماخم (محمد)، نظريات الموسيقى التطبيقية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، 1995، ص 131.

(9) درس موجه للأستاذ مراد الصقلي، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2008.

## ملحق التدوين الموسيقي للجزأين(A3) و (A4) :

Cello
Accordaillon
Violons
1.2.
3.
1.
2.

# الإنشاد الدّيني الإسلامي وعلاقة المعنى بالمغنى

**شامة العوني الفلال***
*kallelchema@gmail.com*

**يطرح سؤال المعنى والمغنى مسارات مختلفة في التجربة الفنيّة الموسيقيّة، حيث يتحوّل التعبير الفنّي الموسيقي من إطاره التعبيريّ الثقافيّ المخصوص الى إطار اجتماعيّ عقائديّ أوسع، وتصبح الموسيقى مادّة خصبة إستغلّها الإنسان كفعل تمعينيّ للظواهر والطقوس المعتمدة في العبادة وغيرها، فإرادة إضفاء المعنى على المجهول أزليّة في الانسان فكلّما زاد خوفه من المجهول كلّما أوجد طرقا يضفي بها المعنى على وجوده ويجد من خلالها إجابة لتساؤلاته ويبقى الدّين من أهمّ الرّوافد التي لجأ اليها الانسان منذ عصور ليحدّ من خوفه ويرتّب علاقاته بالغير وبالمستقبل وحتّى بالغيب.**

**اذا فإنّه لا جدال في انّ الدّين ظاهرة مميّزة لكلّ المجتمعات الإنسانيّة السابقة والحاضرة والاحقة، وهو يعتبر من اهمّ وابرز التعبيرات الثّقافيّة واعرقها فكلّما اوغل الإنسان في ماضيه عبر التاريخ، في الأحقاب الزاهرة وحضارته، أو في المراحل البدائيّة لتطوّره الإجتماعي، وجد سطورا من الفكرة الدّينيّة من خلال الآثار التي خصّصها الإنسان القديم لشعائره الدّينيّة، أيّا كانت تلك الشّعائر، وعوائد الشعوب وتقاليدها تتشكّل من خلال إهتمام ميتافيزيقي(سعيّد جلال الدّين، 2007،410)(1) فالإنسان لا يستطيع أن يستغني على الدّين، ولا أن يعيش بدونه فهو متأصّل في النّفوس ومستقرّ في ذات الإنسان، وملازم له في كلّ زمان ومكان، فلم يخلو منه شعب من الشعوب أو أمّة من الأمم (علي عجيبة أحمد، 2004،3) (2)، ويقول "أرنولد توينبي" في هذا الخصوص: إنّ جوهر الدّين ثابت ثبات**

---

*باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

الطبيعة البشريّة ذاتها، فالدّين في الحقيقة صفة ذاتيّة مميّزة للطّبيعة البشريّة(توينبي أرنولد، 19،1985 )(3).

هذه المنزلة المميّزة للدّين جعلته ثابتا من ثوابت الثقافة ومقوما أساسيّا من مقوّمات الهويّة وقد ارتبطت الموسيقى منذ سالف العصور وعلى اختلاف الاديان وعراقتها بالدّين وبالتعابير الثقافيّة الدّينيّة وطقوسه المختلفة، لتنشأ بذلك موسيقى ذات بعد دينيّ اختلفت باختلاف الاعراق والدّيانات والطقوس ولكنّها اتّفقت على حدّ سواء المجال العقائدي والطقوسي لكلّ مجموعة دينيّة بطريقتها، وجَمَعَ بين الموسيقى والدّين رابط روحاني مبهم وملغز الاّ انّه موجود وبارز ومترسّخ، خلق هذا نمط موسيقيّ تعبيريّ للعبادة.

وعلاقة الدّين بالمعنى وجدت بوجود الدّين ذاته، فالتديّن والعبادة كانا فعلا تمعينيّا في الأصل يفسّر الانسان من خلاله الوجود والغيب والظواهر الطّبيعيّة... وقد إستعمل الانسان طرقا عدّة للتمعين الدّيني ومنها الكلمة، وقد ظهرت العلاقة بين الكلمة والدّين منذ العصور البدائيّة الأولى حيث وجدت رسومات ونقوش مثّلت أشعار للعبادة، وكانت علاقة الكلمة والنّص الوضعي بالدّين علاقة ثابتة مثلت داعما يفرض علاقة الدّين بالموسيقى وخاصّة الغناء او الانشاد كما يطلق عليه لاعتبار فحواه المقدّس في العبادة، فقد استنتج علماء الآثار للعصور البدائيّة من خلال الحفريّات والرسوم والنقوش انّ الانسان كان يبحث منذ نشأته عن معنى الوجود وعن الدّين وكان يقيم بذلك طقوس جمعت بين الرّقص والشعر الذي يؤدّي حسب اعتقادهم الى وجود نمط موسيقيّ يجعل من الشعر غناء ليرقص على نغماته "فحيث يوجد الرّقص يوجد الإيقاع والموسيقى"(شلب الشام يوسف، 1992، 14)(4)، فالمقاطع الأولى في الغناء السومريّ على سبيل المثال "إمّا أشعار طويلة تروي موضوعات دينيّة أو متعلّقة بنشأة الكون... وإمّا تراتيل صريحة موجّهة إلى آلهة من الآلهات"(نفس المصدر السّابق، 14)(5)، وتواصل اعتماد الكلمة في الطقوس الدّينيّة حتّى مع ظهور الدّيانات السماويّة، بل تدعّمت العلاقة بين النّص والدّين مع ظهور النّص القرآنيّ وهو ذاك الاعجاز الثّمين، الذي تجاوز قدرة الانسان في حياكة نصّ دينيّ بغاية العبادة، وقد وجدت عدّة علوم تعنى بالنّص القرآني منها الفقه والتفسير... وعلم القراءة والتجويد(6).

يعتبر النّص القرآني اهمّ اعجاز يبرز علاقة الدّين بالكلمة، ولقداسة هذا النّص وجدت علوم تعتني بطرق القراءة _النّطق والنبر_ والتجويد ووجدت مدارس للقراءة من ابرزها مدرسة قالون(7) والتي تعتمد في بلادنا التونسيّة، وهذا يبيّن انّ للنّص في الدّين الاسلامي قداسة وعلويّة تتحكّم في قراءته وقوانين علميّة تضبط نطقه، ونحن نشير الى هذا العلم بغاية ابراز العلاقة بين الكلمة والدّين في الاسلام ومدى اهميتها. ورغم انّ هناك تحرّر من قوانين علوم القراءة والتّجويد في مستوى النّصوص الوضعيّة للعبادة الاّ انّنا سنبرز التأثّر الملحوظ في طور لاحق.

وبهذا مثّلت الكلمة ركيزة مهمّة في التعابير الثّقافيّة الدّينيّة حيث انّها تؤثّث إنطلاقا من نصّ مقدّس ترانيم وسياق لحنيّ مطلوب في العبادة، بل إنّه يمثّل علما قائما تصبح فيه تقنية إعتماد الكلمة حاجة أكيدة ترسم الملامح الاولى للّحن الموسيقي فهي من جهة والموروث السّمعي للمؤدّي من جهة أخرى، وهي التي تتحكّم بنسبة ليست بهيّنة في المسار اللّحني للكلمة. ولعلّ ما يسترعي اهتمامنا هوّ العلاقة المتميّزة بين المعنى والمغنى في الاناشيد الدّينيّة الإسلاميّة.

ونحن نلاحظ بأنّ لا مجال للحديث عن موسيقى مجرّدة في الطقوس الدّينيّة الاسلاميّة، وهذا جعل من النّص عمادة اللّحن لبناء نمط موسيقيّ للعبادة جمع بين الكلمة واللّحن، وربّما في ذاك قصد وفحوى سنتبيّنه لاحقا، وقد قمنا بعمل ميدانيّ بهذا الخصوص أجرينا فيه العديد من المحادثات مع منشدين دينيّن كان لهم رأي وتصوّر لاستعمال الكلمة واللّحن في اناشيدهم، وإنطلاقا ممّا لاحظنا ونظرا لأهميّة المبحث والطّرح ركّزنا في دراستنا هذه على الإشكاليّات التّالية:

ما هي العوامل التي تؤثّر في نشأة تصوّر معيّن يربط العلاقة بين المعنى والمغنى في الإنشاد الدّينيّ الإسلاميّ؟

كيف تتجسّد علاقة المعنى بالمغنى في الاناشيد الدّينيّة الإسلاميّة؟

ما مدى اهميّة المعنى مقارنة بالمغنى في الانشاد الدّيني الاسلاميّ؟

العوامل المؤثّرة في نشأة تصوّر للعلاقة بين المعنى والمغنى في الإنشاد الدّيني الإسلامي:

## تكوين مؤدّي الاناشيد الدّينيّة:

عادة ما يكون تكوين مؤدّي الاناشيد الدّينيّة الإسلاميّة قرآني بالاساس، فقد برزت لنا من خلال عملنا الميدانيّ و العديد من البحوث والدّراسات حول ظاهرة الإنشاد الدّيني والطقوس العقديّة انّ المنشد الدّيني هوّ بداية مرتّل ومجوّد للقرآن الكريم، وبالتّالي فقد إنضبط خلال تعلّمه وحفظه للقرآن ضمن إطار قوانين تظبطها علوم القراءة والتّجويد، وضمن اخلاق تستوجب إحترام النّص القرآنيّ لقداسته في إطار العبادة والدّين.

## الإطار العقائدي لنشأة المنشد الدّيني الإسلاميّ:

### التصوّف:

يعتبر التصوّف من أهمّ هذه الأطر فهو الذي يكوّن قوانين تضبط علاقة الخلق بالخالق من خلال الطقوس التي يمثّل الإنشاد الدّيني أحد أهمّها وأبرزها، وإذا أردنا ان نعرّف التصوّف فسوف يطول الشّرح ولكنّنا سوف نركّز على العلاقة التي تجعل من التصوّف حاضنا لعلاقة المعنى بالمغنى ونشأة الإنشاد الدّينيّ في إطار قيم وقوانين يفرضها إحترام الدّين والخالق.

ويعمل التّصوف على الاعتناء بالتّجربة الدّينيّة ونعني بذلك كلّ العلوم التي يتلقاها المتديّن لمعرفة دينه وكلّ الطقوس التي يمارسها لترسيخه، وبهذا فإنّ التصوّف يهتمّ جيّدا بما يمثّله المعنى في سياق العلاقة بين الطقوس والعبادة، فلتأليف المعاني اسس ومبادئ لصياغة الطقوس الدّينيّة وفق مغنى مخصوص له شكله ووقاره، "اذ انّه متى لم توجد المعاني المفيدة لم يكن هناك إمكان لتأليفها في قضيّة مركّبة وهذا يعني بأنّ قوّة التأليف تعتمد على قوّة تكوين المعاني المفردة"(نفس المصدر السّابق، 168، 1993)[9].

وبهذا ندرك تماما القيمة التي يوليها المتصوّف للنّص العقائديّ ان كان قرآنيّا او وضعياً، وهذه المكانة التي يحتلّها المعنى تبرز في الطّقوس، وتظهر العلاقة الكامنة بين المعنى والمغنى في الطقوس العقائديّة وبالتّالي الاناشيد الدّينيّة.

### الطّرق الصوفيّة:

إعتمدت الطّرق الصوفيّة نصوصا للعبادة يتداولها روّادها منذ نشأتها ولازالوا لليوم فقد نلاحظ بأنّ المغنى متغيّر بتغيّر الاطار الزّماني و الاطار المكاني والهويّة العامّة للمؤدّي[10] إلّا أنّ إعتماد النّص هوّ ذاته ولا يوجد تغيير جذريّ ومنهجيّ في

مستوى الكلمة[11]. ومن أشهر القصائد المتداولة بين مختلف الطّرق الصوفيّة في مختلف أصقاع الأمّة الإسلاميّة "البردة" و"الهمزيّة".

**البردة والهمزيّة:**

وهي من نظم الامام شرف الدّين البوصيري(608/696ه)، وتتكوّن البردة من مائة وإثنان وستّون بيتا في حين تتكوّن الهمزيّة من أربع مائة وثمانية وخمسون بيتا ، وتعدّ البردة من أشهر وأهمّ ما نظم في مدح الرّسول صلّى الله عليه وسلّم ويقول حاجّي خليفة في كتابه "كشف الظنون عن أساس الكتب والفنون" بأنّها المشهورة بين الأنام، يتبرّك بها الخواص والعوام حتّى قرئت قدّام الجنائز وبالمساجد، وأستشفي بها من الأمراض والأسقام( خالد ثابت محمّد، 2006)[12]

**أخلاق المنشد الدّيني:**

عادة ما ينشأ المنشد الدّيني في إطار العبادة الخالصة ومن خلالها يترعرع ضمن أصول تضبط تصرّفاته، فنلاحظ انّ صوته عند تحدّثه خافت وكلامه سلس وهذا يؤثّر نوعا ما على آدائه[13] فتصبح الموسيقى المعتمدة مقنّنة بأخلاقه في التعامل مع النّص المقدّس.

ليس كلّ منشد دينيّ هوّ بالأساس نشأ في إطار متصوّف او ينتمي إلى طريقة صوفيّة أو تلقّى تكوينا قرآنيّا، فقد يكتشف جمال صوته وبواعز دينه الإسلامي يؤدّي الانشاد الدّيني، لأسباب غير سبب العبادة الخالصة لله، كما هوّ الحال مع المتصوّف، لن نتدخّل في النوايا ولكنّنا نؤكّد بانّ ما يؤدّونه هوّ إنشاد دينيّ صرف بإعتبار المعاني المعتمدة، ولا ضرر من آدائهم لهذا النّمط الموسيقيّ، ولكن في نفس الوقت سنلاحظ تأثيرهم في هذا المجال وتحريرهم للآداء الموسيقي للمعاني المقدّسة.

**الموسيقى بالنّسبة للمنشد الدّيني:**

لطالما كان هناك جدل في مسألة تحريم الموسيقى ولطالما كانت الموسيقى تلك العنصر الروحي المرتبط بالدّين منذ الازل وحتّى مع الدّين الإسلامي، وفي الآن نفسه لغز غامض عجزت التّفاسير عن الجزم بتحريمها، من ذلك ربّما نفسّر أسلوب إستعمال اللّحن الموسيقيّ وما يؤثّثه من خصائص رافقت معاني الأناشيد الدّينيّة الإسلاميّة.

**الموسيقى كتعبير روحانيّ خالص:**

سنسلّط الضوء اوّلا على رأي المنشد الدّينيّ في الموسيقى وعلاقتها بالنّص العقائديّ، وقد لاحظنا من خلال عملنا الميدانيّ بانّ المنشد الدّيني على يقين بأنّ ما يؤدّيه هوّ نوع من الوجد الرّوحيّ الذي لا ينوي أو يقصد بأن يكون أدائه موسيقيّا بحت وإنّما شغفه وحبه لله ورسوله جعله يؤدّي النّص الشعري العقائديّ بطريقة تليق بالطّاعة والدّين[14]، ويحيلنا هذا ربّما إلى انّ ما تلقاه المنشد الدّيني من تأطير في مستوى الترتيل والتجويد للقرآن الكريم هوّ الذي رسم له أصول التصرّف في نصّ عقائديّ وإن كان وضعيّ لإعتبار "ما جاء به الإسلام من إقرار للذّوق السّليم والصوت الحسن، ومن أبرز الشواهد على ذلك قوله تعالى انّ أنكر الأصوات لصوت الحمير" (المهدي صالح، 1986، 7)[14]. وهو بهذا يتجاوز التعريف الظاهري للموسيقى بجعلها عنصر روحيّ نابع من وجد الإنسان وإخلاصه لله عزّ وجلّ لتمثّل الواعز النفسيّ الروحيّ الذي يستثمره المنشد بطريقة تلقائيّة وارتجالية لإلقاء نصّ ذو مكانة مقدّسة للعبادة والطّاعة والتقرّب من المعبود.

**دور الآلة الموسيقيّة في الانشاد الدّيني لإبراز علاقة المنشد بالموسيقى التي يؤدّيها:**

نستدرك التصوّر السّابق الذي يحاول تجريد الموسيقى من ذاتها وتسميتها بغير مسمّياتها أو بالأحرى حصرها في مجال التعابير الروحانيّة التلقائيّة التي يقنّنها كيان المعنى ويصوّرها إحترام المعتقد والدّين، بالتّركيز على مكانة الآلة في الآداء الموسيقي للنّص العقائدي، ونرى انّها موجودة _ليس كما هوّ الحال مع النّص القرآنيّ_ رغم ما يشوب كيانها من تأويلات تحريميّة ولعلّ الآلات الإيقاعيّة من أبزها، وهذا أيضا يبرز تأثّر المنشد الدّيني بالتفاسير المحرّمة لبعض الآلات الموسيقيّة، والأحاديث الصّحيحة عن الصحابة التي تروي وجود الآلات الإيقاعيّة في عهد الرّسول صلّى الله عليه وسلّم من دون التشكيك في تحريمها... ووجود الآلة في حدّ ذاته يجعل من المغنى المصاحب للمعاني العقائديّة المطلوبة عنصر موسيقيّ بإمتياز، يتحلّى بغاية مقدّسة وهي غاية العبادة والتّقرّب للخالق، وبميزته الروحانيّة المتعلّقة بالنّفس البشريّة، إلا أنّنا بالحديث عن الآلة الموسيقيّة لا يمكننا ان نتحدّث عن التّلقائيّة المزعومة، بل انّنا ندرك تماما انّ للموسيقى المعتمدة في النصوص العقائديّة قوانين موسيقيّة بحتة ومضبوطة رغم ظاهر تلقائيّتها.

كما نلاحظ في ثقافات مختلفة وهويّات إسلاميّة متعدّدة بتعدّد مجموعاته وكياناته المكانيّة وحتّى الزمانيّة أنّ الآلات المصاحبة للإنشاد لا تقتصر على الآلات الإيقاعيّة، بل نلاحظ تواجد آلات النّفخ فعلى سبيل المثال الحزب الذي يعدّ أسلوبا من أساليب الإنشاد الدّيني في تونس وفيه تواجد لآلة الزّكرة، امّا اليوم ومع التطوّر والانفتاح نرى أنّ كلّ الآلات تقريبا أصبح من الممكن أن تصاحب القصيد او معاني الأناشيد الدّينيّة، وهذا يحيلنا إلى ما أشرنا له سابقا من حيث آداء المنشد الدّينيّ الدّخيل إن صحّ التعبير او كما يرى المنشدون الدّينيون ذو الأصول التكوينيّة القرآنيّة أن يطلقوا عليه، فتعدّد الآلات دون الخوض في مجال تحريمها من عدمه ودون تحييد بعضها بإعتبار الجدل القائم حولها _مثل الآلات الوتريّة_ قام بإقحامها هؤلاء في صياغة موسيقى الأناشيد الدّينيّة، وربّما لسبب انّ المنشد الدّيني ذو التكوين القرآنيّ يعتمد الموسيقى في آدائه بكلّ حرص متأثّر بفتوى التحريم وغيرها من الأصول التي نشأ ضمنها في حين أنّ المنشد الدّيني "الدّخيل" ليست له قواعد وأصول تضبط ممارسته الموسيقيّة وهو أكثر تحرر وعقلانيّة وتصبح العلاقة بين المعنى والمغنى من علاقة روحانيّة صرفة مقنّنة إلى علاقة نصّ بلحن.

### المسارات اللّحنيّة في الانشاد الدّيني:

المسارات اللّحنيّة التي يتوارثها الأجيال لإعادة إنشادها في الملحون نفسه تركّز فكرة أنّ ما يؤدّونه ويحاولون أن يصبغوه بطابع دينيّ معزول عن الموسيقى ومفسّراتها ليس إلا موسيقى في حدّ ذاته فأسلوب التلقين الشفوي والمسارات اللّحنية المتداولة والمتوارثة بين الأجيال لحفظ التراث الموسيقيّ ليست إلا عنصر أساسيّ مثّل إنتقال الموسيقى من جيل لآخر وإستمرارها وتطوّرها.

كما انّ الألحان المعتمدة في الاناشيد الدّينيّة هيّ رهن الإطار السّمعي للمؤدّي، حيث نرى من خلال الأعلام التونسيّة في الانشاد الدّيني التي إشتغلنا عليها انّ الطبوع التونسيّة كانت مجال المسارات اللّحنيّة المصاحبة لانشادهم ، كما انّه من السّهل ملاحظة تغيّر السّياق اللّحني بتغيّر الهويّة الموسيقيّة بين مجموعة وأخرى.

كما نلاحظ إعتماد بعض المسارات اللّحنيّة الدنيويّة في إضفاء المغنى على المعنى في النصوص العقائديّة[15]، فمثلا أغنية "طَالْ بِيّا دَايَا" لصالح المهدي التي أصبحت "صَلُّوا عْلَى آلْعَدْنَانِي" للشّيخ محمّد البرّاق ويقول فيها:

عَالْعَدْنَاني صَلُّوا يَا حبَّايَا بِصْلَاتُو نَبْلَغْ مُولَايَا
يَا مَوْلَانَا الله
يَا سَامِعَ الْدُّعَى أَجِبْ دُعَانَا بِفَضْلِهِم لَا تُخَيِّبْ رجَنَا
بِجَاهِ الْمُصْطَفَى عَالِي آلْمَقَامِ

وهذا يقول بانّه لا ضيم من إستعمال ألحان دنيويّة متّصلة بقوانين موسيقيّة بحتة لا علاقة لها بعلم القراءة والتّجويد، ما يحرّر الآداء الموسيقي للمعاني المقدّسة في العبادة دون ان يفرض عليه اسس وقواعد تعنى فقط بالنّص المقدّس.

وهذا يجعل من المؤدّي النّمطي المعتاد للإنشاد الدّيني _ذو التكوين القرآنيّ_ أكثر إنفتاحا على عالمه، على عكس المتصوّف الذي ينزع إلى التضرّع والتقرّب من الله والتّجرّد من الشهوات والعلاقات الدّنيويّة، وبهذا نستخلص انّ كلا الصنفين من مؤدّيي الانشاد الدّيني أضافا نوعا من التحرّر في مستوى علاقة النص العقدي باللّحن المصاحب له.

## علاقة المعنى بالمغنى في الإنشاد الدّيني الإسلاميّ:

يرى المنشدون الدّينيّون بانّ الغاية من الإنشاد هوّ التقرّب إلى الله ورسوله ولذلك فإنّ المقاصد والمعانيّ التي ينشدونها ذات اهميّة فلا سبيل للتذلّل إلى الله وطلب المغفرة والرّحمة بألحان صاخبة وإيقاعات سريعة على سبيل المثال، ولا سبيل أيضا لذكر مناقب الرّسول وصفاته وولادته إلا بألحان تبيين إستبشار المؤدّي و فرحه بدينه وإيمانه بالرسول صلى الله عليه وسلّم، ولا يكون هذا إلا بسياق لحنيّ زاخر بأحاسيس ومشاعر الإمتنان والشّكر...

فيكمّل اللّحن مقاصد النّص وذلك وفق قوانين تفرض الخشوع والإحترام في تبليغ المقصد، ولإن كان النّص وضعيّ والقوانين التي تضبط آدائه وضعيّة هيّ الأخرى إلا انّ إحترامنا للدّين ونصوصه نابع من ذات الدّين الإسلاميّ نفسه من خلال قوانين إحترام النّص القرآنيّ كمنبع للتواصل عبر الكلمة بين العبد وخالقه.

## مدى اهميّة المعنى مقارنة بالمغنى في الانشاد الدّيني الاسلاميّ:

لعلّ المغنى هوّ ركيزة هامّة في الإنشاد_فكيف يسمّى إنشاد بدون لحن_ وهذا معروف ومتّفق عليه، إلا أنّ الغاية من الانشاد الدّينيّ الاسلاميّ هيّ التي تصوّر

العلاقة بين المعنى والمغنى في الاناشيد الدينيّة. فالغاية الأسمى والاوحد للمنشد الدّيني من خلال ما يؤدّيه هي العبادة والتقرّب للمعبود وفي هذا ادراك لمدى اهميّة النّص الذي يؤدّيه، ولانّ المنشد أيضا يدرك تماما إستحسان الله للصوت الحسن وإستحسان رسول الله للآداء الملحون للنّص العقدي المقدّس من ذلك إختياره لبلال الحبشي ذو الصوت الحسن لآداء الآذان، فإنّ في ذاك رمزيّة تظهر مدى أهميّة اللّحن المصاحب للذكر والإنشاد والعبادة والتّقرّب لله ورسوله.

اذا فإنّ العلاقة بين المعنى والمغنى في الإنشاد الدّينيّ هيّ علاقة تكامل، إلا انّها تضبط اللّحن ضمن وقار النّص الذي يتضمّنه، وقد لاتكون علاقة تعالي بين النّص العقائدي والمسار اللّحني المصاحب له بقدر ما هيّ علاقة منطقيّة بين كلّ نص بلحنه، فمن البديهيّ ان تكون معاني اللّحن حزينة مع معاني النّص الحزين او المتوعّد بشيء يحزن الانسان عامّة، وفرحة مع معاني نص مفرح في مقاصده، فعمليّة إلتقاء اللّحن بالكلمة عمليّة تلاقح بين المعاني المنطقيّة للنّص والمعاني المجرّدة والافتراضيّة للّحن، وجب توفّر التجانس فيما بينهما حتّى يؤدّيا واجب الفهم بالنّسبة للمتلقّي.

وتبقى رهبة وقار النّص العقديّ في علاقة بالعبادة عنصر أخلاقيّ بحت يحتّم على المؤدّي ان يحترم حضرة المعبود، وفي هذا عودة إلى أثر الدّين في الإنسان وأسباب وجوده الأولى ومن بينها الخوف من المجهول والرّغبة في توفير الطمأنينة وإضفاء المعنى على الوجود عامّة والإنشاد الدّيني أحد تقنيّات الإنسان لفعل التمعين وتوفير إحتياجاته الرّوحيّة والنّفسيّة لتجاوز مخاوفه والتاقلم مع طبيعته من جهة وتقبّل مصيره من جهة أخرى.

## الهوامش و الإحالات

(1)يشير هذا المصطلحن في معناه الأصلي، إلى العنوان الذي أطلقه أندونيكوس الروديسي ( Andronicos de rhodes) على كتاب أرسطوالذي يأتي بعد كتاب الفيزيقا أو الطّبيعيّات في سلسلة مؤلّفاته، وهكذا فإنّ كلمة "ميتا" تعني "ما بعد" و كلمة فيزيقا تعني " الطبيعة". فاليتافيزيقا، أو علم ما بعد الطبيعة هوّ العلم الذي يتأمّل الموجودات اللامحسوسة و الماورائيّة ، قال بوسوي Bossuet في هذا السّياق :"العلوم النظريّة هيّ الميتافيزيقا التي تبحث الأشياء اللاّماديّة، كالوجود عموما ولا سيما الله والكائنات العقليّة التي خلقها...أنظر جلال الدّين سعيّد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة، ص410.

(2)أحمد علي عجيبة، دراسات في الأديان الوثنيّة القديمة، موسوعة العقيدة والأديان، الجزء9، نشر وطباعة وتوزيع دار الآفاق العربيّة الطبعة الأولى 2004، القاهرة، ص3.

(3)أرنولد توينبي، ترجمة نقولا زيادة، تاريخ البشريّة، الجزء الاوّل، الاهليّة للنّشر والتوزيع، الطّبعة الثّالثة ، سنة 1985، بيروت، ص19.

(4) بورا موريس، chant et poerie des peuples primitifs، ترجمة يوسف شلب الشّام، بعنوان الغناء والشّعر عند الشعوب البدائيّة، الطبعة الأولى، ديمشق، ص14، 1992.

(5) نفس المصدر السابق، ص14.

(6) علم القراءة هوّ العلم الذي يمكّن متعلّمَه من العصمة من الخطأ في التّلاوة والتمييز بين ما يُقرأ به من قراءات القرآن الكريم، امّا علم التجويد فهو علم يعرف به طريقة النّطق بالكلمات القرآنيّة وتجويد الحروف هوّ الإتيان بها جيّدة اللّفظ كما نطق بها رسول الله صلّى الله عليه وسلّم...، أنظر كتاب الصيب النّافع لكاتبه الدّكتور عبد الحكيم بن أحمد أبو زيّان.

(7) روى الإمام قالون _وهو عيسى ابن مينا بن وردان بن عيسى الزّرقي مولى الزّهر بن أبو موسى المدنيّ، النّحوي وقالون لقب معناه جيّد بلغة الرّوم لقّبه به شيخه نافع، لأنّ قالون أصله من الرّوم امّا مولده فكان سنة عشرين ومائة_ القراءة عرضا وسماعا عن الامام نافع وتلقّى هذا الأخير عن سبعين من التّابعيين من بينهم أبو جعفر يزيد ابن القعقاع، قارئ المدينة الأوّل. ورواية قالون متواترة وصولا إلى رسول الله صلّ الله عليه وسلّم على جبريل عليه السّلام عن اللّوح المحفوظ عن ربّ العزّة. ورواية قالون هيّ المعتمدة في بلادنا اليوم. أنظر المصدر السّابق.

(8) عويضة محمّد محمّد كامل، ابن باجة الأندلسي"الفيلسوف الخلاق"، سلسلة الاعلام من الفلاسفة، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان ، ص1993،33.

(9) نفس المصدر السّابق، ص168، 1993.

(10) أنظر دراسات وبحوث المقارنة بين الروايات لأناشيد دينيّة متداولة مثال بحث لنيل شهادة الماجستير بعنوان ظاهرة الإنشاد الدّيني في القيروان "دراسة تحليليّة للثّابت والمتحوّل" إعداد شامة العوني القلّال، تأطير مراد السّيالة، جويلية2012.

(11) بحث ميداني مسجّل بالصوت والصورة للمنشد الدّيني أحمد جلملم، وآخر للمنشد الدّيني محمّد البراق.

(12) وفي سبب نظم القصيدة انّ البوصيري أصيب بالفالج وهو شلل نصفيّ عانى منه حتّى عجز عن الحراك، فأراد نظم قصيدة في مدح الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم يستشفع بها إلى الله لينجيه ممّا أصابه، فلمّا نظمها أنشدها مرارا وأكثر من الدّعاء والبكاء، وعندما نام رآى رسول اللّه في المنام حيث مسح على أوجاعه ثمّ ألقى عليه بردته فإستيقظ وقد عوفي من فوره، وشاع خبر القصيدة والمنام في مصر ثمّ إشتهرت في سائر بلاد الإسلام. خالد ثابت محمّد، بردة البصيري المسماة بالكواكب الدّريّة في مدح خير البريّة"دراسة تاريخيّة"، سلسلة سير وتراجم، 2006.

(13) تسجيل سمعي بصري للمنشد الدّيني أحمد جلمام.

(14) تسجيل سمعي بصري لعمل ميداني مع الشيخ أحمد جلمام، احتفالات المولد النبوي الشّريف، جامع ابي زمعة البلوي، القيروان، 2014.

(15) المهدي صالح، الموسيقى العربيّة تاريخها وأدبها، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الطّبعة الثّانية، نوفمبر1986، ص7.

(16) تسجيل سمعي بصري مع المنشد الدّيني محمّد البرّاق في إطار عمل ميدانيّ أعدّ لرسالة ختم الدروس الأستاذية بعنوان تأثير البيئة في بناء الشّخصيّة الفنيّة للشيخ محمّد البرّاق"دراسة تحليليّة للثّابت والمتحوّل" إعداد شامة العوني وتأطير عارف الهدّار، جويلية 2010.

## المصادر والملاحق:

جلال الدّين سعيّد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة، دار الجنوب للنّشر، طبعة جديدة مزيدة ومنقّحة، تونس،2007.

أحمد علي عجيبة، دراسات في الأديان الوثنيّة القديمة، موسوعة العقيدة والأديان، الجزء9، نشر وطباعة وتوزيع دار الآفاق العربيّة الطبعة الأولى، القاهرة، 2004.

أرنولد توينبي، ترجمة نقولا زيادة، تاريخ البشريّة، الجزء الاوّل، الاهليّة للنّشر والتوزيع، الطّبعة الثّالثة، بيروت، 1985.

بورا موريس، chant et poerie des peuples primitifs، ترجمة يوسف شلب الشّام، بعنوان الغناء والشّعر عند الشعوب البدائيّة، الطبعة الأولى، ديمشق، 1992.

عويضة محمّد محمّد كامل، ابن باجة الأندلسي"الفيلسوف الخلاق"، سلسلة الاعلام من الفلاسفة، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان ،1993.

خالد ثابت محمّد، بردة البصيري المسماة بالكواكب الدّريّة في مدح خير البريّة"دراسة تاريخيّة"، سلسلة سير وتراجم، 2006.

المهدي صالح، الموسيقى العربيّة تاريخها وأدبها، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الطّبعة الثّانية، نوفمبر1986.

الشوك علي، أسرار الموسيقى، دار الثّقافة للنّشر، الطّبعة الأولى، سورية، 2003.

فيوردباخ، اصل الدّين، دراسة وترجمة عطيّة أحمد عبد الحليم، المؤسّسة الجامعة للدراسة والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الاولى، 1991.

دغيم سمير، أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام، موسوعة الأديان السّمويّة والوضعيّة، دار الفكر اللّبناني، الطّبعة الأولى، بيروت، 1995.

ظهير إحسان إلاهي، التّصوّف المنشأ والمصادر، دار ترجمان السّنة، الطّبعة الأولى، 1986.

غلام مطيع الله، القاعدة المدنيّة في تجويد كلام ربّ البريّة، مطابع الرّشيد، الطّبعة الثانية، المدينة المنوّرة، 2003.

ويلهلم ريتشارد_ ك.غ.يونغ، القوى الرّوحيّة وعلم النّفس التّحليلي، ترجمة نهاد خيّاطة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الثّانية، سورية، 2000.

العوني شامة، ظاهرة الإنشاد الدّيني في القيروان "محمّد البراق نموذجا"، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير، تأطير مراد السّيالة، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، جويلية، 2012.

العوني شامة، تأثير البيئة في بناء الشّخصيّة الفنيّة للشيخ محمّد البراق "دراسة تحليليّة لبعض النّماذج من إنشاده"، رسالة ختم الدّروس الأستاذيّة، تأطير عارف الهدّار، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، جويلية، 2010.

تساجيل سمعيّة بصريّة لأعمال ميدانيّة تضمّ عدادا من مرتّلي ومجوّدي القرآن، ومنشدي الاناشيد الدّينيّة، القيروان، سنة 2010_2011_2012_2013.

# المُشاكلة بين المَعْنَى وَ المَغْنَى في الموسيقى المولويّة : "يا من يراني" نموذجا

**بسام الطرابلسي***

*trabelsiibassem@yahoo.fr*

**احتلت الأغاني المصاحبة للطّقوس الدينيّة مكانة هامة في التّراث الغنائي العربي فانتشرت "الطّرق الصوفية"(1) على غرار الطريقة السّلاميّة والعيساويّة والقادريّة والشاذليّة. وفي هذا المقام نخصّ بالذّكر الطّريقة المولويّة(2) التّي تجسّد مشهدا موسيقيّا ذو أبعاد جماليّة ودلاليّة متعدّدة.**

**يتشكّل المشهد الموسيقيّ للطّريقة المولويّة بترابط وتكامل الحركة في رقصات الدّراويش وانسجامها بموسيقى التّخت المتكوّن عادة من آلات إيقاعيّة متعدّدة وآلة النّاي ومنشد.**

**نشأت "الطريقة المولويّة" بتركيا ويعتبر"جلال الدين الرومي"[3] مؤسّسها حيث عمل على ضبط مقاييس وأسس تطبيقها خلال القرن الثالث عشر ميلادي لتتشهد انتشارا واسعا في أقطار العالم الإسلامي. وقد كان لروّاد(4) هذه الطّريقة دورا جليّا في حضورها ضمن الممارسات الموسيقيّة المرتبطة بالعقائد الدّينيّة إلى الآن. لعل السوريّ "حمزة شكور" (عليا العربي،2008، 84) (5) من أبرز منشدي الطّريقة المولويّة الذين ساهموا في التّعريف بالمنهج الصّوفي المولويّ وإخراج هذا الفنّ من المساجد إلى فظاءات ثقافيّة في إطار حفلات مع رابطة منشدي بني أميّة.**

**لا تخلو الطّريقة المولويّة من أبعاد ودلالات رغم تغيّر الأطر المكانيّة فتحمل في خباياها معاني متعدّدة مقترنة بالتّصوّف والتّقرّب من اللّه. وللكشف عن أهمية المَعْنَى**

---

*باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

في النّصوص الشّعريّة لهذه الموسيقى الصّوفيّة وتشاكله مع المَغْنَى سنركّز على جدليّة العلاقة بين العناصر الفنيّة لمثال "يا من يراه".

تنبني إشكالية بحثنا كما يلي :

- كيف تساهم الأشعار الملحّنة في الطريقة المولويّة والمنفذة بتركيبة تخت عربي مركّز على آداء آلة الناي في السموّ بمعاني الخطاب الموسيقي ؟
- هل يتأثر عازف الناي في أدائه بطريقة إلقاء الأشعار وسرد كلمات القصائد خلال تنفيذ الخطاب الموسيقي الديني في الجلسة المولويّة ؟

إنّ سماع الموسيقي الآليّة بصفة عامّة يقودنا إلى مجموعة من الإيحاءات والإيماءات تنعكس منذ لحظة التقبّل وتختلف دلالاتها بحسب العلاقة القائمة بين الباثّ والمتقبّل ومرجعيّة كل منهما الثقافيّة والجغرافيّة، ولا نستطيع في الغالب أن نبني صورة ذهنيّة واضحة مكتملة بل هي مقدّمة إدراكيّة مبهمة تتوالد إثر تقبّل الخطاب الموسيقي الآلي "الانفعال الذي تثيره لا يعبر عنها إلاّ بها فلا يمكننا التأثر بالموسيقى إلا عبر الاستماع إليها"(سعيد محمّد اللّحام ،1997، 41) (6).

تبعا لذلك فإن خاصية عملية سماع الموسيقى الآلية بمختلف أنماطها يكمن في قدرتها علي تصوّر الشّعور الحاصل للمتقبل دون التعبير عن موضوعه إلى حد ما، وهو ما يحيلنا إلى تأويلات مختلفة نحاول أن نفهمها من خلال التطرّق إلى المقاصد الخفيّة، والتي تتيحها دراسة الظاهرة السّيميولوجيّة للموسيقى أي "أنّها توحي أكثر ممّا تدلّ، توحي إلى معنى وإلى تواصليّة سيميولوجيّة إيحائيّة"(محمّد حسن الزّراعي،2003، 172) (7) فتهدف إلي التعمق في فهم المعاني الخفية للنتاج والممارسات الموسيقية بكل ما تحتضنه من إشارات ورموز. ومن ناحية أخرى فإن اقتران الموسيقى بالشّعر أو النّثر وما يترتب عن العلاقة بينها هي التي تؤثّث مشروعيّة مبحثنا، فأسلوب العمل يحيلنا إلي توليد المَعْنَى من المَغْنَى.

## 1- تقديم طريقة التحليل الموسيقي

- ✓ تقديم وصفي للمثال
- ✓ تقديم النص الشعري
- ✓ تقسيم الأثر إلي أجزاء باعتبار الوقت
- ✓ التحليل الموسيقي
- ✓ التحليل الإيقاعي للفظ وأسلوب تنفيذه

✓ الاستنتاجات

## 1-1 تقديم وصفي للمثال

| اسم المثال | المدة الزمنية | الآلات المستعملة | عدد المنشدين | المقام العام | المجال الصوتي |
|---|---|---|---|---|---|
| " يا من يراني في علاه ولا أراه" | المثال كاملاً 6 : 29<br>المقدمة 3 :00 | ✓ النّاي<br>✓ القانون<br>✓ الكمنجة<br>✓ الكمان<br>الجهير<br>✓ الدّربوكة<br>✓ الرّق | المنشد "حمزة شكور" مع مجموعة صوتية نسائية ورجالية | البياتي على درجة النوى | <br>السّهم<br>اليكاه |

جدول عـ1ـدد جدول وصفي للمثال المعتمد في التّحليل الموسيقي

## 1-2- تقديم النصّ الشّعري :

في شكل القصيدة وبنيتها :

يمكن أن نقسّم مثال النصّ الشّعري بحسب مستوى البناء العام، إلى قسمين اثنين: القسم الأول يهمّ الجزء الذي سنعتمده في التّحليل الموسيقي واللفظي وهو يمثل الارتجال الصّوتي للمطرب وتقسيم آلة الناي ويضمّ القسم الثّاني الأداء الجماعيّ لتوشيح "ياإمام الرّسل"، وسنهتمّ بدراسة القسم الأوّل منهما.

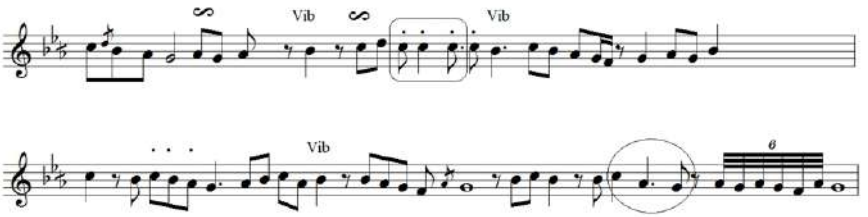
يَا مَنْ يَرَانِي فِي عُلاَهُ وَلاَ أَرَاهْ ... يَا مَنْ يُجِيرُ الْمُسْتَجِيرَ إِذَا دَعَاهْ
يَا مَنْ يَجُودُ عَلَى العِبَادِ بِفَضْلِهِ ... جَلَّ القَدِيرُ وَجَلَّ مَا صَنَعَتْ يَدَاهُ
يَا مَنْ لَهُ الآَلاَءُ فِي أَكْوَانِهِ ... وَ إِذَا سَأَلْنَا العَفْوَ لَمْ نَسْأَلْ سِوَاهْ
هَبْنِي رِضَاكَ فَأَنْتَ أَكْرَمُ وَاهِبٍ ... وَ اُغْفِرْ لِعَبْدِكَ يَا عَظِيمَا فِي رِضَاهْ

احتوت هذه القصيدة على أربعة أبيات، وهي قصيدة من بحر الكامل ويتكون كل مصراع منهما من 3 متفاعلن. وقد ظهرت بالزّيادة لبحر "الكامل" على مستوى البيت الرّابع (زيادة ساكن إلى "متفاعلن" في ضرب البيت ///0//0 لتصبح "متفاعلن" ///00//).

## 3.1 التحليل الموسيقي :

بمكن أن نقسم الارتجال إلى أربعة وحدات لحنيّة :

* الوحدة اللحنيّة الأولى

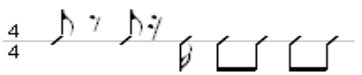



مثّل هذا القسم إبراز جنس بياتي على درجة النوى من خلال أدائه بآلة "ناي النوى"(8) ويؤكّد اختيار هذه الآلة لأداء التّمهيد التّواصل مع تركيبة التّخت في الطّرق المولويّة بتركيا من خلال التّركيز على حضورها في السّماع وتوظيف طابع صوتها للوصول إلى غايات أعمق في نفس المنشد والمتلقّي .

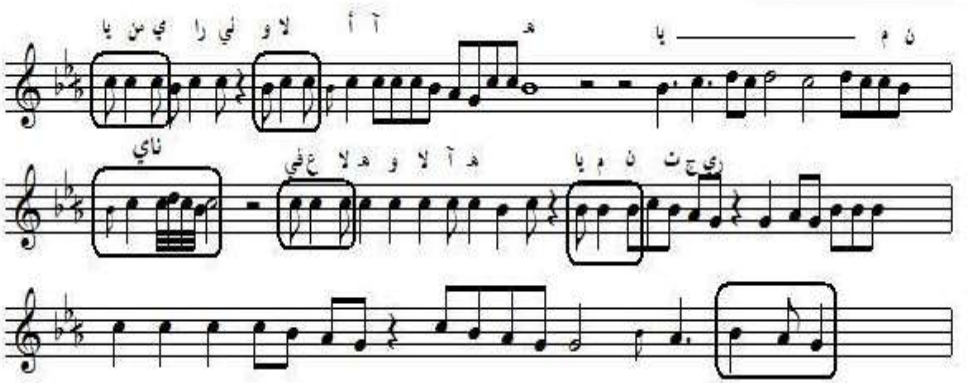
صاحبت عملية التّقسيم الموزون ترديد اللفظ "الله" مع تأكيد التضخيم في أداء بداية حروف الكلمة المذكورة و الابطاء في نطقها والغاية من ذلك مسايرة الإيقاع ومحاكاته أثناء التنفيذ.

ويقول إبن سينا :" واعلم أن للحروف في تخيل هذه الأزمنة معونة، بعد أن تعلم أن الحروف تحدث في مخارجها على وجهين: احدهما على سبيل حبس ثم إطلاق، والثاني على سبيل تسريب للصوت" (أبو علي الحسن إبن سينا،1956،86) (9)

وبالتّالي فان طريقة النطق اللّفظي للكلمة وتكرارها بانتظام هي من حددت الوزن المؤلف والمطوّع لهذا القسم، وهو مخصوص لتنفيذ مقدّمة هذا الأثر.



* **الوحدة اللحنيّة الثانية**

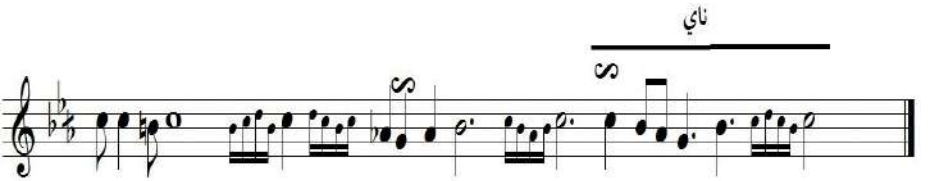



**مثّلت الوحدة اللّحنية الثّانية امتدادا لعرض جنس بياتي نوى.**

**نلاحظ أهمية درجة الكردان في (ول1 – ول2 ) وكذالك درجة النوى وهما يمثّلان الدرجات المحورية في الممارسات اللّحنية.**

**من خلال الاشتراك في تنفيذ نفس الجنس بين (ول1 – ول2 ) واعتماد محاكاة لنفس الخلايا الإيقاعية وكذلك الخلايا الإيقاعية اللّحنية والتي أحطناها بعلامات في التّدوين الموسيقي نلاحظ مسايرة المنشد لكل الخصوصيّات اللّحنية والإيقاعية وتطابقها مع أداء عازف آلة الناي.**

* **الوحدة اللحنيّة الثالثة**



**شكّلت هذه الوحدة جنس حجاز نوى في حركة حوارية بين المطرب والعازف الناي كتأكيد علي محاكاة الأداء بين الطرفين من خلال المسار اللحني للوحدة اللحنية الثالثة.**

**نلاحظ نفس التمشّي الحركي لتسلسل الدرجات رغم اختلاف نسب تواترها في كل الوحدات اللحنيّة مع المحافظة علي نفس الدّرجات المحورية (الكردان – النوى )**

**في التّشاكل بين المَعني والمَغني في القسم الأول من المثال نلاحظ تكرر لفظ "يا من" (ستة مرات) والمقصود بها وصف عظمة الله وذكر بعض صفاته كالجود والعفو والمغفرة وحافظ المطرب والعازف علي نفس المسار اللّحني العام في تأكيد مقام البياتي. أما في صدر البيت الرابع اختلف الخطاب اللّغوي ليصبح فعل أمر "هبني" عوض " يَا مَنْ " يفيد الرجاء وتحوّل معه السياق المقامي من خلال استحضار مقام الحجاز أثناء تنفيذه للمسار اللّحني الموافق لجنس "حجاز نوى" وفي ذالك عدة أبعاد دلالية وإيحائيّة في أداء "حمزة شكور" لهذا الارتجال.**

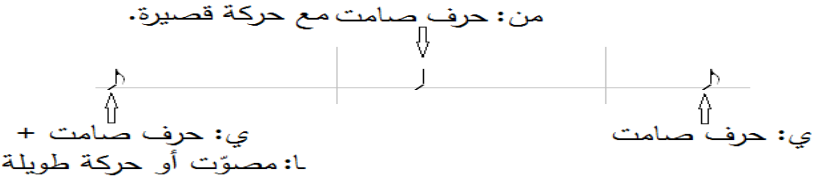
**وفيما يلي رصدنا اللّهجة المتبعة في غناء مطلع كلّ بيت من القصيدة ومدى تطابقها للخليّة الإيقاعية في التّدوين الموسيقي.**

| العبارة وترتيبها | الخلية الإيقاعية المسايرة في الأداء |
|---|---|
| يَا مَنْ يَ (بداية الصدر الأول ) | |
| يَا مَنْ يَ إعادة لبداية الصدر الأول | |
| يَا مَنْ يَ ( بداية الصدر الثاني ) | |
| يَا مَنْ يَ (إعادة لبداية الصدر الثاني ) | |
| يَا مَنْ يَ (بداية الصدر الثالث ) | |

| | |
|---|---|
| يَا مَنْ يَ (إعادة لبداية الصدر الثالث) |  |

جدول عـ2ـدد : تواتر عبارة "يَا مَنْ يَ" في المثال بحسب الخليّة الإيقاعيّة المثلّة لها

بالنسبة للشّاكلة اللّفظيّة لكلمة "يَا مَنْ"مكوّنة من"النظام المقطعي"(برويزناتل خانلي،2003، 29)(10) التالي :




نلاحظ من خلال هذه المقاربة التّشابه والتّوازي بين الملفوظ من الأحرف والخليّة الإيقاعيّة المصاحبة لها وهو ما يؤكّد التّشاكل على مستوى مسايرة الإيقاع اللّفظي للكلمة والوزن المصاحب من خلال تتابع بناء الخلايا الإيقاعيّة والتي تكون في الغالب مسايرة للوزن أو الإيقاع المحدّدة للقطعة ويقول "محمود قطاط" في هذا الغرض "فهو حلقة الاتّصال بين المصطلح الكلامي والمصطلح الموسيقي بواسطة المصطلح الإيقاعي أي العلاقة بين الموازين الشعرية و الموازين الموسيقيّة"( الأسعد بن حميدة ،2014، 18) .(11)

* الوحدة اللحنيّة الرابعة

مثّلت هذه الوحدة همزة الوصل بين الجزء الارتجالي وبداية غناء يا "إمام الرّسل" من طرف المجموعة الصوتيّة وقد تمّ تأكيد جنس بياتي على درجة النوى وهو المقام العامّ للمثال المُغنّي.

من ناحية التّشاكل في أسلوب الأداء بين الموسيقى الآليّة (آلة الناي) وطريقة أداء الارتجال الصّوتي للمنشد "حمزة شكور".

آعتمدنا في ذلك جرد للتقنيات المستعملة في المثال و تحصّلنا على النّتائج التالية :

| | النّسب المائويّة | |
|---|---|---|
| اسم التقنية | أداء آلة الناي | أداء المنشد |
| الدّواعم بمختلف أشكالها | 14,28 | 47,05 |
| التمويج | 30,61 | 32,35 |
| القاضمة | 20,40 | 8,82 |
| الزغردة | 8,16 | 0 |
| الانزلاق | 49 | 11,76 |

جدول عـ3ـدد : النسب المائويّة للتقنيات المدرجة في أداء عازف آلة الناي والمنشد "حمزة شكور "

من خلال تشابه النّتائج في المقاربة الأسلوبية والممثلة في جملة التّقنيات المميّزة والمستعملة في أداء الخطاب الموسيقي المولويّ حسب مثالنا، نستنتج تواصل التّشاكل في أساليب التّنفيذ بين المعطي اللّغوي والمعطي الشّعري،

أمّا بالنسبة لتقنيات الإنشاد فقد ضبط المنشد مواطن النّبر الضّعيف والشّديد في أدائه وهو يحاكي بذلك الإيقاع المنفّذ ويساير نفس الخصوصيّات الأسلوبيّة واللّحنيّة لأداء الفرقة

الموسيقيّة وخاصّة آلة "الناي"، إذ يبقى العازف رهينة للضّوابط الموضوعيّة الّتي ينبني عليها الأثر الموسيقي والنمط الذي يصنّف إليه.

إضافة إلى ذلك فإنّ طابع صوت آلة النّاي والجرس الممثّل في استعمال النّفخة المزدوجة و الغليظة يحدّد أساليب الأداء ويمهّد لاستحضار حالة من الوجد والتجلّي لاكتمال معاني الخطاب الموسيقي الصّوفي والممثّل في رقصات "الدّراويش" خلال الطريقة المولويّة.

وبالتّالي فإنّ المشاكلة بين الخطاب الآلي واللّغوي هي ضرورة حتميّة حتّى تتكامل البنية الدلاليّة والتعبيريّة، وعلى أساس هذا التّكامل تنبني خلال عمليّة التّواصل مع المتلقّي تتطلّب مزيدا من البحث والتعمّق في دراسة علاقة الخطاب الموسيقي الديني بكلّ مكوّناته و عناصره.

هذه العلاقة الجدلية التي تربط بين الخطابين الآلي والغنائي في مستوى المحاكاة والتّواصل، تأسّس لموسيقى ذات معاني ودلالات لدى المستمع والمارس لطقوس الجلسة المولويّة، وتعتبر الطّريقة المولويّة أداة للتّعبير عن ثقافة لتكشف عن معاني شاسعة ومفاهيم عميقة مثل الهويّة وتستوجب التّعمق في دراستها انتروبولوجيّا

**باعتبارها فنّ وثيق الصّلة بالمعتقدات وتعبّر عن مشاعر وإيحاءات نتاجا لتشاكل المعنى والمغنى.**

## الهوامش و الإحالات

**1.** الطّريقة الصّوفيّة تعني في مفهومها الاصطلاحي السّبيل والمنهج المتّبع وفي ارتباطها الصوفي تعني الوسيلة المتبعة في التعبّد و التقرّب على الله.

**2.** الطريقة المولويّة: تعدّ من بين أهمّ الطرق أو المناهج المتّبعة في التقرّب إلى الله و ترجع أصولها إلى مدينة تركيا منذ ق. الثالث عشر ميلادي و ولدت هذه الطّريقة على يد مريدها جلال الدين الرّومي ثمّ انتشرت في عدّة دول خاصّة منها (سوريا، إيران، مصر ..).

**3.** جلال الدين الرّومي : ولد في مدينة "بلح" سنة 604 هـ توجّه للشّام لتتلمذ على يد أكبر المعلمين الصوفيين أمثال (محي الدين بن عربي ) بعدها أصبح جلال الدين من أهمّ الشعراء الصّوفيين. تولّى مهام رئاسة الطّريقة المولويّة، و أفرغ فيها عصارة تجريبيّة العلميّة و الصّوفيّة بما فيها من سماع موسيقى و تركيز على آداء آلة الناي و ما يتخلّلها من رقصات الدّراويش و الّتي مازالت قائمة إلى يومنا هذا. توفّي جلال الدّين الرّومي سنة (672 هـ).

الأفغاني (عناية الله إبلاغ)، جلال الدّين الرّومي بين الصّوفيّة وعلماء الكلام، القاهرة، الطّبعة الأولى، الدّار المصريّة اللّبنانيّة،1987،ص.24.

**4.** من أبرز روّاد الطّريقة المولويّة: حسام الدّين جلبي، نوردين خورشيد، أحمد حبّوش.
برنامج مدن النّجوم، القناة الوطنيّة التّونسيّة، 2008.

**5.** حمزة شكور : من مواليد 1944، بمدينة دمشق (سوريا)، ترعرع في بيئة يشعّ فيها الإنشاد الصوفي، حتّى أصبح من بين أهمّ مريدي الطريقة المولويّة، و قد ساهم في نشر معاليم المولويّة و طوّعها لتكون في عروض فرجويّة بالمسارح في مختلف المسارح. توفي يوم 4 فيفري 2009.

العربي (عليا) الطريقة المولويّة في الإطار الديني إلى الإطار الفرجوي "حمزة شكور" مثالا، "م ع م ص" رسالة ختم الدروس الجامعيّة 2008، ص84.

**6.** اللّحام (سعيد محمّد)، التعبير الموسيقى، السلسلة الموسيقيّة، بيروت، ط1، دار مكتبة الحياة و مؤسّسة الخليل التجاريّة،1997 ،ص241.

**7.** الزّراعي (محمّد حسن)، الاستيطيقيا و الفنّ على ضوء مباحث فينومولوجيّة، صفاقس الجديدة،ط1، دار محمّد علي للنّشر، 2003، ص 172.

**8.** ناي النوى : هي الآلة الّتي تمكّن العازف من أداء أجناس مقام البياتي على درجة النوى، و دون اللّجوء إلى التّصوير. و ممّا شدّ انتباهي أنّ الآلة المنفذة للمثال مصنوعة من البلاستيك، و بها "باشفار" في فم الآلة وهي من مميّزات صناعة آلة النّاي في تركيا.

**9.** إبن سينا (أبو علي الحسن)،جوامع علم الموسيقى، كتاب الشفاء، مراجعة أحمد فؤاد الاهواني ومحمود أحمد الحفني، القاهرة، المطبعة الاميرية، 1956, ص.173.

**10.** خانلي (برويزناتل)، ترجمة يونس (محمّد)، مجموعة مقالات حول وزن الشعر، القاهرة، ترجمة المجلس الأعلى للثقافة، ، 2003، ص 29.

**11.** بن حميدة (الأسعد)، الإيقاع في الموسيقى العربيّة، تونس، سلسلة الفنون، المجمع التونسي للعلوم و الأداء و الفنون، بيت الحكمة، قرطاج 2014، ص 215.

# المعنى والمغنى عند الصّوفيّة

## دراسة تحليليّة لأنموذج غنائي للطّريقة المدنيّة بقصيبة المديوني

**كريم التريكي***

*kimotriki80@yahoo.fr*

**"تعتبر العلاقة بين الموسيقى واللّغة الطّبيعيّة أهمّ ما ميّز الكثير من المقولات حول الموسيقى. ومع إقرار أغاوو(2009) (1) بأهميّة استعارة الموسيقى باعتبارها لغة فإنّه يدعو إلى ضرورة الحذر من نقاط الالتقاء وكذلك نقاط الاختلاف. ويقترح أغاوو عشر مقولات حول العلاقة بين الموسيقى واللّغة الطّبيعيّة، منها أنّ الموسيقى واللغة والدّين ظواهر قائمة في كلّ المجتمعات والوسائل وطرق الإنتاج والاستهلاك وتحديد دلالة الموسيقى عنها في اللّغة. وإن كان بإمكان اللّغة أن تؤوّل نفسها فليس بإمكان الموسيقى أن تؤوّل نفسها. فاللّغة هي النّظام الذّي نؤوّل به الموسيقى." (منير التّريكي، 2014، 64) (2)**

**ويرى بلاينز (2005، 1–19) (3) أنّ الموسيقى في السّياقات الدّينيّة ليست مجرّد عنصر تجميلي أو إنجازي بل هي جزء لا يتجزّأ من ممارساتها الطّقسيّة ومن سطوة قوّتها على تفاوض المجموعات المعنيّة لبيان حدود هويّتها.**

**ومن هذا المنطلق سنحاول في هذه الدّراسة الأثنوموزيكولوجيّة أن نبيّن خصوصيات الموسيقى والشّعر والعلاقة بينهما في مجال بحثنا "الموسيقى الصّوفيّة"، من خلال تحليل أنموذج غنائي "لّما بدا منك القبول" من الموروث الصّوفي للطّريقة المدنيّة بقصيبة المديوني بولاية المنستير بالجهورية التونسية.**

---

*باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

يختلف الإنشاد الصّوفي عن غيره من الأنماط الموسيقيّة الأخرى التّي يمكن أن يكون هدفها فرجويّا موجّها للآخر. إذ أنّ الإنشاد الصّوفي تجربة ذاتيّة وجدانيّة ترمي إلى تحريك بواعث وصول النّفس إلى أعلى المقامات الصّوفيّة (منير التّريكي، 2014، 70) (4) . والإنشاد الصّوفي عند الطّريقة المدنيّة، إلى جانب الذّكر والعلوم الشّرعيّة والمذاكرات (5) ، يساعد المريد (6) على تدبّر المعاني الدّقيقة التّي تساعده على التّخلّي والتّحلّي: فالتّخلي هو التّخلّص من كلّ خلق دنيء كالغضب والحسد والشّح، والتّحلّي هو الاتصاف بكلّ خلق سنيّ مثل الحلم والإيثار والكرم. وهذه الرّحلة الرّوحيّة والتّجربة الوجوديّة لا تتوقّف في مسيرة المريد، فكلّما بلغ مقاما من المقامات إلا وانتظره مقام أعلى. فالاجتماع على الإنشاد في حلقات يجمع الهمم المتماثلة يحدوها في ذلك جميع المعاني التّي يختارها الشّيخ تمهيدا لما يسمّونه الحضرة أو العمارة (7) ، فينتهي الإنشاد وتكتفي الجماعة بذكر اسم الجلالة (الله) أو"اسم الصدر" ( أهْ )(8) .

إنّ منطلق العمل الميداني الذّي أجريناه اقتضى اعتمادنا آليّات بحث محدّدة ساعدتنا في الإجابة عن تساؤلاتنا المطروحة لعلّ من أهمّها: ما هو الدور الذي تلعبه الموسيقى عند الطّريقة المدنيّة؟ وماهي الخصائص الشعريّة والغنائيّة التي تميزها؟

## 1.منهجيّة البحث

وتتكوّن منهجيّة بحثنا من عمل ميداني وتحليل مدوّنة:

### 1.1 العمل الميداني

#### 1.1.1 الملاحظة:

قمنا باختيار منهج الملاحظة للتمكّن من معاينة الجانب الطّقوسي عن قرب مع التّركيز على الجوانب التّالية:

- طريقة الجلوس والهدف منها هو تحديد ما إذا كانت هنالك تراتبيّة معيّنة تحكم النّظام الدّاخلي لمنتسبي أهل الطّريقة.
- فهم الجانب التّنظيمي في النّشاطات الطّقوسيّة ونقصد بذلك من يقوم بتوزيع الأدوار ومتابعتها.
- آداب التّحيّة وأبعادها الطّقوسيّة.
- نوع اللّباس الخاصّ بكلّ طرف من الأطراف المنتمية للطّريقة.
- طريقة القيام للحضرة وتوقيتها ومن يقوم بتحديد لحظة الوقوف لها.

- طريقة الأداء في الإنشاد وتوزيع الأدوار فيها("القوّالة"،"الرّدادة").
- علاقة حركات الاهتزاز عند الحضرة بالإنشاد وبالنّبض الإيقاعي.

وقد امتدت فترة الملاحظة أربعة أشهر حيث أتيحت لنا، بعد طلب الإذن من شيوخ الطّريقة، فرص حضور الأنشطة الخاصّة التّي تقام بصفة منتظمة ثلاث مرّات في الأسبوع وذلك ليلة الأربعاء وليلة الجمعة وليلة الأحد بالزّاوية المعمورة بصفاقس كما حرصنا على حضور النّشاط العام الذي أقيم بالزّاوية المدنيّة بقصيبة المديوني بولاية المنستير بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشّريف يوم 3جانفي 2015.

### 2.1.1 المقابلة (انظر ملحق جدول اللّقاءات):

إضافة إلى الملاحظة ولمزيد فهم الجوانب الطقوسيّة ارتأينا أن نعتمد أداة ثانية في البحث وهي المقابلة.

قد قمنا باختيار المخبرين وفق معايير محددّة وهي كالآتي:

- درجة التّمكّن من الإنشاد على مستوى الحفظ والأداء وحسب هذا المعيار انتقينا ثلاثة مخبرين.
- درجة الإحاطة بالموروث الثّقافي للطّريقة من النّاحية الشّعريّة والاصطلاحيّة قصد التمكّن من مزيد فهم اللّغة الخاصّة والمتداولة عند الطّريقة المدنيّة، وحسب هذا المعيار انتقينا ثلاثة مخبرين.
- الموقع في التراتبيّة بين المنتسبين، وقد انتقينا حسب هذا المعيار:
  - ✓ شيخا الطّريقة بصفاقس وقصيبة المديوني.
  - ✓ ستّة منتسبين من الذين عرفوا بدوام الحضور في مجالس الذكر وليس لهم رتبة عليا داخل الطّريقة (حرصا على الموضوعيّة في البحث وللحصول على معلومات يصعب أن يمدّنا بها المشايخ نظرا للحرج والكلفة).

### 2.1 مدوّنة البحث

استقينا مدونة بحثنا من المصادر التالية:

- المصادر الميدانية:

باعتبار أن البحث الميداني خطوة أساسية في هذه الدراسة فقد سعينا في المسح الميداني، الذي كان مركزا في جهتي صفاقس، لما لها من مكانة من حيث النّشاط على المستوى الوطني، وقصيبة المديوني باعتبارها الزّاوية الأمّ، إلى جمع كل

البيانات الضرورية التي لها صلة وثيقة بموروث الطّريقة ومتابعة الظاهرة ميدانيا باعتماد الملاحظات الدقيقة عن قرب وإجراء عديد المقابلات.

وكان هذا الجزء من المدونة الذي له صلة بالعمل الميداني متعلقا بصنفين:

- المصادر السمعية والسّمعيّة بصرية:

وهي التّي تمكّنا من تسجيلها ومن الحصول عليها من طرف بعض المريدين، وتتمثّل في تسجيل سمعي لمذاكرة بالزّاوية المدنيّة بصفاقس لها علاقة مباشرة ببحثنا وتسجيل سمعي بصري للمثال الغنائي "لّما بدا منك القبول" بزاوية قصيبة المديوني بالمنستير ولعل أهمّ ما نلاحظه هو عدم اعتماد آلات موسيقيّة مصاحبة للغناء والاقتصار على القدرات الصوتيّة.

- المصادر المكتوبة:

حاولنا الاستفادة قدر الإمكان من المراجع والمصادر المكتوبة التي لها صلة بالبحث والتّي تمكنّا من الحصول عليها من مكتبة الطّريقة المدنيّة وأرشيفها ومكتبات عموميّة وجامعيّة. وتنقسم إلى قسمين:

1- قصيدة شعريّة بعنوان "لّما بدا منك القبول" من موروث الطّريقة المدنيّة تناولناها بالتّحليل في هذه الدّراسة.

2- بحث علمي (9) من أرشيف الطّريقة المدنيّة وكتب علميّة (10) ألّفها الشيخ محمّد المدني (11) مؤسس الطّريقة وكذلك بعض البحوث والرّسائل الجامعيّة التي لها صلة بموضوع بحثنا (12) .

2.الجانب التحليلي:

سنقتصر في دراستنا هذه على تحليل أنموذج غنائي واحد "لمّا بدا منك القبول" لأبي مدين التلمساني (13) الذي وقع غناؤه بزاوية قصيبة المديوني التّي تمثّل الزاوية الأمّ للطّريقة بمناسبة المولد النبوي الشريف الذّي يعتبر أكبر احتفال سنوي الذي يجمع كلّ أتباع الطّريقة ومحبّيها من جميع أنحاء البلاد التونسيّة. ومن أهمّ أسباب اختيارنا لهذا المثال بالتحديد هو احتواؤه على أهمّ المعاني الصوفيّة والخصائص الغنائيّة للطّريقة المدنيّة، والتي تمكننا من الإجابة على الإشكاليّة المطروحة في هذه الدّراسة.

وسوف نقسّم هذا التحليل إلى جزأين مهمّين الأوّل يهتمّ بالجانب الشّعري والثّاني بالجانب الموسيقى.

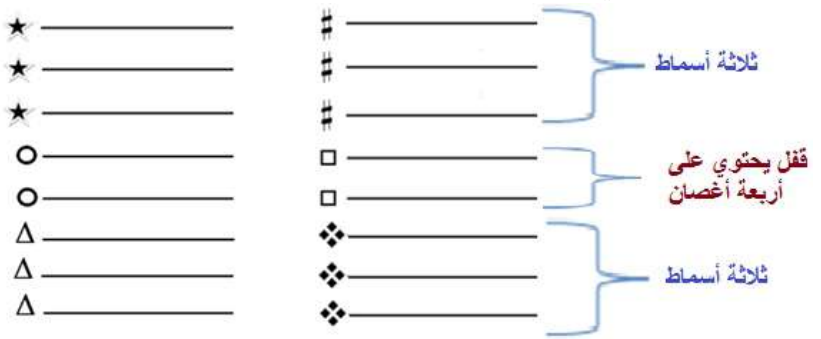
## 1.2 التحليل الشعري:

### النّص الشعري

لمّا بَدَا مِنْكَ القَبُــولْ ... أُخْرِجتُ مِنْ سِجْنِ الأسَى
وزُجّ بِي عَيْنَ الأُصُــولْ ... وَصِرْتُ بِكَ مُؤنَسَــــــــــــــــا
ولَسْتَ مِنْ قَلْبِــي تَزُولْ ... مِنَ الصَّبَاحِ إلى المَســاءْ
لِي نَظْرَةَ فِيكَ يَا جَمِيــلْ ... نَعِشْ بِهَا عَيْشَ الرّغَــــــــــدْ
يَا رَاحَةَ القَلْبِ العَلِيــلْ ... فِيكَ اِجْتَمَعْ كُلّ المُــــــــــــرَادْ
ألْقَيــت فِي قَلْبِي هَــواكْ ... وَقُلْتَ لِي إيّاكْ تَبُــــــــــوحْ
أَمْ كَيْفَ لِي أَعْشَقْ سِوَاكْ ... وَأَنْتَ لِــي جِسْــــــــمٌ وَرُوحْ
أَمْ كَيْفَ يَخْفَى نُورُ سَنَــاكْ ... لَقَدْ بَدَا لِلنَّاسْ يَلــــــــــوحْ

### 1.1.2 نوع القصيد: وزن وبناء

الشكل الخارجي:




تحتوي القصيدة على ثمانية أبيات لا تخضع لوزن واحد من بحور الشعر العربي التّقليدي.

القافية:

ثنائيّة بين الصّدر والعجز: ينتهي صدر الأبيات الخمسة الأولى باللام السّاكنة في حين ينتهي عجز الأبيات الثّلاثة الأولى بالسين الممدودة، وفي البيتين الرّابع والخامس ينتهي العجز بالدّال السّاكنة. أمّا الأبيات الثّلاثة الأخيرة فتجد أنصافها الأولى في الكاف السّاكنة وأنصافها الثّانية في الحاد السّاكنة. ومن خلال هذه الملاحظة العروضيّة يتبيّن لنا أنّ هذا القصيد لا يصنّف ضمن الشعر العمودي حيث نجد وحدة

البحر والقافية ولا ضمن الرّباعيّات أو الدوبيت..، فجاء نوعا جديدا يقترب إلى قالب الموشّح على اعتبار أنّه استهلّ ببيت (يحتوي على ثلاثة أسماط مركّبة) يليه قفل(يحتوي على أربعة أغصان) ثم بيت آخر.

### 2.1.2 على مستوى المضمون:

هذا القصيد قائم على ضميري المفرد المتكلّم والمفرد المخاطب المذكّر في غالبه:

أمّا المتكلّم فهو العاشق الولهان الذي نال الوصال بعد انتظار وسجن الحرمان من حبيبه فتحوّل عناءه إلى هناء وتحقّق له المراد. ونضرب مثالا لذلك الأبيات التالية:

لَمَّا بَدَا مِنْكَ القَبُــولْ أُخْرِجتُ مِنْ سِجْنِ الأسَى
وزُجّ بِي عَيْنَ الأُصُــولْ وَصِرْتُ بِكَ مُؤْنَسَـــــــــــا
ولَسْتَ مِنْ قَلْبِــي تَزُولْ مِنَ الصَّبَاحِ إلى المَســاءْ
لِي نَظْرَة فِيكَ يَا جَمِيــلْ نَعِشْ بِهَا عَيْشَ الرّغَـــــــدْ
يَا رَاحَةَ القَلْبِ العَلِيــلْ فِيكَ اِجْتَمَعْ كُلّ المُـــــــــرَادْ

وأمّا المخاطب فهو المعشوق الذّي جاد بالوصال بعد طول المدّة وأصبح حبّه سرّا بينه وبين محبوبه ونضرب مثال لذلك الأبيات التّالية:

أَلْقَيــت فِي قَلْبِي هَــواكْ وَقُلْتَ لِي إيّاكْ تَبــُـــــــــوحْ
أَمْ كَيْفَ لِي أَعْشَقْ سِوَاكْ وَأَنْتَ لِــي جِسْـــــــــمٌ وَرُوحْ
أَمْ كَيْفَ يَخْفَى نُورُ سَنَاكْ لَقَدْ بَدَا لِلنَّاسْ يَلــــــــــــُوحْ

ونستنتج من خلال هذا المضمون الأدبي أنّ هذه العلاقة وإن بدت شبيهة بالغزل العذري المثالي حيث يغيب الجسد وأوصافه والشهوة ولذّتها فهي علاقة روحيّة تذكّرنا بما ظهر بداية من القرن الثّاني الهجري على لسان رابعة العدويّة(14) وهو العشق الإلاهي.

وهذه المعاني العشقيّة المستمدّة من ديوان الغزل العذري درج الصّوفية بعد القرن الثّاني على تضمينها في قصائدهم وإنشادهم للتعبير عن حالة الوجد حرمانا ووصالا، انتظارا وحيرة رائدهم صدق المشاعر والإرادة وغايتهم معرفة الله ومحبّته.

ولئن كان للغة سرها وأثرها في النفس فان هذا الأثر لا يكتمل ولا يتمكن منها الا إذا دعمته الموسيقى التي تساعد على تحرير النفس والسمو بها الى أعلى مراتب التحلي فينعتق المريد بهذا المزيج من سحر الكلمة وجمالية الموسيقي من أسر المحسوس الى معانقة عوالم الروح ليعرف بذلك الترقي في مقامات القرب من الله.

## 2.2 التحليل الموسيقي

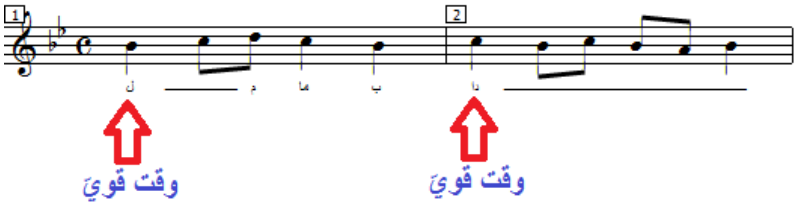
### 1.2.2 الجانب الإيقاعي

حسب ما ورد في الوثيقة المسموعة فإنّ الإيقاع الموسيقي المعتمد في أداء هذا النموذج الغنائي هو $\frac{4}{4}$ أو $\frac{2}{4}$

- ويمكن استخراج الإيقاع الموسيقي التالي:

وقد قمنا باستنتاج الإيقاع الموسيقي من خلال اسم الصّدر الذي صاحب الإنشاد من البداية إلى النّهاية.

ويمكننا استنتاج الإيقاع الموسيقي أيضا من خلال حركة الاهتزاز أثناء الحضرة والوقت القويّ للدورة الإيقاعيّة الذّي امتد من بداية الإنشاد إلى نهايته ونقصد به الوقت الأوّل من بداية كلّ مقياس:




وقد لا حظنا من خلال التسجيل السمعي البصري لهذا المثال المغنّى "لما بدا منك القبول" أنّ النبض الإيقاعي أخذ منحى تصاعديّ من حيث السّرعة على مدى زمن

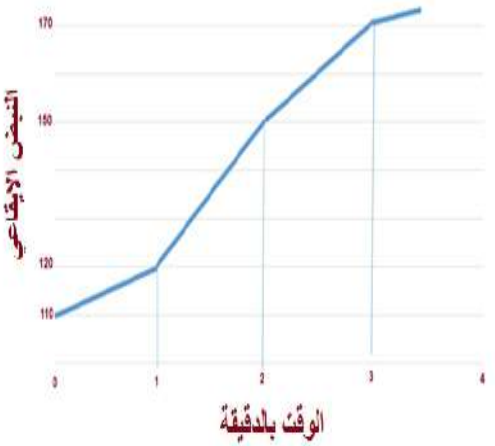
- المثال المغنّى

*" ثلاثة دقائق وإحدى وأربعين ثانية"* حيث قمنا بقياسه في أزمنة محددّة

- كالآتي:

ويمكن أن نوضّح هذا النّسق التّصاعدي للنبض الإيقاعي بالرّسم البياني التّالي:

رسم بياني تصاعدي لحالة الوجد

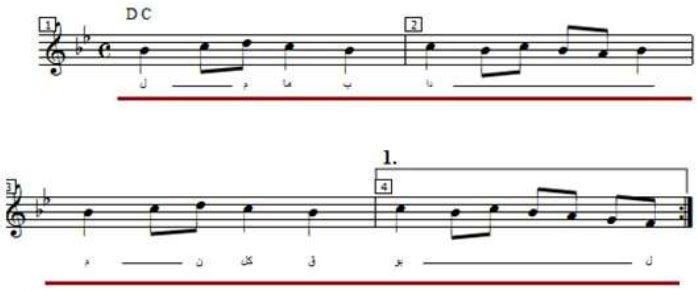



## 2.2.2 الجانب اللّحني

**بالنسبة للجانب اللحني نلاحظ تكرار الجمل اللحنية التالية:**

❖ **الجملة الموسيقيّة المتكرّرة ستة عشرة مرّة وهي التي تكون في صدر الأبيات الثّمانية:**

جملة لحنية في جنس الجهاركاه عجم




جملة لحنية تربط بين الصدر و العجز في كلّ بيت من أبيات القصيدة الثّمانية

❖ الجملة الموسيقيّة المتكرّرة ثمانية مرّات وهي التي تكون في عجز الأبيات الثّمانية جملة لحنية في جنس الجهار كاه

ولعلّ هذا التكرار للجمل اللّحنيّة الخالية من التعقيد هو الوسيلة النّاجعة لتسهيل حفظ المريدين للرّصيد الغنائي وتحقيق الغاية من الإنشاد ألا وهي الحضور مع المعاني والترقّي لأعلى مقامات القرب من الله.

وبالتّالي نستنتج أنّ الموسيقى عند الصوفيّة مقدّمة لجمع الهمم والتّواجد (15) عند القيام بالحضرة، فالموسيقى وسيلة والتّواجد مطلب.

## 3.2 العلاقة بين الجانب الشعري والجانب الموسيقي (المعنى والمغنى):

ندرك من خلال الدّراسة والتّمحيص للتركيبة اللّحنية والإيقاعيّة لهذا النموذج الغنائي أنّ مسألة ارتباط المعنى بالمغنى هي من وجهة نظرنا تكاد تكون منعدمة ويتّضح ذلك من خلال جملة النّقاط التّالية:

- ✓ جمل لحنيّة متكرّرة في جنس واحد (الجهار كاه).
- ✓ تركيبة إيقاعيّة بسيطة مع انعدام الثّراء الإيقاعي ونستنج ذلك من خلال الخلايا الإيقاعيّة التّالية:

وكذلك عدم التّغيير في الإيقاع الموسيقي.

ونستنتج ممّا سبق أن المغنى ليس هو الأداة الرّئيسيّة لإبراز المعاني الصّوفيّة وماهي إلا مطيّة يتّخذها المريد للحضور الرّوحاني وبلوغ درجة الفناء (16) بالغياب عن العالم المحسوس إلى عالم الغيبيّات.

وخلاصة القول أنّ تكرار الجمل اللحنيّة والخلايا الإيقاعيّة يؤدّي حتما إلى درجة "التخمّر".

وبالتّالي حسب رأينا، وتبقى المسألة نسبيّة وذاتيّة، فالعلاقة بين المعنى والمغنى تكاد تكون غائبة نظرا لإيمان أهل الطّريقة بأنّ تغليب المعنى عن المغنى هو الأولى والأهمّ في مجالس ذكرهم، إذ يبقى الجانب الموسيقي مجرّد وسيلة ثانويّة وهو ما تأكّد لنا من خلال اللّقاءات التّي أجريناها مع مجموعة من المخبرين في هذا المجال (17) .

خاتمة:

حاولنا في قراءتنا لهذا النّموذج الغنائي "لّا بدا منك القبول" من موروث الطّريقة المدنيّة، إحدى الطّرق الصوفيّة بالبلاد التونسيّة، أن ندرس علاقة الشّعر بالموسيقى. فقدّمنا في البداية بعض المعطيات التي تبيّن السياق العامّ الذّي يقع فيه الإنشاد، ثمّ فصّلنا الخطوات المنهجيّة التّي اتبعناها في هذا العمل، ووقفنا أخيرا في مستوى الجانب التحليلي على خصائص الشعر والموسيقى والعلاقة بينهما، وقد انتهى بنا البحث إلى الوقوف على عناية أهل الطّريقة بالمعنى واعتبارهم المغنى وسيلة للوصول إليه، لذلك لم يكن اهتمامهم بالمغاني يوازي تركيزهم على المعاني. ولعلّ التعمّق في هذه المسألة يقتضي منّا الانفتاح على مقاربات أخرى كالمقاربة السوسيولوجيّة التّي نرى أنّ توظيف استمارتها (الاستمارة السوسيولوجيّة) قد يغني البحث بما يمكن أن يكشفه من فهم خصوصيّات التّلقّي وأصناف المستمعين من أهل الطّريقة، وهو ما لم يسمح لنا به ضيق مجال هذا البحث.

## الملاحق:

**جدول اللّقاءات:**

| الإسم واللّقب | العمر | الصّفة | تاريخ المقابلة ومكانها |
|---|---|---|---|
| محمّد المدني عبد الهادي | 48 سنة | شيخ الزّاوية بصفاقس | 04 نوفمبر 2014بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>30 ديسمبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>3 جانفي 2015 بقصيبة الديوني بالمنستير |
| منصف الفقي | 53 سنة | شاوش الزّاوية | 3 جانفي 2015 بقصيبة الديوني بالمنستير<br>11أكتوبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>22نوفمبر 2014بالزّاوية المدنيّة بصفاقس |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | 30 ديسمبر 2014 بمقرّ عمله. |
| جمعة عيّاد | 54 سنة | أستاذ وواعظ ديني ومدرس علم القراءات وه وأحد المنتسبين للطّريقة المدنيّة | 3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير<br>8أكتوبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>1 نوفمبر 2014بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>20 ديسمبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس |
| مراد شبشوب | 47 سنة | محاسب وهوأحد المنتسبين للطّريقة المدنيّة | 15أكتوبر 2014 بمقر عمله<br>13 نوفمبر 2014بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>17 ديسمبر 2014 بمقرّ سكناه<br>3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير |
| عماد الهدّار | 45 سنة | أستاذ جامعي وهو أحد المنتسبين للطّريقة المدنيّة | 25أكتوبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>04 نوفمبر 2014بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>10جانفي 2015 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>3جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير |
| محمد منوّر المدني | 75 سنة | شيخ الطريقة المدنية الحالي بقصيبة المديوني | 6 ديسمبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس.<br>3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير |
| محمّد المكوّر | 33 سنة | أستاذ جامعي وه وأحد المنتسبين للطريقة المدنيّة | 18 ديسمبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير |
| محمّد الزواري | 31سنة | أستاذ تاريخ وهو أحد المنتسبين للطريقة المدنية | 4أكتوبر 2014 بمقرّ سكناه<br>8 نوفمبر 2014بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>1 ديسمبر 2014 بمنزلي |
| نبيل الكتاري | 50سنة | بائع في محلّ تجهيزات الكترونيّة وهو أحد المنتسبين للطريقة المدنية | 3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير<br>16أكتوبر 2014 بمقرّ عمله<br>04 نوفمبر 2014بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>2 ديسمبر 2014 بمنزلي. |
| منير الزّواري | 40سنة | معلّم بمدرسة ابتدائيّة وهو أحد المنتسبين للطريقة المدنية | 3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير<br>6 ديسمبر 2014 بالزّاوية المدنيّة.<br>27نوفمبر 2014بالزّاوية المدنيّة بصفاقس |
| صلاح بن عيّادي | 60سنة | سبّاك وهو أحد المنتسبين للطريقة المدنية | 9أكتوبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>12 نوفمبر 2014بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>23 ديسمبر 2014 بمنزلي.<br>3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير |

| | | | |
|---|---|---|---|
| عبد اللّطيف عبّاس | 32سنة | أستاذ رياضة وهو أحد المنتسبين للطريقة المدنية | 28 نوفمبر 2014بفضاء عامّ بصفاقس.<br>30 ديسمبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير |
| حسّان العجمي | 18سنة | تلميذ وهو أحد المنتسبين للطريقة المدنية | 20 نوفمبر 2014بمنزلي.<br>13 ديسمبر 2014 بالزّاوية المدنيّة بصفاقس<br>3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير |
| بسّام بسباس | 31سنة | قيّم بمعهد ثانوي وهو أحد المنتسبين للطريقة المدنية | 12أكتوبر 2014 بمقرّ سكناه.<br>25 ديسمبر 2014 بفضاء عامّ بصفاقس<br>3 جانفي 2015 بقصيبة المديوني بالمنستير<br>9 جانفي 2015 بمنزلي |

## الهوامش و الإحالات:

(1) Agawu ,kufi, Music as discourse :semiotic adventures in Romontic Music ,New York ,Oxford University Press ;2009.

(2) التّريكي (منير)، "خطاب الموسيقي مؤشّرا على الهويّة: السّماع الصوفي أنموذجا"، الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة أعمال المؤتمر الدولي الثاني ، صفاقس – تونس، مطبعة دار نهى للطباعة، 2014، ص.64.

(3) Blanes,R.L. 'Music as Discourse. Gypsy Pentecostal Music in Potugal and spin ',XIXWorld Congress IAHR Tokyo ,2005.

(4) التّريكي (منير)، العنوان السّابق، ص.70.

(5) المذاكرة عند الصوفية تطلق على الخطاب الذي يتوجه به شيخ الطريقة أو من يأذن له بذلك ويكون عادة لترقيق القلوب وتزكية النفوس. وغالبا ما تكون الذاكرة في آخر المجلس بعد الحضرة حين تصف والنفوس.

(6) المريد أ والفقير هما مصطلحان يطلقان على المنتسب للطّرق الصوفيّة بصفة عامّة بما فيها الطّريقة المدنيّة.

(7) مصطلح جزائري تقابله كلمة الحضرة وهو مصطلح متداول عند أهل الطّريقة المدنيّة.

(8) لم يرد هذا الاسم في الأسماء الحسنى المعروفة عند أهل الحديث. وقد انفرد به بعض الصوفية معتقدين أنه اختصار لكلمة "الله" ولهم تأويلات كثيرة في هذا الشأن.

(9) KHELIFA (salah), **Alawisme et madanisme,** thèse de doctorat d'état en histoire, Université de Reims U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines, mai 1985, 3 volume, 1565 pages.

(10) المدني (محمّد)، رسالة تحفة الذّاكرين بمحاورة وحكم العارفين، تونس، طبع الشركة التونسية لفنون الرسم، مارس 2004، ص.63.

- المدني (محمّد)، برهان الذّاكرين، قصر هلال، ط.3، مطبعة الهلال ، 2007، ص.80.
- المدني (محمّد المنوّر)، أوراد الطّريقة المدنيّة، مطبوعات الزّاوية المدنيّة قصيبة المديوني، د.ت، ص.22.
- (11) محمّد المدني بن خليفة بن حسين بن الحاج عمر خلف الله مؤسس الطّريقة . ولد سنة 1307 هـ الموافق لـ 1888/02/15 ميلادي. وبدأ في نشر الطّريقة منذ سنة 1910 حيث بنى زاوية قصيبة المديوني من ولاية المنستير واستمرّ على توسيعها فصارت المركز الأساسي للطّريقة المدنيّة. المدني (محمّد)، برهان الذّاكرين، قصر هلال، ط.3، مطبعة الهلال ، 2007، ص.6.

(12) المؤمن (محمّد أنور)، الطريقة المدنية بقصيبة المديوني، رسالة ختم الدّروس لنيل شهادة الأستاذية في الموسيقي والعلوم الموسيقية في اختصاص اثنولوجيا الموسيقي، جامعة الآداب و الفنون تونس 1 المعهد العالي للموسيقي، إشراف مراد الصقلي، بحث غير منشور، 1996–1997، ص.220.

– بالكحلة (عادل)، "الطريقة المدنيّة ببو حجر: النشأة والخصوصيّة والإمتداد"، التصوّف ثنائيّة النظر والعمل، تونس، عدد210، مطبعة أوربيس، فيفري 2010، ص.159.

(13) هو أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلسي الأصل المعروف بأبي مدين الغوث. كان، رضي الله عنه، جامعًا بين علوم الشريعة والحقيقة، اشتهر بشيخ المشايخ وكان من الأبدال وأولياء عصره المشهورين بالتقوى والزهد والورع والمعرفة بالله. تعلم في فاس ببلاد المغرب، واستقر في بجاية، شرق الجزائر، مدة معتبرة من حياته، وانتقل إلى الرفيق الأعلى وهو في سياحة مع عدد وافر من تلاميذه في مدينة العبَّاد بتلمسان سنة 594ه، غرب الجزائر. من كتاب: بن علّان (شهاب الدّين)، شرح قصيدة شيخ الشّيوخ "ما لذّة العيش"، ط.2، المنصورة، مكتبة الرّحمة المهداة، 2009، ص.14.

(14) السيدة رابعة العدوية رضي الله عنها: هي البصرية الزاهدة العابدة الخاشعة , أم عمرو, بنت إسماعيل، مولاة آل عتيك من بني عدوة, عاشت ثمانين سنة ,توفيت سنة ثمانين و مائة، وقد اشتهرت في التاريخ بما قدمته من زهد وورع ومعرفة لربها، وقد كان لمجاهدتها نفسها أثر عظيم في حقل الدعوة إلى الله بالقدوة والعمل الصالح.من كتاب: بدوي(عبد الرحمان)، شهيدة العشق الإلهي،القاهرة، ط.2، مكتبة النهضة المصرية، 1962، ص.183

(15) التواجد مصطلح صوفي مشتق من الوجد ويقصد به استعمال الرقص والشطح والقيام وغير ذلك.

(16) الفناء مصطلح صوفي يقصد به سقوط الأوصاف المذمومة. ولمزيد التعمّق راجع:

ابن عجيبة (أحمد)، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، دمشق، ط.1، مكتبة دار البيروتي، 2004، 95 ص.

السكندري (ابن عطاء الله)، الحكم العطائية الكبرى والصغرى، بيروت، ط.1، دار الكتب العلمية بلبنان، 2006، ص.213.

(17) قدّ تأكّد لنا من خلال عديد اللقاءات مع شيخ الطّريقة وبعض المنتسبين لها انّ الموسيقى وسيلة وليست غاية ودليلنا في ذلك هو ما قدّموه لنا من حكم وأشعار صوفيّة تؤكّد لنا هذا المعنى وهي كالآتي:

فمن الحكم نذكر:

"لمّا علم الحقّ منك وجود الملل لوّن لك الطّاعات"

ومن الأشعار نذكر:

"ليس التصوف لبس الصوف ترقعه – ولا بكاؤك إن غنى المغنونا – ولا صراخ ولا رقص ولا طرب – ولا ارتعاش كأن قد صرت مجنونا – بل التصوف أن تصفو بلا كدر – وتتبع الحق والقرآن والدينا – وأن ترى خاشعًا لله ذا وجل – طوال دهرك ما قد عشت محزونا"

# في شروط تأثير المغنى في المعنى

حاتم العموص*
*ammoushatem@yahoo.fr*

لئن كان الشّعر هو أعلق الفنون بالموسيقى وأقربها إليها باعتباره أصل الغناء ومصبّ الألحان والفنّ الذي ظلّ محطّ سجال يتنافس فيه المبدعون. فإنّ هذه العلاقة بدت طبيعيّة بديهيّة لا يوجّهها شكل ولا تخضع إلى قاعدة أو قانون. الشّاعر ينظم الكلام على السّليقة لا سلطان عليه سوى الذّائقة الجماليّة، والعرف النّقديّ والموسيقي يفتّش في المنظوم عمّا هو مطواع للغناء ويعمل على أن يختار للنّص لحنا يحاكي موسيقى الشّعر.

لكنّ مرحلة أخرى من العلاقة بين الفنّين بدأت منذ ظهور ضوابط للشّعر مع علم العروض الذي وضعه وقنّنه "الخليل بن أحمد الفراهيدي،" (1) فصارت التّفعيلات والبحور مرجع استقامة الأوزان الشّعريّة من عدمها وكذلك منذ انطلقت محاولات تنظير الموسيقى عبر قواعد علميّة مع صفيّ الدّين الأرموي والكندي والفارابي. مرحلة اتّسمت بوضع هذه العلاقة بين الفنّين موضوع انشغال في البحوث الموسيقيّة المعاصرة من قبيل الحديث عن الإيقاع في الفنّين، أو أثر الكلمة في اللّحن أو المعنى والمغنى...

وضمن هذا الإطار استوقفتنا قضيّة العلاقة بين الشّعر والموسيقى والضّوابط التي تحكمها، وعزمنا على تحليل هذه العلاقة علّنا نجيب على ما بدا، في رأينا، إشكاليّة تستحقّ النّظر خلاصتها:

هل أنّ استساغة لحن ما هو رهين التزام وزن هذا اللّحن بالوزن الشّعريّ لكلمات الأغنية، والتزام مساره بالمعاني والأفكار الواردة في نصّ الأغنية؟

وعزمنا الخوض في هذه الإشكاليّة من خلال دراسة فرضيّة أنّ علاقة المعنى بالمغنى هي علاقة صناعيّة دقيقة ترجع إلى تفنّن واضع اللّحن في الالتزام بالإيقاع الشّعري وتغيّر المعاني الواردة فيه وإبرازها في مساراته اللّحنيّة الإيقاعيّة.

---

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

ونشدانا للموضوعيّة اخترنا أن ننطلق من أغنية أيظنّ (2) لعدّة أسباب نوجز أهمّها في الآتي:

– أنّ هذه الأغنية قصيدة من الشّعر الحرّ جاءت على وزن حرّ لم يتقيّد خلالها الشّاعر نزار القبّاني بعدد تفعيلات مثلما هو الحال في الشّعر العمودي، وأنّ الملحّن ساير منزع الشّاعر إلى الشّعر الحرّ فأورد اللّحن على إيقاع حرّ (adlib) وهو ما سيمكّننا من استنتاج مدى تتبّع الخلايا الإيقاعيّة للتّفعيلات الشّعريّة في نصّ الأغنية.

– أنّ هناك مراوحة بين التّلحين غير الموزون والتّلحين الموزون في الأغنية. وسنحاول أثناء التّحليل أن نتبيّن إن كانت هذه المراوحة مقصودة أم هي غير ذلك، وأن نفهم الجدوى من هذا التّنوّع ثمّ السّبب الدّافع إلى اختيار هذا أو ذاك.

– أنّ المعاني الشّعريّة للأغنية متعدّدة متحوّلة وزّعها الشّاعر على مقاطع (أو وحدات معنويّة) أساسيّة معبّرة عن الوضع النّفسي للحبيبة يراوح بين رفض العودة إلى الحبيب، ثمّ التّردّد بين القبول والرّفض، فرغبة جامحة في الرّجوع إليه ثمّ الفرحة بالرّجوع إليه.

وسنعمل من خلال هذه المقالة على استنطاق الخطاب الموسيقي لنعرف إن كان التّحوّل في هذه الوضعيّات سيسايره تغيّر لحني أم لا.

## 1. محاكاة الملفوظ المغنّى لتفعيلات النّص الشّعري

### 1.1. الملفوظ المغنّى على وزن حرّ

| الملفوظ الشّعري: (3) | الملفوظ المغنّى: (4) |
|---|---|
| أَ يَـ ظُنْ نُ<br>لرلر ـ ـ لر | أَ يَـ ظُنْ نُ<br>لرلر ـ ـ لر |
| أَنْ نِي لُعْ بَ تُنْ بِـ يَ دَيْ هِ<br>ـ ـ ـ ـ لر لر لرلر لر | أَنْ نِي لُعْ بَ تُنْ بِـ يَ دَيْ هِ<br>ـ ـ ـ ـ لر لر لرلر لر |
| أَ نَا لاَ أُ فَكْ كِ رُ فِرْ رُ جُو عِ إِ لَيْ هِ<br>لرلر لرلر لر لر لر لر لرلر لر | أَ نَا لاَ أُ فَكْ كِ رُ فِرْ رُ جُو عِ إِ لَيْ هِ<br>لرلر لرلر لر لر لر لر لرلر لر |
| مَا عُدْ تُ أَذْ كُ رُ وَالْ حَ رَا ئِ قُ فِي دَ مِي<br>ـ ـ لر لر لر لر لر لر لر لر لر لر | مَا عُدْ تُ أَذْ كُ رُ وَالْ حَ رَا ئِ قُ فِي دَ مِي<br>ـ ـ لر لر لر لر لر لر لر لر لر لر |
| كَيْ فَلْ تَ جَأْ تُ أَ نَا إِ لَى زِنْ دَيْ هِ<br>ـ ـ لر لر لرلر لر ـ ـ ـ | كَيْ فَلْ تَ جَأْ تُ أَ نَا إِ لَى زِنْ دَيْ هِ<br>ـ ـ لر لر لرلر لر ـ ـ ـ |

قام الملحّن بإطالة المقاطع الطّويلة وتقصير القصيرة باستثناء ثلاث حالات اختلاف طفيفة، ومنه فقد لاحظنا محاكاة تامّة بين الملفوظ الشّعري والمغنّى في المقطع الأوّل وخاصّة المقطع الثّاني الذي رافقته إشارات لحنيّة تأخذنا إلى نفس تقاسيم القراءة العروضيّة التي تستعملها في عمليّة استخراجنا للبحور.

كانت علاقة الوزن الشّعري بالوزن الموسيقي في جلّ الجمل اللّحنيّة التي وردت على وزن حرّ علاقة تكامل قام خلالها الملحّن بإخضاع الوزن الموسيقي للوزن الشّعري بما لا يشوّه مقاطع الأبيات فجماليّتها.

### 2.1. الملفوظ المغنّى الموزون

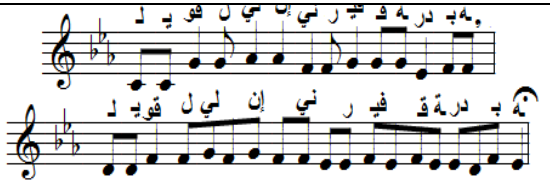
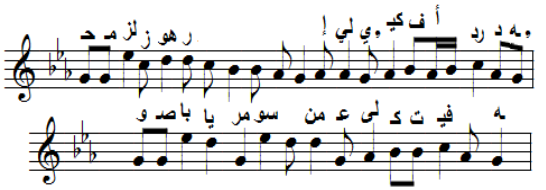
| الملفوظ الشّعري: | الملفوظ المغنّى: (5) |
|---|---|
| حَتَّى فَسَا تِي نِلْ لَبِّي أَهْ مَلْ تُ هَا<br>فَرِ حَتْ بِهِ رَ قَ صَتْ عَ لَى قَ دَ مَيْ هِ | |
| مَا أَحْ لَرْ رُ جُو عَ إِ لَيْ هِ | |

في المقطع الموزون الأوّل يتوزّع كلّ مقطع شعري على أكثر من نقرة ولعلّ في ذلك محاكاة للمعاني التي توزّع عليها النّص الشّعري، وهو ما خصّصنا له عنصرا خاصّا بذاته في ما يلي من هذه المقالة.

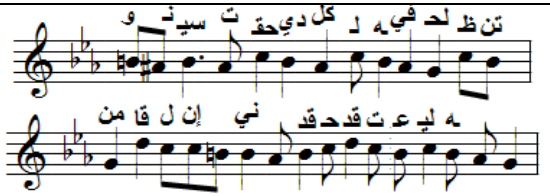
أمّا الجزء الثّاني فقد سايرت الجملة اللّحنيّة الضّرورة الإيقاعيّة وهو ما يظهر من خلال الحفاظ على نفس مواضع المقاطع الشّعريّة أثناء الإعادات الثّلاث بما فيها من اختلاف في اللّحن.

## 2. محاكاة المسارات اللّحنيّة للمعاني الشّعريّة

## 1.2. جملة المعاني والأبيات الخاصّة بها(6)

| المعاني الشّعريّة | | الأبيات الشّعريّة الخاصّة بها | التّدوين الموسيقي الخاص بكل بيت شعري |
|---|---|---|---|
| القطيعة مع الآخر | 1 | أيظنّ أنّي لعبة بيديه | |
| | 2 | أنا لا أفكّر في الرّجوع إليه | |
| طلب العودة من الآخر | 1 | اليوم عاد وكأنّ شيئا لم يكن وبراءة الأطفال في عينيه | |
| | 2 | ليقول لي إنّي رفيقة دربه |  |
| | 3 | وبأنّني الحبّ الوحيد لديه | |
| الرّغبة في العودة إلى الآخر | 1 | حمل الزّهور إليّ كيف أردّه وصبايا مرسوم على كتفيه |  |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 2 | خبّأت رأسي عنده وكأنّني طفل أعادوه إلى أبويه | |
| صراع بين الحنين إلى الآخر والتّوق إلى تركه | 1 | ما عدت أذكر والحرائق في دمي كيف التجأت أنا إلى زنديه | |
| | 2 | وبدون أن أدري تركت له يدي لتنام كالعصفور بين يديه | |
| | 3 | كم قلت إنّي غير عائدة له ورجعت | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| قرار العودة | 1 | حتّى فساتيني التي أهملتها فرحت به رقصت على قديميه سامحته وسألت عن أخباره وبكيت ساعات على كتفيه | |
| | 2 | ونسيت حقدي كلّه في لحظة من قال إنّي قد حقدت عليه |  |
| | 3 | ما أحلى الرّجوع إليه | |

## 2.2. مدى محاكاة المسارات اللّحنيّة للمعاني الشّعريّة

### 1.2.2. القطيعة مع الآخر

| | الأجناس المستعملة | القفلات | خاصيّة مميّزة للجملة(7) |
|---|---|---|---|
| 1 | نهوند راست | غير تامّة على درجة فوق الارتكاز | يمكن تقسيم الفكرة اللّحنيّة إلى قسمين بينهما محاسبة لعلّها جاءت لتؤكّد الاستفهام الذي بدا به النّص الشّعري |
| 2 | نهوند راست | غير تامّة على درجة فوق | استعمال لدرجة البوسلك وما فيه |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | الارتكاز | من إرباك لجنس النّهوند راست |

### 2.2.2. طلب العودة من الآخر

| | المقامات المستعملة | القفلات | خاصيّة مميّزة للجملة(8) |
|---|---|---|---|
| 1 | نهوند راست مع جس الكردي نوا | غير تامّة على درجة فوق الارتكاز | استعمال لدرجة البوسلك<br>تكرار لكلمة "عاد" لما فيها من أهمّية على كلّ معاني القصيدة وسيرورتها |
| 2 | نهوند راست | غير واضحة على تحت الثّابتة ثمّ على الوسطى في الإعادة | تمّت إعادة الجملة مرّتين، كان أداء الأولى بطريقة متقطّعة شبيهة بعزف الوتر المنقور (pizz) ولعلّ ذلك معبّر عن أثر هذه الكلمات التي خاطب بها الآخر الحبيبة والتي تفاجأت وحبست أنفاسها عند سماعها. أمّا في المرّة الثّانية فكان الأداء موصولا وذلك للرّاحة التي تركتها الكلمات فيها |
| 3 | كردي نوا مع نهوند راست | قفلة أولى واضحة على الثّابتة ثمّ أخرى على درجة الارتكاز | تمّ فيها تكرار كلمة "الحبّ" و"الحبّ الوحيد" لأهمّيتهما. وهي أوّل جملة تقفل (قفلة أولى ثمّ ثانية) بعد أربع جمل بقفلات غير واضحة، ولعلّ السّبب في ذلك هو حالة الطّمأنينة والارتياح التي أضفتها هذه الجمل على الحبيبة |

### 3.2.2. الرّغبة في العودة إلى الآخر

| | المقامات المستعملة | القفلات | خاصيّة مميّزة للجملة(9) |
|---|---|---|---|
| 1 | كردي نوا | قفلة واضحة | تطابق في الوضوح بين المعنى والمغنّى |
| 2 | كردي نوا | قفلة واضحة | تأكيد للجنس وإعادة إلى نفس الجمل اللّحنيّة قبل إعادة نفس النّص الشّعري (مع تغيير في القفلة والمحافظة على |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | جنس الكردي نوا في إلى أبويه) ولعلّ ذلك راجع إلى الرّاحة ىالنّفسية التّامة من العودة إلى الحبيب كالطّفل الذي أعيد إلى أبويه |

### 4.2.2. صراع بين الحنين إلى الآخر والتّوق إلى تركه

| | الأجناس المستعملة | القفلات | خاصيّة مميّزة للجملة(10) |
|---|---|---|---|
| 1 | كردي نوا | قفلة واضحة بعد جمل غير اعتياديّة | لحّنت هذه الجملة بأسلوب يحاكي الخلايا الإيقاعيّة للنّص الشّعري مع استعمال مسارات لحنيّة غير واضحة تمّ خلالها استعمال القفلات غير الاعتياديّة والسّلم اللّوني، وذلك لحالة الاضطراب التي تعشها الحبيبة والتي دفعتها إلى الالتجاء إلى زندي الآخر دون سابق رغبة (أيظنّ أنّي لعبة بيديه) وهذا الفعل هو الذي أراحها فارتاح المسار اللّحني وأحطّ بقفلة واضحة على جنس الكردي نوا. |
| 2 | نهوند راست مع حجاز نوا | قفلة واضحة بعد جمل غير اعتياديّة | لحّنت هذه الجملة بأسلوب يحاكي الخلايا الإيقاعيّة للنّص الشّعري، أمّا مسارها اللّحني فكأنّه كان ضائعا (قرار الكوشت والبوسلك) ولم يستقرّ على جنس النّهوند راست إلاّ عند إقرار فعل "تركت له يدي" وتأكّده. |
| 3 | كردي نوا مع قفلة نهوند راست | جملة واضحة في الكردي نوا دون قفلة ثمّ قفلة نهوند راست | رغم أنّ الجملة بنيت بوضوح في الكردي نوا إلاّ أنّها لم تقفل وذلك لعارض المعنى الشّعري مع الواقع، "غير عائدة له" وجاءت القفلة في "ورجعت" بعد حالة من عدم الاستقرار اللّحني(القفلة وردت تحديدا عند تكرار "ورجعت" للمرّة الثّالثة) ولعلّ ذلك مفهوم نظرا لتردّد الحبيبة في فعل الرّجوع. وهذا التّذبذب أكّده تغيّر الجنس، فكان الكردي نوا لقابل التّردّد والنّهوند راست مخصّصا للقبول. |

### 5.2.2. قرار العودة

| | الأجناس المستعملة | القفلات | خاصيّة مميّزة للجملة(11) |
|---|---|---|---|

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | بياتي نوا | قفلة واضحة | أوّل مرّة منذ بداية الأغنية يستعمل الأرباع والإيقاع وهو ما أدّى إلى شعور بالرّقص والارتياح الذين تؤدّهما المعاني الشّعريّة للجملة |
| 2 | حجاز نوا | قفلة واضحة بعد جمل غير اعتياديّة | استعمال درجة النّيروز في جملة غير اعتياديّة للإيحاء بمجانبة المعنى للواقع وهو ما تأكّد بعد ذلك بقفلة واضحة تصحّح ما تقدّم في المعاني "من قال إنّي قد حقدت عليه" |
| 3 | نهوند راست | قفلة واضحة | تمّ توليد الجمل بطريقة سلسة في إعادة فـ"ما أحلى الرّجوع إليه" لتأكيد الرّاحة التي خلّفها فعل العودة إلى الحبيب. وهو ما تدعّم بإعادة التّلحين الموزون وارتباط الوزن في هذه الأغنية بالفرحة بالرّجوع. |

## 3. الاستنتاجات

– لقد ماثل بناء القصيدة على نظام الشّعر الحرّ بناء الملحّن لإيقاع الأغنية على الوزن الحرّ (Adlib) ومن خلال هذه الحرّية الإيقاعيّة ماثل الملحّن الملفوظ المغنّى مع الملفوظ الشّعري من خلال حرصه على أن يكون فعله الإبداعي في الموسيقى مشاكلا للإبداع الشّعري. فقد أطال واضع اللّحن المقاطع الطّويلة وقصّر المقاطع القصيرة باستثناء حالات طفيفة أطنب خلالها الملحن في إطالة المقاطع الطّويلة لدافع القفلة الموسيقيّة أو للتّأكيد على الكلمة لأهمّيّتها في بناء المعنى الشّعري.

– صوّب الملحّن، في بعض الحالات، ما تجاوزه الشّاعر من تصرّف في التّفعيلة بداعي الضّرورة العروضيّة، فقد حافظ الملفوظ المغنّى على التّفعيلة الرّئيسيّة للقصيدة وهي مُتَفَاعِلُنْ حتّى عندما تجاوزها الملفوظ الشّعري بتعويضها بـ مُتْفَاعِلُنْ ومُتَفَاعِلْ.

– راوح اللّحن بين الإيقاع الحرّ والإيقاع الموزون مثلما راوحت حركة المعاني في النّصّ الشّعريّ بين الاهتزاز بسبب القطيعة مع الحبيب والهدوء والاستقرار عند بوادر انفراج العلاقة والعودة إلى الحبيب.

– حاكى الملفوظ المغنّى إلى حدّ التّطابق الملفوظ الشّعري أثناء الوزن الحرّ الذي تخلّلته إشارات لحنيّة تقودنا إلى ذات التّقسيمات التي نجريها أثناء ضبط التّفعيلات العروضيّة لاستخراج البحور. أمّا في المقاطع اللّحنيّة الموزونة، فقد توزّع الملفوظ

الشّعري على أكثر من نقرة وفي ذلك ما يحاكي فكرة الشّعور بالارتياح والنّشوة المرتبطة بفرحة الحبيبة بالعودة إلى العاشق.

– تتبّع الملحّن الخطّ النّفسي للحبيبة من خلاله خطّه الموسيقي. ففي مواضع الحيرة والقطيعة التي هيمنت على صورة المعشوقة كما صوّرها "نزار قباني" نجد مقابلها قفلات غير تامّة ولا واضحة وفي حالات التّهيئ للانتقال من وضع التّردّد إلى وضع القبول تتدرّج القفلات إلى الوضوح والتّمام انسجاما مع بداية انفراج العلاقة.

– هذا العمل الإبداعيّ يدفعنا إلى القول بأنّ علاقة المغنى بالمعنى علاقة صناعيّة استحدثها واضع اللّحن بحكم فهمه العميق لحركة المعنى في النّصّ الشّعريّ وتطبيقها في بناء المغنى.

– إنّ أهمّ سرّ في إدراك تأثير المغنى في المعنى يشترط ضرورة فهم إيقاع النّص الشّعريّ ومعانيه والخضوع إليها.

## الهوامش والإحالات

1) عبيد (علي)، علم العروض في رحاب العقل والذّوق، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، ص.10.

2) كلمات الأغنية هي أوّل قصيدة من الشّعر الحرّ بذات العنوان للشّاعر السّوري "نزار قبّاني" تمّ غناؤها، وقد قام بتلحينها محمّد عبد الوهّاب سنة 1960.

3) سنرمز إلى المقطع الشّعري الطّويل بالسّوداء وهو يساوي: –حرف+حركة قصيرة+حرف ساكن – حرف+حركة طويلة

سنرمز إلى المقطع الشّعري القصير بالمشالة وهو يساوي حرف+حركة قصيرة

4) يقع احتساب المقاطع على قياس النّقرة بحيث تساوي المشالة نقرة والسّوداء نقرتين والسّوداء المنقوطة ثلاث نقرات.

5) باعتبار وأنّ هذا المقطع هو موزون، فإنّ تقسيمنا سيهتمّ بعلاقة الكلمة بالوزن الموسيقي فننزّل المقاطع حسب أوقات الوزن المعتمد في الأغنية.

6) سنقوم بكتابة عدد قبل كلّ مجموعة من الأبيات الخاصّة بكلّ معنى لنستعمله في مرحلة تحليل مدى محاكاة اللّحن للمعاني الشّعريّة.

7) يمكن أن نتناول في هذا العنصر درجات طارئة خاصّة بالجملة أو تكرارا لها أو لمقطع منها...

8) يمكن أن نتناول في هذا العنصر درجات طارئة خاصّة بالجملة أو تكرارا لها أو لمقطع منها...

9) يمكن أن نتناول في هذا العنصر درجات طارئة خاصّة بالجملة أو تكرارا لها أو لمقطع منها...

10) يمكن أن نتناول في هذا العنصر درجات طارئة خاصّة بالجملة أو تكرارا لها أو لمقطع منها...

11) يمكن أن نتناول في هذا العنصر درجات طارئة خاصّة بالجملة أو تكرارا لها أو لمقطع منها...

# دور الكلمة في تداول الأغنية الشعبية بجزر قرقنة

**فاطمة بن حمد فمبحة***

*abidahmed1106@yahoo.fr*

**ترتبط الأغنيّة الشعبية بكل ما يلامس المجتمع من أبعاد مادية وأسس رمزية وأعماق روحية. فهي تعبّر عن فكر جماعة ما في مكان ما لتكشف عن ممارساتهم اليومية وسلوكيّاتهم العملية والاحتفالية. وللكلمة دور كبير في إدراك الخطاب الموسيقي إذ أنّ أبعادها الدّلاليّة توحي بموضوع الأغنية وأطرها. بيد أنّ ذلك لا يعني أنّ الأغنية الشعبية ترتكز على الكلمة وتهمش اللّحن. فقد لاحظنا في التراث الموسيقي "القرقني" على سبيل المثال، وجود بعض الأغاني التي تشترك في نفس اللّحن وتختلف في كلمات النّص الشعري وأغراضه. ومن ثمّة تنبثق الإشكالات التّالية:**

**_ ماهي أسباب هذا الاختلاف؟ وأيّ دور للكلمة في تواتر الأغنية الشعبية "القرقنيّة"؟**

**_ أين تكمن أهمّية المعنى في سياقات الخطاب الموسيقي؟**

**هل أنّ الذاكرة الجماعيّة بجزر " قرقنة " تقوم على التواتر اللّحني؟ أم أنّ اختلاف النّص الشعري يكون دالاّ على خطاب موسيقي بعينه حينا، أو متغيّرا ليتناسب مع مجال أنثروبولوجي معين حينا آخر؟**

**وإن كان هذا الطرح موحيا بعناصر تناسب مبحثا أكاديميّا موسعا إلا أنّنا نستجب لمقتضيات المقام ونولي اهتمامنا شطر ما يسمح به المقال.**

---

* باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

وفي إطار التعاطي مع هذه التساؤلات ارتأينا الانطلاق من محاولة تعريف الأغنية الشعبية والكشف عن خصائصها وآليات تواترها من خلال دراسة أنموذج من الأغاني التي تشترك في نفس اللّحن وتختلف في الغرض والمعنى حتى نكشف عن أسباب تعدّد الروايات ودواعي جعل بعضها أكثر تداولا وحفظا.

**الأغنية الشعبيّة:**

تلامس الأغنية الشعبيّة كل الأبعاد المادية والرمزية والروحية للإنسان فهي تعبر عن أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، كما أنّها تستوعب معظم تجاربه العاطفيّة التي يعيشها في مجتمعه. فالأغنية الشعبيّة تبرز عادات وتقاليد المجتمع المنبثقة منه وتتغنى بأمجاده كبطولات فرسانه وجمال نسائه وطبيعته حيث أنّها انفردت بطابعها العفوي والتلقائي "فهي خلق ثقافي وفني يتجاوز الفرد وينفلت عن الخطاب الرسمي وما يتضمنه من ثقافة سائدة ومهيمنة كما أنّها تتجاوز دائرة المحظور والممنوع والدّيني"(1).

وعلى ذلك، فهي شكل من أشكال التعبير الصادق إذ تصوّر انفعالات الإنسان وأحاسيسه فتكشف عن آماله وأمانيه، أفراحه وأحزانه، أفكاره ورغباته. وفي هذا السياق يعرّفها محمود قطاط بأنّها "متفجرة من أعماق الشعب، معبّرة عن مشاغله وطموحاته المختلفة، مواكبة له في كل مراحل حياته واحتفالاته الخاصة والعامة، الدينيّة والدنيويّة " (2).

ولاريب أن تكون أغلب البحوث التي اهتمت بموضوع الأغنية الشعبية، قد أجمعت على القول ببساطة الكلمة وزجالة المعنى(3) فالنّص الشعري في غالب الأحيان يصور تجارب بشريّة في مختلف ميادين الحياة. تلك التي تعبّر عن سلوك المجتمع وعاداته. وفي هذا المنحى يؤكّد لطفي الخوري أنّ "الكلمة تأتي عفويّة منبثقة من الذات الشعبية غير المعقدة دافقة بالأحاسيس دون محاولة لكتمانها أو تغطيتها بكلمات منسقة ومنمقة لذلك فإنّنا نجد أنّ هذه الكلمة تكون في ظاهرها بسيطة وفي فحواها عمق وصدق في التعبير"(4).

ويؤكّد بعض الباحثين في مجال الموسيقى الشعبيّة بأنّ خصائص البناء اللحني لا تختلف عن خصائص النص الشعري وتحديدا في بساطة الجمل

الموسيقية وابتعاد اللّغة عن الغريب والمجوج حتّى أنّ أحدهم قال: "وما يصدق على نصّ الأغنية الشعبيّة يكاد ينطبق على ألحانها، فملحّنها في الغالب هو مؤلفها نفسه ذلك الإنسان الشعبي البسيط الذي يندفع بالغناء المنبعث من تأثره بحالته الاجتماعية التي يعيش فيها وفي الظروف أو المناسبات التي وجد فيها"(5).

ولعلّ المشافهة آليّة التّواصل الأولى التي اعتمدها الإنسان منذ العصور القديمة في التّفاعل والتّبليغ هي الّتي كفلت له إظهار إبداعاته وتبادُلها مع أطرافِ محيطه، فولّد هذا التّبادل الفكري والثّقافي حاجةً إلى التّوسّع والانتشار وضمان السيرورة. فكان الفضل للمشافهة مقارنة بالكتابة الّتي جاءت متأخّرة (زهاء النّصف الثّاني من القرن الأوّل للهجرة عند العرب)، لتكون آليّة يعتمدها الإنسان للتّواصل وتحقيق النّشاط الفكري والثّقافي والفنّي.

- **تعريف التداول:**

يعتبر " التّداول" أحد آليات المحافظة على التراث الموسيقي في إطاره الثقافي والاجتماعي ودعامة التّواصل غير المقنّن بين أفراد المجموعة الواحدة فمصطلح "التداول" يعبّر عن التناقل والتّبادل بين الناس فيقال "تداولوا كذا بينهم بمعنى تناقلوه وأرادوه فيما بينهم"(6).

وتعدّدت مفاهيم مصطلح التداول ولعلّ أقربها تلك التي تصف التداول على كونه "كل ما يتعلق بالممارسات التراثية، وهو وصف لكل مظهر من مظاهر التّواصل والتفاعل بين صانعي التراث من عامة النّاس وخاصّتهم"(7).

اعتمد العرب في نقلهم للإرث الموسيقي الذي يعبّر عن ماهيّة هذه الشعوب وأصالتها، على عدّة آليات وأهمّها التلقين الشفوي الّذي ساهم بنسبة كبيرة في تداول موروثنا الشفوي. فالتّلقين من أهمّ الوسائل النّاجعة التي اعتمدها أسلافنا لإيصال معارفهم وأعمالهم الثقافيّة بكلّ ما تحمله من خصائص اجتماعيّة وأنماط معيشيّة وسلوكيّات حياتيّة.

والتّلقين الشفوي هو "عنصر حيوي، يكون فيه للإبداع والارتجال الذّاكرة واسعة الخيال الدور الرئيسي"(8) لذلك فإنّ هذه الطريقة تعتمد بالأساس على الذّاكرة الفرديّة والجماعيّة التي تختزن كل ما يتعلق بالمجتمع من عادات وتقاليد وتاريخ وفنّ وموروثات ثقافيّة.

ومثلما أسهم التلقين الشفوي في الحفاظ على الخصوصيات المميّزة للأثر الموسيقي مثل التركيبة الأساسيّة للّحن، فهو بحدّ ذاته يطرح عنصر التغيير والاختلاف والحركيّة نظرا لعدّة عوامل أبرزها الذّاكرة، والشخصيّة الفنيّة، والإطار المكاني والزّماني، والتكوين الموسيقي... كل هذه العوامل تؤدي إلى اختلاف بعض الجزئيات وهو ما يحيلنا إلى تعدّد

**الروايات الخاصة بعمل موسيقي واحد عادة. حيث أنّنا لامسنا العديد من التقارب والتشابه في نماذج عديدة ومتنوعة في موسيقانا التونسية ولكن هذا الاختلاف ارتكز أساسا على التغير في بعض الكلمات أو إعادة توزيع موسيقي جديد لأثر موسيقي. وبتعميق النظر والخوض في الرصيد الموسيقي الشفوي الّذي تزخر به جزر قرقنة اهتدينا إلى بعض الأغاني التي تشترك في اللحن وتختلف في النّص الشعري بحسب الإطار الاجتماعي الّذي تؤدَّى فيه هذه الأغنية. ومن هذا المنطلق عملنا على جمع ثلاث روايات تشترك في نفس اللّحن وسنقوم بدراستهما من جوانب مختلفة.**

**الرواية الأولى: شَرَّعْ مِنْ تَحِتْ البَخْنُوقَةْ.**
**الرواية الثانية: يَا لْلّي مَاشِي للجَزِيرَةْ.**
**الرّواية الثالثة: نِبْكِي بدْمُوعِي قَطَّارَةْ.**

✓ **النصّ الشعريّ للرواية الأولى:**

**شَرَّعْ مِنْ تَحْت البَخْنُوقَـــهْ(9) مَحْزِمْ(10) خَاوِي(11) جُوفَهْ(12)**
**مِن الصُغْرَى قَلْبِي مَحْرُوقَـــهْ مْعَذِّبْنِي بكْـــــــيُوفَـــــــهْ(13)**

**شَرَّعْ مِنْ تَحِتْ لْفَافِتْـــــهَا(14) المِنْشِـــــفْ والبَخْنُـــوقْ**
**يَمَّا عَلْ القَصَّةْ ضَفْرتْـــــــهَا وُزَادْ السَالْفِ(15) إيفُوقْ**
**هَالبْنَايّ كِبْدِي مَرْجِتْـــــــهَا انْحِسْ قَلْبِي مَحْـــرُوقْ**
**فِينْ تِمْشِي نِلْحَقْ جُرِّتْـــــــهَا مُولاَتْ العَيْنِ السُـــودَهْ**

**هَزِّنِّي وهُوَ مِتْعَـــــــــدِي عْرَضْنِّي بَابْ الفَلَّـــــــة**
**قَالِلْهَا عَطْشَانْ اشْريـــــــبا وَاعْطَتَا وُتْهَنَّـــــــــــــى**
**حَطِيتْلو خَدُّو عَلَى زِنْـــــدي اقعَدْ تَاعِبْ يتْقَلَّـــــــــى**
**يَا مَحْلَى نَفْسُ علَى صَدْرِي عُطْرُو ازْبَدّ(16) ابْكُلَّـــــى**
**هَيَّا يَا كِيلاَنِي هَـــــيّا هَيَّا إنْدِبُوا(17) رفَاقَـــــــــهْ**
**نِطِلْعُوا لِجْبَالْ اجْبَالِيـــــــهُمْ نِلْقَاوْ الفَلاَقَـــــــهْ**
**لُوزْ وُحُمِصْ وُكَاكَوِيَـــــــهْ وُالشَّايْ منْ عِنَّابَـــــــهْ**
**شُوفُو رَاهُو العَقِلْ إتْفَـــــــيَّا(18) نْحِسْ عُمْرِي مِشْ يُوفَهْ**

✓ قرأة في معاني هذا النّص:

يتجلّى المضمون القوليّ هاهنا ببعده الوجدانيّ المتباين بين روعة اللّقاء وتحقيق المرام، ولوعة البين حدّ تمنّي الهروب والانضمام إلى راكبي الوغى دون انهزام(تعويض العالم الموجود بتناقضاته بعالم منشود وهو عالم البراح والمغامرة بلا حدود، ذلك هو عالم الجبال الملغز الخطر.) وفي حلّة غزليّة مخصوصة، ينقسم النصّ الأوّل مضمونيّا وبنائيّا إلى قسمين متباينين: قسم غزليّ إباحيّ عذريّ يذكّرنا بقسم النّسيب والتّشبيب في بنية القصيدة كما ضبطها عمود الشّعر لابن قتيبة وقسم سرديّ قصصيّ يحيلنا على قسم الرّحلة. أمّا القسم الغزليّ، فينطلق برسم صورة حسّية مادّية للمحبوبة بعدسة متحرّكة عبر تفاصيل المظهر(اللّباس في عمقه المتجذّر في الهويّة المحلّية: "البخنوق") ومواطن الجمال كما تداولتها المعايير الجماليّة المضبوطة وفق ذائقة شعبيّة موسّعة حدّدها الموروث حينا والمتداول حينا آخر(جسد ممشوق فاتن: "خاوي جوفه") ويتدرّج الوصف ليرسم ملامح بعينها(القصّة، السّالف، العين) ارتكزت على وجه المرأة وما للعين فيه من دور عميق. إذ لا يخفى علينا ما لسهام اللّحظ من دور خطير(بمعنى هامّ) في تحريك مشاعر الحبّ الملتهب في أعماق العاشق الباحث عن الوصل والوصال. ولئن حرّك الوصف أمرا فإنّه قد هيّج قلب المحبّ وحثّه على سرد أطوار مغامرة غراميّة إطارها المكانيّ "باب الفلّة" ومناسبتها عطش للارتواء. لكنّ الظمأ هاهنا يتجاوز المدلول الحقيقيّ ليبلغ المعنى البلاغيّ الّذي يفرضه المقام. إنّه الظّمأ لتلبية الرّغبة وتحقيق اللّذّة الممتزجة بمتعة القول قبل الفعل. فالمرأة رمز الحنان والاحتواء تؤوي الملهوف ولا تبخل على العطاء. بل إنّها تخترق المحظور وتنزع عن ذاتها برقع الحياء حين انتفت القيود وزالت الحدود لحظة صدق بعيدة عن الاستجابة الغريزيّة(19) للأهواء.

وأمّا القسم السّرديّ القصصيّ، ففي تباينه عن المضمون الغزليّ الإباحيّ للقسم الأوّل، تعبير جليّ على مدى المعاناة الّتي تؤكّد أنّ ما تحقّق عبر القسم الأوّل من لذّة اللّقاء وشبق الهناء، لا يعدو أن يكون سوى تعويضا على خيبة الرّجاء. والبديل الّذي لاذ إليه العاشق لا يختاره إلا يائس أو مدّع في كبرياء. فصعود الجبال ومرافقة الخلاّن من "الفلاّقة" رمز النّضال والثّورة زمن

الاستعمار الفرنسي لم ينبن على طواعية بقدر ما يعبّر عن الرّغبة في التّضحية والإقبال على المجهول مادام المعلوم ممنوعا والمرغوب فيه مستحيلا. لذلك، فإنّ المعاني الإباحيّة قد تغدو افتراضيّة وليدة حرمان فالمفارقة بائنة بين قسمي القصيدة المتباينين. والشّاعر في تجربة إبداعيّة صرفة تنسجم مع زمن التّرنّم بهذه الأغنية في مقام احتفاليّ. فلا يمكن أن تؤدّى إلاّ آخر اللّيل حين يقلّ عدد المدعوّين وتبلغ حالة الانتشاء بالمغنّي درجتها القصوى ويقتصر الحضور على الأقارب المقرّبين أو الشّباب السّاهرين. ولعلّ ذلك ما يفسّر عدم تداولها بكثرة واستحالة آدائها في بعض المناطق("ملّيتة") بل أكثر من ذلك إذ نكاد نجزم بأنّه لا وجود لتسجيل موثّق في الإذاعة. لذلك فقد عوّلنا على البحث في مخزون الذّاكرة الجماعيّة للحصول على نصّ الأغنية.

✓ التدوين الموسيقي:

✓ النصّ الشعريّ للرواية الثانية:

يَا للِّي مَاشِي لِلجَزِيـــــــــــــرَةْ سَلِّمْ عَلى الأَهَالِي
مِنْ مَلِيتَّةْ(20) للِعْطَايَـــــــــا(21) خَبِّرْهُمْ عَنْ حَالِي

مُشْتَاقْ نْزُورْ أَوْلاَدْ يَانِـفْـــــــ(22) وَأَوْلَادْ قَاسِمْ(23) زَادَه
ونْزُورْ سِيدِي الحَاجْ عْلِـــــي(24) وُنِتْلَمُو كِالعَـــــــــادَةْ
نْحِبْ كْثِيرْ أولاَدْ بُوعْلِـــــــــــي(25) الرَّمْلَةْ(26) والحْمَـادَه
الكَلاَبِينْ(27)وُشَطِّ الشَرْقِـــــــــي وُالنَّخِيلْ العَالِـــــي

سَرْسِينَا عِشْقِي وُغْرَامِـــــــــي بْلَادِي يَا مَحْلَاهَا
قَرْقْنَةْ جَنَّةْ أَحْلَامِـــــــــــــــي مُسْتَحِيلْ نِنْسَاهَا
فِيهَا عِشتْ أَسْعَدْ أَيَامِـــــــــي يَا مَاطْيَبْ هْوَاهَا
مِنْ الغُرْبَةْ نِهْدِي سَلَامِـــــــي للأَحْبَابْ وُالأَهَالِي
يَا مَا أَحْلَى إِسمِكْ يَا بْلَادِي جَزِيرَةْ مَشْهُـــــــــورَة
والسُّوَّاحْ عْلِيكْ تْنَـــــــــــادِي وُفِي العَالِمْ مَشْهُورَةْ
العَبَاسِيَّةْ(28) أَرْضْ أَمْجَـــادِي وُبَأَوْلَادِكْ فَخُـــــــورَةْ
دَمِكْ يَا حَشَادْ فْدِيتُـــــــــــو عَالوَطِنْ الغَالِـــــي
يَارَبِّي تْبَارِكْ وتْزِيـــــــــــــدْ فِي خَيْرَاتْ بْلَادِي
وُالغُرْبَةْ خَلَّتْنِي بْعِيـــــــــــدْ عَلَى أَهْلِي وَأَوْلَادِي
بِالْقُدْرَةْ نْرَوحْ فِي العِيـــــــدْ ونْحَقِّقْ مُـــــــــرَادِي
انْشَاء اللَّهْ أَيَّامْنَا دِيمَا عِيـــدْ وُقَرقْنَةْ فِي العَالِـــــــي

✓ قراءة في معاني هذا النّص:

أمّا النّص الشّعري الثّاني فقد ارتكز على الأسلوب السّردي الّذي يتّخذ بعدا تسجيليّا توثيقيّا نرصد من خلاله أسماء القرى بجزيرة قرقنة في ترتيب غير منتظم للمناطق من خلال تموقعها جغرافيّا. فهو عرض شموليّ حينا(من ملّيتة للعطاية) وهو استعراض للقرى المتاخمة للشّريط السّاحليّ القبليّ (أولاد يانق، أولاد قاسم، سيدي الحاج علي، أولاد بوعلي، الرّملة، الكلاّبين) حينا آخر.وهو توغّل في العمق (الحمادة) طورا و انتقال بين شواطئها المنتشرة عبر النّواحي الأربعة(شط الشرقي، سرسينا) طورا آخر. ثمّ تنتقل عدسة التّوثيق لتجوب ساحة الوجدان وتصوّر عمق العلاقة المبنيّة بين ابن الجزيرة والأرض الّتي حملته وبين النّخيل الّذي رعاه. فغدت جنّته الّتي أوته وأمام السّائح شرّفته. بل إنّ ارتباط بعض المواقع(العبّاسيّة) بالتّاريخ النّضاليّ لأبناء الجزيرة ممثّلة في الشّهيد الرّمز: فرحات حشّاد لمدعاة للفخر والاعتزاز يمضي متواصلا في الزّمان والمكان دونما اهتزاز. وتبلغ حالة الحنين ذروتها ليتحوّل الشّاعر من الوصف والتّسجيل في أسلوب خبريّ رتيب إلى الإنشاء الطّلبيّ ممثّلا في الدّعاء وتمنّي السّعادة والرّقيّ للعباد والبلاد. ولاريب أن تكون الكلمة

أساس رواج هذه الرّواية وتوثيقها مقارنة بالنص الأوّل. إضافة إلى ما طرأ عليها من متغيّرات حين أدّتها الفنّانة التّونسيّة "صفوة".

✓ التدوين الموسيقي:

✓ النصّ الشعريّ للرواية الثالثة:

نِبْكِي بِدْمُوعِـــــي قَـــطَّارَهْ(29) وُبَعْيُونِـي لثْنِيـــــنْ

طَبَّالَةْ مْعَاهُـــــمْ زَكَّـــــارَهْ رَحْلُـو في السِّتِيـــنَ

رَحْلُـو فِي السِّتِّيـــنْ عْلِـيـــــــنَا مُقَصَـــرْهَا لَعْمَـــارْ

لُوحِيشِـي(31)رَاحْ وُخَـــلاَّ بِيـــنَا وُمَنْصُورْالقَصَّـــارْ(30)

وَاَحْـــنَا مْعَاهُـــمْ يَا مَا مْشِيـــــنَا وُعَدِيـــنَا مِشْـــوَارْ

وُقُولـــو مْعَـــانَا يا حَفَّالَـــــــة يرْحَمْـــهُمْ آمِيـــــنْ

وُقْـا لُو الحَضْرِي(33) وُسَعِدْ الـقْـدِّي(34) وُبِنْ جُمْعَـةْ مَنْصُورْ(32)

خَلاَّوِلْنَا العــادَةْ تِجْـــــــــــرِي زُكْـرَةْ مْعَ طَنْبُـــورْ

لْحَـقْ عْلِيهُمْ حَمْـــدَةْ خْلِيـــــــفْ(35) كِي يشْطَحْ وُيْـــدُورْ

وَعْلِي وَارْدَةْ(36) يَا حَفَّالَـــــــــةْ يزَهِي الْمُسْتَمْعِيـــــنَ

✓ قرأة في معاني هذا النّص:

يتحوّل مناخ الخطاب تحوّلا جذريّا ليرسو بنا في مقام مختلف ومقال مغاير. فالرّثاء بما فيه من حسرة وبكاء يتعارض في ظاهره مع الغزل والوصف ويلتقي في إيقاعه اللّحني بأجواء الفرح والاحتفال. وموضوع الرّثاء ثلّة من مشاهير الأغنية الشعبيّة بالجزيرة بل إنّهم من خيرة من أسّسوا لهذا التّراث الموسيقيّ الأصيل. وبكاء الأحبّة لا يعدّ مديحا لمجموعة من الأسماء وحسب، بل إنّه تخليد لأعلام لا يقلّون شأنا عن المناضل في سبيل الوطن. فكلّ من الفئتين قد ساهم في توثيق الأحداث السياسيّة والثقّافيّة والاجتماعية بهدف رسم الهويّة الجماعيّة.

✓ قراءة مقارنيّة في مضمون النّصوص الثلاثة:

لئــن اشتركت النّصوص الثلاثة في الإيقاع والبناء النّحويّ فإنّها اختلفت في الغرض الشعري وفي البعد الدّلالي. فبينما احتفى النّصّان الأوّل والثّاني بلذّة العشق تصدر عن عاشق بذاته ومعشوقة مختلفة. فهي في النّص الأوّل معشوقة متقلّبة بين التّمنّع والاستجابة لتخوض بنا غمار المغامرة وخوض الصّعاب حين يستحيل اللّقاء ويتعذّر تحقيق الرّجاء. وهي في النّص الثّاني الوطن والموطن حين يقف المهاجر أو النّازح على أطلال الذّاكرة فتسعفه بذكرى أماكن تحمل أسماء ذات إشارات متباينة. أسماء مناطق من جزر قرقنة وأسماء مخصوصة لأولياء صالحين. وإن كانت الأماكن مرتبطة تلازميّا بمن يقيمون بها أو يرتادونها فإنّها تغدو صفحات من ذاكرة فرديّة أو تأريخا لسجلاّت إنسانيّة فلا قيمة للمكان دون إنسان ولا إنسانيّة دون أطر مادّية ومواقع جغرافيّة. اختلف النصّ الثّالث في غرض الشعر ليتباين كلّ التّباين مع احتفاليّة الغزل وينزاح بنا نحو غرض الرّثاء. وهي مرثيّة تعلّقت بمجموعة من الأعلام المشاهير ممّن طبعوا الفلكلور القرقني بطابع التّفرّد والانفراد. غير أنّ بكاء الأحبّة لم يتّخذ إيقاعيّة حزينة بل إنّه حزن في ثوب احتفاليّ بهيج فرضه الإيقاع البهيج المعتمد في النّصوص الشعريّة الثّلاثة. ونكاد نجزم في هذا المقام من المقال بأنّ تفاصيل المضمون القوليّ في النصّ الثّالث لم تلق حظّها من الحفظ أو الفهم بقدر ما لقيه النصّان الأوّل والثّاني وهو ما يقودنا إلى التّساؤل: هل يعود ذلك لتعدّد المضمون واللّحن واحد؟ أم أنّ حرص الفنّان الشعبي على توثيق آلامه في إطار احتفاليّ دون أن ينزع عن كيانه لباس الفرح والاغتباط قدر الأغنية الشّعبيّة في العموم؟

أمّا الأبعاد الدّلاليّة للنّصوص الثّلاثة فهي محكومة بالإيقاعين الدّاخلي والخارجي للأسطر الشّعريّة. فالمراوحة بين التّركيب الاسنادي الفعليّ والتّركيب لاسنادي الاسمي توخي بالخطاب السّردي القصصيّ الّذي يأخذنا إلى أجواء الحكاية وتناقل القصص.

بعد ما قدمناه من قراءة في معاني النّص الشعري وتدوين النّص الموسيقي الّذي يعتبر أنّه مشترك في الثلاث روايات إلاّ أنّنا قمنا بتدوين كل رواية على حدة حتى نكشف بعض الاختلافات البسيطة التي تتجلّى في تقسيم الخلايا الإيقاعية اللّحنية. فلم نشهد اختلافا بين الرواية الأولى وهي الأصل والرواية

الثانية إلا في بعض الدرجات التي ينتهي بها المذهب أو البيت يعني القفلة ولكن لمسنا الاختلاف بين الرواية الثانية والثالثة حيث أنّ أغنية نبكي بدموعي قطارة حافظت على نفس الدّراجات الموسيقية باستثناء بعض التغيّرات في الخلايا الإيقاعية اللّحنية.

قمنا بتدوين المذهب والبيت الأوّل من كل رواية وذلك للكشف عن مدى التزام كلّ من الروايتين الثانية والثالثة مقارنة بالرواية الأولى في الخط اللّحني كذلك لاحظنا أنّ البناء الداخلي للنّص الشعري تماثل في الرّوايات الثلاث فيمكن القول أنّ الرواية الثانية والثالثة حافظتا على نفس البناء الشعري وترتيب القوافي والإيقاع الشعري للرواية الأولى رغم أنّ المجال لم يسمح لنا بمزيد التعمق ودراسة علاقة الإيقاع اللّفظي بالملفوظ المغنّى.

- الخاتمة:

إنّنا نهدف من هذا المقال الكشف عن دور الكلمة في تداول الأغنية، فرغم اشتراك الروايات الثلاث في نفس اللّحن إلاّ أنّ الذاكرة الجماعية لأهالي جزر قرقنة خاصة والذاكرة الجماعية لكل التونسيين عامة تداولت الرواية الثانية وهي "يالّلي ماشي للجزيرة" حيث عرفت هذه الرواية صدى كبيرا في كامل البلاد التونسية وهذا يعود طبعا لموضوعها واعتمادها على الكلمة البسيطة والمفهومة والمتداولة فلهذه الأغنية وقع خاص في قلوب سكان الجزيرة حتى أنّنا نخالها تطرب كل الأسماع وتحرك كل الأجسام دون حدود جغرافية ولا زمنيّة. وقد تبيّن لي من خلال حديثي مع بعض المخبرين(37) أنّ اللحن الأصلي للأغنية –وهي الرواية الأولى يعني "شرّع من تحت البخنوقة"– هي أغنية للفنان الشعبي "إسماعيل الحطاب" عرفت باسم "شَرَّكْ وُلْبِسْ". هذه الأغنية لاقت رواجا كبيرا في جزر قرقنة في فترة زمنيّة ما وتمّ تداولها بطريقة تبدو خفية نوعا ما أو سرّا فهي تؤدى في إطار معين وفي سياق معين، ويكون ذلك غالبا نهاية الحفل وعند مغادرة جلّ الحاضرين من الحفّالة غير المقرّبين ليصبح المحفل مقتصرا على العائلة والمقربين فقط. فيقوم بطلبها شخص يتمتع بالجرأة وذلك لما تحمله هذه الأغنية من إيحاءات إباحية تتخطّى الحواجز والحدود. لقد ساهمت الكلمة بدور كبير في ضبط حدود زمنيّة لآداء هذه الأغنية لتغدو حكرا على المناسبات العائليّة خاصة. كما أنّها

انحصرت في ذاكرة بعض العازفين القدمى وبعض النساء والرّجال المتقدمين في السنّ. فهذه الأغنية تعتبر في طريقها إلى الاندثار.

أمّا بالنسبة للرواية الثالثة وهي "نبكي بدموعي قطارة" فلم تحظ الكلمة فيها بالاهتمام وذلك يعود إلى الذاكرة الجماعية التي تعودت على أنّ اللّحن يقودنا إلى الفرح والرقص فتداول هذه الرّواية وإن حفظت لم يكن للكلمة شأن فيه بل هو اللّحن. فهذه الأغنية متداولة ومحفوظة في ذاكرة أهالي الجزيرة لكن دون وعي بفحواها. فالنّص الشعري في غرض الرثاء ولكن اللّحن والإيقاع في ذاكرتنا يوحي بالفرح والاحتفال والرقص.

وختاما وليس خاتمة، يمكن القول في نهاية هذا المقال الّذي يعتبر معمق رغم ضيق المجال والمقام إنّ الكلمة تلعب دورا كبيرا في تداول الأغنية الشعبية رغم أنّها تتسم بالبساطة ولكنها تزخر بالعمق في معانيها، فالكلمة هي التي تساهم في التقيد لمقتضيات الإطار الّذي تؤدى فيه الأغنية وترتبط بدرجة كبيرة في سياق الخطاب الموسيقي الذي تريد إبلاغه.

## الهوامش و الإحالات

(1)خواجة(أحمد)، الذاكرة الجماعيّة والتحولات الإجتماعية من مرآة الاغنية الشعبيّة، كلية العلوم الإنسانيّة والإجتماعية تونس، منشورات البحر الأبيض المتوسّط، 1998، ص.21.

(2)قطاط(محمود)، كيف نجمع ونصنّف الموسيقى الشعبيّة، مجلة فنون، ع 2، تونس، 1984.

(3) الإعتماد على الكلمة البسيطة التي تحتوي على معنى عميق.

(4)الخوري(لطفي)، علم التراث الشعبي، مجلة التراث الشعبي، السنة 10، ع.7، 1979، ص.271.

(5)عبد الرّحمان (طه)، تجديد المنهج في تقويم التراث، أصول مجال التداول الإسلامي العربي المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1993، ص244.

(6) عبد الرّحمان (طه)، تجديد المنهج في تقويم التراث، أصول مجال التداول الإسلامي العربي المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1993، ص244

(7) عبد الرحمان (طه)، المصدر السابق، ص244.

(8)الزواري (الأسعد)، المقامات الشرقيّة في الموسيقى التونسيّة، مركز النشر الجامعي، تونس 2008.

(9)البخْنُوقْ: هو الطرف الّذي تلتفّ به المرأة

(10) المحزم: هو الحزام

(11)خاوي: يعني الجوع والفراغ

(12)جوفه: هو الجوف

(13)بكيوفه:

(14)لفالفتها: تعني اللّفة التي تلتف بها المرأة

(15) السالف: هو الظفيرة

(16) زبد يعني عسل

(17) اندبو: نذهب

(18) اتفيّا: يعني راح

(19) تجربة "بابلوف" القائلة بالمثير والاستجابة الّتي بيّن من خلالها اشتراك الإنسان والحيوان في الغريزة والرّغبة المحكومة بالمثير حيث أنّ بابلوف قام بتقديم صحن يحتوي على قطعة من اللحم كل يوم إلى كلبه في نفس التوقيت فتعود الكلب على نظام معين، وبعد فترة زمنية قام بابلوف بتقديم الصحن فارغا إلى الكلب فنزل اللعاب من فمّ الكلب.

(20) مليتة هي ثاني منطقة من بعد سيدي يوسف في جزر قرقنة

(21) العطايا هي منطقة تقع في الجزيرة الشرقية من جزر قرقنة

(22) أولاد يانـڤ: هي المنطقة الرّابعة في جزر قرقنة

(23) أولاد قاسم: هي المنطقة الموالية لأولاد يانق

(24) سيدي الحاج علي : هو وليّ صالح يتموقع على شاطئ البحر بين منطقة أولاد قاسم وأولاد بوعلي.

(25) أولاد بوعلي: هي المنطقة الموالية لمنطقة أولاد قاسم

(26) الرملة: تعد هذه المنطقة هي مركز الجزيرة حيث يتموقع فيها المستشفى والمعهد الثانوي

(27)الكلابين: هي المنطقة الموالية للرملة

(28) العباسيّة: هي المنطقة الموالية للكلابين

(29) قطارة: الدموع متساقطة

(30) القصار: يعني القصير

(31)لوحيشي هو محمد زكري الوحيشي عازف زكرة تعلّم العزف عن يدّ خاله منصور بن جمعة.

(32)منصور بن جمعة هو عازف زكرة من أولاد بو علي تعلم العزف عن يدّ والده مصطفى بن جمعة.

(33)الحضري هو زكار من الشرقي ويعد من أوائل عازفي الزكرة في جزر قرقنة.

(34) سعد القدّي هو عازف على آلة الزكرة من منطقة الجوابر.

(35) حمدة خليف هو عازف على آلة الطبل من مطقة العطايا.

(36) علي واردة هو زكار من منطقة العطايا.

(37) لقاء مع (لنـڤر) رشيدة، 73 سنة، ربت بيت، يوم 28 ديسمبر 2014، بمنزلها بصفاقس.

# خصوصيّة الأداء في غناء "الصُوتْ" في جهة تطاوين:

## "اللَـــيَّـــاتْ" كتعبيرة دلاليّة نموذجا

**أحلام حامد***

*hamed.ahlem1985@gmail.com*

**تتميّز جهة تطاوين بثراء مخزونها الثقافي والتنوّع في أصل سكانها وأعراقهم، في بيئة ذات مناخ صحراوي وجبلي. ويكمن هذا الثراء في رصيد من العادات والتقاليد ومخزون ثري من الممارسات والفنون المتداولة، وهي نتاج لجملة من المعارف والتجارب الشعبية، التي انتقلت عبر الحقبات التاريخية لتتوارثه الأجيال.**

**ويعتبر غناء "الصُوتْ" جزءا هاما من الرصيد الموسيقي الشعبي في هذه الجهة، فهو « نوع من الغناء البطيء، بدون مصاحبة لآلة إيقاعية، يُغنّى أساسا من طرف النساء. ويختصّ الرصيد الموسيقي لغناء "الصُوتْ" بتعدّد الأصوات، فمنها ما يتعلّق بالمناسبات الاحتفالية والاجتماعية "كصُوتْ الكِسْوَهْ" و"صُوتْ الجِحْفَهْ" و"صُوتْ الرْحَى"... ومنها ما يرتبط بأسماء العروش وهي الأشهر خاصة على مستوى التداول في الجهة.» (أحلام حامد، 2008، ص.35.) (1)**

**يمثّل أسلوب أداء المرأة في غناء الأصوات المرتبطة بأسماء العروش "كصُوتْ الدَغَارِي" و"صُوتْ الشْهيدِي" و"صُوتْ الزُرْقانِي" و"صُوتْ الدَبَابي" مسألة هامّة خاصة من ناحية معنى الملفوظ المغنّى ودلالته.**

**فكيف يتبلور النظام الصوتي لغناء "الصُوتْ" من خلال جملة الأصوات الصادرة عن المرأة المغنيّة والمبنية على منطق موسيقي متعدّد المفاهيم، والذي بدوره تحدّده سجلات تعبيرية خاصة؟ وما مدى انعكاس تلك السّجلات التّعبيرية في أسلوب الأداء**

---

*باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

للتعبير عن الواقع الاجتماعي للمرأة؟ وكيف يختزل التّعبير الفكري والعملي لهذا الأسلوب جملة القوانين المرتبطة بالفعل الاجتماعي المميّز لجهة تطاوين؟

يتميّز غناء "الصُوتْ" كقالب غنائي بجملة من العناصر والخصائص الموسيقية على مستوى الشكل والمضمون التي تجعل منه قالبا غنائيا قائما بذاته له مقوّماته التي ينبني عليها والتي تميّزه عن بقية القوالب الغنائية الأخرى. وغناء "الصُوتْ" كظاهرة نسائية تتنوّع فيه المواضيع بتنوّع اهتماما المرأة وبتنوع مشاغلها الاجتماعية. وفي هذا السّياق نقدّم بعض الأبيات الشعرية المغنّاة في هذا القالب الغنائي:

<u>في الزواج والفراق</u>

شُقِّي الصَّحَارِي إِوْغَرْدِي يَا بِكْرَة  إِبكِيتِيشْ عَلِّي اليُومْ فَارِقْ وَكْرَهْ

<u>في الحزن</u>

سَعِدْ مِنْ يَضْحِكْ بْقَلْبِ وْنِيَّهْ  رَاهُو الضِحِكْ مَاعَادْ يْهِسْ عْلِيَّ

<u>في الهجران</u>

بهنَاكْ تَلْقَى الخِيرْ كَانَكْ عَازِمْ  كُلْ مِنْ إِمْصَاحِـــبْ إِفْرَاقَهْ لاَزِمْ

<u>في التحسّر على الماضي</u>

الزّمَانْ السَّابِقْ كُنْتْ إِعْشِيرِي  لاَرَاعِيتْنِي مَكْتُوبكْ تَلْقَى غِيرِي

هذه المواضيع التي قمنا بذكر البعض منها هي تعبير لما يختلج في نفس المرأة من مشاعر وانفعالات وتصوّرات تظهر في ممارستها لهذا الغناء من خلال كلمات وصور شعرية بليغة المعاني، فيصبح غناء "الصُوتْ" بما يتضمّنه من مواضيع هادفة وسيلة للتعبير عن الصعوبات التي تواجه المرأة في حياتها اليومية.

أمّا "الصُوتْ" الذي سنعتمده كمثال لدراسة الإشكالية المطروحة من ناحية أسلوب الأداء فقد اخترنا "صُوتْ الدَغَارِي":

**البيت الشعري**

رَوَّحْ إِلْوَكْرِكْ يَا غْرِيبْ إِوْ جَالِي  عَمَّرتْ وَكْرِ نَّاسْ إِوْ وَكْرِكْ خَالِي

## النص الموسيقي

## الملفوظ المغنّى

**يَاغْرِينِيبْ إِوْ جَا نَا أَ لِي رَوَ نَحْ إِلْوَانَكْرِكْ يَا نَا يَا**
**غْرِينِيبْ إِوْجَانَالِي يَاهْ**
**يَاغْرِينِيبْ إِوْجَا نَا أَ لِي عَمَنَرِتْ وَنَكْرِ نَا نَا يَا نَاسْ**
**وَنَكْرِكْ خَانَالِي يَاهْ**
**إِوْ عَمَنَرِتْ وَ نَكْرِ نَا نَا يَا نَاسْ**
**وَنَكْرِكْ خَانَالِي يَاهْ**

**يرتبط موضوع هذا البيت الشعري "لصُوتْ الدَغَارِي" بالغربة. ففي هذا البيت توجه المرأة رسالة شوق إلى من تفتقده وهو زوجها المهاجر(يَا غْرِيبْ اِوِ جَالِي) الذي تدعوه إلى الوطن عوضا عن تركها وهجرانها(وَكْرَكْ خَالِي) والاستقرار في بلاد**

الغرباء( عَمَرَتْ وَكْرِ نَاسْ). ولعلّ لجوء المرأة إلى هذا البيت الشعري لما يحتويه من بلاغة وقدرة على إيصال فكرتها عائد بالأساس إلى حيائها وخجلها من التعبير عن عواطفها ومشاعرها أمام الحاضرين والمستمعين.

من النّاحية الموسيقية يتميّز هذا "الصُوتْ" بالغناء الحاد أو النّدي (soprano). وعادة ما تكون الطبقة الحادّة في الغناء تعبّر عن درجة انفعال معيّنة للمغنية. أمّا على مستوى التّركيبة اللّحنية نلاحظ تتابع الدرجات الموسيقية وتلاصقها والتركيز خاصّة على درجة "سي مخفوضة" التي وردت بصفة متكرّرة وكأعلى درجة موسيقية مدوّنة في النص الموسيقي.

ولعلّ هذه الخاصيّة اللّحنية تعبّر عن حالة انفعال مسترسلة عند المغنية لإبراز التّفاعل مع مضمون البت الشعري قصد التعبير عن لوعة وحنين للمعني بالأمر. هذا المضمون جسدته كذلك طريقة تمديد المقاطع النهائية لشطري البيت من خلال النداء باستعمال حرف النداء الياء وحرف التنهد الهاء في كلمة "يَاهْ" ويقابله في النص الموسيقي الشكل التالي : والذي يسمّى بـ"التَطْوِيحْ" ( Luis-jean Clavet, 1998, p.794.) (2)

تعود وظيفة هذه السمات الموسيقية المميّزة لـــ"صُوتْ الدَغَارِي" إلى دورها التّبليغي والخطابي للتّعبير عن موقف المرأة وعواطفها وذلك لغياب الحوار بين طرفي المعادلة (الحوار بين المرأة والزوج المهاجر). فالبناء اللّحني وطبقة الغناء تضيف الكثير إلى كلمات البيت الشعري ويزيد من تأثيرها مع أن اللّحن بسيط في تركيبته ويستخدم عددا من الوحدات الموسيقية الضروريّة (السوداء والمشالة) للتتناسب مع طبيعة المجتمع وخصوصيّته الموسيقية.

لا شكّ في أن أهميّة موضوع هذا"الصُوتْ" تكمن في كونه تعبيرا فكريا وعمليّا لنفس المرأة لما تحتويه من انفعالات وتصورات تظهر في ممارستها لهذا الغناء من خلال كلمات وصورة شعرية بليغة. أمّا بالنسبة لطريقة أداء الملفوظ المغنى فنلاحظ زيادة

لحروف لغوية كـ"النون" و"الهاء" و"الياء" و"الألف" التي جاءت مقرونة بالكلمة الشعرية الأساسية (أنظر الحروف المسطّرة في الملفوظ المغنّى).

لقد ساهمت إضافة الحروف وتكرارها في "تشفير"(codage) الملفوظ المغنّى الذي قد يبدو للوهلة الأولى غامضا وغير مفهوم، وأحيانا يسهل تفكيكه وفهم أبعاده فهما صحيحا، ومنه ما يؤول على غير ما ذهب إليه واضعها. هذه الإضافة التي اقترنت بالملفوظ المغنّى هي عبارة عن رموز معروفة وواضحة لدى المتعارف عليهم بغناء هذا "الصُوتْ" من أفراد المجتمع القبلي في جهة تطاوين، حيث يسهل فهمها واستيعابها لأنّها تشكل جزء من التّراث الفني الذي انتقل إليهم عبر أجيال عديدة.

إنّ عملية "التشفير"(codage) في غناء "الصُوتْ" تعرف لدى متداوليه بمصطلح "اللَيَّاتْ" وهي من السمات المميّزة الخاصة بالأصوات المرتبطة بأسماء العروش. وقد شكّلت هذه "اللَيَّاتْ" أداة توصيل للمعاني والمواضيع بلغة مشحونة بالتعقيد والتراكيب اللغوية والصوتية الغريبة والرموز الصعبة، لتكون لغة الخطاب في هذا النوع من الغناء مستندة بالأساس على أسلوب الأداء يقوم بإدراج "اللَيَّاتْ" وإظهارها بشكل واضح لتمتلك دلالات إيحائية بعد الظلال الذي تلقيه ألفاظ النص الشعري وهي في واقع الأمر خفية يظهرها السياق. وبالتّالي تصبح رموز تصنف ضمن أسلوب التواصل الذي ابتكرته الذاكرة الجماعية، والذي اتخذ من غناء الصوت مادة صوتيّة لبث رسائل ذات مضامين دلالة مميّزة. غير أنّ عمليّة فهمنا لهذا الأسلوب من التّواصل يضعنا في « سلسلة من التأويلات الأمر الذي يتطلب إنشاء علاقة بين الملفوظ المغنى وأسلوب أدائه ووضع الظاهرة الموسيقية ككل في سياقها لفهمها. »( Eero (Tarasti, p. 35. (3)

إنّ مسألة "التشفير"(codage) هي خطاب يقوم على « البناء الفكري الاستدلالي الذي بُني حسب قواعد معيّنة في ظروف فكرية واجتماعية وسياسية شاركت في إنتاجه. وهو عبارة عن رسالة لها مرسل ومستقبل، وقد استخدم المرسل في تبليغها وسائل محدّدة» (فيصل قسيس، 2008، ص.58) (4)« وهكذا تتبلور المعاني ضمن منظومة تعبيرية تخاطبية معيّنة، يتّفق الناس بالمواضعة على تحديد مصطلحاتها وضبط سجلاتها الدلالية، لا تتوقّف عند الظاهرة اللغوية، بل هي متاحة لكل ما يفرزه الظرف من إمكانيـــــات» (Henri Pousseur,1997, p. 13.) (5)

بناءا على ما ذكرناه فإنّ التماسك الداخلي لغناء "الصُوتْ" الذي يبدو ضروريا لإنشاء علاقة بين الأشكال اللحنية الإيقاعية والملفوظ المغنى وإقامة رابط يجمع بين أسلوب الأداء والواقع الاجتماعي للمرأة وهو إشكالية أكثر ممّا هو تحصيل حاصل. وبالتّالي فإنّ «البنية الموسيقية يمكن أن تكون عموما مرتبطة بمرجع ذاتي واعتباطي» (Frédérick Duhautpas,2007, p. 10.) (6) « هذه البنية قابلة لتكوين علامات وإشارات أوّلية تمكن من توجيه وتحفيز تأويل المستمع» (Ibid, p. 10.) (7)

وقد شكّلت "اللَيَّاتْ" في أداء غناء "صُوتْ الدَغَارِي" منظومة "تشفيرية" للربط بين الشّكل (قالب غناء الصُوتْ) والمضمون (الموضوع المتغنّى به)، ولتكون أداة لتوليد مضامين تواصلية متّفق على وحداتها بين قطبي الدائرة الاتصالية في إطار سياق اجتماعي معين. فغناء "الصُوتْ" هو نتاج « نشأة علاقة جدلية مع البيئة التاريخية والاجتماعية التي يندرج فيهـــا والتي تعطيه جزءا مـــن معناه» ( Françoise (Escal, 2009, p .5. (8)

## الهوامش و الإحالات

(1) حامد، (أحلام)، غناء الصوت في جهة تطاوين: المقومات الاجتماعية والحضارية والتعبيرية، صفاقس، رسالة ختم الدروس الجامعية لنيل شهادة الأستاذية في الموسيقى والعلوم الموسيقية، اشراف محمد شفيق قوجة، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2008، 147ص.

(2) يهتـــمّ مستوى التطويـــــح (prosodie) بدراســـة الفونيـــمـــات الفَوقِطْعِيّـــــــة أي تلـــــــــك(phonèmes suprasegmentaux) الظواهر الصوتية التي تنتمي إلى التركيب كلّه وتمتد خلاله كالنبر ويؤدي عددا من ، (intonation) والتنغيم (*accent*) الوظائف اللغوية الضرورية نذكر منها على سبيل المثال :الوظيفة التمييزية الوظيفة الدلالية(fonction distinctive) (fonction expressive) الوظيفة التعبيرية (fonction significative).

CLAVET,( Luis-Jean), "Prosodie", *Encyclopædia Universalis*, Paris, Corpus 12, 1988, p.794

(ورد في: المصودي،(محمد)، المنظومة الإيقاعية الواحية من خلال رصيد الموسيقى ذات التقاليد الشفوية – واحات الجريد بالبلاد التونسية نموذجا–، أطروحة بحث لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، اشراف محمد زين العابدين، جامعة تونس المعهد العالي للموسيقى بتونس، جامعة تونس، جوان 2014، ص 52.)

(3) «*Comprendre, c'est instaurer une relation entre l'énoncé (ce qui est dit) et son énonciation (la façon de le dire). On estime parfois que " contextualiser" un phénomène, c'est le comprendre.*»

TARASTI, (Eero), **La musique et les signes** : **Précis de sémiotique musicale**, Paris, Harmattan.

(4) قسيس، (فيصل)، "قراءة في ملامح الخطاب الموسيقي من خلال الموروث الشعبي"، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، ع.1، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والكنولوجيات الحديثة والتنمية، ماي2008، 28ص.

(5) POUSSEUR, (Henri), **Musiques croisées**, Paris, Harmattan, 1997.

ورد في: قوجة، (محمد)، "منهاجيات التحليل وإشكالية الدلالة والمعنى في الخطاب الموسيقي العربي"، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، ع.1، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والكنولوجيات الحديثة والتنمية، ماي2008، 17ص.

(6)«*Les structures musicales peuvent d'une façon générale être associées à des référents entièrement personnels et arbitraires.*»

DUHAUTPAS, (Frédérick), "**L'expressivité en musique**", Université Paul Valéry- Montpellier3, 2007,19 p.

(7) « *Ces structures sont susceptibles de constituer des indices, des signes rudimentaires en quelque sorte. Des indices qui peuvent servir à orienter et stimuler l'interprétation de l'auditeur.*»

Ibid.

(8) ESACAL, (Françoise), **Espaces sociaux espaces musicaux**, Paris, Harmattan, 2009.

# علاقة الإيقاع اللفظي بالخلايا الإيقاعية اللّحنية في أعمال "محمد الجموسي"

## أغنية "مريقة صفاقسيّة" أنموذجا

**محمّد علي المحرصي***

*mahrsimohamedali@gmail.com*

**يقوم الخطاب الموسيقي لكل اثر غنائي على ثلاث مقومات أساسية هي المضمون والباث والمتقبل. وتمثل العلاقة التي تربط الشعر واللحن في مضمون هذا الأثر ركيزة من أهم الركائز التي تساهم وتساعد على رسم الصورة الكاملة للرسالة الفنية الموجهة إلى المتلقي. فهذه العلاقة أي_ العلاقة القائمة بين الشعر واللحن_ لم نلاحظ بروزها فعليّا إلا في حدود العشريّة الثانية من القرن الماضي، فوجود عدة أعلام في الشرق من شعراء وملحنين جعل من العمل الثنائي بين الشّاعر والملحّن أمرا واجبا وركيزة هامة تدفع بالعمل إلى النجاح، كذلك هو الشأن بالنسبة إلى تونس حيث مثل وجود بعض الشعراء الملحنين في نفس الوقت تمهيدا لخلق أعمال فنية مبنية على التكامل والتواصل بين اللحن والنص الشعري.**

**وفي هذا الإطار تتنزّلُ مساهمتنا لتحليل إشكالية العلاقة الّتي تربطُ بين الإيقاع اللّفظي**

**والخلايا الإيقاعية اللّحْنية من خلال إعتمادنا على أثر غنائي تحت عنوان" مْرَيْقَةْ صْفَاقْسِيّةْ" للفنان محمد الجموسي(1) حيث قامت بأدائه فرقة إذاعة صفاقس عزفا وغناء و ذلك في حدود سنة 1960.**

**فكيف تبرز العلاقة بين الإيقاع اللفظي ( أي الملفوظ المغنى للشعر) والخلايا الإيقاعية اللحنية للأثر الموسيقي ؟**

---

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

**يحتلّ محمد الجموسي مكانة هامة في الفن التونسي، و يعود ذلك إلى شعبية ألحانه وبساطة كلمات أغانيه (2) (السيدة القايد، الجموسي في رسائله، ص4) إذ تعتبر أغانيه من أكثر الأغاني انتشارا نظرا لقربها من عامة الشعب، فهي تعكس الواقع المعاش للإنسان العادي الباحث عن القوت اليومي.**

**يتغنّى أثرنا "بالمريقة" وهي صيغة تصغير لكلمة" مرقة" ويُعنى بها طبخة السمك مع الصلصة الحارة وهي أكلة شعبية بمدينة صفاقس.**

* **النص الشعري:**

**"مْرَيْقَة صْفَاقْسِيَة "**

**يَـــا قَـــادِ مْ لِـــيـــنَـــا مَـــا تْفَـارقْ تُونِسْنَـا البـَيَـــة**
**إلاَ مَـا تْجِـيـنَـا وتْذُوقْ مْرَيْقَة صفَاقْسِيَة**

* * *

**مْرَيـــقْـــةْ صْبَـارصْ فِـي مَـايُو و لاَ فِـي مَـارسْ**
**وَ عْصَيْرةْ قَـــارِصْ كُولْ وُ رَحَمْ عَلَى والْدَي**

* * *

**مَطْـعَـمْـها نَـادِرْ بِـخْبَـيْـزةْ شْعِـيـرْ فْنَـادِرْ**
**وُكَـانِكْ قَـــادِرْ رَاهِي فِي دْهَانْهَا مْغُطِيَة**

* * *

**هَـيَـا و تْـفَـضَـلْ عَـدِي وُ مَشْـمَـشْ وُ سَـبِـلْ**
**بِـــقْـــرَيـــنْ فِـلْـفِـلْ أَخْضَـــرْ مَرْمِـي في التَقْلِيَة**

* * *

**تُـــومْ و كَـمُـونْ و طْمَاطِـمْ حُـكِـةْ مَـعْـجُـونْ**
**مْرَيْقِتْـنَا فْنُونْ و الجنَة فِيَهَا مْخُبِيَة**

* * *

**شَيء مَـا هُـو نَـاقِـصْ و الحُـوَتَـةَ فِيَـهَا تِـتْـرَاقِصْ**
**مْرَيْقِةْ صْفَاقِسْ مَـا نَاكْلُوهَا إلاَ طْرِيَةَ**

* * *

**صْبَارِصْ شْرَافِي جَـاتْ مِنْ عَنِدْ الحَاجْ الصَافِي**
**مِـيـزَانُـو وَافِي وَحْوِتَاتُو تْنَقِزْ حَيَةَ**

**وفي ما يلي تفسير للكلمات الواردة في النص الشعري وهي كلمات في مجملها مأخوذة من المعجم اليومي للإنسان الصفاقسي وبذلك فهي لغة تخاطبه:**

| الكلمة | التفسير |
|---|---|
| لِينَا | إلينا |
| مَاتْفَارِقْ | لاتفارق |
| تونِسْنَا البَيّة | تونس الجميلة |
| صْبَارِسْ | نوع من الأسماك التي تعرف بها مدينة صفاقس من البلاد التونسيّة |
| عصيرة قارص | عصر الليمون على الأكل لإضفاء النكهة |
| رَحِّمْ | الدّعاء بالرحمة |
| وَالْدَيَّ | الأبوان |
| مَطْعَمْهَا | طعمها |
| خْبَيْزَةْ | صيغة تصغير لكلمة خبزة |
| شعير فْنَادِرْ | الشعير الطازج المتأتي من النوادر |
| كَانِكْ قَادِرْ | إذا كنت تقدِرْ |
| رَاهِي | إنّها |
| دْهَانْهَا | زيتها |
| مِشْمِشْ وسَبَلْ | طريقة اكل السمك بإستخراج لحمه من الأشواك |
| قرَيَنْ فِلْفِلْ | صيغة تصغير للفلفل |
| مِرْمِي فِي التَقْلِيّة | موضوع في صلصة الأكل |
| طماطم حِكَّةْ مَعْجُونْ | طماطم مرحية و معلبة |
| مْخَبِيّة | مختفية |
| مَاهُو | غير |
| الحوتَة | السمكة |
| ما نَاكْلُوهَا إلاّ طْرِيّة | لا نأكلها إلا طازجة |
| شِرَافِي | الشرافي آداة لصيد السمك تتميز بها جهة قرقنة من ولاية صفاقس |
| وَافِي | يوفي الكيل و الميزان |
| حْوَيْتَاتُو تْنَقِزْ حَيّة | أسماك طازجة حديثة الصيد تكاد تقفز |

## 1.استخراج الإيقاع اللفظي:

### 1.1.الشكل الخارجي:

يتكون هذا النص الشعري من أبيات مستقلةٍ بلغ عددها أربعة عشر، إلا أن الصياغة الشعرية فرضت علينا التعامل مع كل بيتين فيه على حدة وذلك نظرا لتطابق قوافي الشطرات فيها.

بذلك يتكون نصنا الشعري حسب هذا التقسيم من 7 ثنائيات من الأبيات تتبع نسق تطابق القوافي فيها والتي تتخللها عبارات مثل "تْفَضْلْ" و"عْطَاكْ اللّه" وضِعَت من الملحْن قصد استكمال الدورة الإيقاعية الموسيقية، تماما مثل اللوازم الموسيقية أو كتعويضٍ لها.نظم هذا المثال على إيقاع داخلي مضبوط أكسبه كساء إيقاعيا تمهيدا لتلحينه بصفته نظم لهذه الغاية، وفيما يلي سنقوم باستخراج هذا الإيقاع الداخلي عن طريق الكيفية التي لفظ بها البيتان الأولان من النص الشعري باعتبارهما يتفردان باللحن عن بقية الأبيات، وبذلك يمثلان المذهب، وللبيتين الثانيين من النص الشعري اللذان يتطابقان لحنيا مع بقية أبيات النّص وبذلك يمكن اعتبارهما أبيات النص الغنائي، وذلك بسبب الرجوع إلى لحنهما في كل مرة إثر غناء المذهب مع تغيير الكلمات المغناة.

### 2.1.التقسيم اللفظي للنص:

للقيام بهذه المرحلة من التحليل وجب كتابة أبيات أثرنا المُراد تحليلها كتابة عروضيّة تطابق الطريقة التي لُفظت بها حتى يتسنى لنا فيما بعد استخراج إيقاعها الداخلي، وسنعتمدُ في تحليلنا أبيات المذْهب والصدر والعجز الأوّلين من الثنائيّة الثانية والثالثة وبذلك يصبح نظم هذه الأبيات كالآتي (3) : (الأسعد الزواري، مجموعة دروس بالمعهد العالي للموسيقى بتونس, نوفمبر 2014)

المذهب:

يَـا قَـادِمْ لِـينَـوْ  مَـتْـفَـارِقْ تُـونِـسْـنَلْـبَـيْـيَهْ
وِلْلاَ مَـتْ جِـينَا  وتذُوقْـمْـرِيقَـصْفَـاقْسِـيْـيَ

البيت الأوّلْ:

مْـرَيْـتِـتْـصْـبَا رِصْ  فِـيمَـيْـيُـو وِلْلاَ فِي مَـا رِسْ

**البيت الثاني:**

مَطْعَمْهَانَادِرْ  بِـخْـبَيْـزِتْـتِشْـعِيـرِفْـنَـادِرْ

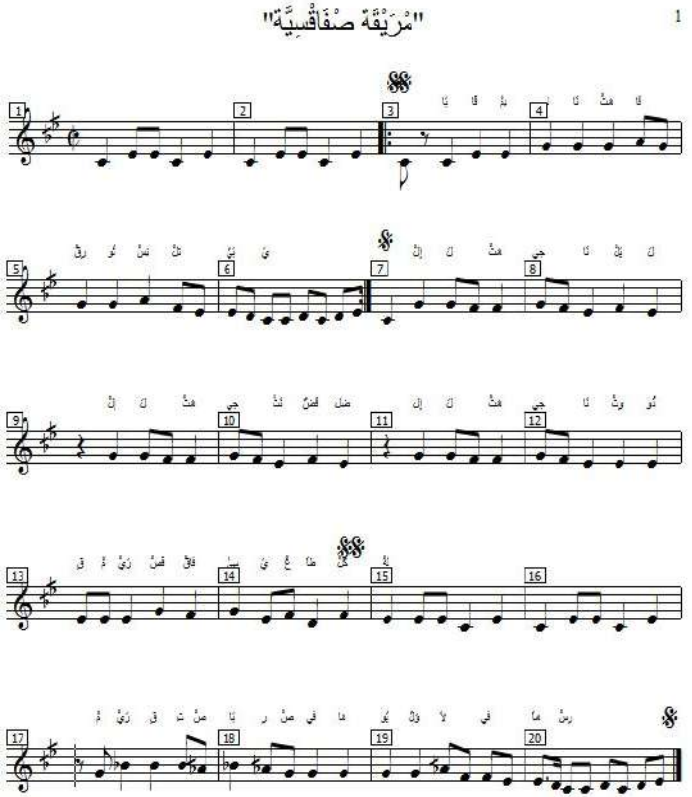
**وعلى هذا الأساس نستخرج الإيقاع الداخلي لِهذه الأبيات :**

**من خلال استخراجنا للإيقاع الداخلي لهذه الأبيات نلاحظُ تطابقا تاما من حيث عدد الوحدات الإيقاعية، إذ نلاحظُ أنّ جميع شطرات الصدر تحتوي على خمس وحدات، بينما تتفق جميع شطرات العجز على ثمانية وحدات، وعلى هذا الأساسِ يمكنُنَا تبيّنُ تطابق شطراتِ الأبيات الشّعرية بهذا الأثر.**

## 3.1.العلاقة بين الإيقاع اللفظي والخلايا الإيقاعية اللحنية:

**يستوجب علينا في هذه المرحلة تدوين هذا الأثر قصد استخراج لحنه وتنزيل الكلمات عليه مثل ما وقع استخراجها في مرحلة استقصاء التقسيم اللفظي ثم مقارنة الخلايا الإيقاعيّة اللّحنية المستخرجة مع نظيرتها اللّفظية (النظم الإيقاعي المستخرج من صلب الملفوظ المغنى)، و باعتبار أنّ تدوين هذا الأثر متوفر في عديد المراجع الرّقمية والورقية فإنّنا سنستعمل أحد هذه التّداوين الجاهزة مع مراجعتها لا للتشكيك في نزاهتها وإنّما لتبيان مطابقتها مع تسجيلنا الصوتي.**

**التدوين الموسيقي: (4)**




## الاستنتاجات:

قالب هذا الأثر طقطوقة (5) ، فقد كُتب نصّه باللّغة العاميّة، وهو ذو لحن بسيط وغُنِي المذهب فيه ثم الأبيات مع العودة إلى المذهب مع نهاية كل بيت ثم يقفل الأثر بالمذهب فيذكرنا هذا الشكل بقالب الطّقطوقة.

بتنزيل الحروف على الخلايا الإيقاعية اللحنيّة نلاحظ تطابقا تاماً بين تقسيم الحروف لتلفظها في عملية الغناء وتقسيم الدّرجات الموسيقية الخاصّة بتدوين هذا الأثر أي عند وجود حركة أو حركة مع سكون في الملفوظ نلاحظ وجود سوداء أو مشاله في التدوين الموسيقيّ، وكأننا إزاء عملية قولبة للملفوظ المغنّى مع الخلايا الإيقاعيّة اللحنيّة والعكس صحيح، كذلك لم يستعمل الملحّنُ المُشالاتِ إلاّ مع الكلمات المضافة المعَوّضة للّوازم الموسيقيّة وكأنّها تحريرٌ وانفتاح من تكرار نفس الوحدة الإيقاعية قصد تغيير السّياق قليلا ليُعاود الرجوع إلى نفس الوحدة الإيقاعية المتكرّرة ويُواصل عمله المتلخّص في إيصال مضمون العمل إلى المُتقبّل.

كانت الألفاظ المضافة إلى لنص الشعري خلال الغناء عبارة عن أداة لاستكمال الدورة الإيقاعيّة الموسيقيّة فهي تماما مثلَ اللّوازم الموسيقيّة، فقد ساهمت في زيادة التّطابق حيث تربط بين الصّدر والعجز لتكون بمثابة عنصر منظّم محافظ على التّطابق والانسجام بين الصّدر والعجُزْ.

تساوت القيمة الزّمنية للفكرة مع اللّحن حيث يغنّي المؤدّي البيت لتصاحبه موسيقى بنفس القيمة الزمنية وبذلك تطابق الإيقاع الداخلي للحن مع ما يتم لفظه من الشّعر.

طابق الملحّن النّص الشّعري في لفظه على الخلايا الإيقاعيّة اللحنيّة حتى لا ننساق في مجال تجاوز الإيقاع الدّاخلي للّحن عن مفهوم النّص المغنّى أو العكس وذلك لأنه ركزّ في عمله هذا التأكيد والإصرار على اعتماد نفسْ الخلايا الإيقاعية وبنفس الكميّة العدديّة قصد إيصال مضمون هذا الأثر شعريا إلى أذن المستمع.

تميّز هذا النّص بسهولة وبساطة وطرافة كلماته، وهو الأمر الذي جعل منه محلّ استساغة لا إراديّة من المتقبّل.

هكذا مثّلت العلاقة القائمة بين النّص الشّعري والخلايا الإيقاعيّة الموسيقيّة عنصرا يساهم وبجدارةٍ في إيصال مضمون الأثر إلى المتلقّي، مع التّنصيص على أن سلاسة لحن الأثر وتطابقه مع كلماته يجعل من استساغته لدى المتلقّي أمرا لا مناص

**منه، وهو الشّيء الذي يطمح إليه كل منتج فني ويعمل على تحقيقه عن طريق آثاره وإنتاجاته.**

**كل هذه العوامل وغيرها، ومع انصهارها مع غيرها من العوامل السوسيوثقافية، جعلت من "الجمّوسي" واحدا من الفنّانين المتربّعين على عرش الأغنية التّونسية.**

## الهوامش و الإحالات

**(1) هو شاعر ومطرب وملحن تونسي ولد يوم 12 جويلية 1910 في مدينة صفاقس وتوفي بها يوم 3 جانفي 1981. .اشتهر محمد الجموسي بأداء وتلحين كثير من الأغاني التي لا تزال متداولة إلى اليوم مثل "ريحة البلاد" و"تمشي بالسلامة" و "معلوم معلوم". بثت أعماله الفنية في العديد من الإذاعات العالمية بلندن والقاهرة وباريس وصدرت له مجموعة شعرية بالفرنسية بعنوان "النهار والليل".**

**(2) القايد (السيدة)، الجموسي في رسائله، ص4.**

**(3) مجموعة دروس الأستاذ الأسعد الزواري بالمعهد العالي للموسيقى بتونس، نوفمبر 2014.**

**لاستخراج هذا الإيقاع الداخلي وجب علينا إتباع الطريقة التي سنذكرها والتي تُعْنى بتحديد قيم الملفوظ المغنى :**

**الحركة يُقصد بها الحرف مشكولا بضمّة أو فتحة أو كسرة = مشاله : ♪**

**الحركة + سكون أو الحركة + ألف مد أو ألف مقصور = سوداء : ♩**

**(4) الزواري (الأسعد)، محمد الجموسي من الذاكرة الحية للموسيقى التونسية المعاصرة، التسفير الفني، تونس، 2010، ص. 214.**

**(5) هي قالب غنائي عربيّ، يعتمد في أشعاره اللّون الشّعبي واللّهجة العاميّة، وتكون مواضيعها مستوحاة من المجتمع فتعالج بعض قضاياه وشواغله. تتكوّن الطقطوقة عادة من مذهب وعدّة أبيات ويعاد المذهب بين جميع هذه الأبيات. والمعروف عن الطقطوقة أنّها ذات ألحان سلسة وسهلة لأنّ الجمهور المستهدف هو عامّة الشعب فيستعمل الملحّن تراكيب بسيطة تلتقطها آذان الجماهير وتحفظها بسهولة.**

**الزّوش (بيرم)، التّوزيع الآلي في ألحان محمّد عبد الوهاب: لا موش أنا اللّي أبكي أنموذجا، رسالة ماجستير موسيقى وعلوم موسيقيّة، إشراف سمير بشّة، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2013/2012، ص27.**

# علاقة الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي

## أبيات نوبات المالوف التونسي أنموذجا

**خولة السلامي***

*1khaoula.sellami@gmail.com*

**تعتبر النوبة التونسية من أهم المراجع التي نلجأ إليها لنستخلص ملامح الموسيقى التقليدية التونسية وقواعدها، وذلك بالتحليل والدراسة والمقارنة. وعدد النوبات التونسية ثلاث عشرة مصنفة حسب طبعها في ترتيب مخصوص كالتالي: نوبة الذيل ونوبة العراق ونوبة الصيكة ونوبة الحسين ونوبة الرصد ونوبة رمل الماية ونوبة النوى ونوبة الأصبعين ونوبة رصد الذيل ونوبة الرمل ونوبة الأصبهان ونوبة المزموم وأخيرا نوبة الماية. والنوبة التونسية مجموع من المعزوفات والموشحات والأزجال في طبع واحد وإيقاعات مختلفة تخضع إلى ترتيب مخصوص.(1) تتراوح إيقاعاتها بين الخفة والثقل في ثلاثة أجزاء رئيسية، فيتجه نسق كل جزء، عموما، من الثقل نحو الخفة، تبتدئ بطيئة وتنتهي حثيثة. يشمل أول جزء الاستفتاح والمصدر ويشمل الثاني الأبيات، وبها يهتم بحثنا، والبطايحية والتوشية والبراول ويشمل الثالث الأدراج والخفايف والأختام.**

**أما عن الاستفتاح والمصدر والتوشية فهي معزوفات صرفة خالية من الغناء وأما الأبيات البطايحية والبراول والأدراج والخفايف والأختام فتمثل القسم الغنائي من النوبة، ويكون في معظم الأحيان موشحات وأزجالا. ولا تكون الأبيات إلا من الشعر الفصيح ، وهي على نحو أدق بيتان في كل نوبة يجري لحنهما على إيقاع البطايحي. وقد كان رمي الأبيات يرتجل قديما ويعرف هذا بـ"رمي الأبيات"،(2) وكان المنشد يأتي بالبيتين من جواهر منتخباته الشعرية ويرتجل غنائها ارتجالا يمهد لطبع النوبة فيبرز أهم خصائصه ويظهر براعة المنشد في التصرف فيه.**

---

* باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

من المفترض أن يتلاءم إيقاع البيتين الشعري مع إيقاع لحنهما، لذلك سنتتبع مختلف أبيات النوبات الواردة في أسفار التراث الموسيقي التونسي(3) دراسة وتحليلا، لنعرف أولا بحورها الشعرية، ونسب تواترها فيها، ونبحث بالتالي عن مدى علاقة إيقاع هذه البحور بإيقاع البطايحي. أفي هذه العلاقة بالتالي ما يبرر هذا الاختيار العفوي، خاصة إذا بينت لنا الدراسة أنه يميز بعضها على بعض ويجعل منها البحور المفضلة لهذه الأبيات؟

ولهذا الغرض سنبحث عن البحور المستعملة أولا، ثم نبحث عن نسب تواترها، ثم نقدم تحليلا لها، وآخر في بنية إيقاع البطايحي، ثم نبين علاقة بعضها ببعض.

## 1. بحور أبيات نوبات المالوف التونسي:

### 1.1. دراسة احصائية:

- نوبة الذيل (طويل):

دَعَـانِي الْهَوَى شَوْقًا إِلَى بَابِ عِزِّكُمْ فَأَقْبَلْتُ أَسْعَى لِلْوِصَـــالِ بِقُرْبِكُمْ

وَحَقِّكُمُ مَا حِدْتُ يَوْمًـا عَنِ الْهَوَى وَلَمْ يَهـوَ قَلْـبِي غَيْرَكُمْ لاَ وَحَقِّكُمْ

- نوبة العراق (طويل):

تَعَطّشْـتُ مِنْ وَجْدٍ إِلَى غَيْثِ وَصْلِهِ فَأَظْمَـا فُؤَادِي حِينَ عَـزَّ لِقَاؤُهُ

وَأَرْعَدَ قَلْبِي حِيـنَ أَبْرَقَ ثَغْـرُهُ وَأَمْطَـرَ جَفْنِي حِيـنَ هَبَّ هَوَاؤُهُ

- نوبة الصيكة (بسيط):

لَمَّا عَلِمْـتُ بِأَنَّ الْقَوْمَ قَدْ رَحَلُوا وَرَاهِبَ الدَّيْـرِ بِالإِنْـجِيلِ مُشْتَغِلُ

يَا رَاهِبَ الدَّيْـرِ بِالإِنْجِيـلِ تُخْبِرُنِي عَنِ الْبُدُورِ الَّتِي فِي حَيِّكُـمْ نَزَلُـوا

- نوبة الحسين (كامل):

قَدْ بَشَّرَتْ بِقُدُومِكُمْ رِيـحُ الصَّبَا أَهْلًا بِكُـمْ يَا زَائِرِيـنَ وَمَرْحَبَا

وَاسْتَنْشَقَتْ أَرْوَاحُنَا أَرَجَ اللِّقَا يَا حُسْـنَهُ أَرَجًا أَلَذَّ وَأَطْـرَبَا

- **نوبة الرصد (طويل):**

**وَلَمَّـــا بَدَا مِنْهَا إِلَيْنَا التَّـــوَائُعُ ... وَأَكْبَـــادُنَا قَدْ مُزِّقَتْ وَالْأَضَالِـعُ**

**تَقُولُ وَعَيْنَـــاهَا تَفِيضُ بِعَبْـــرَةٍ ... بِعَيْـــشِكَ خَبِّرْنِي مَتَى أَنْتَ رَاجِـعُ**

- **نوبة رمل الماية (كامل):**

**قَدِمَ الْمَسَـــا يَا مَرْحَبًا بِقُدُومِـــهِ ... وَهَذَا النَّهَـــارُ قَـــدِ انْقَضَى لِسَبِيلِهِ**

**وَاقْرَا السَّلَامَ عَلَى الْبَسَـــاتِـــنِ كُلِّهَا ... وَعَلَى الْحَبِيـــبِ إِذَا اخْتَلَى بِحَبِيبِـــهِ**

- **نوبة النوى (طويل):**

**إِذَا سَعِدَتْ أَحْبَـــابُنَا وَشَقِينَـــا ... صَبَرْنَا عَلَى حُكْـــمِ الْهَوَى وَرَضِيـــنَا**

**وَإِنْ جَيَّشَ الْأَحْبَـــابُ جَيْشًا مِنَ النَّوَى ... بَنِينَا مِنَ الصَّبْرِ الْجَمِيـــلِ حُصُـــونَ**

- **نوبة الأصبعين (سريع):**

**يَا مَنْ إِذَا أَبْصَرَنِـــي أَعْرَضَـــا ... وَلَيْسَ لِي عَنْ بَـــابِهِ مَعْرَضَـــا**
**أَمْرَضَنِي هَجْـــرُكَ يَا سَيِّـــدِي ... وَحُـــقَّ لِلْمَهْـــجُورِ أَنْ يَـمْرَضَا**

- **نوبة رصد الذيل (طويل):**

**حَلَفْـــتُ يَمِينًا لاَ أُحِبُّ سِوَاكُـــمُ ... وَلَا شَـــاقَنِي إِلَّا نَسِيـــمُ هَوَاكُمُ**
**سَقَـــانِي الْهَوَى كَأْسًا مِنَ الْحُبِّ صَافِيًا ... فَيَا لَيْتَهُ لَمَّـــا سَقَـــانِي سَقَاكُمُ**

- **نوبة الرمل (طويل):**

**شَكَوْنَـــا إِلَى أَحْبَـابِنَا طُولَ لَيْلِنَـا ... فَقَـالُوا لَنَـــا مَا أَقْصَرَ اللَّيْلَ عِنْدَنَا**
**فَلَوْ أَنَّهُـمْ كَـــانُوا يُلَاقُـونَ مِثْلَمَا ... نُلَاقِي لَكَـــانُوا فِي الْمَضَـــاجِعِ مِثْلَنَا**

- **نوبة الأصبهان (كامل):**

**يَا ذَا الَّـــذِي نَبَتَ الْعِذَارُ بِخَـــدِّهِ ... كَالْمَرْهَمَانِ عَلَـــى سُلُوكِ الْجَوْهَـــرِ**
**فَكَـــأَنَّهُ الْمِصْبَـــاحُ فِي غَسَقِ الدُّجَى ... مُتَعَلِّـــقٌ بِسَلَاسِلٍ مِـــنْ جَوْهَرِ**

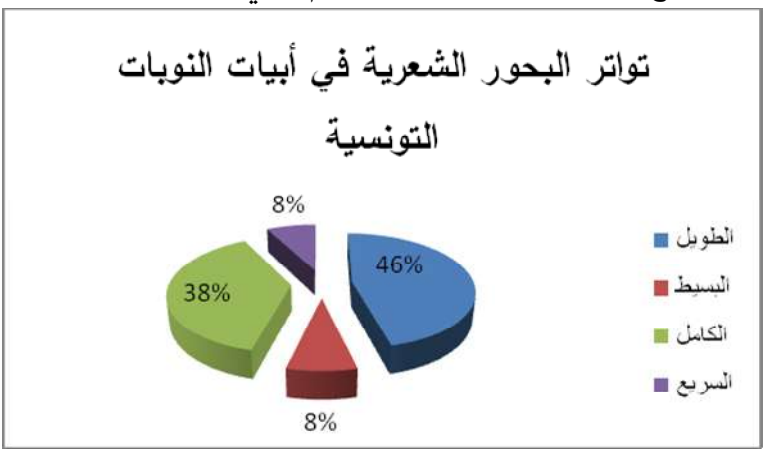
- **نوبة المزموم (كامل):**

**خَلَعَتْ عَلَيَّ يَدُ النَّوَى خِلَعَ الضَّنَـــى ... فَبَكَى الْمَشُوقَ الْمُسْتَهَـــامُ مِنَ الْعَنَا**
**غَلَبَ الصُّدُودُ عَلَى وِصَـــالِ مُهَفْهَفٍ ... وَجَـــدَ الْقُلُـــوبَ خَلِيَّةً فَتَمَكَّنَا**

- نوبة الماية (كامل):

وَلَرُبَّ لَيْـــــل تَاهَ فِيهِ نَجْمُهُ فَقَطَعْتُهُ سَهَرًا فَطَـــــالَ وَعَسْعَسَا
فَسَأَلْتُهُ عَـــــنْ صُبْحِهِ فَأَجَابَنِي لَوْ كَانَ فِي قَيْـــــدِ الْحَيَاةِ تَنَفّسَا

تضمنت أبيات نوبات المالوف التونسي أربعة بحور شعرية وهي الطويل والكامل والبسيط والسريع وردت تامة وتواترت حسب الرسم التالي:




يؤكد لنا الرسم أعلاه فرضية اقتصار أبيات نوبات المالوف التونسي على بحور شعرية دون أخرى، بل يمكننا من القول إن البحور الشعرية المستعملة تنحصر في بحر الطويل وبحر الكامل تقريبا.(4)

### 2.1. بحر الطويل:

يتألف بحر الطويل من تفعيلتين مختلفتين على النحو التالي:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ويتكون كل من الصدر والعجز من تسع خلايا كما يلي:

| فَعُو | لُنْ | مَفَا | عِيـ | ـلُنْ | فَعُو | لُنْ | مَفَا | عِلُنْ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| وتد | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | وتد | وتد |

### 3.1. بحر الكامل:

يتألف بحر الكامل من تفعيلة واحدة تتكرر ست مرات على النحو التالي:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ويتكون كل من الصدر والعجز من تسع خلايا، على غرار بحر الطويل، كما يلي:

| مُتَـ | ـفَا | عِلُنْ | مُتَـ | ـفَا | عِلُنْ | مُتَـ | ـفَا | عِلُنْ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد |

وعموما، فقد وردت جميع أبيات الطويل والكامل في النوبة بتسع خلايا رغم تعدد الزحافات والعلل الممكنة. فهل من علاقة، فعلا، بين تفعيلات بحر الطويل والكامل وبين بنية إيقاع البطايحي؟ وهل في هذا الاختيار الانطباعي ما يبرره موضوعيا؟

## 2. بنية إيقاع البطايحي:

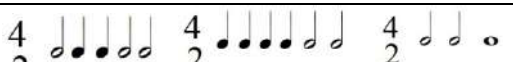
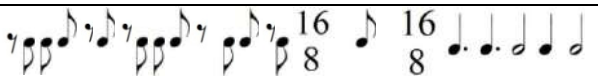
نبحث في هذا القسم عن كل من صيغ أدوار إيقاع البطايحي وبنية إيقاعه اللحني. وقد تأكد لنا في دراسة سابقة(5) رجوع جذور إيقاع البطايحي إلى الثقيل الأول لدى المنظرين القدامى في الموسيقى العربية القديمة، فلا بد من عَرْضِ ما وصلنا إليه حتى نثري بحثنا هذا وندعمه.

### 1.2. خلاصة ما جاء في الثقيل الأول عند قدامى منظري الموسيقى العربية:

اتفق كل من الكندي (القرن التاسع الميلادي) والفارابي (القرن العاشر الميلادي) على أن دور الثقيل الأول يتكون من أربعة أزمنة (شكل رقم 01 وشكل رقم 02). يليهم إخوان الصفاء (القرن العاشر الميلادي) (شكل رقم 05) ونجد عندهم الثقيل الأول بثمانية أزمنة حيث يمكن اعتبار الصيغة الواردة عندهم دورين ضمن دور واحد، الأول في صيغته الأصلية والثاني في صيغة متغيرة على غرار ابن سينا (القرن الحادي عشر الميلادي) الذي وصف لنا الثقيل الأول بأربعة أزمنة وأشار إلى أن استعماله يكون بثمانية. ويذكرنا عزف جميع الصيغ السابقة بشكل أو بآخر بإيقاع المربع التونسي في مالوف تونس.

أما عند ابن زيلة (القرن الحادي عشر الميلادي) فنجد الثقيل الأول بثماني نقرات (شكل رقم 06) ونجده بأربع نقرات (شكل رقم 07) ونجده بثلاث نقرات (شكل رقم 08) وهذه الأخيرة هي نفس صيغة الشكل رقم 01 والشكل رقم 02، وجميع هذه الصيغ تتكون من ثمانية أزمنة. وقد توصلنا إلى أنه إذا بدأنا عزف صيغة الشكل رقم 06 من النقرة الثالثة تحصلنا على إيقاع دخول البراول في مالوف تونس.

**يأتي بعده الحسن الكاتب (الثالث عشر ميلادي) وهو يتفق مع إخوان الصفاء في مبدإ إدماج دورين في دور واحد، وهنا يظهر الثقيل الأول بست عشرة نقرة لأول مرة (شكل رقم 13) غير أن ملامح الإيقاع لم تكن واضحة ووجب علينا انتظار الأرموي (القرن الرابع عشر الميلادي) حتى يتجلى لنا ذلك (شكل رقم 13) إذ قدم لنا صيغة تذكرنا في عزفها بإيقاع البطايحي في المالوف التونسي، أما اللاذقي (القرن الخامس عشر الميلادي) فقد أعاد علينا نظرية الأرموي في هذا الشأن.**

| المنظّر | الشكل الإيقاعي(6) |
|---|---|
| الكندي | <br>شكل رقم 01 |
| الفارابي |  <br>شكل رقم 02 شكل رقم 03 شكل رقم 04 |
| إخوان الصفاء | <br>شكل رقم 05 |
| ابن سينا |  (تمثل هذه الصيغة أصل الإيقاع وقد أشار ابن سينا إلى أن استعماله يكون بثمانية أزمنة)<br>شكل رقم 02 |
| ابن زيلة | <br>شكل رقم 06 شكل رقم 07 شكل رقم 08 |
| الحسن الكاتب | <br>شكل رقم 09 شكل رقم 10 شكل رقم 11<br> <br>شكل رقم 12 |
| الأرموي |  <br>شكل رقم 13 شكل رقم 14 |

| | |
|---|---|
| اللاذقي | 16/8 ♩. ♩. ♩ ♩ ♩<br>شكل رقم 13 |

## 2.2. إيقاع البطايحي في المالوف التونسي:

بحثنا عن صيغ إيقاع البطايحي في المكتوب والمسموع وقد اعتمدنا في ذلك نوعين من المدونات، الأولى مكتوبة(7) والثانية مسموعة: (8)

### 1.2.2. صيغ البطايحي في المدونة المكتوبة:

جميع الصيغ البطايحي الواردة في كل من كتاب المؤتمر وعند ديرلنجي والمنوبي السنوسي مستمدة بعضها من بعض:

(9) 8/8 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

شكل رقم 15أ

(10) 4/4 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

شكل رقم 15ب

(11) 4/4 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

شكل رقم 16

(12) 4/4 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

شكل رقم 17

(13) 4/4 ♪ 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

شكل رقم 18

ونجد صيغة مختلفة للبطايحي عند صالح المهدي في كل من إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها والسفر الثاني والثالث والتاسع من نشريات التراث الموسيقي التونسي.

(14) 4/4 ♪ 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝅘𝅥𝅯 𝄾 ♪ 𝅗𝅥

شكل رقم 19أ

(15) 4/4 ♪ 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝄾 ♪ 𝅗𝅥

شكل رقم 19ب

نلاحظ أن جميع صيغ البطايحي تذكرنا بصيغ الثقيل الأول سواء عند الأرموي أو عند من سبقه.

2.2.2. صيغ البطايحي في المدونة المسموعة:

إن صور الصيغ الإيقاعية في هذا القسم تمثل صورة التوقيع الغالب على السمع وهي لا تحدد التقنيات المستعملة، كما أنها تلتقط صورة واحدة للإيقاع أثناء ديناميكيته وهي لا تمثل إلا صيغة واحدة من ضمن عدة صيغ مختلفة له.

تسبق الأبيات جملة موسيقية تعرف بدخول الأبيات، تبتدئ في البرول وتنتهي في البطايحي:

شكل رقم 19ج

ويُحث الإيقاع في آخر عجز من أبيات النوبة فتتغير هيئته ويسمى عندها بطايحي عملي:(16)

شكل رقم 21

لاحظنا أن النغارات تصاحب أبيات نوبة رصد الذيل(17) في تسجيلات مؤتمر القاهرة وفق صيغة مختلفة عما ذكرناه في إيقاع البطايحي وهي كالتالي:

(18)

شكل رقم 22 أ

ونشير أيضا أن كلا من الزمان الثاني، أي الاثنان من ذات الشيلتين، والرابع والسادس والثامن توقّع خفيفة النبر ما يحيلنا لبعض صيغ الثقيل الأول التي عرضناها أعلاه، وتُبقي آلة الطار على صيغة الشكل رقم 19ج. ومن جهة أخرى نجد نفس صيغة الشكل 22 أ لكن بدون ترعيدة (شكل رقم 22 ب) تعزفها آلة الطار في تسجيلات الرشيدية سنة 1954(19) في نفس الموضع من نوبة رصد الذيل.

شكل رقم 22 ب

لاحظنا مرة أخرى، عزف صيغة الشكل رقم 22أ في كل من تسجيلات مؤتمر القاهرة في بطايحي يا شبيه بدر الكمال بالنغارات، وأيضا صيغة الشكل رقم 22 ب بالطار في تسجيلات الرشيدية 1954.

إن العلاقة بين الثقيل الأول عند الأرموي (شكل رقم 13) والبطايحي (شكل رقم 19 ج) واضحة تصل حد التطابق في العزف، ومن جهة أخرى يبدو وجود علاقة بين صيغة البطايحي التي تعزفها النغارات في تسجيلات مؤتمر القاهرة(20) والطار في تسجيلات الرشيدية 1954(21) مع ما وصفه كل من الفارابي وابن زيلة والحسن الكاتب.

دفعتنا هذه النتيجة إلى التساؤل حول صحة تنظير إيقاع البطايحى خاصة وأننا لا نزال نسقط نظرية الموسيقى الغربية على الموسيقى العربية، فقمنا بتجربة أودت بنا إلى كتابة جديدة لتجميع وحدات نصوص البطايحي حسب ما يفرضه الإيقاع اللحني إما 3+2+3 أو 3+3+2 باعتماد المشالة ولا مانع في تجميعها 2+2+2+2 في بعض المقاييس التي يفرض إيقاعها اللحني ذلك.(22)

## 3. علاقة الإيقاع الشعري في كل من بحر الطويل والكامل ببنية إيقاع البطايحي:

قد لا تبدو لنا، في هذه المرحلة على الأقل، علاقة واضحة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقى في كل ما رأيناه. رغم أن بعض الخلايا الإيقاعية المثلى في نصوص البطايحي(23) تتفق مع بعض الخلايا العروضية في بحر الطويل والكامل إذا افترضنا أن المقطع القصير(24) يوافق ذات الشيلتين مثل:

"لُنْ مَفَاعِلُنْ" في بحر الطويل توافقها

"مُتْفَاعِلُنْ" في بحر الكامل توافقها

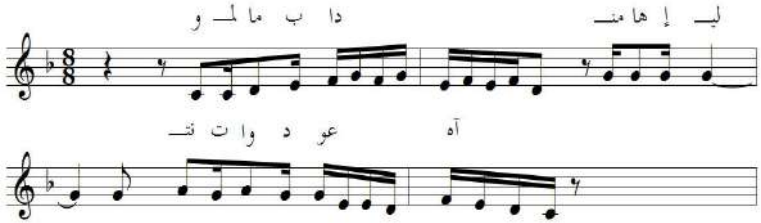
إضافة إلى ذلك فإن هذه الطريقة في المقارنة لا تمكننا من نتيجة حتمية. لذا رأينا أن نتعمق في التحليل بمقارنة المقاطع العروضية من صدر البيت الأول من أبيات النوبة التونسية في بحر الطويل والكامل بالخلايا الإيقاعية الملحنة فيها.

### 1.3. صدور أبيات النوبة التونسية التي في بحر الطويل:(25)

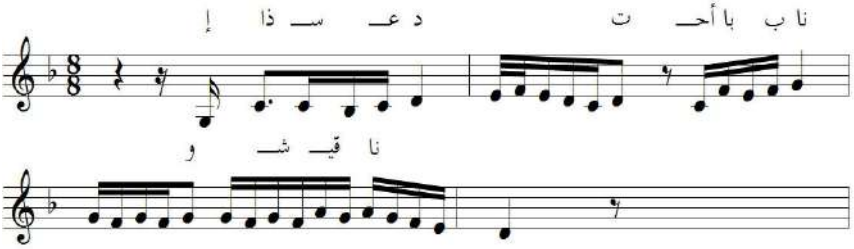
الذيل: دَعَـانِي الْهَوَى شَوْقًا إِلَى بَابِ عِزِّكُمْ

**العراق: تَعَطَّشْـــتُ مِنْ وَجْدٍ إِلَى غَيْثِ وَصْلِهِ**

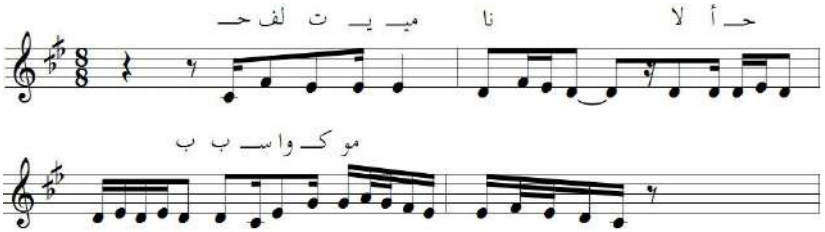
**الرصد: وَلَمَّـــا بَدَا مِنْهَا إِلَيْنَا التَّـــوَادُعُ**




**النوى: إِذَا سَعِدَتْ أَحْبَـــابُنَا وَشَقِينَـــا**




**رصد الذيل: حَلَفْـــتُ يَمِينًا لاَ أُحِبُّ سِوَاكُـــمُ**

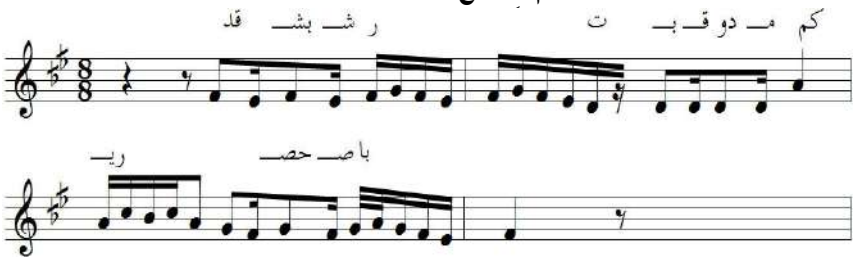


**الرمل: شَكَوْنَـــا إِلَى أَحْبَـابِنَا طُولَ لَيْلِنَا**

**نلاحظ أن الغناء في جميع أبيات بحر الطويل، تقريبا، قد ابتدأ مع الخلية الثانية أي بعد قيمة ثلاث مشالات، وقد انتهى في الخلية الأولى من المقياس الرابع وكأنه أعاد ما استعاره من المقياس الأول. بهذه الكيفية تستغرق جميع ألحان الصدور ما يعادل ثلاث دورات إيقاعية أي تسع خلايا، إذ أن كل دورة تتضمن ثلاث خلايا إيقاعية (3+3+2)، فيتطابق عدد الخلايا الإيقاعية في الصدر مع عدد الخلايا العروضية التي رأيناها في قسم سابق من بحثنا هذا.**

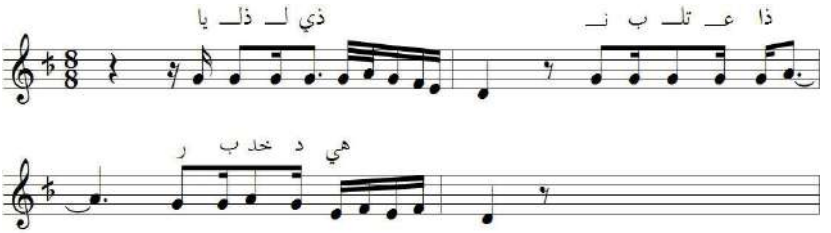
2.3. **صدور أبيات النوبة التونسية التي في بحر الكامل:**

**الحسين: قَدْ بَشَّرَتْ بِقُدُومِكُمْ رِيـــحُ الصَّبَا**



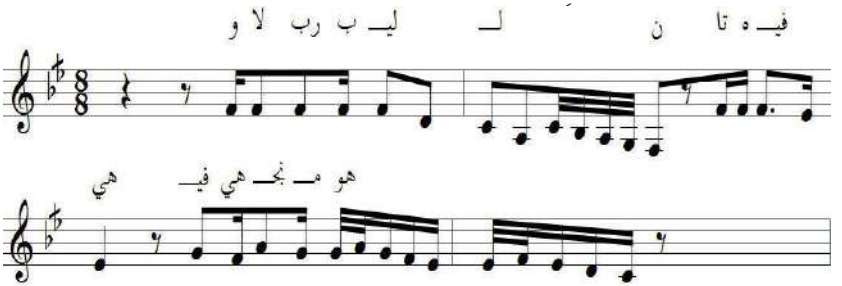

**رمل الماية: قَدِمَ الْمَسَـــا يَا مَرْحَبًا بِقُدُومِـــهِ**

**الأصبهان: يَا ذَا الَّـــذِي نَبَتَ الْعِذَارُ بِخَـدِّهِ**



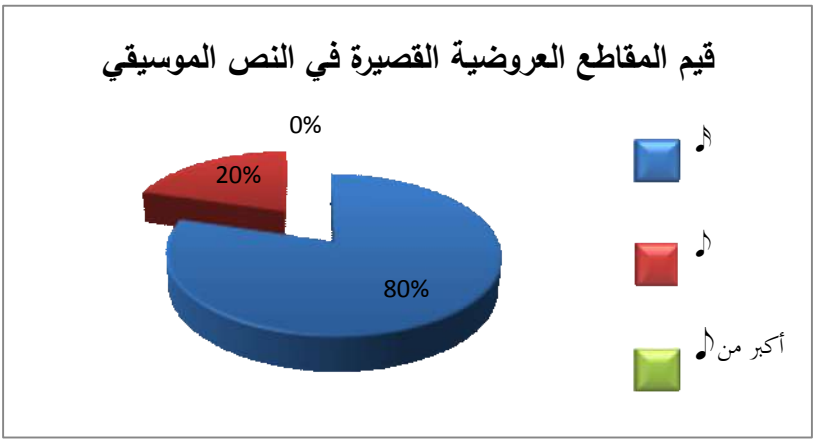

**المزموم: خَلَعَتْ عَلَيَّ يَدُ النَّوَى خِلَعَ الضَّنَـــى**

**المايـة: وَلَرُبَّ لَيْـــــلٍ تَاهَ فِيهِ نَجْمُهُ**

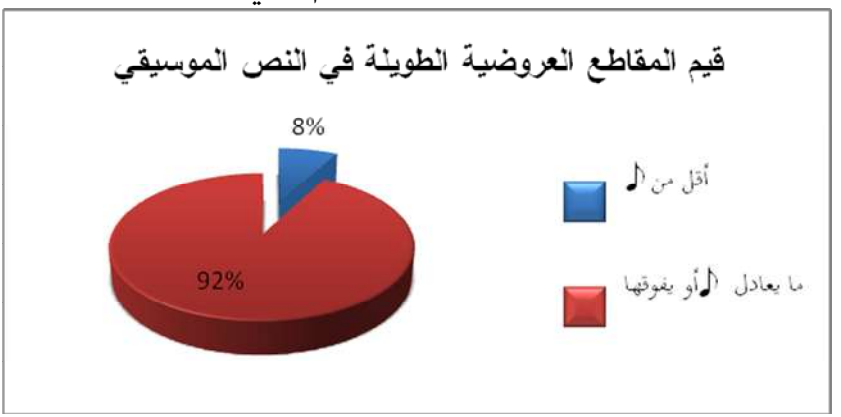



**نجد في بحر الكامل نفس الملاحظات التي استنتجناها من علاقة بحر الطويل بإيقاع البطايحي.**

**وعموما، فقد لاحظنا أن أغلب المقاطع العروضية القصيرة اتخذت قيمة ذات الشيلتين في الترقيم الموسيقي وقد يتأكد لنا ذلك من خلال الرسم التالي:**




كما أن أغلب المقاطع العروضية الطويلة اتخذت قيمة المشالة أو ما يفوقها ونادرا ما اتخذت قيمة أصغر من ذلك وهو ما يبينه الرسم التالي:




أخيرا يمكننا القول إن العلاقة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي علاقة طريفة، إذ يغلب عليها الانطباع والفطرة والطبع السليم في حين أنها تحمل في طياتها معادلات رياضية دقيقة ومضبوطة. ولم نكن لنصل إلى شيء من هذه النتائج لولا الرجوع إلى ما قاله قدامى منظري الموسيقى العربية في الإيقاعات عموما والثقيل الأول على وجه الخصوص، خاصة وقد تأكدنا من تطابقه مع إيقاع البطايحي.

**إن دراستنا أفضت إلى نتيجة نعتبرها هامة في حد ذاتها، وتغرينا لمواصلة البحث عن تأكيد صحتها بدراسة أشعار القدامى الملحنة في الثقيل الأول، ولعل أشد المدونات إغراء المائة صوت المختارة للرشيد موضوع كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني**

## الهوامش و الإحالات

(1) المقري، (أبو العباس أحمد بن محمد التلمساني)، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، تح: إحسان عباس، ج.3، بيروت، دار صادر، 1968، ص. 128

ERLANGER, (Rodolphe d'), **La musique arabe**, t. VI, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1959, p. 185

GUETTAT, (Mahmoud), **La musique classique du Maghreb**, Paris, Sindbad, 1980, p. 187

(2) ERLANGER, (Rodolphe d'), **Op.cit**, p. 193

GUETTAT, Mahmoud, **Op.cit**, p. 218

(3) انظر قائمة المراجع.

(4) تتحدد البحور بتفعيلات تتركب من أسباب وأوتاد وفواصل:

يتكون السبب من حرفين، وهو نوعان:

- سبب خفيف: حرف متحرك ثم حرف ساكن مثل قولك: "هَلْ" "بَلْ" "عَنْ"...
- سبب ثقيل: حرفان متحركان مثل قولك: "مِنَ" "لِمَ"...

يتكون الوتد من ثلاثة أحرف، وهو كذلك نوعان:

- وتد مقرون أو مجموع: حرفان متحركان وحرف ساكن مثل قولك: "عَلَى" "كَذَا"... وقد سمي مقرونا أو مجموعا لاقتران الحرفين المتحركين فيه.
- وتد مفروق: حرفان متحركان بينهما حرف ساكن مثل قولك: "كَانَ" "غَابَ"...
- فاصلة صغرى: ثلاثة أحرف متحركة ثم حرف ساكن كقولك. "فَعَلَتْ" "جَمَعَتْ" "إِرَبًا"...
- فاصلة كبرى: أربعة أحرف متحركة ثم حرف ساكن كقولك: "فَعَلَنَا" "أَكَلَهُمْ" "شَجَرَةٌ"...

(5) السلامي، (خولة)، الثقيل الأول عند قدامى منظري الموسيقى العربية وامتداده في المالوف التونسي، رسالة ختم الدروس لنيل شهادة الماجستير في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، المعهد العالي للموسيقى بتونس، جوان 2013 ، 106 ص.

(6) اخترنا قيمة الوحدات الإيقاعية حسب تأويلنا للنصوص وافترضنا المشالة أصغر الأزمنة.

(7) تتكون المدونة المكتوبة من كتاب مؤتمر الموسيقى العربية وكتاب **La musique arabe** الموسيقى العربية وكتاب **Initiation à la musique tunisienne** طريقك إلى الموسيقى التونسية وأسفار التراث الموسيقي التونسي من السفر الثاني إلى السفر التاسع وكتاب إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها. (انظر قائمة المراجع)

(8) تتكون المدونة المسموعة من: تسجيلات الوفد التونسي لمؤتمر القاهرة وتسجيلات الرشيدية للنوبات في الخمسينات وتسجيلات الإذاعة للنوبات في الستينات وما أمكن لنا الحصول عليه من تسجيلات حديثة للرشيدية.

(9) وزارة المعارف العمومية،المرجع السابق، ص 188م.

(10) ERLANGER, (Rodolphe d'), **Op.cit**., p. 147;148

(11) ERLANGER, (Rodolphe d'), ***ibid***, p. 148
SNOUSSI, (Mannoubi), **Op.cit.**, p108.

(12) ERLANGER, (Rodolphe d'),**Op.cit.**

(13) ERLANGER, (Rodolphe d'), ***ibid***.
SNOUSSI, (Mannoubi), **Op.cit.**, p107.

(14) المعهد الوطني للموسيقى والتمثيل والرقص، التراث الموسيقي التونسي، السفر الثاني، المرجع السابق، ص12.
المعهد الوطني للموسيقى والتمثيل والرقص، التراث الموسيقي التونسي، السفر الثالث، المرجع السابق.
إدارة الموسيقى والفنون الشعبة، التراث الموسيقي التونسي، السفر التاسع،المرجع السابق، ص19. (هناك إشارة إلى إمكانية كتابة الدليل الإيقاعي 8 8)

(15) المهدي، (صالح)،المرجع السابق.

(16) بطايحي عملي: يطلق على البطايحي عندما يُحث آخر أبيات النوبة حسب رواية زياد غرسة. (غرسة، (زياد)، درس الطبوع والإيقاعات التونسية للسنة الأولى من المرحلة الأولى موسيقى وعلوم موسيقية، المعهد العالي للموسيقى بتونس، السنة الجامعية: 2005–2006).

(17) بن حسين محمد ومحمد الشريف، «نوبة رصد الذيل (الأبيات والبطايحي الأول)»، شركة غراموفون، اسطوانة 78 لفة، HC41.

(18) نعني بـ  الترعيدة (Roulement)

(19) الرشيدية، «نوبة الرصد»، المرجع السابق.

(20) بن حسين محمد ومحمد الشريف، المرجع السابق.

(21) الرشيدية، «نوبة الرصد»، المرجع السابق.

(22) مثال ذلك:

(جمعنا الوحدات حسب المشالة 2+3+3)

(جمعنا الوحدات حسب المشالة 2+2+2+2)

(جمعنا الوحدات حسب المشالة 3+2+3)

انظر: السلامي، (خولة)، "البطايحي امتداد الثقيل الأول بين التدوين والتطبيق"، المرجع السابق، ص. 65–79

(23) حسب دراسة قدمها رشيد السلامي في مداخلته "نحو منهج تونسي في التلربية الموسيقية" في إطار ندوة علمية موضوعها الإيقاع في الموسيقى بين التنظير والممارسة بقصر النجمة الزهراء سيدي بو سعيد يومي 4 و5 ماي 2012.

(24) يوافق المقطع القصير في العروض الحرف المتحرك مثل: تَ أو كَ. أما المقطع الطويل فيوافق حرفا متحركا يليه حرف ساكن مثل: كُنْ أو لاَ.

(25) كتبنا المقاييس وجمعنا وحداتها 3+3+2 حسب نتيجة بحث سابق، انظر ص.12

## المراجع

- **المراجع المكتوبة:**


الأندلسي، (أحمد بن محمد بن عبد ربه)،"كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعلل القوافي"، العقد الفريد، تح. عبد المجيد الترحيني، ط. 1، ج. 6، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983، ص. 270–365

ابن الطحان، (أبو الحسن محمد بن الحسن)، حاوي الفنون وسلوة المحزون، تح. زكريا يوسف، المجمع العربي للموسيقى، بغداد، 1976، 118 ص.

ابن المنجم، (يحيى بن علي أبو أحمد)، رسالة يحيى بن المنجم في الموسيقى، تح. زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، 1964، 32 ص.

ابن زيلة، (أبو منصور الحسين)، الكافي في الموسيقى، تح. زكريا يوسف، القاهرة، دار القلم، 80 ص.

ابن سينا، الحسين أبو علي، "رسالة في الموسيقى من جملة كتاب النجاة"، ملحق ضمن تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، تأليف جورج هنري فارمر، عرّبه وعلق حواشيه ونظم ملاحقه جرجيس فتح الله، بيروت، دار مكتبة الحياة، د.ت.، ص. 403–416.

ابن سينا، (الحسين أبو علي)، جوامع علم الموسيقى الفن الثاني عشر من الرياضيات من كتاب الشفاء، تح. زكرياء يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الإهواني ومحمود أحمد الحفني، القاهرة، المطبعة الأميرية، 1984، 134 ص.

ابن منظور، (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، بيروت، دار لسان العرب، د.ت.

إخوان الصفاء، "الرسالة الخامسة من القسم الرياضي في الموسيقى"، ضمن رسائل إخوان الصفاء، سلسلة تراث العرب، مصر، ج.2، د.ت.، ص. 183–241.

إدارة الموسيقى والفنون الشعبة، التراث الموسيقي التونسي، السفر السادس، تونس، د.ت.، 88 ص.

إدارة الموسيقى والفنون الشعبة، التراث الموسيقي التونسي، السفر السابع، تونس، شركة فنون الرسم والنشر والصحافة، د.ت.، 102 ص.

إدارة الموسيقى والفنون الشعبة، التراث الموسيقي التونسي، السفر الثامن، تونس، المطبعة الرسمية، د.ت.، 138 ص.

إدارة الموسيقى والفنون الشعبة، التراث الموسيقي التونسي، السفر التاسع، تونس، مطبعة الدار التونسية للنشر، 1979، 136 ص.

الأرموي البغدادي، (صفي الدين بن عبد المؤمن)، الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، تح. وشرح محمد الأسعد قريعة، مراجعة وتصدير محمود قطاط، تونس، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية، 2009، 554 ص.

الأرموي البغدادي، (صفي الدين بن عبد المؤمن)، كتاب الأدوار، تح. وشرح الحاج هاشم محمد الرجب، سلسلة كتب التراث 192، بغداد، الدار الوطنية للتوزيع والإعلان ببغداد، 1980، 174 ص.

الأصفهاني، (أبو الفرج)، كتاب الأغاني، مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، 1963، 16 ج.

حاج قاسم، (محمد عبد القادر)، الكتابة الإيقاعية في الموسيقى العربية من خلال مقاربة تاريخية وأورغانولوجية ودراسة تحليلية لآداء آلتي الطار التونسي والنغارات لإيقاعات الدرج والخفيف والختم نوبة رصد الذيل أنموذجا، رسالة الماجستير في جماليات وتقنيات الموسيقى أداء الموسيقى التونسية والعربية، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، سوسة 2011، 150 ص.

الحنشي، (حسن)، "الإيقاع في الموسيقى العربية"، الحياة الثقافية، العدد 23/22، تونس، وزارة الثقافة، جويلية/أكتوبر 1982، ص. 116–121.

خشبة، (غطاس عبد الملك)، كتاب الموجز في شرح مصطلحات الأغاني، القاهرة، الشركة المصرية للطباعة والنشر، 1979، 94 ص.

السلامي، (خولة)، الثقيل الأول عند قدامى منظري الموسيقى العربية وامتداده في المالوف التونسي، رسالة ختم الدروس لنيل شهادة الماجستير في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، المعهد العالي للموسيقى بتونس، جوان 2013 ، 106 ص.

السلامي، (رشيد)، "النوبة في مالوف الجد ومالوف الهزل نوبتا ذيل (أنموذجا) دراسة مقارنة"، مهرجان تستور الدولي للمالوف والموسيقى العربية التقليدية، الدورة 39، 2005، نسخة مرقونة 14 ص.

السلامي، (رشيد)، معجم الإيقاع في الموسيقى (معجم شواهد تاريخية)، مرقون 46 ص.

الشرواني، (فتح الله)، مجلة في الموسيقى، سلسلة ج عيون التراث، المجلد 26، 1986، فرانكفورت، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية طبع بالتصوير عن مخطوط أحمد الثالث 3449 من مكتبة طوب قابو ساراي في اسطمبول، 193 ص.

عتيق، (عبد العزيز)، علم العروض والقافية، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1987، ص. 211 .

علولو، (مصطفى)، "المدارس الإيقاعية العربية من خلال المصادر"، فنون، العدد 6، 1986، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، ص. 30–36.

الفارابي، (أبو نصر محمد بن طرخان)، كتاب الموسيقى الكبير، تح. وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، 1270 ص.

قريعة، (محمد الأسعد)، "مفهوم الإيقاع ومصطلحاته في التراث العربي"، الإذاعة والتلفزة التونسية، تونس،1995، ص. 28–31.

قطاط، (محمود)، "نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب"، الحياة الثقافية، العدد 23/22، 1982، ص. 90–107.

الكاتب، (الحسن)، كمال أدب الغناء، تح. غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة محمود أحمد الحفني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، 146 ص.

الكندي، (يعقوب بن اسحاق)، "رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى"، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تح. زكريا يوسف، بغداد، مطبعة شفيق، 1962، ص. 93–100.

الكندي، (يعقوب بن اسحاق)، "كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار"، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تح. زكريا يوسف، بغداد، مطبعة شفيق، 1962، ص. 80–82.

الكندي، (يعقوب بن إسحاق)، رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، تح. يوسف شوقي، القاهرة، دار الكتاب، 1969، 284 ص.

اللاذقي، (محمد بن عبد الحميد)، الرسالة الفتحية في الموسيقا، تح. وشرح الحاج هاشم محمد الرجب، ط. 1، السلسلة التراثية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - قسم التراث العربي، 1986، 287 ص.

مجهول، شجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، تح. غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، 164 ص.

المسلم الموصلي، (أحمد بن عبد الرحمان القادري الرفاعي)، الدر النقي في علم الموسيقى، تقديم وتعليق جلال الحفني، سلسلة كتب التراث عدد 1، بغداد، وزارة الثقافة والإرشاد، 1964، 28 ص.

مشاقة، (ميخائيل)، "الرسالة الشهابية في قواعد ألحان الموسيقى العربية"، ضمن M.U.S.J (Mélange de la Faculté Orientale de l'Université St. Josef)، نشرها الأب رنزفال وقدم لها وعلق عليها، بيروت، 1913، 69-117 ص.

المطيري، (محمد بن فلاح)، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ط. 1، الكويت، غراس للنشر والتوزيع والدعاية والإعلان ومكتبة أهل الأثر، 2004، ص. 119.

المعهد الوطني للموسيقى والتمثيل والرقص، التراث الموسيقي التونسي، السفر الثاني، ط. 2، تونس، مطبعة كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار، 1967، 48 ص.

المعهد الوطني للموسيقى والتمثيل والرقص، التراث الموسيقي التونسي، السفر الثالث، تونس، مطبعة كتابة الدولة للشؤون الثقافية، د.ت.، 64 ص.

المعهد الوطني للموسيقى والتمثيل والرقص، التراث الموسيقي التونسي، السفر الرابع، تونس، مطبعة كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار، د.ت.، 40 ص.

المعهد الوطني للموسيقى والتمثيل والرقص، التراث الموسيقي التونسي، السفر الخامس، تونس، المطبعة الرسمية، د.ت.، 104 ص.

المقري، (أبو العباس أحمد بن محمد التلمساني)، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، تح: إحسان عباس، ، بيروت، دار صادر، 3 أجزاء آخرها للفهارس 1968.

المهدي، (صالح)، إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها، تونس، بيت الحكمة، 1990، 206 ص.

وزارة المعارف العمومية، كتاب المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد بمدينة القاهرة سنة **1350** هـ/**1932** م، القاهرة، المطبعة الأميرية، 1933، 444 ص.، وملحق صور77 ص.، وضِمنَه تقرير البارون دي ارلنجر، 258 ص.

CHAILLEY, (Jaques) & CHALLAN, (Henry), **Théorie complète de la musique**, t. I, Paris, Alphonse LEDUC, 1951, 93 p.

DANHAUSER, (Adolphe), **Théorie de le musique**, Paris, Henry Lemoine, 1996, 195 p.

DECANDÉ, (Ronland), **Dictionnaire de la musique**, Paris, Le seuil, 1961, 687 p.

ERLANGER, (Rodolphe d'), **La musique arabe**, Paris, Paul Geuthner, -19301959, 6 vol.

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

ROUANET, (Jules), « La musique arabe dans le Maghreb », Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, vol. V, Paris, Librairie Delagrave, 1922, pp. 2813-2940.

ROUANET, (Jules), «La musique arabe», Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, vol. V, Paris, Librairie Delagrave, 1922, pp. 2676-2812.

TOUMA, (Habib Hassan), **La musique arabe**, Paris, Buchet/Chastel, 1977, 195 p.

VIGNAL, (Marc), **Dictionnaire de la musique**, Canada, librairie Larousse, 1987, 882 p.

YAMMINE, (Habib), « L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe du IXe à la fin du XXe siècle », Cahiers de musiques traditionnelles 12, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1999, pp. 95 -121.

ZOUARI, (Lassaâd), **Les formes rythmiques (awzân) dans la musique arabe traditionnelle**, thèse d'histoire de la musique et de musicologie en vue de l'obtention du doctorat nouveau régime, Université de Paris-Sorbonne Paris-IV, octobre 1997, 633 p.

- **المراجع المسموعة:**

بن حسين محمد ومحمد الشريف، «انظر لحالي»، شركة غراموفون، اسطوانة 78 لفة، HC 49 .

بن حسين محمد ومحمد الشريف، «نوبة رصد الذيل»، شركة غراموفون، اسطوانة 78 لفة، HC 40-45.

الرشيدية، «الحفل الشهري»، نسخة رقمية لتسجيل أشهر ماي وأكتوبر وديسمبر سنة 2007.

الرشيدية، «بطايحي يا شبيه بدر الكمال ضمن نوبة رصد الذيل من حفل سبعون 2002»، المكتبة الصوتية لمركز الموسيقى العربية والمتوسطية، 2002.

الرشيدية، «نوبات الذيل والعراق والصيكة والحسين رمل الماية والأصبعين ورصد الذيل والرمل والأصبهان والمزموم والماية»، نسخة رقمية لتسجيل سنة 1954.

الرشيدية، «نوبة الرصد»، نسخة رقمية لتسجيل سنة 1957.

الرشيدية، «نوبة النوى»، نسخة رقمية لتسجيل سنة 1970.

الرشيدية، «نوبة النوى»، نسخة رقمية لتسجيل أشهر من جانفي إلى ماي ونوفمبر وديسمبر سنة 2008.

الرشيدية، «نوبة النوى»، نسخة رقمية لتسجيل أشهر فيفري وأفريل وجوان سنة 2009.

فرقة الإذاعة التونسية، «نوبات العراق والرمل»، نسخة رقمية لتسجيل سنة 1960.

فرقة الإذاعة التونسية، «نوبات رمل الماية ورصد الذيل والأصبهان والمزموم»، نسخة رقمية لتسجيل سنة 1962.

فرقة الإذاعة التونسية، «نوبة الذيل»، نسخة رقمية لتسجيل سنة 1959.

# الأغنية الاحتجاجيّة المعاصرة بين المعنى والمغنى

## أغنية "الربيع العربي" لهبة الطوجي أنموذجا

**بيرم الزوش***

*bayremzouche@gmail.com*

**المقدّمة**

**اندلعت احتجاجات شعبيّة عارمة في كامل تراب البلاد التونسيّة أواخر سنة 2010 ومطلع سنة 2011، تطالب بالحريّة والشغل والعيش الكريم فأدّت إلى سقوط النّظام. لم تقتصر موجة التحرّكات على تونس، بل امتّدت إلى مصر فاليمن، ثمّ إلى ليبيا وسوريا وبعض الدّول العربيّة الأخرى.**

**ومنذ ذلك الحين، كثرت الأغاني الاحتجاجيّة، وأعيد بعضها إلى الذّاكرة مثل أغاني "الشّيخ الإمام"(1) و"السيد درويش"(2). كما أعيد إحياء أعمال العديد من الفرق الموسيقيّة والملحنين والمطربين المختصّين في هذه النّوعيّة من الأغاني، نذكر على سبيل المثال "مارسال خليفة" و"أميمة خليل" و"ريم البنّا" و"زياد الرّحباني" و"هبة طوجي".**

**يقال إنّ الأغنية الوطنيّة بصفة عامّة، والأغنية الاحتجاجيّة بصفة أخّص، أغنية بسيطة لا تحتاج إلى لحن ثريّ بل تعتمد بالأساس على الكلمة حتّى تبلّغ رسالة ما ولسنا في حاجة إلى الاهتمام بجودة اللّحن أو حسن الأداء. (3)فإلى أيّ مدى يمكن أن تكون الأغاني الاحتجاجيّة مجالا لتغليب المعنى عن المغنى؟ وهل تحتاج الكلمة إلى دعم موسيقيّ لإيصال المعنى؟**

---

*باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

**1.الأغنية الاحتجاجيّة:**

**بالرّجوع إلى الجذر (ح،ج،ج) يعرّف "منجد الطلاّب" مصطلح "حاجَّه حِجَاجا ومحَاجّةً بمعنى خاصمه"(4). وقال "ابن المنظور" في "لسان العرب" أن مصطلح احتجّ بالشيء يعني "اتّخذه حجّة"(5).**

**فالأغنية الاحتجاجيّة هي تصوير حيّ للواقع المعيش إذ تعالج ظواهر اجتماعيّة كالفقر والتّهميش والهجرة غير الشرعيّة... وهي في صراع دائم مع كلّ ما من شأنه أن يعيق تقدّم الشعوب ورقيّها فتبحث عن البديل. وتجلّى ذلك في الأغاني التّي انتشرت قبيل الثّورات العربيّة وأثناءها والتّي نادت بإسقاط الأنظمة واستبدالها بأخرى. كما تعتبر الأغنية الاحتجاجيّة مرآة تعكس الوضع الرديء المعيش في مجتمع معيّن فتنبذها السّلطة ولا تستسيغها فلا تدعمها بل يسجن في غالب الأحيان ملحّنوها وأصحاب كلماتها خاصّة في الدّول المتخلّفة التّي لا تؤمن بحريّة التّعبير.**

**أدّت التّحركات الشعبيّة – كما ذكرنا سابقا– إلى ظهور طرق تعبيريّة واحتجاجيّة جديدة ،على الأقّل بالنسبة للتقاليد العربيّة، واتخذّها بعض أفراد الشّعب وخاصّة الفئة الفتيّة منه وسيلة للتّعبير عن مطالبهم ورفع شعاراتهم، كالرسّوم الفنيّة على الجدران (graffiti) والرّقص في الشّارع (break dance)وتقديم بعض العروض المسرحيّة (les spectacles de rues)ـ أمّا بالنسبة إلى الموسيقى، فقد لاحظنا انتشارالـ "رّاب" في الوسط التّونسي وغزر الانتاج فيه، ويعتبر "الرّاب" نوعا من أنواع الأغنية الاحتجاجيّة. فقالب الرّاب هو "مكوّنحيويّ يعبّر عن نبض الحياة والتّغيير الاجتماعي وتأليف موسيقيّ متواتر يشّكل مرآة لهما"(6) فالرّاب "هو إجابة صارخة عن التّفكك الاجتماعيّ الذي قد يصل إلى فقدان البعد الإنسانيّ لدى بعض الجماعات"(7)**

**ظهرت موسيقى الرّاب بشكل جديّ ومتطوّر سنة 1985، تكون فيها الأشعار في شكل حديث مغنّى تؤدّى بأسلوب أحاديّ الصّوت تقريبا. فالنّص الشعري في قالب الرّاب هو المكوّن الأساسيّ إن لم نقل الوحيد في هذه النّوعيّة من التّأليف.(8)**

**تمتاز إذن الأغنية الاحتجاجيّة بقوّة الكلمة حتّى تكون فعّالة ومعبّرة لكن السؤال المطروح أليست بحاجة إلى دعم موسيقيّ لإيصال المعنى؟**

**التّحليل:**

اخترنا أغنية "الرّبيع العربي" لـ"هبه طوجي" وهي أغنية مهداة إلى روح "الشّهيد محمّد البوعزيزي" والأطفال الذّين سقطوا أثناء الثورات العربيّة وتدوم 6 دقائق و59 ثانية. أنتجت هذه الأغنية سنة 2014 أي بعد ثلاث سنوات من اندلاع التحركّات الشعبيّة وهو عمل اشترك فيه "غادي الرحباني" بكتابة الكلمات و"أسامة الرّحباني" بتلحينه وتوزيعه ثمّ نشره.(9)

سنقوم بتقسيم الأثر إلى ثلاثة مقاطع حسب الكلمات وسنقوم بوصف الآلات المصاحبة وطريقة الأداء في كلّ هذه المقاطع.

## 1.المقطع الأوّل:

**الكلمات:**

عَنْ أَيَّ رَبِيعْ بْغَنِّي؟ عَنْ أَيَّ رَبِيعْ بْقُولْ؟
هَ اَلْوَجَعْ اَلطَّالِعْ مِنِّي صَرْخَة مِنْ قَلْبِي اَلْمَشْغُولْ
عَنْ أَيَّ رَبِيعْ بْغَنِّي؟ عَنْ أَيّ رَبِيعْ بْقُولْ؟
النَّاسْ اِلِّي عَمْ تِسْقِطْ هِنّ أَبْرِيَاءْ وِمِينْ الْمَسْؤُولْ؟
حْلِمْنَا بْرَبِيعْ مْزَهِّرْ عِطْرُو يِنْتَشِرْ عَلَى النّاسْ
طِلِعْ الرّبِيعْ مْحَيِّرْ زَهِّرْ دَمْ وْلَادْ النّاسْ
بِدْيتْ بْعَرَبِيّة خُضْرَة وِلْعِتْ ثَوْرَة بِالمَيْدَانْ
عَمْلُوهَا ثَوْرِتْنَا حَمْرَاء تِقْتِلْ بِاسْمِ الأَدْيَانْ

**تحليل النص الشعري**

إذا نظرنا في المقطع الأوّل من هذه الأغنية يطالعنا حرف الجرّ "عن" ومعناه "موضوع الكلام" فالموضوع المتحدّث عنه هو "الرّبيع" ثمّ نفاجأ بأداة استفهام "أيّ" وهو استفهام إنكاري يفيد عدم الاعتراف به ثمّ "أي" اداة تفيد التعيين أي تعيين أحد الرّبيعين: الرّبيع الفصل والرّبيع الثورة. فالربيع الحقيقي يعني الضياء والنّور والحياة والاخضرار والبَعث أمّا الربيع المقصود بالأغنية فهو وجع (مصدره الأنا فالشّاعر يعاني ألم تجربة ذاتيّة) وصرخة من قلب مشغول. لذا نلاحظ تنكّر لهذا الرّبيع وعدم الاعتراف به فهو لا يشبه الرّبيع في شيء لذلك لا "يتغنّى" الشّاعر به إذ لا يوفّر المتعة فيستبدل العبارة بـ"القول" وهو أقرب إلى الوصف.

ويتكرّر الاستفهام للإلحاح والتّأكيد على رفض هذا الرّبيع وعدم التّغني به. فضحايا هذا الرّبيع النّاس والأرواح التّي تزهق من غير أيّ ذنب فعوضا عن خاصيّة

الرّبيع الحقيقيّة وهي عودة الرّوح نجد استلاب الأرواح.. وعوض أن يضمن حقّ الانسان في الحياة، تزهق روحه. فمن يتحمّل المسؤوليّة؟ صرخة وجّهت لتحديد المسؤوليّات.

من حقّنا كشعب عربيّ أن نحلم بربيع يتميّز بأهم صفة له وهي الإزهار يعني الانتاج والأمل والحياة؛ ويتميّز بصفة ثانية هي العطر الذّي من شأنه أن يكون مشاعا بين كلّ النّاس، فتجني فوائده كلّ الفئات الاجتماعيّة بنفس الحظوظ وتتمتّع به.

استعمل الشّاعر فعل "طلع" وهو فعل يحيلنا إلى خيبة أمل إلى نتائج غير منتظرة أوّل نتيجة "محيّر" وهذا دليل على عدم الاستقرار والاستمتاع، فهذا الرّبيع يبعث على الخوف والحيرة وخيبة الأمل. أمّا بالنسبة للخيبة الثّانية فزهور هذا الرّبيع هي شهداؤه "دّم أبناء الشّعب" حيث أصبح الثّائر ضحيّة كـ"ضحايا القنّاصة" مثلا وتؤرّخ الأغنية لشرارة اندلاع الثّورات العربيّة التّي كان منطلقها احتجاج البوعزيزي على وضع اجتماعيّ متردّ (عربيّة خضرة) لتمتّد شرارتها إلى "ميدان التّحرير" بمصر حيث "ولعت" أي اشتعلت النّيران وتأجّجت الثّورة نظرا لأهميّة مصر في الشّرق الأوسط. ثمّ يلفت انتباهنا فعل عمل (عملوها) هذا الفعل يدّل على التعمّد وسابقيّة الإضمار. فالثّورة تتربّص بها مجموعة عبّر عنها الشّاعر بضمير الجماعة الغائب "هم" ولعلّ لذلك دلالتين: الأولى أنّهم معروفون ولا فائدة من ذكرهم، والثّانية لغاية التّجاهل والاحتقار والحطّ من شأنهم. كما أنّ الفعل يحيلنا على تغيير وجهة الثّورة إلى الحمرة بسفك الدّماء، فجعلت الثّورة دمويّة تصنع الموت عوضا عن صنع الحياة متعلّلين بالدّين والدّفاع عنه، وتحوّلت الثّورة من سلميّة اجتماعيّة شعارها الشّغل والكرامة والمساواة والحريّة، إلى ثورة دمويّة عقائديّة دينيّة غير صالحة للزّمان وللمكان.

<u>العناصر الموسيقيّة المعتمدة بالمقطع:</u>

<u>التّركيبة الآليّة:</u>

- استعمل "أسامة الرّحباني" آلات نحاسيّة كآلة "التروميون" (Trombonne) وآلة "الترومبات" (Trompette) وآلة "الهورن الفرنسي" ( Le Horn français).
- آلات إيقاعيّة كآلة "الكاسيكلار" (caisse claire)
- وجود آلات الكمنجة ( les violons)

- ❖ آلة الغيتار (La guitar)
- ❖ دربوكة ودف والرّق.
- ❖ صوت نسائي.
- ❖ مجموعة صوتيّة.

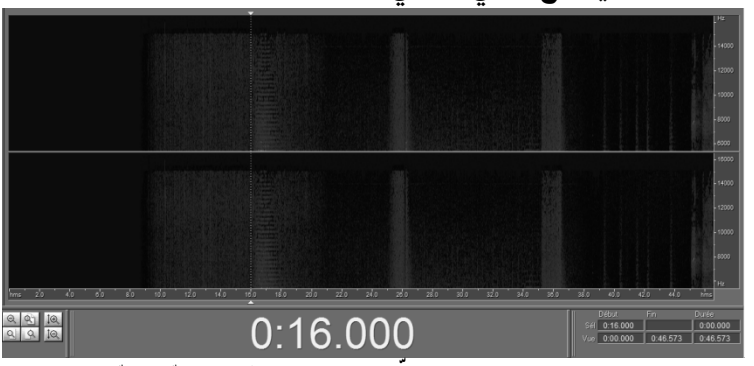
<u>في علاقة الكلمة بالأداء:</u>

❖ أوّل ما يلفت الانتباه في هذا الأثر ومنذ البداية هو استعمال مؤثّرات صوتّية ففاتحة هذا الأثر بدأت بصوت نيران أثناء اندلاعها. فالنّار هي الجحيم والانتحار.

← خلق صدمة تهيء لأغنية تحمل في طيّاتها قضيّة صادمة.

❖ تذكّرنا أجراس الآلات النّحاسيّة وإيقاعات آلة "الكاسيكلار" ( caisse claire) بالموسيقى الحربيّة التّي تستعمل لتقديم الشخصيّات الوطنيّة في المحافل الرّسميّة وتستعمل أيضا أثناء المعارك لتحميس الجيوش.فهي تُعزف بطرقة قويّة (forte) كما صدر في هذا الأثر.

← عزفت هذه المجموعة من الآلات في مقدّمة العمل. فكأنّ بالموزّع يمهّد ويهيئنا إلى عمل ذي طابع حربيّ حماسيّ عنيف.




<u>صورة رقم1:</u> إبراز الطّابع الحماسي للآلات النّحاسيّة.

❖ يفاجئنا سكوت الآلات النّحاسيّة وآلة "الكاسيكلار" (caisse claire) لتعزف الوتريّات بأصوات متقطّعة (staccato) مع الأوقات القويّة.

❖ دخول صوت نسائي (يعرف عادة بالحنان) مع مصاحبة لآلة الغيتار والوتريّات.

← تستعمل هذه التّركيبة من الأجراس (صوت بشري + غيتار) عادة في الأغاني التّي تتغنّى بالحبّ والرّومنسيّة.

يوجد تضّاد بين التّمهيد الذّي سبق أن ذكرنا أنّه ذو طابع حماسي يحمل في طيّاته معاني الحرب والعنف والموت في حين أنّ بداية الغناء أريد لها أن تكون بصوت نسائيّ بما تحمله هذه الأخيرة –أي المرأة– من معاني الحياة والحبّ والجمال أفلا يذكرنا هذا التّضاد في الأجراس واللّحن بتضاد الكلمات التّي تحدّثت عن الرّبيع والموت والحلم والوجع...؟

❖ في آخر المقطع وقبيل اللّازمة أدخل الموّزّع المجموعة الصّوتيّة الرّجاليّة (عنصر من عناصر الفرق الموسيقيّة العسكريّة) في مصطلح "عملوها ثورتنا حمراء تقتل باسم الأديان" كما بلغت المطربة أعلى درجة في مجالها الصّوتيّ منذ بداية الأثر.

← تجسيدالصراخ والقلق الذّي جاء في أوّل المقطع (ه الوجع الطالع منّي صرخة من قلبي المشغول).كما توحي هذه الاختيارات أيضابالاحتجاج وعدم الرضا بتحويل وجهة الثورة كما وجد في الكلمات من ثورة الرّبيع إلى ثورة دمويّة عقائديّة.

## 2. المقطع الثّاني:

الكلمات:

دُوَلْ كْبِيرَة دَخَلِتْ فِينَا بْمَصَالِحْهَا السّيَاسِيّة
طَارْ النّعْسْ مِنْ لَيَالِينَا بْحُورَتْنَا مُوشْ مَحْمِيّة
جَابُوهُنْ مِنْ ضِيَعْ بْعِيدَة هَوْدِي البَرْبَرْ الْمَغُولْ
بْقَلْبُنْ وَحْشِيّة وْعَقِيدَة لَا بْتِتْجَادِلْ وَلَا بْتْزُولْ
هَدِيرْ أَصْوَاتُنْ تْدَفَقْ قَالُولُنْإِنْتُو مْقَاتْلِينْ
الوَطَنْ العَرَبِي اِلْكُنْ خَنْدَقْ لَا تْفَرْقُو لَوْنْ وَلَا دِينْ
الشُعُوبْ قَرَرَتْ مَسَارَهَا حَقْهَا تْعِيشْ بْحُرِيّة
لَكِنْ الثّوْرَة يَا خْسَارَة رَدِتْهُنْ لِلْعُبُودِيّة.

تحليل الكلمة

يستهّل الشّاعر هذا المقطع بالتّصريح بالفاعلين "هم" ويكشف عنهم النّقاب ليصبحوا الدّول الكبرى: فالمعتدي جماعة تبحث عن مصالحها مستغلّة جهل فئات، باعثة فيها النّعرات الدّينيّة، مقسّمة للوحدة القوميّة بتعلات دينيّة متدخّلة في شؤوننا (الدّول العربيّة). إذن عمد الشّاعر إلى فضح طبيعة هؤلاء المستعمرين، وكانت نتيجة أعمالهم الأرق (طار النّعس) الذّي أصاب الوطنييّن من أبناء الشّعوب العربيّة.

هذا على المستوى البشر. أمّا على مستوى الوطن، فأصبح غير محميّ، ومستهدفا، ومطيّة للمستعمرين.

أمّا الوسيلة الثّانية، بعد النّعرات الدينيّة فهي استغلال الشّباب الذّين جلبوا من بلدان مختلفة باسم الغيرة على "الخلافة الاسلاميّة" باعثين فيهم أفكارا رجعيّة. وجعلوهم متعصّبين غير قابلين للجدل والنّقاش، شعارهم قطع الرؤوس، فصيّروا الثّورة حربا عقائديّة، وأوعزوا إليهم أنّهم مقاتلين من أجل وطن عربيّ دون تمييز عرقيّ أو دينيّ. من المفروض أنّ الشعوب حرّة في تقرير مصيرها وفي التّمتع بالحريّة، لذلك استعمل الشّاعر "لكن" وهو حرف استئناف يفيد الاستدراك أيّ التراجع عمّا قيل، أي الخروج من الإيجابيّ (الحقّ في تقرير المصير) إلى الثّورة بمفعولها العكسيّ. يظهر ذلك في فعل "ردّ" فعوضا عن التحرّر، جُعِل منهم عبيدا. يحيلنا كلّ هذا إلى خروج الثّورة عن مسارها الايجابيّ، وتحويل وجهتها من التحرّر إلى العبوديّة ممّا أدّي إلى الحسرة (يا خسارة) على الواقع المعيش، فهو واقع متردٍ.

العناصر الموسيقيّة المعتمدة بالمقطع:

التّركيبة الآليّة:

- "الكاسيكلار" (caisse claire)
- آلات نحاسيّة
- دربوكة ودفّ ورقّ
- الغيتار الجهير الالكتروني (guitarebasse)
- مجموعة الكمنجة (وتريّات)
- صوت نسائي
- الأوبوا (hautbois)
- مجموعة صوتيّة

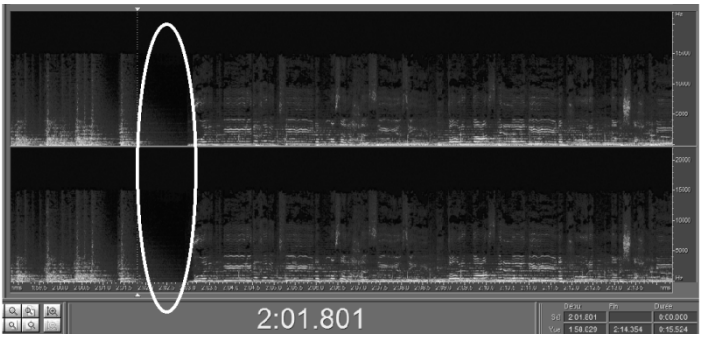
في علاقة الكلمة بالأداء:

- جاءت وكتمهيد لهذا مقطع لازمة موسيقيّة عزفت فيها الآلات النحاسيّة (عزف منفرد على آلة الـ"كور" (Cor) وآلة "الكاسيكلار".

← يقصد الموزّع التكثير من استعمال هذه الآلات حتّى يبرز الأبعاد الرّمزيّة لهذه الآلات. إذ لا يمكن استعمال آلات ذات شجن كبير في مواقف تدّل على الاحتجاج والغضب.

❖ وجود المجموعة الصّوتيّة مع استعمال التّناظر أثناء الأداء. فنجد أصوات متقطعّة مع كلّ وقت قويّ. أفلا يقصد الموزّع بها تساقط قطرات الدّم من الضحايا؟

❖ عند انتهاء هذه اللّازمة خيّر الملّحن أن تكون في شكل قفلة موسيقيّة توحي لنا انتهاء الأغنية والعودة للاستقرار والسّكون.




صورة رقم2: العودة للاستقرار والسّكون.

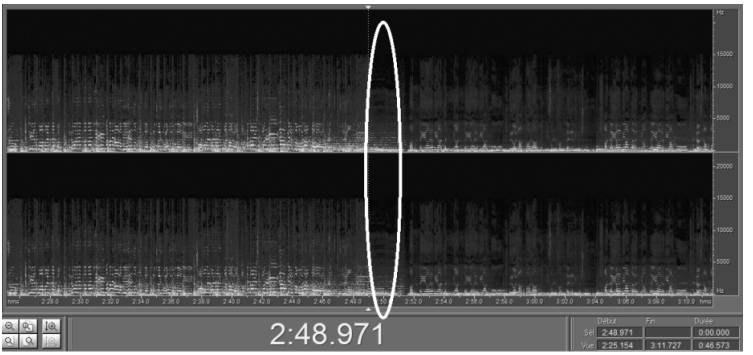
❖ استعمال آلة الـ"أوبوا" (hautbois) وهي آلة تعرف بالشجن ورقّة صوتها مصاحبة لصوت نسائيّ.

← وجود تضارب بين الكلمة فهي تتغنّى بالقوّة والفوضى (البربر، المغول) والموسيقى فهي مؤدّاة من قبل أصوات شجيّة وبطريقة هادئة.

نستنتج منهذا التضارب أنّ الملّحن يريد تبليغ رسالة. فالعربيّ يعيش حالة نفسيّة مضطربة، ولم يعد يشعر بالأمان ويعتبر نفسه مستعمرا (دول كبيرة دخلت فينا، بحورتنا موش محميّة).

❖ استعمل الملّحن الآلات النّحاسيّة مع صوت بشريّ حادّ (soprano) عند غناء بيت (الشعوب قرّرت مسارها حقها تعيش بحريّة) فكأنّها بصرخة احتجاجيّة موّجهة للمستمع للمطالبة بحقوقه: حقّ الشعوب في تقرير مصيرها والعيش الكريم.

❖ وجود عودة نسبيّة للهدوء على مستوى اللّحن في بيت الأخير من هذا المقطع. فكأنّ بالملّحن يتحسّر أيضا مع الكلمات ويحزن لشعبه الذّي أصبح عبدا لقوّات أجنبيّة.




**صورة رقم3: العودة النسبيّة للهدوء.**

### 3. المقطع الثّالث:

**الكلمات:**

**ثَوْرة التّغْييرْ لَتطَوّرْ مُوشْ لَتْرَجّعْ لَوَرَا**
**خُوفِي لَهَا الثّوْرَة تْوَخّرْ وْتْصَيّرْنَا مَسْخَرَة**
**بَدّي رَبيعْ يْكُونْ أَخْضَرْ تَا يْبَشّرْ بْصَيفْ جْدِيدْ**
**عَمَلُونَا الرّبِيعْ الأَحْمَرْ رَشُونَا سْلَاحْ وَحَدِيدْ**
**عَمَلُونَا الرّبيعْ بْتِسْطَعْ شَمْسْ الصّيْفْ المَضْوِيّة**
**بَعْدَ الصِيفْ الخَرِيفْ بْيِسْمَعْ رَعْدِ الغَيمَة الشّتْوِيّة**
**حَتّى بُكْرَه الْشِتِى يطْلَعْ يغْسِلْ أَرَاضِينَا الحَمْرَاء**
**دَوْرَةِ الحيَاة بْتِرْجَعْ بْالصَرْخَة الانْسَانِيّة**
**سَمُونَا الرّبِيعْ العَرَبِي زَهّرْ خَرِيفْ الفَوْضَى**
**الغَرْبْ خَلَى الشَعْبْ العَرَبي مَا يْحَرّرْ ثَوْرَة بَيْضَاء**
**خَوْفِي عَلَى هَا الَشَعْبْ العَرَبِي مَا يْحَرّرْ ثَوْرَة بَيْضَاء**
**وْيبْقَى جَاهِلْ مِثْلْ الصّبِيْ يُحْكُمْ بْصُفُوفْ الرّوْضَة**

**تحليل النص الشعري**

**أمّا المقطع الأخير فيقدّم البديل، وهو المفهوم الصحيح للثورة، وهو التّغيير نحو التّطوّر (مواكبة التّقدّم التكنولوجي، القرن 21، طلب العلم، اكتساح الفضاء، الانعتاق) لا للرجوع إلى الوراء (التقوقع، الظلمة، التّخلف، الجهل، الاستغلال، الفوضى). الشاعر متخوّف من تغيّر مسار الثّورة، فنجني التّخلف والسّخرية واستهزاء الشّعوب المتقدّمة.**

استعمل الشّاعر كلمة "بدّي" التي تؤكّد على الرّغبة الملحّة في ربيع صفاته الخضرة، وهي مواصفات الرّبيع الحقيقي الذي يؤدّي إلى صيف مثمر نجني منه الثّمار، ثمار الثّورة وهي الدّيمقراطيّة والعدالة والحريّة. كما ألحّ الشاعر على استعمال فعل "عملونا" ما يدلّ على إصرار الدّول المعادية لهذا الرّبيع الحقيقيّ على تحويل وجهتنا إلى ربيع من صنعها خصوصيّاته الحمرة: القتل، الدّم وعطره (رشّونا) سلاح وحديد.

في هذا المقطع نجد مصطلحات: الرّبيع – الصيف – الخريف – الشتّاء (دورة الحياة): فالشّتاء هو فصل المطر والاغتسال من الأدران ومن الأوساخ أي الطّهارة والتّتويج بحياة جديدة: صرخة الولادة أي أن نسجّل وجودنا ونفرضه. (سمّونا) أي نعتونا وادّعوا أنّه ربيع عربيّ يعني الازدهار والبعث لشعوبه، والحقيقة أنه مجرّد ادّعاء لا أساس له من الصّحة، والدّليل على ذلك أنّه أنتج أزهار خريف غير يانعة ولا معمّرة توحي بالموت السّريع والفناء. هي أزهار فوضى عارمة حدثت في جلّ البلدان العربيّة التّي أنتجته، فأصبحت مهدّدة بالانقسام والتشتّت كسوريا واليمن وليبيا.

<u>العناصر الموسيقيّة المعتمدة بالمقطع:</u>

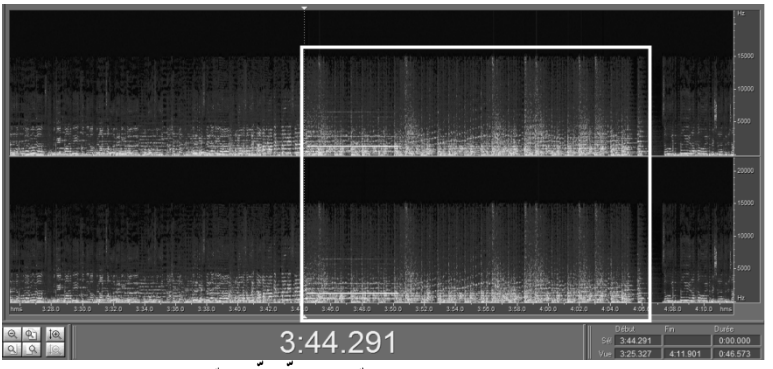
<u>التّركيبة الآليّة:</u>

- "الكاسيكلار" (caisse claire)
- آلات نحاسيّة
- دربوكة ودفّ ورقّ
- الغيتار الجهير الالكتروني (guitarebasse)
- مجموعة الكمنجة (وتريّات)
- صوت نسائي
- مجموعة صوتيّة
- آلة الأبوا (hautbois)

<u>في علاقة الكلمة بالأداء:</u>

- في تقديم هذا المقطع وجد تمهيد آليّ. عزفت الآلات النّحاسيّة هذه الجملة مصاحبة بالوتريّات بأداء قويّ (forte) وفي مجال صوتيّ حاد وبطريقة متقطّعة (staccato)

← الدّليل على التّوتر وحالة الاضطراب النّفسي الذّي يعيشها المواطن العربيّ.

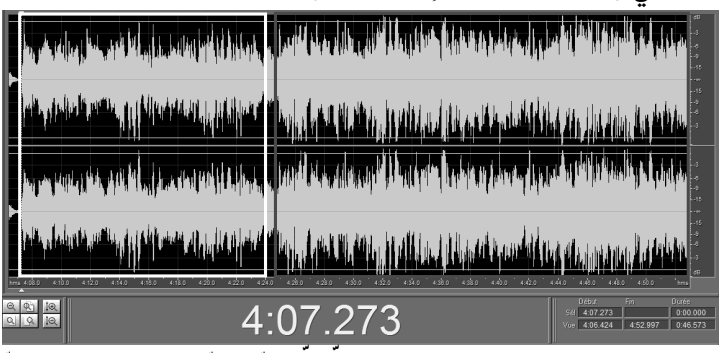



صورة رقم4: توتّر الخطّ اللّحنيّ

**يبرز اللّون الأحمر داخل المستطيل الأحمر في الصورة أعلاه، مدى تداخل الأصوات وقوّتها (saturation).**

**❖ افتتح المقطع الثّالث بخطاب ثوريّ حيث أعطى الشّاعر البديل الثّوري وكيف يجب أن تكون الثّورة وما تحمله الكلمة من معاني التطوّر والرّقي، فكان اللّحن هادئا مستعملا آلات ذات صوت شجيّ: صوت نسائي، وآلة الأوبوا (hautbois) والوتريّات التي كان أداؤها ضعيفا (piano)، والأصوات مترابطة (legato).**

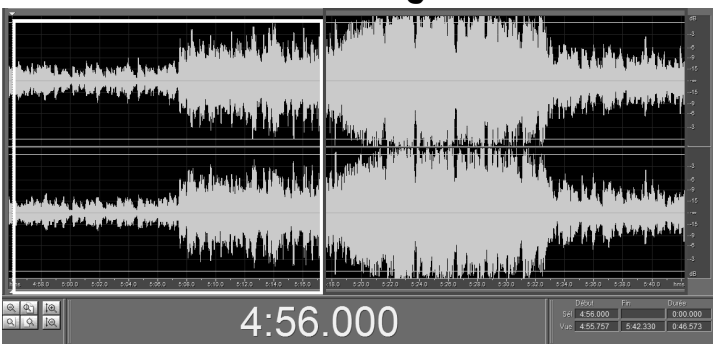
**❖ الرّجوع إلى مصطلحات العنف (سلاح وحديد، حمراء...) فلاحظنا عودة توتّر الخطّ اللّحني واستعمال الآلات الإيقاعيّة الحربيّة.**




صورة رقم5: المقارنة بين هدوء الخطّ اللّحنيّ وتوتّره في بداية المقطع الثّالث.

**← يبرز المستطيل الأبيض الهدوء النّسبيّ في بداية المقطع الثّالث. أمّا المستطيل الأحمر فهو يبرز توتّر الخطّ اللّحني.**

❖ في آخر المقطع يوظّف الموّزع المجموعة الصّوتيّة من الضّعف إلى القوّة (crescendo)، ثم يضمّه إلى صوت المطربة في مجال صوتيّ حادّ (soprano)، فكانت الصدمة والصّرخة والعودة إلى المقطع الأوّل والتساؤل والحيرة والغضب.




صورة رقم6: إبراز أساليب الأداء وكيفيّة انتقال الصّوة من الضعف إلى القوّة والعكس.

← تبرز الصّورة أعلاه التسلسل التّصاعديّ للخطّ اللّحني من الضعف إلى القوّة والانفجار. ألا يذكرنا هذا بالثّورة في تونس وفي بقيّة البلدان العربيّة بدأت التّحرّكات في قرى صغيرة ثمّ انتقلت إلى مدن دّاخليّة فانفجار وغضب شعبيّ عارم؟

**الاستنتاجات العامّة:**

❖ جاء هذا الأثر في قالب الطّقطوقة(10)فكلماته بالعاميّة اللّبنانيّة. أمّا في ما يخصّ شكل فقد غنيّ المقطع الأوّل (المذهب) ثمّ غنيّ المقطع الثّاني (بيت) فعودة للمقطع الأوّل (المذهب) ثمّ المقطع الثّالث (بيت) الذّي يشترك في اللّحن مع المقطع الثّاني، ثمّ يعود ليقفل بالمقطع الأوّل (المذهب).

← مذهب– بيت – مذهب – بيت – مذهب.

حافظ الملّحن على الشّكل العام للطقطوقة فهي باللّهجة العاميّة ومتكوّنة من مذهب وأبيات. أمّا على مستوى المضمون، فهي ليست سهلة اللّحن حتّى تستساغ في الأذن فموسيقاها ثريّة فيها أكثر من خطّ لحنيّ واحد، وفيها أجراس متعدّدة. ألا تعتبر هذه الطّقطوقة ثوريّة أيضا مثل الخطاب الذّي جاء في محتواها؟

❖ بدأت الطّقطوقة، كما ذكرنا سابقا، بمؤثرّات صوتيّة وهي صوت النّيران وانتهت أيضا بنفس المؤثّر الصوتي. فكأنّ بمحتوى الطّقطوقة هو عبارة على سرد تاريخيّ (flash-back) لما حدث منذ اندلاع الثّورات إلى يومنا هذا.

❖ قد لا تحتاج الأغنية الاحتجاجيّة إلى الكثير من العناصر الموسيقيّة لتبليغ المقصد (أغاني الرّاب أنموذجا) لكنّها تكون أصدق وأعمق وأوضح باستعمالها لهذه

العناصر، فتضفي عليها طابعا جماليّا وتنفذ إلى نفس المتلّقيكما في حال الطقطوقة المدروسة: فدلالة استعمال بعض الآلات يسهّل عمليّة تقبّل الرسالة وإيصال المعنى.

وكخاتمة لمقالنا هذا، تبيّن أن الأغنية الاحتجاجيّة ليست كبقيّة الأغاني الوطنيّة، فهي أغنية إنسانيّة حمّالة لمعاني تعكس الصورة اليوميّة للوسط الاجتماعي، فتبرز مساوئ المعيشة وتعالجها.

قد لا تحتاج هذه النّوعية من الأغاني إلى مركّبات لحنيّة وإيقاعيّة معقّدة فالكلمة فيها عنصر أساسيّ وهي محور الأغنية والرّسالة، كأغاني الرّاب مثلا فهي أغاني بسيطة اللّحن لكنّها ذات كلمة هادفة. وتكون الأغنية الاحتجاجيّة أعمق وأصدق حينتتكامل فيها العناصر الموسيقيّة،وتتفاعل معاني الكلمات فيها مع رمزيّة الألحان، ودلالات توظيف الآلات وخصائصها مثلما وجدنا في أنموذج "الرّبيع العربيّ" حيث وظّفت الآلات النحاسيّة المعروفة بطابعها الحماسي المحفّز فيجعل من المستمع يتهيأ لأغنية هادفة.كما نجد استعمال الآلات ذات الصّوت الشجيّ مع مصاحبة لصوت نسائيّ،وهذا التقاطع بين المعنى والأداء جعلنا نلاحظ مدى تفاعل الموزّع مع الكلمات المكتوبة إذ حاول تجسيدها عن طريق توزيع آليّ محكم، وأداء يصوّر البيت الشعريّ ويعبّر عن كلماته ويبلّغها للمستمع حتّى يجعل من الكلمة رسالة مضمونة الوصول.

## الهوامش والإحالات

(1) الشيخ إمام (1918–1995): وهو ملحّن ومغنّي مصري عرف بعداوته للسلطة والاستعمار، من أشهر أعماله: "شيّد قصورك" و"يا فلسطينيّة" و"شرّفت يا نكسون بابا" ...

(2)السيّد درويش (1892–1923): "يعدّ من أكبر المجدّدين والمطورّين في الموسيقى العربيّة فقد حرّرها من الصيغ القديمة... انطلق من معاناة شعبه ضدّ الاستعمار مألفًا موسيقى متأجّجة حمّاسة في وقت كانت فيه الأناشيد تمجّد الحاكم."

أبو سعود (إلهام)، "بمناسبة الذكرى المئويّة الأولى لميلاد السيّد درويش"، مجلّة الحياة الموسيقيّة، العدد الأوّل، وزارة الثقافة، دمشق، شتاء 1993، ص.137.

(3)الزركلي (زغوان)، "خواطر عن الأغنية الوطنيّة"، مجلّة الحياة الموسيقية،الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، العدد 51، 2009، ص.113.

(4)منجد الطّلاب، نظر فيه فؤاد إفرام البستاني، طبعة ثالثة منقحة، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، 1952، ص.107.

(5) ابن المنظور، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، 1981، ص.779.

(6)بشّة (سمير)، "الإيقاع في "قالب الرّاب": دراسة في فرضيّات التحليل السوسيولوجيوالموسيقولوجي"، الإيقاع في الموسيقى بين التّنظير والممارسة، أعمال النّدوة العلميّة مركز الموسيقى العربيّة والمتوسطيّة (النجمة الزهراء) يومي 4–5 ماي 2012، منشورات كارم الشّريف ، تونس، 2012، ص.133.

(7)بشّة (سمير)، المرجع نفسه، ص.134.

(8)بشّة (سمير)، المرجع نفسه، ص. 135– 137.

(9)https://www.youtube.com/watch?v=g93Jzxaxp9s, consulté le 27 janvier 2015.

(10)" يرمز مصطلح الطقطوقة إلى الأغاني الحضريّة والقوافي الرّيفيّة. وهي ألحان لكلمات مواضيعها مستوحاة من المجتمع"

"Le terme désigne d'abord le répertoire des almées, chansons citadines de mariages, comptines campagnardes et égyptianisations d'airs populaires levantins. La *taqtûqa* des années 20 est elle une composition plus complexe, sur un texte récent, à thématique généralement érotique ou sociale."

LAGRANGE (Frédéric),**MUSICIENS ET POETES EN EGYPTE AU TEMPS DE LA *NAHDA* ,**thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction du professeur Jamel Eddine BENCHIEKh, Université de Paris VIII à Saint-Denis, Décembre 1994, p.140

## قائمة المصادروالمراجع:


- أبو سعود (إلهام)، "بمناسبة الذكرى المئويّة الأولى لميلاد السيّد درويش"، مجلّة الحياة الموسيقيّة، العدد الأوّل، وزارة الثقافة، دمشق، شتاء 1993.
- ابن المنظور، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، 1981.
- الزركلي (زغوان)، "خواطر عن الأغنية الوطنيّة"، مجلّة الحياة الموسيقية، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، العدد 51، 2009.
- المالح (ياسر)، "مع الأناشيد الوطنيّة"، مجلّة الحياة الموسيقيّة، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، العدد 50، 2009.
- بن صالح (هند وابراهيم)، الشّعر الوطني: الشّابي وشوقي، سلسلة فوانيس، دار محمّد علي للنشر، 2006.
- بشّة (سمير)، "الإيقاع في "قالب الرّاب": دراسة في فرضيّات التحليل السوسيولوجيوالموسيقولوجي"، الإيقاع في الموسيقى بين التّنظير والممارسة، أعمال النّدوة العلميّة مركز الموسيقى العربيّة والمتوسطيّة (النجمة الزهراء) يومي 4–5 ماي 2012، منشورات كارم الشّريف ، تونس، 2012.
- منجد الطّلاب، نظر فيه فؤاد إفرام البستاني، طبعة ثالثة منقحة، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، 1952.
- LAGRANGE (Frédéric), **MUSICIENS ET POETES EN EGYPTE AU TEMPS DE LA *NAHDA* ,**thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction du professeur Jamel Eddine BENCHIEKh, Université de Paris VIII à Saint-Denis, Décembre 1994.
- SAKLI, (Mourad), **La chanson Tunisienne, étude technique et approche sociologique**, thèse de doctorat nouveau régime, Paris, Université de Paris, Paris Sorbonne, 1995.

# مدى تأثير اختلاف التّطبيق الإيقاعي على العمل الغنائي

## "طهّر يا مطهّر" نموذجا

**محمد عبد القادر الحاج قاسم***

*ibnhajkacem@yahoo.fr*

**اقترنت المنظومة الإيقاعية عند المفكّرين والمنظّرين العرب منذ القرن التاسع ميلادي بالشعر العربي وبحوره وتفعيلاته (محمد عبد القادر ابن الحاج قاسم، 2011، 12)(1)، ويعتبر الخليل ابن أحمد الفراهيدي(2) أول من قام بضبط موازين الشعر العربي. وقد كان موضوع الإيقاع مجالا واسعا للدّرس خاصّة على مستوى الدّراسات المهتمّة بالتّأليف الغنائي، الأمر الذي يبرز أهميّة هذا الجانب والعلاقة المتكاملة والمباشرة بين النّبض اللّفظي للنّص الشعري والخلايا الإيقاعيّة واللّحنيّة للنّص الغنائي، حيث تتنوّع الأساليب التعبيريّة في التقاليد الموسيقيّة التونسيّة من خلال ممارسات عديدة ومتنوّعة ويمثّل التطبيق الإيقاعي ركنا هامّا في هذه الممارسات يعكس خطابا موسيقيّا لا يخلو من آليّات وأدوات ومضامين دلاليّة متعدّدة.**

**ومن هذا المنظور ارتأينا في هذه المداخلة البحث في هذه العلاقة من خلال دراسة تحليليّة مقارنة لنماذج تحتوي على نفس النصّ الشعري وبتركيبة لحنيّة متقاربة مع اختلاف على مستوى التطبيق الإيقاعي، محاولين في ذلك استخلاص المدى الذي تختلف فيه الروايات على مستوى العناصر المكوّنة للإيقاع من الجانب الكمّي والنّوعي والتطبيقي، واستخلاص مدى تأثير ذلك على خاصيّات الخطاب الموسيقي لهذا العمل الفنّي.**

---

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

وفي هذا الإطار قمنا باختيار أغنية حضريّة احتفالية "طهّر يا مطهّر" (3) معتمدين في ذلك على تسجيلات سمعيّة خلال القرن العشرين.

نظرا لضيق المجال سنقتصر في هذه الدّراسة على تناول البيت الأوّل والثاني المكونين للمذهب الذي يمثّل بدوره القاسم المشترك لجميع هذه الروايات وذلك لاكتمال الصورة للجانب الإيقاعي المراد تناوله بالتحليل.

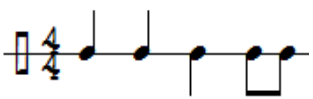
طَهَّرْ يَا مْطَهَّرْ صَح اللَّه يْدِيك
لَا تُوجِعْ وْلِيدِي لَا نَغْضَبْ عَلِيكْ
(صادق الرزقي، 1967، 175)(4)

يتكوّن المذهب من بيتين، ونلاحظ أنّ التركيبة الشعريّة لهذين الأخيرين منتظمة فيما بينها بنبض داخلي يحترم التقطيع الشعري السليم وبقافية منتظمة، أي أنّ الإيقاع الداخلي لصدر البيت الأوّل يتطابق مع صدر البيت الثّاني وتنطبق نفس الملاحظة بالنسبة لعجز البيت الأوّل والثاني.

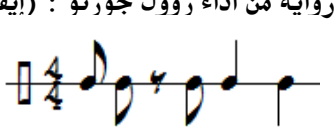
سنعتمد في هذه المداخلة على ثلاث روايات لأغنية "طهّر يا المطهّر" متقاربة على مستوى الخطّ اللّحني ولكن مختلفة على المستوى الكمي والنوعي للتطبيق الإيقاعي، حيث وردت في إيقاع ثنائي بسيط بالاعتماد على السوداء ( ) كوحدة زمنيّة بدليل إيقاعي $\frac{4}{4}$ .

سنعتمد في هذا السياق للتدوين الإيقاعي على الكتابة الإيقاعيّة الّتي تتوافق مع ما هو متداول والّذي يتمثّل في كتابة أشكال الترقيم على محمل يتكوّن من سطر واحد بحيث يكن اتّجاه عصى شكل الترقيم إلى الأعلى بالنسبة إلى النقرة الغليظة "دم" ( ) وإلى الأسفل بالنسبة إلى النقرة الحادّة "تك" ( ) .

رواية من أداء بنات شمّامة : (إيقاع المربّع تونسي)



رواية من أداء رَوُولْ جُورْنُو : (إيقاع الدويك)



رواية من أداء زياد غرسة : (إيقاع المربّع تونسي) (5)

كما وردت روايات أخرى في إيقاع المدوّر حوزي وإيقاع العلّاجي (6) سنتناولها بالتحليل في مناسبات أخرى.

استندنا في تدوين النّص الموسيقي للمذهب بطريقة مبسطة على طبقة صوتيّة واحدة (درجة النوى) بالرغم من اختلاف الروايات في هذا الجانب وذلك لتوحيدها قصد تبسيط عمليّة القراءة ودون اعتبار الاختلافات على مستوى سرعة حركة الأداء.

1. الروايات التي تتضمن إيقاعات بديل إيقاعي $\frac{4}{4}$

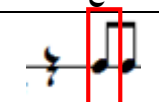
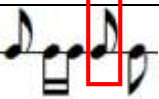
أ. روايتان من أداء "زياد غرسة" و "رَوُولْ جُورْنُو"

النصّ الموسيقي لغناء مذهب أغنية "طهّر يا مطهّر"
( رواية من أداء "رووْل جورنو" و رواية من آداء "زياد غرسة" )

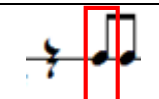
من خلال النص الموسيقي وباعتماد التحليل النموذجي (Nicolas Ruwet, 1966)(7) (Analyse paradigmatique) نلاحظ أنّ البنية اللّحنيّة الأساسيّة للمذهب تتكوّن من جملة موسيقيّة واحدة تمتدّ على ثلاثة مقاييس، حيث تمثّل وحدة لحنيّة وهي عبارة على موسيقى غناء البيت الأوّل للمذهب، ويتمّ إعادتها في البيت الثاني. وتتكوّن هذه الوحدة اللّحنيّة من وحدة بنيويّة أولى تمثّل غناء صدر البيت الأوّل (6

أوقات)، ووحدة بنيويّة ثانية تمثّل غناء عجز البيت الأوّل (6 أوقات) ونلاحظ تقاربا كبيرا بين الوحدتين البنيويّتين على المستوى الكمّي للنّبض الإيقاعي للخطّ اللّحني حيث تمثّل الخلية الإيقاعية اللحنية التالية (الوقت 5 و6 للوحدتين البنيويّتين أي موسيقى غناء الكلمة الأخيرة لصدر وعجز البيت الأول) قاسما مشتركا، وانطلاقا من هذه المعطيات يمكن أن نشير إلى وجود تناظر هيكلي على المستوى الإيقاعي.

من حيث التطبيق الإيقاعي، لاحظنا أنّ الجانب الكمّي والنوعي للإيقاع الّذي اعتمده "زياد غرسة" في روايته يتماشى مع النبض الإيقاعي للخطّ اللّحني للمذهب. في حين أنّ الإيقاع الّذي اعتمده "روول جورنو" في روايته يبدو غير متوافق بالشكل الّذي يقتضيه النبض الإيقاعي للخطّ اللّحني، ويتجلّى ذلك خاصّة في الوقت الأوّل والثاني من إيقاع الدويك، وهو عبارة على متقوّية تمتدّ على وقتين، ويتبيّن لنا هذا من خلال جداول النماذج التالية :

| | |
|---|---|
| الوقت الأوّل والثاني للوحدة البنيويّة الأولى |  |
| الوقت الأوّل والثاني لإيقاع الدويك | |
| الوقت الأوّل والثاني لإيقاع المربّع التونسي |  |

جدول نموذجي للوقت الأوّل والثاني للوحدة البنيويّة الأولى

| | |
|---|---|
| الوقت الثالث والرابع للوحدة البنيويّة الثانية |  |
| الوقت الأوّل والثاني لإيقاع الدويك | |
| الوقت الأوّل والثاني لإيقاع المربّع التونسي | |

جدول نموذجي للوقت الثالث والرابع للوحدة البنيويّة الثانية

**ب. رواية "طهّر يا مطهّر" من أداء "بنات شمّامة"**

النصّ الموسيقي لغناء مذهب أغنية "طهّر يا مطهّر"
(رواية من أداء "بنات شمّامة")

**من خلال التسجيل السمعي لهذه الرواية نلاحظ اعتماد إيقاع المربّع التونسي، وانطلاقا من النصّ الموسيقي لغناء المذهب نلاحظ أنّ هذه الرواية تحتوي على نفس التقسيم البنيوي مقارنة بالروايتين السابقتين، حيث وردت الوحدة البنيويّة الأولى (الّتي تمثّل غناء صدر البيت الأوّل من المذهب) مع الوقت الثالث للدورة الإيقاعيّة، وبالتالي فإنّ الوحدة البنيويّة الثانية (الّتي تمثّل غناء عجز البيت الأوّل ) تزامنت مع الوقت الأوّل للدّورة الإيقاعيّة، ويتواصل غناء البيت الثاني بنفس الكيفيّة.**

**2. Iستنتاج**

**رغم اختلاف الإيقاعات المعتمدة في هذه الروايات واختلاف تزامن تطبيقها، لاحظنا تناقضا واضحا للتناظر الهيكلي للوحدة البنيويّة الأولي ولثانية على مستوى التطبيق الإيقاعي، ويعود ذلك إلى عدم تناسب للجانب الكمّي بين الدورات الإيقاعيّة المعتمدة (4 أوقات) وكلّ واحدة من الوحدات البنيويّة (6 أوقات).**

**3. خاتمة**

**نظرا لحدود المجال من ناحية وتوفّر عديد الرّوايات لأغنية "طهّر يا مطهّر" وتنوّعها على مستوى التطبيق الإيقاعي من ناحية أخرى، فقد ارتأينا في هذه المداخلة الاقتصار على تحليل مذهب هذه الأغنية الاحتفالية، فتناولنا بالدرس التطبيق الإيقاعي لبعض الروايات الّتي اعتمدت على إيقاعات ثنائيّة بسيطة بدليل إيقاعي $\frac{4}{4}$ .**

**وانطلاقا من هذه المعطيات لاحظنا تنوّعا على مستوى الإيقاعات المعتمدة، كذلك اختلافا بالنسبة لنفس الإيقاع على مستوى مسايرته للبنية اللّحنية من جهة، وعلى مستوى الأداء الإيقاعي من جهة أخرى. وسجّلنا عدم تناسق من الناحية الكميّة بين هذه الإيقاعات المعتمدة وبين الهيكل الإيقاعي للخطّ اللّحني للوحدة البنيويّة الّتي تمثّل ركيزة البنية اللّحنية الأساسيّة للمذهب، ومن ذلك فقد وجب تناول بقيّة الروايات الّتي وردت في إيقاع المدوّر حوزي بالتحليل على نفس هذا المنهج، خاصّة وأنّها تتماشى من الناحية الكميّة مع الوحدة البنيويّة، في حين لاحظنا اختلافا على مستوى مسايرتها للبنية اللّحنية، ومن هنا يمكن أن نتساءل على مدى تناظر أو تناقض هذه الإيقاعات مع الهيكل الإيقاعي للخطّ اللّحني للوحدة البنيويّة من ناحية ومدى تناسبها مع الإيقاع اللّفظي من ناحية أخرى.**

**كما وجب دراسة الجانب اللّحني لما يحمله من خصوصيّات، خاصّة في علاقته التكامليّة بالجانب الإيقاعي، حيث يمثّل كلاهما عنصرا هامّا في تشكيل ملامح الخطاب الموسيقي.**

## الهوامش و الإحالات

(1) ابن الحاج قاسم (محمد عبد القادر)، دراسة تحليليّة للكتابة الإيقاعيّة آلتا الطّار "العربي" والنّغرات أنموذجا، بحث رسالة الماجستير في جماليات وتقنيات الموسيقى اختصاص: أداء الموسيقى التونسية و العربية، إشراف نوفل بن عيسى، المعهد العالي للموسيقى بسوسة، 2011، ص200.

(2) أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري (805 م / 873 م)، و هو عربي النّسب من الأزد، ولد في عمان، مؤسّس علم العروض و معلّم سيبويه و واضع أوّل معجم للّغة العربيّة.

(3) أغنية تخصّ الإحتفال بالختان وتؤدّى في أنماط موسيقيّة أخرى

(4) الرزقي، (صادق)، الأغاني التونسية، تونس، الدار التونسية للنشر، 1967، ص 457.

(5) حسب طريقة الأداء الإيقاعي المعتمدة في أنماط الموسيقى الصّوفيّة

(6) إيقاع العلّاجي (إيقاع شعبي) الّذي يتطابق في كتابة شكله الإيقاعي المجرّد مع إيقاع المدوّر حوزي

(7) RUWET, (Nicolas), **Méthodes d'analyse en musicologie**, Revue belge de musicologie xx, 1966, p. 65-90

## المصادر السّمعيّة

تسجيل سمعي لأغنية "طهّر يا المطهّر"، رواية من أداء بنات شمّامة ، 1905.

تسجيل سمعي لأغنية "طهّر يا المطهّر"، رواية من أداء روول جورنو.

تسجيل سمعي لأغنية "طهّر يا المطهّر"، رواية من أداء الطّاهر غرسة.

تسجيل سمعي لأغنية "طهّر يا المطهّر"، رواية من أداء زياد غرسة.

تسجيل سمعي لأغنية "طهّر يا المطهّر"، رواية من أداء محمّد اللّجمي.

تسجيل سمعي لأغنية "طهّر يا المطهّر"، رواية من أداء فرقة الأجيال للإنشاد الصوفي بالمنستير.

# Table des Matières

Opening speech
Ines AFFES BEN NCIR ..... **3**

Technique, style, culture : quelques réflexions sur la création musicale
Jean-Marc CHOUVEL ..... **5**

Paroles (et gestes mélodiques) dans les musiques d'Orient : une mise en perspective
Amine BEYHOM ..... **17**

Les « paroles » pianistiques chez Erik Satie, indication musicale ou esthétisme?
Rym MANSOUR ..... **25**

Authenticité et richesse poétique de la chanson populaire tunisienne : « Tîr al-hamâm wild al-gumrî » en exemple
Rachid CHERIF ..... **39**

# Opening speech

Ines AFFES BEN NCIR*
*Ines.affes@gmail.com*

The international conference on musical discourse and the question of identity has given, in its two preceding sessions, an eminent addition to academic research on music and musicology. It turned the debate about musical discourse to an international annual scientific meeting in which experts and academics from all over the world consider the specificities of the musical discourse issue.

Participants in preceding sessions were keen to include the study of discourse analysis at the heart of theoretical and practical concerns and link it to the question of identity. Their inspections of the various problematics constituted a pillar of a bridge of communication between researchers and innovators in this area; a round table around which various intellectual and creative approaches are discussed; and a fertile terrain for the development of musical discourse studies in contemporary Arab thought that would transcend this thought and free it from reliance on Western intellectual patterns.

This ongoing debate entails a deeper thorough research as regards musical discourse mechanisms loaded with expressive signs and artistic and aesthetic dimensions. Actually, we noted a growing interest of scholars and researchers in the status of the "word" in the musical work as a pillar of musical discourse and human communication. The "word" has an enormous ability to influence others, and it gains additional authority when it comes within musical melodic phrases implemented according to specific aesthetic options.

* Chercheuse en Musique et Musicologie

For a deeper investigation of this subject, the research unit "Musical Discourse Analysis in Tunisia" at the Higher Institute of Music in Sfax sought to launch the third international conference that took in charge the study of the status of the “word” via a systematic inspection of the dialectical relationship between meaning and singing, and between writing, composing and performance through various musical, linguistic and cultural approaches. The examination of such a topic brings us to highlight the relationship between verbal rhythm and musical rhythmic cells and identify the status of the word and the poetic image in the renewed musical readings and their openness to modern expressive options.

The various articles of this book have been reviewed and accepted by a scientific committee composed of the following lecturers: Lassaad Zouari, Mourad Siala, Mourad Sakli, Lassaad Kriaa, and Samir Becha.

Organizers of this book hope that readers find in the corners of this edition their intellectual, artistic and creative wanderings.

# Technique, style, culture : quelques réflexions sur la création musicale

Jean-Marc CHOUVEL*
*jeanmarc.chouvel@free.fr*

L'idée même de « création musicale » ne va pas de soi. Dans nombre de civilisations, on attend du musicien qu'il réitère la formule magique qui assure depuis des temps immémoriaux la continuité d'un rituel. Simha Arom avait même souligné que le terme de « musique » supposait l'élaboration d'un concept englobant toutes les formes d'expression sonore comme « art ». Cela suppose que s'institue une fonction sociale pour le musicien, différente de celle des autres membres du groupe. Dans certaines cultures, la musique fait partie de la vie sociale à tel point qu'il est inconcevable pour un membre de ne pas être en mesure de la pratiquer. C'est le cas par exemple pour les habitants de la partie nord de l'île grecque de Karpathos, étudiée par Giuliano d'Angiolini(1). Mais de telles exceptions nous renvoient vite à ce qui est devenu un peu partout la norme : le musicien comme « spécialiste ». Une des principales raisons de cette spécialisation est liée à la complexité technique spécifique de l'expression musicale, qui demande de s'y consacrer avec une assiduité impossible à généraliser. Un autre élément déterminant est également l'étendue du répertoire. À Karpathos, il s'agit d'un répertoire relativement peu étendu, et immuable. Cette conception du répertoire comme un fond définitivement fixé nous renvoie directement au problème de la création. D'une part parce que l'institution de ce fond a été un moment de création qui, très souvent, ne veut pas se reconnaître comme tel, et d'autre part parce que la conservation des formules « magiques » ainsi constituées interdisent toute déviation, déviations qui constitueraient précisément une ébauche de fonction « créative ». Un fond musical est très souvent associé à une « identité »,

* Professeur à l'Université de Reims

identité d'un groupe, qui peut avoir des motivations générationnelles, sociales ou territoriales, et qui peuvent toucher à des éléments comme l'identité de caste, ou l'identité nationale... etc. « Dis-moi quel est ton « fond » musical, je te dirai qui tu es ». Ce n'est donc pas, anthropologiquement, une mince affaire.

La place de la création musicale au sein d'une société est donc un indicateur très intéressant de son état moral. Le bannissement de toute créativité marque un repli identitaire. Son encouragement l'inscrit dans une perspective d'ouverture à l'altérité, ouverture pour laquelle l'idée de progrès technique n'est pas sans importance. Edgar Varèse a sans doute été le musicien qui a formulé avec le plus de limpidité le principe d'une absolue liberté du créateur, allant même jusqu'à repousser les limites du « monde de la musique » pour parler de « sons organisés ». « Je préfère [le terme] de son organisé, au moins ça couvre tout ce que je veux. Après tout, le matériel brut de la musique est le son, comme sans lumière – un autre phénomène vibratoire – vous n'avez pas de peinture. [...] » À son interlocuteur (Georges Charbonnier) qui lui fait remarquer que n'importe quelle musique aurait pu être qualifiée de « son organisé », il répond : « Absolument, depuis que la musique existe, après tout c'est du son. Le son, comme l'homme, est une chose qui ne peut vivre, exister, que dans le domaine atmosphérique. Quand l'homme a entendu le premier choc qui a frappé ses oreilles, c'était un son ! La musique, on commence à voir la musique, on la limite par des symboles très imparfaits et très arbitraires que sont les notes. Alors qu'est-ce que c'est que la musique, c'est très subjectif comme conception... »(2)

Les propos de Varèse sont caractéristiques d'une manière de penser qui a traversé le vingtième siècle. D'une part, cette idée que si tous les sons qui sont dans la nature, ils peuvent bien être dans la musique : il suffit de les « organiser ». D'autre part, cette idée que la notation musicale, qui avait donné à la musique occidentale des pages si admirables, trouvait ses limites, et qu'il convenait de la dépasser. En réalité, les sons qui vont marquer le plus profondément la musique du vingtième siècle, ce seront les sons de la société industrielle, les sons de l'urbanité dévorante qui s'institue en surface et en hauteur. Luigi Russolo compose

*Risveglio di una Città*, pour bruiteurs (intonarumori) en 1913, Bartók écrit l'ouverture du *Mandarin merveilleux* en 1918-19 etVarèse achève la partition d'*Amériques* en 1921 (il la révisera en 1927). Les sons de la nature originelle sont loin des préoccupations des musiciens de cette génération : ils sont sans doute aussi trop connotés par le romantisme voire par l'idylle pastorale rêvée au dix-huitième siècle, et il faudra attendre les oiseaux de Messiaen, et l'œuvre de François-Bernard Mâche, pour relire les sons de la nature à l'aune d'un autre point de vue. Car ce n'est pas alors la matérialité des sons qui va importer pour ces compositeurs, dans cette grande quête du matériau sonore qu'initiera Pierre Schaeffer avec la musique concrète, mais, précisément, l'organisation naturelle d'un discours du temps, tel que peuvent le déployer formidablement certaines espèces d'oiseaux. « De tous nos consanguins, les plus ardents à vivre (3) »...

Le deuxième aspect concerne l'écriture. Et avant de parler d'écriture, il faut parler de la notation musicale. Le nom même des notes dans la tradition latine (seul l'*ut* sera changé en *do*) vient d'une hymne dont le sens ne laisse guère de doute sur les intentions initiales de la notation musicale : ***Ut*** *queant laxis* ***re****sonare fibris* ***Mi****ra gestorum* ***fa****muli tuorum* ***Sol****ve polluti* ***la****bii reatum* ***S****ancte* ***I****ohannes* ce qu'on traduit approximativement par : « Afin que les serviteurs (de Dieu) puissent clamer à pleine voix les merveilles de tes actions, ôte l'erreur de leurs lèvres impures, saint Jean. » L'idée de la notation est donc on ne peut plus claire : il s'agit d'assurer l'uniformité et la pérennité d'un répertoire sacré, de le faire passer de la variabilité géographique et humaine à la fixité de l'*écriture*, et donc de renforcer par là-même son caractère sacré.

La contestation de la notation par les compositeurs du vingtième siècle a donc tout du sacrilège. La décrétale *Docta Sanctorum Patrum* du Pape Jean XXII, rédigée en 1325, pourrait toutefois donner un éclairage différent de cette question.

> Mais certains disciples d'une nouvelle école, s'appliquant à mesurer le temps, inventent des notes nouvelles, les préférant aux anciennes. Ils chantent les mélodies de l'Eglise avec des semi-brèves et des minimes, et brisent ces mélodies à coup de notes courtes. Ils coupent ces mélodies par des hoquets, les souillent de leur déchant, et vont

> même jusqu'à y ajouter des triples et des motets vulgaires, de sorte que, perdant de vue les fondements de l'antiphonaire et du graduel, ils méconnaissent les tons qu'ils ne savent pas distinguer, mais confondent au contraire, et sous la multitude des notes, obscurcissent les pudiques ascensions et les retombées du plain-chant, au moyen desquelles les tons eux-mêmes se séparent les uns des autres. Ainsi ils courent sans se reposer, ils enivrent les oreilles au lieu de les apaiser, ils miment par des gestes ce qu'ils profèrent, et, par tout cela, la dévotion qu'il aurait fallu rechercher est ridiculisée, et la corruption qu'il aurait fallu fuir est propagée(4).

L'objectif du souverain pontife est clair : il s'agit de faire en sorte que « l'intégrité du chant lui-même demeure inviolée, que rien ne soit changé de ce chef au rythme correct de la musique, et pourvu surtout que l'on apaise l'esprit par l'audition de telles consonances, que l'on provoque la dévotion, et que l'on ne permette pas d'engourdir l'âme de ceux qui chantent à Dieu(5)».

Ce texte est très intéressant, car il nous explique comment la notation, promulguée par les religieux pour assurer la mémoire du chant sacré, a été l'outil d'une émancipation des musiciens qui a échappé à l'autorité de l'église. Mais il y a un point plus important encore peut-être, auquel on pourrait ne pas prêter l'attention nécessaire : le premier reproche adressé par le Pape Jean XXII concerne la « mesure du temps ». L'émancipation polyphonique, qui est sans doute la conquête la plus remarquable de la musique occidentale, n'est en effet pas possible sans le mensuralisme, c'est-à-dire sans la possibilité d'une synchronicité des voix, mais aussi la fixation de durées beaucoup plus rigides que celles utilisées dans le plain-chant originel, dont la souplesse pouvait s'adapter aux rythmes organiques de la parole. Le même phénomène touchera aussi les inflexions de l'intonation, quand le tempérament égal laminera l'univers des intervalles.

Les aspects techniques de l'art musical ne sont donc pas seulement des aléas historiques : ils conditionnent fortement la production, et leurs enjeux sont marqués par la société et par les tiraillements idéologiques qui la traverse(6). L'individualisation de l'expression musicale ne va pas non plus de soi. Elle est en général confinée à des aspects très superficiels de la structure. On accepte de la reconnaître dans le style, parce que l'on ne peut pas empêcher l'individuation d'un timbre de voix, même si la prégnance d'un modèle vocal fait tout pour en limiter la variabilité

naturelle, comme pour les codes de l'habillement ou du comportement.

Quand, au cours du vingtième siècle, les compositeurs ont commencé à toucher aux structures profondes de la constitution musicale, lassés sans doute d'être contenus dans des enclos où l'herbe commençait à se faire rare, ils ont défriché tous azimuts les dimensions de la musique patiemment figées par une tradition séculaire. Dans la combinatoire restreinte que leur donnait le système ancien, les repères de l'identité étaient assurés par quelques signes particuliers, une tournure, voire un ornement, une modulation singulière... Le style consistait à « faire souvent quelque chose de rare ». Le paradoxe fut que la génération de compositeurs qui décida avec le plus de détermination de s'attaquer à tout l'édifice musical, accompagnée par les énormes progrès technologiques liées à la possibilité de l'enregistrement, de la reproduction et de la diffusion hertzienne des ondes sonores, fut accusée de produire une musique uniforme, où aucune personnalité n'était discernable vis-à-vis d'une autre, toutes les œuvres étant le produit d'une même « recette » ou d'une même confusion. Cette accusation, qu'on a entendu d'ailleurs aussi bien pour la musique dite « savante » que pour la musique « populaire », marquait surtout la sensation, de la part du public qui la proférait, d'être devenu comme étranger à la réalité musicale en question.

La question du style, celle du « souvent » et du « rare », renvoie donc à la notion de norme et au sens d'un écart par rapport à cette norme. En esthétique, le rapport à la norme est très ambigu ; si la norme est trop forte, les œuvres sont accusées d'être ennuyeuses ou académiques, mais si l'écart est trop important, alors les œuvres sont rejetées comme inappropriées, voire monstrueuses. Mais cette conception correspond à une idée « statistique » du public. En réalité la capacité de distinguer la valeur de l'écart correspond à l'acquisition d'une compétence particulière, qui divise le public en deux groupes bien distincts. Les psycho-acousticiens, dans des mesures qui pourtant concernent *a priori* des caractéristiques de type physiologique, éprouvent la nécessité de diviser leurs « populations » en « musiciens » et « non-musiciens », et ils constatent bien souvent des « réponses » fort

différentes à leurs « stimuli » entre les deux catégories. Cette distinction ne date pas d'hier, et déjà, au dix-septième siècle Roger de Piles dans son *Abrégé de la vie des peintres*, en 1699, distingue nettement « le curieux, qui se fait une idée d'un maître sur trois ou quatre tableaux qu'il aurait vu » et « le connaisseur, habile par ses talents, par ses réflexions et par sa longue expérience(7)». En musique, on pense aux six recueils pour clavier (pianoforte) publiés de 1779 à 1786 par Carl Philipp Emanuel Bach *Für Kenner und Liebhaber* : « Pour connaisseurs et amateurs », qui nous indiquent par leur titre même que l'intention compositionnelle peut différer suivant le type de public auquel on s'adresse.

Dans une série de textes datant des années 1742-1757, le philosophe britannique David Hume essaie de comprendre les problèmes de l'esthétique à l'aide des réflexions qui ont été déjà les siennes au sujet de l'éthique, c'est-à-dire à partir des notions d'utilité et de plaisir (les « passions » dans le vocabulaire de l'époque). Fondateur de la notion de probabilité, il voit ce problème avec une acuité particulière. Il est le premier à lier la notion de jugement esthétique à celle d'expertise, et il rappelle cette évidence :

> La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente. Une personne peut même percevoir de la difformité là où une autre perçoit de la beauté. Et tout individu devrait être d'accord avec son propre sentiment, sans prétendre régler ceux des autres. Chercher la beauté réelle ou la réelle laideur est une vaine enquête, comme de prétendre reconnaître ce qui est réellement doux ou ce qui est réellement amer. Selon la disposition des organes, le même objet peut être à la fois doux et amer; et le proverbe a justement déterminé qu'il est vain de discuter des goûts(8).

Ces affirmations sont évidemment fondamentales en un temps où la « norme de goût » tendait à se conformer à un « canon », c'est-à-dire à une *règle*, que l'on aille chercher la certitude dans les lois divines ou dans celles de la nature. Hume affine son raisonnement en citant une histoire racontée dans le *Don Quichote* de Cervantès, histoire qui a en outre le mérite de ne pas manquer d'humour.

> « C'est avec une bonne raison, dit Sancho au sire-au-grand-nez, que je prétends avoir un jugement sur les vins : c'est là une qualité

héréditaire dans notre famille. Deux de mes parents furent une fois appelés pour donner leur opinion au sujet d'un fût de vin, supposé excellent parce que vieux et de bonne vinée. L'un d'eux le goûte, le juge, et après mûre réflexion, énonce que le vin serait bon, n'était ce petit goût de cuir qu'il perçoit en lui. L'autre, après avoir pris les mêmes précautions, rend aussi un verdict favorable au vin, mais sous la réserve d'un goût de fer, qu'il pouvait aisément distinguer. Vous ne pouvez imaginer à quel point tous deux furent tournés en ridicule pour leur jugement (9). »

Cet épisode aurait pu conduire Hume à confirmer le relativisme du goût, si l'on en était resté aux moqueries. Mais la fin de l'histoire donne un éclairage bien différent :

> Mais qui rit à la fin ? En vidant le tonneau, on trouva en son fond une vieille clé, attachée à une courroie de cuir. (10) »

La Fable de Cervantès donne alors à comprendre tout autre chose : chaque « expert » capte une dimension de la vérité, là où les moqueurs n'ont rien relevé. Hume commente ainsi cet épisode :

> Même si le tonneau n'avait jamais été vidé, le goût des premiers n'en était pas moins pareillement délicat, et celui des autres pareillement terne et languide, mais il aurait été plus difficile de prouver la supériorité des premiers, à l'entière satisfaction de tous les spectateurs. De la même manière, même si les beautés de l'écriture n'avaient jamais été codifiées, ni réduites à des principes généraux, même si aucun modèle excellent n'avait jamais été reconnu, les différences de degré dans le goût des hommes n'en auraient pas moins subsisté, et le jugement d'un homme aurait tout de même été préférable à celui d'un autre. Seulement, il n'aurait pas été aussi aisé de réduire au silence le mauvais critique qui pourrait toujours proclamer hautement son sentiment personnel et refuser de se soumettre à son adversaire.

Ce que dit aussi cette parabole, c'est que l'argument paresseux du relativisme, qui s'appuie sur l'inégalité foncière des jugements de goût, et donc, pour ce qui est de la musique, sur l'impossibilité d'une écoute homogène de la part des auditeurs, n'a aucun poids si l'on accède avec une certaine distance à l'expertise du contenu. La notion de « style » concerne autant la réception que la production des œuvres, et on peut parler de « style d'écoute » tout autant que l'on parlait du style d'une œuvre. Mais ces styles ne doivent pas être compris comme des divergences inconciliables : ce sont autant de dimensions de la réalité de l'objet. Il faut donc lire dans ce passage un magnifique plaidoyer pour l'analyse musicale. L'analyse c'est précisément ce qui sert à « vider le

tonneau », c'est-à-dire à donner une image juste du contenu, rendant compte jusqu'à la dernière goutte des composants qui le déterminent. Et la clef, ce n'est pas cet outil avec lequel on arrive pour ouvrir, mais ce qu'on trouve à la fin...

Dans une vision de l'art comme processus de communication, on comprend bien que l'essence même du message, c'est-à-dire son univocité, est mise à mal. À l'heure de composer, à quelle paire d'oreilles s'adresse un musicien ? Cet auditeur, auquel il destinerait son art est au mieux une construction, quand il ne s'agit pas tout simplement d'un fantasme. À vrai dire, les musiciens ne réfléchissent que très rarement sur ce sujet de manière consciente. Ils sont tributaires d'une culture, d'un milieu social, ou même d'un système politique. Hume l'exprime ainsi :

> [...] dans une république, les candidats à une charge doivent tourner leurs regards vers le bas, afin de gagner les suffrages du peuple, tandis que dans une monarchie, ils doivent porter leur attention vers le haut, pour rechercher les bonnes grâces et la faveur des grands. Pour réussir dans le premier cas, il est nécessaire qu'un homme se rende utile, par son travail, par ses capacités ou son savoir. Pour prospérer dans le second cas, il faut qu'il se rende *agréable* par son esprit, sa complaisance, ou sa courtoisie. Un génie vigoureux remporte le plus grand succès dans les républiques ; un goût raffiné dans les monarchies (11).

Cela donne un éclairage assez cru sur le problème du succès et de la valeur artistique. Cette vision « sociologique » de la création musicale peut avoir bien entendu d'autres déclinaisons, en fonction des circonstances historiques, de même que certaines individualités peuvent entrer en résistance avec leur contexte, quitte à se mettre en marge des circuits « officiels », ou carrément – ce fut le cas de Varèse – quitte à mettre en sommeil leur création en attendant des jours meilleurs.

Cette belle assurance de l'auditeur, qui sait ce qui lui plait ou ce qui ne lui plait pas, n'est qu'une illusion. C'est l'illusion sur laquelle se fonde le système actuel de la communication, qui ne pense qu'en terme de « lectorat » et d'« audimat ». En introduisant cette fiction, les décideurs culturels pensent prendre le pouvoir sur l'écoute, et donc sur les personnes, pour les conformer à un certain modèle. Quand les décideurs culturels sont des experts, le mal est moindre, mais il y a une tendance lourde, inhérente au capitalisme tardif, à placer dans les postes de décision des

personnes qui appartiennent plutôt à la catégorie des moqueurs... Ce syndrome de décadence institutionnelle contraint bien souvent les véritables artistes à trouver des voies souterraines pour ne pas soumettre leur art à l'avilissement qui leur est ainsi proposé.

Le fait que la réception conditionne la création est un problème réel, qui a trait à la notion même de liberté. Une liberté bien souvent sous contrainte économique. Il y a pourtant une nécessité, pour un compositeur, de satisfaire quelque chose qu'on pourrait appeler « l'appétit de l'écoute ». Car la véritable écoute est celle qui sait accueillir, et en particulier accueillir la nouveauté, celle qui trouve son plaisir dans la découverte autant que dans la répétition, celle qui ne part pas de son point de vu, de son *préjugé*, mais qui au contraire essaie d'adopter un autre point de vu, celui de l'œuvre qui se donne à entendre. À vrai dire, il faudrait même se prémunir de l'idée de « jugement » en art, et là encore, Hume a des lignes déterminantes, que les réflexions de Kant ont hélas trop longtemps masquées pour l'histoire de l'esthétique.

> Ainsi, bien que les principes du goût soient universels, et presque, sinon entièrement, les mêmes chez tous les hommes, cependant bien peu d'hommes sont qualifiés pour donner leur jugement sur une oeuvre d'art, ou pour établir leur propre sentiment comme étant la norme de la beauté. Les organes de la sensation interne sont rarement assez parfaits pour permettre à ces principes généraux de se déployer pleinement, et pour produire un sentiment correspondant à ces principes. Ou bien ils sont viciés par quelque désordre, et, par là, ils suscitent un sentiment qui peut être jugé erroné. Quand le critique est dépourvu de délicatesse, il juge sans aucune distinction, et n'est affecté que par les qualités les plus grossières et les plus tangibles de l'objet - les traits fins passent inaperçus et échappent à sa considération. Là où la pratique ne lui vient pas en aide, son verdict est accompagné de confusion et d'hésitation. Là où il n'a eu recours à aucune comparaison, les beautés les plus frivoles, qui sont telles qu'elles méritent plutôt le nom de défauts, sont l'objet de son admiration. Là où l'influence du préjugé l'emporte sur lui, tous ses sentiments naturels sont pervertis. Là où le bon sens fait défaut, il n'est pas qualifié pour discerner les beautés du dessein et du raisonnement qui sont le plus élevées et le plus parfaites. Le commun des hommes porte un jugement sous l'influence de certaines de ces imperfections ou d'autres encore. De là vient qu'on observe qu'un juge véritable en matière de beaux arts est un caractère si rare, même durant les époques les plus policées (12).

Le jugement comme reflet des imperfections des organes de la sensation interne... voilà une façon assez radicale de dénoncer l'infaillibilité arrogante d'une conception de l'ensemble du système esthétique qui entretient à peu de frais la confusion du beau et du bien. Si la technique était le moment de responsabilité de l'artiste vis-à-vis des contraintes matérielles de son art, si le style était, fût-ce de manière inconsciente, le point d'aboutissement de sa personnalité, la culture représente ce moment de responsabilité collective qu'on ne peut pas éluder à l'heure de parler de création artistique, et de création musicale en particulier. Si l'on pouvait dire, sous la forme individuelle, « dis-moi comment tu écoutes, je te dirai qui tu es », on peut certainement aussi, sous la forme collective, affirmer : « dis-moi la place que tu donnes à la création musicale, et je te dirai à quel type de société tu appartiens ».

Les thématiques que nous venons d'aborder par un certain nombre de détours historiques sont aujourd'hui on ne peut plus « actuelles ». Ce texte, dont toutes les références plongent dans l'univers musical et philosophique de l'occident, a été écrit en pensant spécifiquement aux problématiques de la musique « arabe », et singulièrement dans le contexte des événements que nous venons de vivre, et dont l'onde de choc est loin d'avoir fini de se propager. Ces événements marqueront à n'en pas douter une importante rupture historique. Je n'ai pas la prétention de pouvoir parler directement de la musique de la tradition orientale, mais au gré des contacts que j'ai pu nouer au fil des ans, en particulier bien sûr, avec les étudiants dont il m'a été donné d'encadrer le travail de recherche, j'ai pu me familiariser avec certains des enjeux spécifiques de cette musique, dans ce moment historique très particulier que nous vivons. Je laisserai donc aux lecteurs issu de cette culture musicale le soin de transposer mes propos et de les illustrer. Et je le engage à relire ces lignes dans ce sens.

Les philosophes, dès que leur perspective était politique, ont toujours affiché une certaine méfiance vis-à-vis de l'art musical. La raison profonde tient à la difficulté d'en *contrôler* le « contenu ». Car la musique n'est pas un art comme les autres : il ne se laisse pas « voir » facilement. Ce qu'il dit vraiment n'est pas énoncé à travers un *code* aussi transparent que celui d'un langage. Elle peut manipuler absolument tous les niveaux de ce qui la

constitue, depuis le son jusqu'aux structures. Elle n'est pas soumise définitivement aux fonctions grammaticales : elle peut inventer ses propres règles. En cela, elle entame un dialogue avec l'univers, autant qu'avec la fraternité humaine, et elle nous met en contact avec des forces qui sont bien plus que la résultante d'une technique, d'un style ou d'une culture.

Tout ceci a des conséquences pour l'analyse musicale elle-même. L'analyse est un peu le miroir de la création. Là où Messiaen parlait de « technique du langage », un compositeur de ma génération va plutôt essayer de penser en termes de « modélisation cognitive ». Il y a un enjeu particulier aujourd'hui à reconsidérer les critères de l'analyse en fonction du sujet, et une grande partie de l'effort théorique qui a été le mien va dans ce sens. Ce n'est pas « arriver avec les clefs », mais au contraire « aller chercher les clefs au fond du tonneau ». C'est aussi se rendre disponible à la prise en compte du phénomène musical dans toute la richesse de ses dimensions. En d'autres termes, on plaidera ici pour une analyse musicale « créative ».

Comment a-t-on pu nous faire croire que l'invention de la musique pouvait entrer en contradiction avec la communication de l'émotion ? C'est évidemment tout l'inverse. Les rituels d'extase de la musique *soufi* correspondent parfaitement sans doute à nos processus somatiques, et sont le résultat condensé d'une expérience ancestrale. Mais il ne faut pas oublier que le mot poésie vient du grec ποίησις qui veut dire « action de faire ». Créer, ce n'est pas seulement ajouter du nouveau, c'est entrer en action. C'est faire résonner en soi une corde intime, qui parvient à diffuser une onde qui excède les pouvoirs du contrôle. Créer, ce n'est pas se soumettre au langage, ce contrat tacite, ce joug qui ne dit pas son nom, c'est excéder le langage, pour *élargir le cercle de la sympathie*(13), cette autre corde intime, qui n'attendait qu'un signe pour résonner à son tour. Créer, c'est comprendre que la simplification qui a tiré sur le réel pour en faire des cordes, des tuyaux, des lamelles... pour isoler des modes acoustiques uniques et pouvoir ainsi les recomposer n'a plus aujourd'hui la même nécessité, et qu'on peut admettre des objets qui ont toutes sortes de formes, et autant de facultés pour exprimer leurs multiples résonnances, et que cela est vrai aussi pour les instruments qui

nous ont été légués, en dans lesquels sommeillent encore d'infinis possibles.

## Bibliographie

(1) Giuliano d 'Angiolini, *Un giorno nella gioia, l 'indomani nel pianto. La musica dell 'isola di Karpathos*, Nota, Geos CD Book 607, Trieste, 2007.
(2) Edgard Varèse, entretien III avec Georges Charbonnier. CD INA, Mémoire Vive, ASIN **:** B000S6NSH8.
(3) Saint John Perse
(4) http://www.musicologie.org/publirem/docta_sanctorum.html
(5) *Id.*
(6) Ce que montre fort bien la *Sociologie de la musique* de Max Weber (A.m. Metailie, Paris, 1998)
(7)Marie-Geneviève de LA COSTE-MESSELIÈRE, « CONNAISSEURS », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 9 mars 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/connaisseurs/
(8) David Hume, *Essais esthétiques,* Paris, GF Flammarion, 2000, p. 127. Cf. également sur ce sujet :Jerrold Levinson, « La norme du goût de David Hume : Le vrai problème », Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen, n° 37, 2001. https://sopha.univ-paris1.fr/fichiers/pdf/2000/05_Levinson.pdf
(9) Cervantès, *Don Quichote*, cité par David Hume, *op. cit.*, p. 132.
(10) *Id.*
(11) David Hume, Op. Cit. p. 90.
(12)*Ibid.* p. 140.
(13) L'expression est reprise par Deleuze à Hume.

# Paroles (et gestes mélodiques) dans les musiques d'Orient : une mise en perspective

Amine BEYHOM*
*amine.beyhom@foredofico.org*

À partir d'exemples précis, l'intervenant aborde plusieurs des thèmes évoqués dans les lignes directrices du colloque, souvent entrelacées.

Quelques exemples audio et animations lui permettent de souligner certains aspectsde la relation parole-musique, concernant notamment 1) la prépondérance du fait musical par rapport à la parole, y compris en trans-langage, ou 2) inversement, l'importance des paroles d'un chant (d'une chanson) dans le processus de la perception musicale, 3) l'indifférence relative du sens ou de la métrique des paroles par rapport à la musique ou, à l'inverse, 4) le cas dans lequel la musique, toujours dans le contexte « du *maqām* », sans (ses) paroles perdraitde sa signification, 5) l'influence parfois imaginaire de la *fonction* de la musique sur sa structure et, enfin 6) les différences entre langages utilisés pour la description de la modalité maqamienne et l'influence de ceux-ci sur la perception de la musique par ses producteurs et ses récepteurs.

La problématique plus générale et sur laquelle viennent se greffer ces exemples découle du fait largement sous-estimé de l'hétérophonie (*tarākum* ou *takāthur al-alḥān* en équivalent arabe translittéré) dans les musiques du *maqām*, au sein desquelles les musiques arabes occupent une position clef, et ses interactions avec la compréhension du discours musical traditionnel ; l'importance de ce phénomène, malheureusement occulté par

* Professeur et chercheur en Musique et Musicologie

l'évolution de plus en plus définitive des musiques arabes vers l'utilisation de rythmiques et de tempéraments fixes ou simplifiés, est déterminante pour l'analyse de la réception du message musical traditionnel.

En effet, la voix humaine, notamment dans les musiques non tempérées et particulièrement dans la musique du *maqām*, est éminemment et intrinsèquement hétérophonique et, de par ce fait, imperméable à l'analyse univoque. Ce phénomène, loin de se restreindre au chant, est inhérent à la modalité même du *maqām*, comme pense le démontrer l'intervenant notamment sur des exemples ne se limitant pas à la modalité caractérisée comme « arabe », mais étendue à diverses régions et musiques influencées par cette esthétique.

Par ailleurs, la fonction de la musique, si elle peut jouer un rôle dans l'établissement d'un dialecte (ou d'un lexique) spécialisé, ne semble pas pouvoir être considérée comme élément déterminant pour la forme mélodique : un exemple est proposé qui permet de faire ressortir une formulation ressemblante (et prenant en compte l'hétérophonie) pour des musiques ayant des fonctions aussi différentes que le tri du grain, le chant épique ou encore la prière rituelle.

L'intervenant explique en conclusion de ces points, et sur l'exemple de *ḤawwilYāGhannām* interprété par NajāḥSalām, que, même en prenant en compte le rôle fédérateur, et très efficace de ce point de vue, de l'hétérophonie, il existe un (plusieurs) idiome(s) propre(s) à la modalité maqamienne, qui doi(ven)t encore être exploré(s) en profondeur (et dans les détails) pour permettre d'en établir les règles ; en d'autres termes, chaque école stylistique ou régionale a son propre idiome d'intonations, qui la caractérise et la différencie, tout comme chaque interprète a des spécificités idiomatiques, ce qui impose des recherches détaillées pour en déterminer les caractéristiques : l'analyse de *ḤawwilYāGhannām*, celles effectuées pour le genre *ḥijāz* dans le dossier publié récemment par l'intervenant(1), sont un premier pas sur une voie qui s'avère prometteuse, féconde et, surtout, qui nécessite un investissement conséquent(2) en temps et en formation de futurs (ou d'actuels) musicologues.

D'autres exemples permettent de mettre en doute l'influence du sens des paroles, ou encore de la langue utilisée, sur le produit musical, encore que la perception de ces exemples par l'auditeur puisse redonner à la parole un aspect prédominant. Plus subtilement, le tempérament, et plus particulièrement encore le tempérament égal, peut contribuer fortement à l'élimination du facteur d'identification de l'auditeur avec la musique ou le chant(3) ou, inversement, au brouillage des références culturelles et identitaires inhérentes à la réception de la musique ; à terme, c'est la perception même de la tradition qui est modifiée, entraînant par cela un élargissement de la faille civilisationnelle qui caractérise la culture (?(4))arabe de nos jours.

La deuxième problématique principale de l'intervention est celle du langage utilisé pour la description idiomatique des composants de la modalité maqamienne.L'intervenant, qui a déjà proposé un essai de « Lexique de la modalité »(5), plus particulièrement maqamienne, pose rapidement la problématique de la terminologie occidentale, complètement (et particulièrement) inadaptée dans le cadre de recherches sur les subtilités d'intonation(6) ; mais il faut également relever ici que la même terminologie concernant la modalité ad hoc est tout aussi inefficace, selonl'avis de l'intervenant tel qu'exprimé dans l'article cité *supra* et concernant la polyphonie et l'hétérophonie, déjà pour les termes même caractérisant ces procédés musicaux. Si le terme « poly » (7) dénote une multiplicité d'éléments et connote des procédés musicaux (« polyphoniques ») plus ou moins identifiés, le terme « hetero » (8) utilisé pour caractériser ces musiques est inadapté, de par le fait qu'il insiste sur la différence (sa description– inappropriée rappelons-le – du phénomène(9)) alors qu'il faudrait qu'il mette en relief la complémentarité et la complétion(10)(la fonction dans le répertoire), phénomène que les musicologues occidentaux ont du mal à percevoir pour ce procédé(11). Remarquons d'ailleurs que, remis ainsi en perspective, le terme « hétérophonie » engloberait tous les processus à voix multiples en musiques, y compris la polyphonie qui n'en constituerait qu'une forme parmi d'autres(12).

L'intervenant propose un deuxième exemple, concernant plus particulièrement la terminologie théorique du *maqām* : les

concepts de modulation (*intiqāl*ou *tanwīʿ*) et d'« attraction » (*jādhibiyya*), utilisés respectivement dans la musique arabe et dans le chant byzantin (arabe y compris). L'échelle du Premier mode byzantin est décrite par les chantres du cru comme celle d'un mode *Bayāt* (ou *Bayyātī*) avec échelle ascendante du *Ḥusaynī* (soit de *ré* à *ré* en passant par le *mi* $^{db}$ et le *si* $^{db}$) et descendante du *Bayāt* tel que décrit dans la majorité des manuels théoriques, c'est-à-dire avec un *si* $^{b}$ au lieu du *si* $^{db}$. L'intervenant est de l'avis que le terme « attraction » (ou un autre terme plus adéquat peut-être, comme « fluctuation » ou « variation ») utilisé dans les théories byzantines pour expliquer notamment cet abaissement du degré *si* $^{db}$ vers *si* $^{b}$ devrait être réservé aux phénomènes de différences d'intonation (de placement rythmique, en extrapolant), étant convenu que cette « attraction » ne se limite pas au sens ascendant ou descendant de la mélodie (ou de l'échelle), mais dépend de plusieurs autres facteurs dont, très sommairement, le phrasé (le « geste ») mélodique utilisé, les degrés d'arrêt (« de repos », « palier ») de la mélodie, le sens du discours, etc.

Le terme modulation(13) pourrait de son côté être réservé aux modifications des éléments scalaires (appelés de manière inadéquate « genres » dans les manuels théoriques) et/ou de l'équilibre interne des composantes de la mélodie (ou de l'échelle – degrés palier différents par exemple). La question se pose (et est posée par l'intervenant) de savoir si la transformation en descente du *si* $^{db}$ en *si* $^{b}$ est donc une « modulation » (*taqhīr* dans le lexique du CNSM), une « modification momentanée » de l'élément scalaire (ou de l'échelle – *tazyīn*) ou un « phénomène de l'attraction » déterminé par le sens descendant de la mélodie (ou de l'échelle) (14).

L'intervenantconclut ce point sur la nécessité d'une redéfinition complète du lexique de la modalité maqamienne prenant en compte le phénomène, largement occulté, de l'hétérophonie dans les formulations théoriques, et du sens même donné aux termes « musique(s) arabes(s) » ou, dans une acception plus large, « musiques de (ou du) *maqām* » ou encore « musiques modales ».

En conclusion, l'existence même de l'hétérophonie, et surtout sa prédominance dans la conception même de la modalité, particulièrement maqamienne, remet en question les catégories et les classifications musicales de ce répertoire, tout en nécessitant un apport théorique complémentaire important avant toute analyse de musique ou de chant traditionnel, ou ayant cette vocation.

D'où la question finale, en forme de proposition de débat : comment comprendre (analyser de manière unique, musicalement et linguistiquement) la parole chantée si l'essence même du media qui la porte, la modalité, est multiforme et ce, non seulement de par la multiplicité des voix mélodico-rythmiques mais également de par le foisonnement (et l'intrication) des voies qui s'offrent, à tout instant de la performance, à l'interprète ? Et faut-il que la langue qui la décrit, notamment de manière analytique, soit univoque, ou suffit-il qu'elle soit précise, ou encore partagée ?

## Bibliographie

(1) Voir par exemple le document proposé récemment par l'intervenant : Beyhom, Amine. « *Dossier* : Influence des théories européanisées du XIX^e^ siècle sur la notation et la pratique des modes de la musique arabe et d'autres musiques, à travers la mise en exergue du mythe du genre *ḥijāz* semi-tonal »,*NearEasternMusicology Online2, n^o^ 3* (novembre 2014): 87-177, téléchargeable à http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2015/02/NEMO%20n%C2%B02-2&3%20-%20V.%201.10%20-%20150119%20-%20LR%20%28S%29.pdf.

(2) Mais indispensable si l'on veut bien comprendre la tradition.

(3) Cette problématique est traitée dans le dossier cité *supra*.

(4) Quelle culture nationale ou transnationale, mais « arabe », peut-il y avoir quand les références identitaires sont brouillées, ou plus simplement quand l'identification des aspects caractéristiques de cette civilisation est devenue quasiment impossible à cause du phénomène de l'a-culturation ?

(5) Voir Beyhom, Amine. « Un Lexique de La Modalité »,*NearEasternMusicology Online2, n^o^ 2* (novembre 2013): 5-24, téléchargeable à la même adresse que le dossier cité *supra*.

(6) Qui constituent, rappelons-le, la composante essentielle de différenciation – donc d'identification – des idiomes du *maqām*.

(7) Voir http://www.cnrtl.fr/definition/poly- , notamment :

**I.–**Élém. tiré du gr. π ο λ υ- de π ο λ ύ ς « nombreux », entrant dans la constr. de nombreux subst. ou adj. (un certain nombre d'entre eux assurant cette double fonction), princ. dans les domaines *sc.* et *techn.*

**A.–** [Le 2^e^élém. est de type nominal; *poly-* signifie « plusieurs, nombreux » et caractérise ce que désigne le 2^e^élém.] ... **poly***rythmie,* subst. fém., "Superposition de plusieurs parties ayant chacune un rythme différent et dont les accents d'appui ne coïncident pas entre eux" (*Larousse de la Musique,* Paris, t. 2, 1982, p. 1247). Anton. *monorythmie* (*s.v. mono-* I).*La musique à danser qui impose sa monorythmie (...) nous*

*priva bien longtemps de sa polyrythmie ou superposition de rythmes dont chacun est réalisé par une des parties de la polyphonie* (Migot, *Lex. termes mus.*,1935, p. 109).

**Rem.**Empr. au gr., v. *polyphone, polyphonie, polyphonique, polyphoniste* et aussi : **Poly***corde* (de π ο λ υ΄ κο ρ δ ος « qui a beaucoup de cordes »), subst. masc. Instrument à cordes dont on joue avec un archet (d'apr. *Lar. Lang. fr.*) Empl. adj. *La musique orientale, avec la confusion de ses instruments polycordes ou bruyants* (Ch. Lalo, *Esthét. mus. sc.,* 1908, p. 263). *La même corde plusieurs fois tendue, voilà ce que nous trouverions à l'origine (...) de nos instruments polycordes* (Schaeffner, *Orig. instrum. mus.,* 1936, p. 204).'

Dans le *New Grove* la polyphonie est définie ainsi :

'Polyphony : A termused to designatevarious important categories in music: namely, music in more than one part, music in many parts, and the style in which all or several of the musical parts move to someextentindependently. *Polyphōnos* ('many-voiced') and polyphoniaoccur in ancientGreekwithoutany connotations of musical technique.'

(8) Voir http://www.cnrtl.fr/definition/hetero- , notamment :

'Élém. tiré du gr. ε΄ τε ρ ος « autre », entrant dans la constr. de très nombreux termes sav. (subst. et adj.) et marquant l'idée d'une différence de forme, de nature, de provenance entre des individus, des espèces, des éléments.'

Le *New Grove* ne consacre que quelques paragraphes à l'hétérophonie, notamment :

'Heterophony : (fromGk. *heteros*: 'other', 'different' and *phōnē*: 'voice').Termcoined by Plato, of uncertainmeaning; nowused to describesimultaneous variation of a single melody.'

(9) L'hétérophonie pourrait en effet plutôt décrire la « ressemblance » entre les différentes composantes qui forment la musique, à l'opposé parfait de la « différence ».

(10) En ce sens que les composantes de l'hétérophonie ne sont pas « autres », mais « les mêmes », formulées selon des règles de complémentarité (dans le processus) et d'unité (dans la réception du « message » musical).

(11) D'où le choix de l'intervenant d'utiliser le terme arabe *tarākum* (« addition », « accumulation ») ou *tarāfuq* (ou « cheminement côte à côte ») pour exprimer cette complémentarité, dans l'attente de trouver un terme plus adéquat.

(12) L'hétérophonie prise dans son sens large (comprenant notamment l'hétérorythmie) est caractérisée, comme le définit l'intervenant :

1. principalement par des variations limitées des hauteurs et des temps dans des lignes mélodiques ou rythmiques, soit :
   a. Des variations spontanées, conscientes ou inconscientes d'intonation ou de registre,des fluctuations des degrés et de la tonique (« **hétérophonie localisée des hauteurs** ») ou des composantes du rythme (« **hétérophonie localisée des temps** »),
   b. Des modulations qui engendrent des différences dans les grandeurs des intervalles ou dans le positionnement relatif ou absolu des degrés, à travers notamment des différences d'accordage (de « tempéraments ») ou d'intonation selon la voix, l'instrument ou le musicien (« **hétérophonie généralisée des hauteurs** »), des accélérations (régulières ou non), variations, décalages ou superpositions et transformations d'éléments du rythme utilisées comme procédé compositionnel, conscient ou inconscient (« **hétérophonie généralisée des temps – ou du rythme** »),
2. de manière supplémentaire par :
   a. l'utilisation du bourdon ou de l'ostinato mélodico-rythmique (« **hétérophonie de référence** »),
   b. un procédé compositionnel (semi ou totalement improvisé sur un canevas prédéfini) dans lequel le musicien utilise des variations dans la formulation du phrasé mélodique d'un élément scalaire donné (« **hétérophonie formulaire – ou à variantes** »),

c. un rétrécissement ou un élargissement (variation) de la grandeur des composants intervalliques de l'élément scalaire de référence (généralement un tétracorde ou un pentacorde – « **hétérophonie homothétique** »),

d. une évolution progressive (les paliers d'évolution sont généralement plus petits que le plus petit intervalle structurel de l'échelle utilisée) dans le temps de la tonique de référence (ou du degré de référence) entraînant une série correspondante de transpositions, fluctuations, transformations pseudo- (ou plus ou moins) homothétiques etc. (« **hétérophonie de tonique** »).

(13) L'*intiqāl* est défini par exemple dans le manuel théorique du CNSM-Liban ainsi (traduction de l'intervenant) :

1. Modulation principale de type 1 : remplacement d'une ou de plusieurs notes du *maqām*, qui mène à un changement de *maqām* et au déplacement du pivot sur une nouvelle note – transposition – *taṣwīr*

2. Modulation principale de type 2 : modulation modale avec changement de tonique – *taḥwīr*

3. Modulation secondaire de type 1 : « décalage » – déplacement de la note pivot (tonique – *qarār*) – devrait être appelé « *taqrīr* » selon l'intervenant

4. Modulation secondaire de type 2 : modulation modale sur une même note pivot, qui existe sous quatre formes :

a. *tazyīn* (changement momentané d'une des notes du *maqām* (de l'échelle du mode) ou du *jins* – ou plutôt de l'élément scalaire tétracordal, mais les auteurs du manuel ne font pas la différence entre les deux – menant à une modulation passagère)

b. *taqhīr* (modulation modale en conservant la même tonique)

c. Bi-Tonalisme (concerne uniquement le tétracorde principal – inférieur – d'un *maqām*) (?)

d. Poly-Tonalisme (s'applique aux deux tétracordes d'un *maqām*) (?)

Remarque : selon la définition du *tanwīʿ* par Al-Lāh-Wīrdī (dans son livre *Falsafat al-Mūsīqā a-sh-Sharqiyya fī Asrār al-Fann al-ʿArabiyy [The* فلسفة الموسيقى الشرقية *philosophy of oriental music]*. 2e éd. Damas ? Ibn Zaydūn, 1950), l'*intiqāl* décrit ci-dessus ne concerne que la « modulation liée » ou de premier type qu'il conditionne au retour au mode principal : la modulation de deuxième type ou « modulation absolue » comporte plusieurs modulations successives du premier type pour aboutir finalement au mode principal, et la modulation de troisième type ou « modulation non liée » est une combinaison des deux premiers types.

(14) Plusieurs autres exemples peuvent être proposés, pour la transposition par exemple qui doit toujours être conçue comme hétérophonique à la base, le cas dans lequel les éléments scalaires ne subissent pas de variations d'intonation étant un cas particulier au tempérament (strictement) égal.

# Les « paroles » pianistiques chez Erik Satie, indication musicale ou esthétisme?

Rym MANSOUR*

*rymusique@gmail.com*

Que dire sur les mots qui portent de la musique?

Jean Marc Chouvel (1) évoque :

*« On met les paroles en musique, on ne mets pas de musiques en paroles »*

Partir des textes pour y construire de la musique qui les supporte, la musique accompagne –elle toujours la parole ? Quel est le pôle le plus important dans une œuvre qui réunit à la fois musique et mots ? La musique ou les mots ?

La plupart des mots chantés constituait des poèmes, traditionnellement écrits à travers *la rime qu'il faut respecter*(2). Jusqu'à nos jours la versification facilite la composition des chansons, les couplets, les refrains... tant que c'est versifié c'est simple à chanter et mémoriser.

Les paroles en musique sont souvent chantées, récitées. Et s'ils étaient silencieusement interprétés par un instrumentiste ? Si on considère que les nuances et les différents mots qu'on écrit dans les interlignes entre les portées comme des mots qui constituent un message, pourrait on les considérer comme des paroles en musique ? Ce forte ou pianissimo qu'on rencontre en jouant une pièce reflète une manière de jeu, dicte une attitude à émettre, une action qui suscite des facultés motrices qu'on applique sur son instrument.

Erik Satie (3), compositeur et pianiste français, avait compris que cet espace valait bien plus que des indications d'interprétations de rythme ou de jeu. Nous retrouvons des expressions très pensives, qui suscitent l'esprit du pianiste. Lui seul comprendra le voyage que Satie dicte entre les lignes. Que ce

* Chercheuse en Musique et Musicologie

soit pour des indications de rythme ou les histoires qu'il raconte dans des petites pièces pour piano. Il s'approprie son propre style d'écriture musicale, tel un écrivain. L'interprète sentira à travers ses yeux ce que Satie voulait transmettre. Dans cet article nous allons évoquer l'esthétisme de Satie qu'on soulignera de quelques exemples.

Erik Satie est un compositeur singulier qui s'est forgé un caractère bien individualiste dès sa formation musicale. En 1879, à l'âge de treize ans, il intègre le Conservatoire National de Paris sans succès (4). Il faut dire que Satie ne pouvait pas se contenter des leçons « traditionnelles » du conservatoire ceci dit son sens de l'humour était bien soutenu dans ses lignes qu'il intitule :

*« Les Commandements du Catéchisme du Conservatoire remis à 9*

***1.*** *Dieubussy seul adoreras,*
*Et copieras parfaitement.*
***3.*** *De plan toujours tu t'abstiendras,*
*Pour composer plus aisément. .*
***5.*** *Quintes de suite tu feras,*
*Et octaves pareillement.*
***7.*** *Aucun morceau ne finiras*
*Jamais par accord consonant.*
***9.*** *L'accord parfait ne désireras*
*Qu'en mariage seulement.*

***2.*** *Mélodieux point ne seras,*
*De fait ni de consentement.*
***4.*** *Avec grand soin tu violeras*
*Les règles du vieux rudiment*
***6.*** *Au grand jamais ne résoudras*
*De dissonance aucunement*
***8.*** *Les neuvièmes accumuleras,*
*Et sans aucun discernement.*
*Ad gloriam tuam*
*Erit Satis*
*Amen »* (5)

Il commence ensuite à écrire pour piano dès 1885. Les années qui succèdent ont été bien enrichies par des pièces hors du commun, le commun classique et romantique. Ses trois

Gymnopédies(6) et Trois premières Gnossiennes (7) traduisent le sens avant-gardiste du compositeur. Non seulement ces œuvres sont maîtresses dans le répertoire de Satie mais également elles sont un grand tournant dans l'histoire de la musique pour piano. Utilisant des accords de neuvièmes et onzièmes Satie ne met pas de barres de mesures et insère un arrière plan textuel pour décrire la manière dont l'interprète doit réaliser ses œuvres. Ces particularités accompagneront la plupart de ses œuvres.

Satie décrit son état d'âme avant de composer comme suit :

*« Avant d'écrire une œuvre, j'en fais plusieurs fois le tour, en compagnie de moi-même. »* (8)

Ce qui rend l'écriture de Satie assez particulière c'est son étrangeté futuriste par rapport à l'évolution de la notation musicale. Partant des titres choisis pour ses œuvres jusqu'au détail des différentes indications de nuances, l'aspect humoriste du compositeur se distinguait. Dans certaines critiques et analyses, on qualifiait Satie comme ironiste(9).

Parmi les titres curieux de Satie nous citons quelques exemples :

*Trois morceaux en forme de poire* (piano 4 mains, 1903),
*Nouvelles pièces froides* (piano, 1907) ,
*Trois véritables préludes flasques (pour un chien)* (piano, 1912),
*Trois valses distinguées de précieux dégouté* (piano, 1915),
*Deux petites choses (Orchestre, 1925),* (10)

L'ironie est le triomphe de l'être de vaincre la mort, l'individu se refuse de périr en s'exaltant dans ce principe de négation (11). L'attitude ironique se fait par ailleurs par l'utilisation de termes qui ne sont pas naturels voire artificiels ce qui rejoint l'étrangeté des titres définis et de l'attitude ironiste de Satie. Jean Cocteau, ami proche de Satie avec lequel il met en œuvre en collaboration avec Picasso sur sa plus grande toile dans le ballet *Parade*, décrit Satie comme suit:

> *« Il arrive à Satie l'aventure de la Belle au bois dormant, avec cette différence qu'il était seul à dormir et qu'il se réveille jeune parmi les morts»* (12)

L'ironie se pratique essentiellement dans un plan individuel puisqu'elle discute l'existence de l'individu. Il se manifeste par son

indépendance par rapport à toute restriction que le destin lui donne. C'est une séparation du moi avec les autres moi en se perdant dans ce travail intellectuel qui doit être à la fois unique donc individualiste et ironique, plus librement qualifiée comme pureté intellectuelle jusqu'au sens divin de cette conception.

*« Qu'est-ce que l'homme? Un pauvre être mis sur cette terre pour embêter les autres hommes ».* (13) Satie.

Il ne pouvait pas s'exprimer vis-à-vis de lui-même (le moi) en se fiant aux notations traditionnelles ce qu'il marqué son caractère révolutionnaire dès son intégration au conservatoire national de Paris. La musique ne le suffisait pas pour se définir comme individualiste. Un arrière plan littéraire à sa musique était bien nécessaire dans ces pièces afin qu'on puisse peut être le comprendre.

Sa singularité commence donc dès le titre de l'œuvre jusqu'aux indications d'interprétation qu'il insère dans ses œuvres. En interlignes nous retrouvons par exemple si on réunit les indications de Satie entre les notes de sa première Gnossienne pour piano. Qualifier une nuance comme très luisant, ou questionnez est bien différent de l'italien relativement usuel dans les nuances semble bien particulier dans l'écriture de Satie. L'interprétation de ces œuvres, dont l'arrière plan textuel suscite l'esprit et les sens du pianiste, interprète, bercé par ces quelques mots qu'il ne prononce pas, on se contente de jouer et de lire. Plus tard, Satie compose plusieurs pièces courtes pour piano en trois mouvements dans lesquelles il raconte des histoires en interlignes.

D'autre part, les textes de Satie rejoignent l'école du symbolisme, selon le vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines de Morfaux(14), cette école est apparue en littérature en 1880 dont Verlaine Rimbaud et Mallarmé sont des précurseurs opposés au naturalisme et au positivisme. Elle est caractérisée par un subjectivisme chargé d'émotions qui s'expriment de façon effective dans la poésie par le langage lourd de symboles, de correspondances, de mystères. Les symbolistes donnent de l'importance au sens poétique de chaque mot continué d'une forme et un fond particulier. Ce que rejoint l'acception de ce courant dans les arts plastiques, comme la traduction de la nature

par des équivalents plastiques. C'est un moyen d'expression principalement caractérisé par la provocation des états d'âmes à travers, les figures, les volumes, les formes et les couleurs.

En littérature, le courant symboliste prête attention au mot, tout comme Satie, qui communique à travers l'arrière-plan textuel donnant du flou à son esprit et celui de l'interprète. Partant de la musicalité du mot dans le détail des syllabes jusqu'à ses sens, les mots s'avèrent un outil incontournable dans les compositions de Satie. Un vocabulaire(15) spécifique a été élaboré pour souligner cette « tendance » à utiliser un mot comme un symbole de création. Le *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes,* a été élaboré en 1888, à la même période que la composition des Gymnopédies et les Gnossiennes de Satie.

Sur le plan musical, de la Gnossienne No. 1 (Piano, 1890), Satie dégage un caractère modal particulier tout au long de sa pièce, sans barres de mesures il reprend des phrases entières sans indication de reprise ainsi cette pièce traduit un temps relativement libre par rapport à la musique mesurée par des indications

Sur le plan textuel, le titre de l'œuvre est dérivé du mot « gnose », en grec γνῶσις, gnôsis, connaissance, ou système de pensée philosophico-religieuse qui se fonde sur une révélation intérieure, permettant d'accéder à une connaissance des choses divines(16),

Les interlignes contiennent un texte qui emmène le pianiste dans un nouveau moyen de penser :

> « *Très luisant...Questionnez...Au bout de la pensée...Postulez en vous-même...Pas à pas...Sur la langue...* »

Autre exemple, sur le plan musical, Sonatine bureaucratique (piano, 1917) (17), Satie reprend les mêmes formes rythmiques et mélodiques que celle de Clementi (18) tout au long de l'œuvre. Il parodie par exemple la première phrase en reprenant la même forme rythmique que la première phrase originale :

Satie :

Clementi :

La *sonatine bureaucratique* (19) est composée (parodiée) en deux tonalités majeures réparties en trois mouvements comme suit :

Le premier mouvement, 4/4 Allegro en La Majeur,

Le deuxième mouvement, 9/8 Andante en Ré Majeur,

Le troisième mouvement, 3/8 Vivace en La Majeur,

Dans cette pièce nous remarquons que Satie prends le soin de mettre les nuances usuelles, mettre les barres de mesures ainsi que chaque détail musical par un langage donc semblable à celui de Clémenti. Cependant c'est sur le plan textuel que le compositeur donne un autre voile symboliste à l'œuvre. Nous touchons un sens de l'humour dans le texte remis sur les portées de cette sonatine et que nous réunissons comme suit :

| Premier Mouvement: | Deuxième mouvement: | Troisième mouvement: |
|---|---|---|
| *Le voilà parti,* | *Il réfléchit à son* | *Nouveau songe sur* |
| *Il va gaiement* | *avancement,* | *l'avancement,* |
| *à son bureau,* | *Peut être aura-t-il* | *Il chantonne un* |
| *En se* | *de l'augmentation* | *vieil air péruvien* |
| *« gavillant »,* | *sans avoir besoin* | *qu'il a recueilli en* |
| *Content il* | *de s'avancer* | *Basse Bretagne chez* |
| *hoche la tête,* | *Il compte* | *un sourd muet,* |
| *Il aime une* | *déménager au* | *Un piano voisin* |
| *jolie dame très* | *prochain terme,* | *joue du Clementi,* |
| *élégante,* | *Il a un* | *Combien cela est* |
| *Il aime aussi* | *appartement en* | *triste,* |
| *son porte plume, ses* | *vue,* | *Il ose valser( lui pas* |

*manches,*
*En lustrine verte et sa calotte chinoise,*
*Il fait de grandes enjambées, se précipite dans l'escalier qu'il monte sur son dos,*
*Quel coup de vent !*
*Assis sur son fauteuil, il est heureux et le fait voir,*
*Pourvu qu'il avance ou augmente !*
*le piano),*
*Tout cela est bien triste,*
*Le piano reprend son travail,*
*Notre ami s'interroge avec bienveillance,*
*L'air froid péruvien lui remonte à la tête,*
*Le piano continue,*
*Helas !il faut quitter son bureau*
*Du courage, partons dit-il.* (20)

Nous remarquons dans ces textes que les mouvements sont répartis en trois thèmes :

Le premier reflète des actions et gestes dans le quel le personnage est en mouvement constant et ceci à travers les termes suivants :*Parti,va, hoche la tête fait de grandes enjambées, monte, assis.*

En deuxième mouvement Satie décrit les pensées du personnage qui sont autour du futur et de l'avancement : *avancement, augmentation, prochain terme, avance, augmente.*

En troisième mouvement, on évoque la musique chez le personnage tout en introduisant le piano qui joue du Clémenti qui est le compositeur de l'œuvre dont il est inspiré : *Un piano voisin joue du Clementi, le piano reprend son travail, le piano continue.* Il évoque également un contexte musical dans ses mot qu'il présente comme *nouveau songe sur l'avancement : chantonne, valser, piano, Clémenti, vieil air péruvien.*

Pour conclure nous vous proposons un dernier exemple très intéressant de Satie : *les heures séculaires et instantanées* (Piano, 1914) (21) celle-ci est composée en trois mouvements qu'il a intitulés comme suit :

*I Obstacles venimeux ; II Crépuscule matinal ; III affolements granitiques;*

Sur le plan musical, notre compositeur n'insère aucune barre de mesure pour libérer le temps de son œuvre. Il n'insère également aucune indication d'armure et compte de mettre les altérations dans son texte musical. La découverte de sa musique et de ses motifs se fait d'une manière instantanée, c'est au moment du jeu que la tonalité devrait apparaitre.

Satie utilise donc ses propres symboles pour décrire l'interprétation de ses notes.

Tout d'abord les mots de la note qui concerne l'interprète, après sa dédicace, en préface à sa musique comme suit :

> *« Note. A quiconque. Je défends de lire, à haute voix, le texte, durant le temps de l'exécution musicale. Tout manquement à cette observation entrainerait ma juste indignation contre l'outrecuidant. Il ne sera accordé aucun passe-droit. »*

Ensuite pour appeler le visuel à exécuter la musique il utilise les termes suivants pour décrire l'indication rythmique :

*I. Noirâtre ; II Sans grandeur ; III Vivement ;*

Qu'est ce qui est noirâtre dans un mouvement, quelle est la grandeur à éviter ? Le vivement rejoint-il le Vivace usuel ? Seule la pensée de l'interprète répondra à ses questions en exécutant la musique de cette œuvre.

Quant aux nuances nous remarquons des verbes utilisés à l'infinitif qui sont souvent utilisé par le compositeur.

Au premier mouvement nous retrouvons le terme écoutez juste avant une répétition d'un motif de quatre notes en quatre doubles croches ;

Les figures de silence dans cette œuvre sont représentés par les termes Du temps, Espace, Attendez..

Les *ritanutos* sont marqués par les indications : *plus lent, jusqu'à la fin, Large au possible.*

Au deuxième mouvement, nous retrouvons à sa fin l'expression *ralentir avec politesse.*

Au troisième mouvement, Satie met le terme continuez sur un soupire de la main gauche. Il mentionne également *Arrêt (petit)* entre deux lignes de portées, il met aussi *Préparez* avant un fortissimo des accords de la fin qu'il souligne par un *Gaiement* sur l'accord final.

En conséquence, le plan textuel est beaucoup plus dominant dans cette œuvre, dès l'oxymore proposée dans le titre (séculaires ; instantanées) nous sentons une notation de Satie assez particulière. Dans l'ensemble beaucoup de mots éparpillés sur ces notes sont soigneusement présentés.

Le texte est donc un travail visuel pour Satie pour accompagner la pensée du pianiste. Il est présenté par mouvement comme suit :

| I Obstacles venimeux : | II Crépuscule matinal (de midi) : | III Affolements granitiques |
|---|---|---|
| *Cette vaste partie du monde n'est habitée que par un seul être : un nègre. Il s'ennuie à mourir de rire. L'ombre des arbres millénaires marque 9h17. (l'heure) Ecoutez. (les minutes) Les crapauds s'appellent par leur nom propre. Pour mieux penser ce nègre tient son cervelet de la main droite, les doigts de* | *Le soleil s'est levé de bon matin et de bonne humeur. La chaleur sera au-dessus de la normale car le temps est préhistorique et à l'orage. Le soleil est tout en haut du ciel ; il a l'air d'un bon type. Mais ne nous y fions pas. Peut-être va-t-il bruler les récoltes ou frapper un grand coup de soleil. Derrière le hangar, un bœuf mange à se* | *(les mauvais miasmes s'amusent dans l'herbe) L'horloge du vieux village abandonné va, elle aussi, frapper un grand coup : le coup de treize heures. Une pluie antédiluvienne sort des nuages de poussière ; Tandis que les rudes granits se bousculent mutuellement et ne savent où se mettre pour être* |

| | | |
|---|---|---|
| *celle-ci écartés,*<br>*De loin il semble*<br>*figurer un*<br>*physiologiste*<br>*distingué.*<br>*Quatre serpents*<br>*anonymes le*<br>*captivent,*<br>*suspendus aux*<br>*basques de son*<br>*uniforme que*<br>*déforment le*<br>*chagrin et solitude*<br>*réunis.*<br>*Sur le bord du*<br>*fleuve, un vieux*<br>*palétuvier lave*<br>*lentement ses*<br>*racines, répugnantes*<br>*de saleté.*<br>*Ce n'est pas l'heure*<br>*du berger.* | *rendre malade* | *encombrants.*<br>*Treize heures vont*<br>*sonner, sous les*<br>*traits représentatifs*<br>*de : Une heure de*<br>*l'après midi. Hélas !*<br>*ce n'est point l'heure*<br>*légale.* (22) |

Les textes de l'histoire sont représentés de manière figurée comme suit:

Dans le premier mouvement, le temps se présente dans un contexte péjoratif et ceci par les mots suivants : *obstacle venimeux, (noirâtre), nègre, s'ennuie à mourir, l'ombre, les crapauds, les serpents, chagrin, solitude, répugnantes de saleté.*

Le Deuxième mouvement annonce un air d'espoir (*crépuscule)* le temps s'y présente dans un contexte positivement gai et ceci par les mots : *Bonne humeur, Soleil, chaleur*, l'air *d'un bon type*, mais une gaieté brève interrompue par une phrase narrative réunissant le narrateur (Satie, et le lecteur-interprète : *mais ne nous y fions pas*, rendant les mots beaucoup plus pesants dans son arrière plan textuel : *bruler frapper coup de soleil, malade.*

Le troisième mouvement reprend un temps « séculaire » reflétant une vieillesse presque éternelle et ceci par les mots : *vieux, abandonné, poussière.*

Nous remarquons aussi que le temps dans cette œuvre est polysémique il est à la fois instantané et séculaire *(heures, minutes, horloge, l'heure)* il est par ailleurs météorologique *(soleil, chaleur, pluie, nuages).*

Pour conclure, après ces exemples, nous nous demandons*:* Qu'est ce que la parole ? Définir la parole dépend de la faculté de l'émettre, la façon de l'exprimer, la prononcer, la chanter ou l'écrire. La transmission de son sens part des entités qui la constituent qui sont les mots. L'acception de la parole est beaucoup plus profonde quand on évoque la parole intérieure, celle qui est représentée par des images de la pensée, à travers son articulation dans l'esprit de celui qui la porte. La parole est la pensée, une pensée composée de mots qui transmettent un message ou une idée. Quant aux mots c'est de l'art, l'art de les prononcer, l'art de les assembler et de les écrire. Cela part des lettres qui les composent de la langue utilisée, de l'époque de sa transmission ou du porteur de ces mots.

Les paroles pianistiques de Satie sont avant tout des indications musicales, sur un premier plan, car devant sa partition nous voyons de la musique et des indications musicales, celles que nous avons l'habitude de lire, les mêmes symboles usuels, certainement par les figures de notes usuels, mais dès qu'on entend les premières notes on comprend que ces notes sont en fait nouvelles, étranges et qui s'éloignent des prototypes classiques.

Le caractère de Satie expliqué par ses amis, ou par ses écrits recueillis par Ornella Volta, spécialiste de Satie, est bien particulier. Nous avons besoin de l'esthétique pour le comprendre, ainsi que pour interpréter ses œuvres car c'est à partir du sens qu'elles prennent avec les arrières plan textuels que le sens esthétique prend place dans ses œuvres.

D'autre part nous pensons qu'interpréter Satie reste toujours une expérience individuelle suscitant beaucoup de sens et de facultés de compréhension. Atteindre le caractère du compositeur en jouant ses œuvres, n'est ce pas une belle manière de jouer?

Nous nous sommes presque surement demandés en jouant une certaine pièce, suscitant notre esprit analytique; que voulait dire ce compositeur par telle modulation ou telle note? Plus clairement que voulait-il dire par telle indication musicale? On se demande rarement, sur le titre d'une œuvre qui laisse passer notre imagination, peut être à partir de la fin du classicisme et à travers le romantisme, et si un compositeur racontait une histoire courte, tel un compositeur nouvelliste car l'humour est bien là chez Satie, ou peut être tel un compositeur philosophe comme nous l'avons vu dans les deux œuvres de Satie. Son esthétisme se dégage dans le sens de sa musique qui porte ses mots.

## Bibliographie


(1) CHOUVEL, (Jean-Marc), ***Texte pour musique***, Février 2005, Université de Reims.
(2) Ibid.
(3) Né à Honfleur le 17 mai 1866 et mort à Paris le 1er juillet 1925.
(4) http://www.musicologie.org/Biographies/satie.html, consulté le 20 Janvier 2015.
(5) VOLTA, (Ornella), ***Ecrits***, Éditions Champ Libre, 1981, p.139
(6) Trois œuvres pour piano composées par Erik Satie, publiées à Paris en 1888.
(7) Les Gnossiennes sont une œuvre en six parties d'Erik Satie. Elles ont été composées entre 1890 et 1897, et publiées en 1893 (pour les trois premières) et 1968 (pour les trois dernières).
(8) VOLTA, (Ornella), ***Ecrits***, Op.cit., p.139
(9) CHENNEVIERE, (Rudhyar) , trad. MARTENS, (FredErikk H.) , «Erik Satie and the music of Irony», *dans: the musical Quarterly*, vol.5, No.4, oct.1919, p.469
(10) http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Erik_Satie
(11) CHENNEVIERE, (Rudhyar) trad. MARTENS, (FredErikk H.), op cit, p.473, [*Irony is in truth the vitality of impotence. It is also ; if one wishes, the triumph of pride over death; in the sense that the individual, refusing to perish, denies death as well as life, exalting himself in negation. For irony is negation.*]
(12) LANDORMY,(Paul Charles-René), ***La musique française après Debussy***, NRF Gallimard 194, p. 55
(13)VOLTA, (Ornella), ***Ecrits***, Op.cit., p.160
(14) MORFAUX, ( Louis-Marie), ***Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines***, Paris, Armand Colin, 1980, p. 353
(15) PLOWERT, (Jacques), ***Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes,*** Paris, Vanier Bibliopole, oct.1888, 98pp.
(16) http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/gnose/55760 consulté le 15 Janvier 2015.
(17) Satie, (Erik), ***Sonatine bureaucratique***, Paris, éd. 1, 1917, p. 669 ; partition en domaine public mise en en ligne par imslp.org
(18) CLEMENTI, (Muzio), rédigé par KOHLER, (Louis) ; ***Six sonatinas for the piano*** , op.36, New York, G. Schirmer, 1904; partition en domaine public mise en en ligne par imslp.org
(19) Satie, (Erik), ***Sonatine bureaucratique***, op.cit.
(20) Ibid., texte que nous avons réuni entre les portées et réparti par mouvement.
(21) Satie, (Erik), ***Heures séculaires et instantanées***, Paris, éd. E. Demets, 1916; partition en domaine public mise en en ligne par imslp.org
(22) Ibid., texte que nous avons réuni entre les portées et réparti par mouvement.

# Authenticité et richesse poétique de la chanson populaire tunisienne : « Tîr al-hamâm wild al-gumrî » en exemple

Rachid CHERIF*

*rachid.cherif2@gmail.com*

La langue arabe est caractérisée par le foisonnement rythmique et mélodique. Sa poésie porte ses particularités et ses traits distinctifs. A l'origine, la poésie était lue ou encore si l'on peut dire, chantée. En tout cas, le poète est un chanteur ou semblable au chanteur. D'ailleurs, comme l'a rapporté `Alî al-Jundî : « Les Arabes disent ou disaient, également, Tel chante la beauté d'une Telle, alors qu'il a produit un poème ». (`Alî al-Jundî, 1969, 21-22) (1) De plus, classique ou populaire, la poésie arabe s'est toujours voulu le conservatoire d'une culture et d'une histoire. Dans ce sens, Ibn Khaldûn a rappelé que « les Arabes se faisaient une très haute idée de la poésie. Ils en ont fait les archives (*dîwân*) de leurs sciences et de leur histoire, le critère de leur notion du bien et du mal, et la référence principale de leurs connaissances et de leur sagesse ». (Ibn Khaldûn, 1968, 1297) (2)

La poésie populaire est toujours en relation avec le chant. Dans le lexique relatif à la production vocale de la poésie, il est difficile de faire la distinction entre trois aspects de producteurs : *qawwâl* (parolier), *shâ`ir* (poète) et *ghannây* (chanteur). Chez les trois, la voix et le verbe se fusionnent. Un arabisant au langage correct, pour parler de lecture poétique, consacre l'expression *anshada shi`ran* (déclamer un poème) qui implique des élévations et des variations de la voix. En effet, le chant et la poésie se confondent et se complètent pour former une unité indissoluble ; le verbe

* Chercheur en Musique et Musicologie

*anshada* (chanter) étant utilisé parallèlement pour la récitation de la poésie et pour le chant.

Dans le corpus de la chanson populaire tunisienne, les textes s'articulent essentiellement autour de deux axes majeurs, à savoir : les chants d'amour et les chants religieux. Ce statisme thématique s'explique en fait par maints facteurs dont le renfermement culturel des paroliers qui s'intéressent, surtout, aux événements marquant la vie des individus et aux aspects de la vie sociale telles que l'émigration, l'amitié et la relation entre homme et femme. De surcroît, on peut noter des différences au sein d'une même chanson d'un chanteur à l'autre, d'une occasion à l'autre. Ces modifications peuvent être considérées comme un élément enrichissant, certes, mais ne constituent-elles pas à la fois un élément destructeur par la perte progressive de l'esprit du texte en corrélation avec sa référence sociale ? Il est donc primordial de sauvegarder autant que possible ce corpus afin d'offrir une matière qui devra être un objet d'analyse pour les chercheurs afin d'en définir les genres, les rythmes et les thèmes à côté de la dimension purement musicale.

En somme, l'idée d'authenticité et de richesse poétique est manifeste dans le corpus musical populaire tunisien. Pour appuyer cette hypothèse, entre autres, il y aura dans cette étude une analyse de la chanson « *Tîr al-hamâm wild al-gumrî* » (Oh pigeon migrateur) qui évoque une triste et touchante histoire d'amour. Dans cette chanson, le chanteur pleure sa bienaimée en faisant l'éloge de sa beauté éteinte sur une musique qui parait simple mais très signifiante.

**Les formes poétiques de la chanson populaire tunisienne**

Dans la musique populaire tunisienne, (3) le texte destiné à être chanté se présente sous l'aspect d'un poème dont le nombre d'hémistiches dans un vers, le nombre de vers dans une strophe, la disposition des rimes ainsi que, parfois, leur genre décident de la forme du discours consacré. Et selon Muhyiddîn Khrayyif, « la plupart des historiens de la littérature ne doutent pas que la poésie populaire a pour origine le *zajal* et qu'elle constitue l'une de ses dérivés ». (Muhyiddîn Khrayyif, 1991, 18) (4) Le *zajal* qui a été

créé par les andalous selon Ibn Khaldûn, (`Abd al-Rahmân bin Muhammad Ibn Khuldûn, 1991, 345) (5) se distingue par l'innovation de ses rythmes et la diversité de ses rimes. Deux catégories de *zajal* sont définissables : la première utilise catégoriquement l'arabe dialectal, la seconde fusionne la langue classique avec celle dialectale. C'est une forme de poésie sensiblement lyrique, une des plus anciennes et des plus connues de la poésie populaire. Il jouit, de nos jours, d'une grande faveur aussi bien auprès des masses populaires qu'auprès des milieux littéraires. De sa part, Mohamed Zinzelabine insiste sur le fait que « littéralement, *al-zajal* renvoie au verbe *zajala* qui veut dire enchanter, faire plaisir ». (Mohamed Zinelabidine, 1995, 324) (6)

La Tunisie qui a reçu le *zajal* par le biais des Andalous, a profité aussi des formes apportées par les Hilaliens. De ce mélange, est née la poésie populaire dans son image actuelle. En effet, la majorité de la poésie populaire « puise ses rythmes dans le *zajal* andalou et *al-qaçîd al-zajalî* (poème composé conformément à la versification arabe mais en dialectal) propre aux Hilaliens et Sulayms affluant de l'Orient au V$^{ème}$ siècle de l'hégire) ». (Mhammad al-Marzûgî, 1967, 77 ; 79) (7) En somme, le corpus musical populaire contient quatre genres poétiques : *al-gsîm, al-malzûma, al-mûgif* et *al-msaddis*. (8) Et nous donnons dans cette étude les définitions d'*al-gsîm* et d'*al-malzûma* qui sont d'une immense richesse et dont dépendent respectivement *al-mûgif* et *al-msaddas*. (Mhammad al-Marzûgî, 1967, 86) (9)

✓ Le *gsîm*

Le *gsîm* est le plus ancien des *azjâl* connus en Tunisie. Il est tellement propagé et savouré que les poètes se sont mis à varier ses rythmes et ses formes lui ajoutant ainsi plusieurs dérivants. (Ibid., 93) (10) C'est un poème de longueur variable qui n'a pas de *tâla`* (le vers introductif du poème) et de *rujû`* (refrain). Les premiers et les deuxièmes hémistiches riment mais différemment.

✓ La *malzûma*

C'est un poème qui commence par un *tâla`* de deux à quatre hémistiches ayant la même rime. Il est composé d'un nombre variable de strophes à égale longueur dont le nombre d'hémistiches varie de trois à plusieurs. Les derniers hémistiches

d'une même strophe riment ensemble à l'exception du dernier ou des deux derniers hémistiches qui riment avec ceux du *tâla'* (Hèdi Sioud, 1976, 158-160) (11).

### La métrique de la chanson populaire tunisienne

La poésie populaire (*al-shi'r al-sha'bî*), se distinguant de la poésie classique (*al-shi'r al- amûdî*) est une production poétique dont les auteurs sont généralement anonymes. Elle est reprise oralement d'une génération à une autre. C'est la poésie constamment récitée par la population, sujette à des modifications constantes dues à l'oralité et au désir de perfectionnement, de façon à convenir à l'esprit artistique populaire. Les chansons de la musique populaire font partie de ce volet. Et concernant les mètres des textes poétiques, il est difficile d'en faire le dénombrement, même à travers la déduction parce que les poètes créent et innovent continuellement.

Par ailleurs, nous rappelons que les pieds de la métrique de la poésie classique sont basés sur une langue qui comporte des *asbâb* (sing. *sabab* = syllabe longue), des *awtâd* (sing. *watad* = succession brève – longue) et des *fawâçil* (sing. *fâçila* = succession brève – brève – longue). En revanche, le dialecte tunisien ne peut inclure que des *asbâb* et des *awtâd*. (Mhammad al-Marzûgî, 1967, 83) (12) C'est pourquoi on ne peut pas appliquer à la poésie populaire les mètres de la poésie classique. Le seul point commun entre la composition poétique classique et la composition poétique populaire est que le choix du langage décide du rythme. Le poète, ici et là, ne part pas d'un schéma théorique fixé par avance mais d'une exigence générale : celle d'agencer son discours selon une combinaison prosodique qui authentifie sa poésie.

De cette convergence entre poète littéraire et poète populaire émanent des divergences. En effet, la poésie classique est fondée sur une esthétique de la rigueur formelle qui interpelle l'obéissance à des valeurs rythmico-temporelles définies quantitativement, ce qui est le cas de la poésie populaire. De plus, toutes deux sont génératrices d'une esthétique portant la liberté et la spontanéité. Si l'une est savante, l'autre paraît plus fantaisiste. Tandis que l'une est systématisée, l'autre est naturelle, se

prononçant comme une écriture de l'absolu dans un temps d'inspiration. C'est pourquoi Marzûgî (Ibid.) (13) insiste, sur l'impossibilité de soumettre la poésie populaire aux exigences métriques de la poésie littéraire, car ce faire serait satisfaire quelque donnée en aucune relation avec les spécificités de cette poésie et le sens de son articulation première. En effet, souligne-t-il, le vocabulaire utilisé dans la poésie populaire dérive d'un dialecte si riche qu'il est forcément différent d'une région à une autre.

Le poète ou le parolier peut prendre beaucoup de liberté. Il peut même créer de nouvelles combinaisons prosodiques. S'il ne veut pas en créer, il peut en revanche recourir à une recherche personnelle au point de manipuler ces essais à sa guise, dans un esprit de liberté, loin de toute redondance ou de pléonasme. En cela, une étude exhaustive des mètres de la poésie populaire semble être difficile car on assiste toujours à la création de nouvelles cadences métriques et de variétés de mètres. Ainsi, nous pouvons parler du mouvement prosodique qui se définit, d'une part, par le genre et le nombre de syllabes que contient un vers et d'autre part, par l'agencement syllabique. Autrement dit, c'est la nature des syllabes et leur structuration interne qui décident du mouvement prosodique entendu comme rythme métrique sous-jacent à la composition du texte en mots et en phrases et indépendant de cette même composition. De surcroît, le système syllabique populaire, bien qu'il emprunte la terminologie classique, se veut réducteur et modificateur à cause de la prononciation dialectale de la langue arabe. A titre d'exemple, on dit « *khraj* » (sortir) au lieu de « *kharaja* ».

## Les champs sémantiques de la chanson populaire tunisienne

Les textes chantés sont structurés principalement autour de deux axes majeurs, à savoir : les chants d'amour et les chants religieux. En fait, ce statisme thématique se déploie par les paroliers, entre autres, par l'effet du renfermement culturel sur soi-même. En l'occurrence, il y a lieu de ressemblance qui concerne les fêtes et les événements marquant la vie des individus (naissances, mariages, ...) et les aspects de la vie sociale tels que

l'émigration, l'amitié, la relation entre homme et femme. Outre cela, n'est-il pas vrai que les poètes populaires ne s'ouvrent pas vraiment sur les nouvelles mouvances intellectuelles soit parce qu'ils sont conformistes soit parce qu'ils n'en possèdent pas les moyens ? Question à laquelle il est difficile de répondre tant que ceux-ci bénéficient, en réalité, d'une intelligence reconnue comme étant intuitive.

- ✓ Les chants religieux

Ce genre poétique s'inscrit dans le cadre du remerciement, l'invocation et la reconnaissance de la bonté divine. Il s'inscrit aussi dans le cadre de la mise en relief des qualités et des enseignements du Prophète, de ses apôtres et des saints. Le poète mélange parfois ses invocations avec les plaintes, les complaintes et l'attachement à l'un des marabouts. Dans l'ensemble, les chants religieux sont un rappel des bienfaits de la religion, une description de la puissance et de la miséricorde divine. Les textes sont en arabe classique et en arabe dialectal. En voici un exemple que nous estimons représentatif de ce répertoire :

***Sîdi `Amur* (Notre seigneur *`Amur*)**

| | |
|---|---|
| *Yâ dânâ dânâ mawlânâ* | *Sîdi `Amur yâ bâbânâ* |
| *Sîdi `Amur mawlânâ* | *Nibghâw n-zûru zrâda* |
| *U tâlbîn al-`âda* | *Tahdhar wit-kûn m`ânâ* |
| *Sîdi `Amur yâ targî* | *Zuyyârik jâtna tishkî* |
| *Yâ bâba wirfa` dâk* | *Yâ fâris al-khayyâla* |
| *Sîdi `Amur yâ jâfî/shâfî* | *Yâ u-sûkik `ind aktâfî* |
| *Yâ nûr al-matba` wil-wâfî* | *Yâ ukursîk `jâla* |
| *Sîdi `Amur yâ warrâr* | *Yâ qutb al-çullâh* |
| *Min zârik râhu yirtâh* | *Ujalî `alîna al-hanâ'* |
| *Yâ wil-bâr `al-aktâf* | *Yâ `mîra mnâsh n-khâf* |
| *Man jâk ywatti al-kâf* | *Ujulî `alîna al-hanâ'* |

*Sîdi `Amur yâ bu khîla* *Yâ sâkin jbal wib-bhîra*

*Nib`ath wit-jîna al-lîla* *Yâ fâris al-khuyyâla*

*Yâ dâna dâna* *Dâna mawlânâ dâna*

*Sîdi `Amur yâ bâbânâ*

Ce texte est représentatif des chants religieux parce qu'il contient les procédés d'écriture majeurs qui les caractérisent. Nous attirons l'attention, d'abord, sur les figures de l'amplification qui ont pour fonction d'intensifier le sens et l'effet. Ainsi, le texte acquiert les marques de la prière ou de l'invocation. Le deuxième procédé d'écriture est le discours direct. Il traduit le sentiment de proximité et le lien affectif entre d'une part le croyant et d'autre part la puissance divine et le saint. Le troisième procédé est un réseau de pronoms personnels fondé sur le duel nous/vous qui se rapportent respectivement à l'être mortel (nous) et l'être divin, immortel (vous). Ce rapport traduit une seconde fois la similarité entre Dieu et le saint dans l'inconscient collectif.

Le texte s'adresse au saint *Sîdi `Amur* glorifié par cette chanson, en demandant sa baraka avec insistance afin d'obtenir pardon et prospérité (*'ujallî `lîna al-hanâ'*). Le saint occupe alors une situation privilégiée dans le cœur de la masse. La preuve en est qu'il possède, selon les croyances populaires, les qualités et les compétences divines. D'un côté, il est lumière (*nûr*), sincère (*wâfi*), la fontaine de la bonté (*çalâh*). D'un autre côté, il est le guérisseur (*shâfi*), le donateur du bonheur (*hanâ'*). Etant cela, les hommes qui ont la foi doivent faire le pèlerinage (*nzûru*) à son mausolée lui apportant offrande.

✓ Les chants d'amour

L'amour exprimé dans le rapport entre homme et femme est le thème prépondérant dans la chanson populaire tunisienne. Ce thème est abordé de différentes manières. Il peut s'agir d'un portrait physique ou moral de la bien-aimée. Les descriptions physiques et détaillées de la femme sont prépondérantes, la conquête matérielle est l'objectif que visent les amoureux. Il est possible aussi que la femme soit tout simplement une image virtuelle, loin d'être réelle ou matérielle, favorise l'effet de

l'imagination et rend sublime l'objet de la création. (14) Il est question également de sentiments : joie, tristesse, déception. Le poète évoque parfois les jours de bonheur vécus ou à vivre avec celle qu'il a sélectionnée ou avec celle qu'il a rencontrée soudain.

Dans la chanson d'amour, le parolier a tendance à décrire certains traits physiques de sa bien-aimée. Pour cela, il adopte deux cas de figures :

- L'image est, d'un côté, hyperbolique. La femme décrite est alors *kâmla biz-zîn* (parfaitement belle), *çubhân man çawwarhâ* (un miracle de la beauté divine), *al-frîda* (l'unique en son genre), *al-zîn aççâfi* (la beauté à l'état pur)...
- A chaque occasion, le poète sélectionne une partie du corps dont il décrit la beauté, et laisse à son lecteur, ou à son auditeur, le soin d'imaginer la femme en question.

La description de la beauté féminine est à la fois pudique et générale. La chanson est pudique dans la mesure où le poète n'évoque que les éléments visibles du corps, particulièrement les traits du visage qui, semble-t-il, sont moins connotés sexuellement. Cela s'explique évidemment par le conformisme social. La chanson est également générale dans la mesure où le poète ne qualifie l'élément décrit que d'un seul qualificatif, tantôt allégorique, c'est à dire imagé tel que, *khad al-yâqûta* (joue de diamant), tantôt littéral et explicite comme *yâ al-ʿîn al-kahla* (ô œil noir).

Une règle générale mérite qu'on s'y arrête : il va de soi que toutes les femmes évoquées dans le corpus de la chanson populaire sont belles. Ainsi, le poète s'en vante. La phrase évoquant ce trait général occupe souvent une place privilégiée dans le poème, à savoir le refrain, comme si le poète voulait toujours rappeler ses auditeurs à l'ordre. Puis, le poète se met à décrire son état d'âme à partir de quelques détails concernant les yeux, les joues, les cheveux, les mains, les mœurs, les comportements, les aspects vestimentaires y compris les ornements provenant des bijoux...

On comprend, alors, pourquoi les poètes populaires utilisent le mot *akhdhar* (vert) pour qualifier le thème d'amour. Ce qualificatif symbolise l'amour fécond, l'espoir et le bonheur souhaité, le printemps paradisiaque qui apporte la joie, la beauté

inaltérable d'une femme-ange d'où jaillissent la tranquillité et l'équilibre social et affectif.

### Authenticité et richesse poétique de la chanson « *Tîr al-ḥamâm wild al-ġumrî* »

Bien que les paroles évoquent une triste et touchante histoire d'amour, la chanson est largement répandue et très applaudie à Gafsa et dans le Nord-Ouest de la Tunisie. La version sur laquelle nous nous sommes appuyé est enregistrée lors d'un travail de terrain dans la région du Kef auprès d'une formation de type *mzâwdi* (15) spécialisée dans l'interprétation du répertoire musical populaire. Il s'agit de la formation du chanteur Zuhayr al-Kâfî qui animait une cérémonie de mariage. On voit bien le paradoxe qu'une telle chanson soit chantée dans les heureuses occasions et serve de support à la danse !

Les paroles d'une chanson en général forment un discours de second degré qui dépasse la simple communication vers un niveau plus élevé de création esthétique. Dès que les paroliers visent ce stade de communication affective, ils se rangent du côté des poètes, et depuis, deux contraintes sont à observer : les normes du texte chanté et celles de la poésie proprement dite. Ainsi, le texte de la chanson se trouve-t-il ouvert sur les composantes du genre poétique auquel il se réfère : courtoisie amoureuse (*ghazal*) ou poésie orgueilleuse (*fakhr*) ou encore élégiaque (*riṯâ'*), etc.

Le texte de la chanson que nous traitons illustre bien le lien étroit entre le texte chanté et ses références en poésie arabe classique écrite en Arabe standard « *Tîr al-ḥamâm* ». Le texte de cette chanson présente des variétés et est chanté selon différentes versions. Toutefois, une chose reste inchangée : La structure textuelle, ce qui mène à croire que ce texte, bien qu'il soit écrit dans un arabe dialectal, il est tributaire de la norme préétablie et élaborée par les critiques de l'écriture élégiaque arabe ancienne. Le texte élégiaque, quel que soit sa forme : poème, éloge funéraire... doit comprendre trois parties :

- ✓ Le choc (*at-tafajju'*) est une partie qui inaugure le texte et englobe « l'annonce » (*an-na'y*) de la sinistre nouvelle, le biais par

lequel elle est parvenue (dans le texte en question c'est le pigeon voyageur), puis l'effet de cette annonce sur la personne concernée et sur l'entourage, mais dans notre texte, la description de l'effet de choc ne concerne que l'amoureux, ce qui présente une variante mettant en valeur un amoureux individuellement sinistré.

✓ L'éloge (*at-ta'bîn*) est une partie médiane où l'on évoque, généralement dans un discours emphatique, qualités et attributs (physiques, moraux, religieux, sociaux) dans la personne défunte. Dans le texte en question ce sont les valeurs de la beauté féminines qui sont mises en valeur. Généralement, dans cet aspect d'écriture, rarissimes sont les textes élégiaques écrits à l'intention des femmes. De ce côté, « *Tîr al-hamâm wild al-gumrî* » s'inscrit dans les exceptions singulières de l'écriture élégiaque.

✓ La consolation (*as-sulû'*) est une partie qui clôt le texte élégiaque. Le poète est tenu atténuer l'ampleur de son état d'âme par l'espérance dans l'au-delà, ou dans le salut du défunt, etc. Toutefois, le poète est libre quant à la répartition dans l'espace du texte d'anticiper l'éloge au choc ou d'abolir simplement la partie « consolation » pour plus de place au « choc » ou à l'« éloge ».

Notre texte en question ne se dérobe pas à la voie authentique de la poésie élégiaque arabe ancienne. Il est inauguré par un « *'rûbi* » où le chanteur évoque l'effet néfaste d'un événement (dont il ne dévoile pas la nature) sur sa psychologie et sur le train de sa vie ; un événement qui le déstabilise et altère sa vie future. Puis passe à relater une historiette dont la structure est déjà connue dans différentes civilisations (Retenons le cas du jeune marin et d'Adèle).

A l'instar des poètes arabes anciens, l'auteur de ce texte évoque le visage de la mort comme étant un élément dévastateur et destructeur de vie, d'amour et de beauté. Le fait d'exhumer le corps de la belle aimée pour la reprendre à la terre et en recenser la beauté destinée au démantèlement est une figure inédite du discours élégiaque. Elle brave les coutumes observées par la société de référence dans de telles circonstances. C'est l'expression d'une révolte et d'une accusation qui va contre les recommandations de retenue et de dignité face au désastre de la mort comme étant une destinée incontestable dictée par Dieu même. Donc, l'évocation

de la mort va au-delà de l'éloge mortuaire et du choc vers une attitude de refus et de contestation, peu connue dans la poésie élégiaque.

En guise de conclusion, nous dirons que par sa musique ainsi que par ses paroles, le corpus de la chanson populaire tunisienne - que ce soit « classique » ou « moderne » - constitue un fondement de la culture musicale tunisienne. Mis à part le recours à ce répertoire dans les manifestations privées ou publiques, nous rappelons à juste titre que la chanson populaire représente une source intarissable d'inspiration pour les chanteurs tunisiens. Ce constat est valable même pour ceux qui sont confirmés à grande échelle dans le monde arabe comme le cas de Saber Rebaii qui n'arrête pas à faire référence à la musique populaire dans son œuvre. Il est important aussi de rappeler l'existence de chanteurs confirmés qui sont de renommée sur l'échelle nationale grâce à des chansons populaires traditionnelles comme à titre d'exemple Souad Mahassen, Nabiha Karaouli, Zohra Lajnef et Mounir Troudi. De même, nous évoquons des chateurs confirmés et très applaudis en Tunisie par leur style qui puise dans la musique tunisienne « citadine » et surtout dans la musique orientale, mais qui ont fait des prestations et des enregistrements avec des idoles de la chanson populaire. A titre d'exemple, nous citons Amina Fakhet qui a accompagné Hédi Donya ; Zied Gharsa qui accompagné Hédi Habbouba et Ghazi Ayedi qui a accompagné Samir Lousif.

Par ailleurs, nous insistons sur le fait qu'une chanson qu'elle soit classique/ traditionnelle ou populaire rurale/citadine acquiert son plein sens dans l'union complémentaire du texte poétique avec la ligne mélodique qui l'habille. Ainsi, comme l'a rapporté Rossana Dalmonte :

> *« Même si les paroles d'une chanson n'existent pas en tant que poème autonome, le chant en lui-même est une expression artistique qui résulte d'une rencontre entre deux systèmes : verbal et musical. Il faut donc avant tout vérifier quels sont leurs aspects communs, leurs points de rencontre possibles à différents niveaux et selon différents points de vue, en commençant par examiner*

*les matériaux utilisés par chacun des systèmes, dans les formes d'expression qui lui sont propres ».* (Rossana Dalmonte, 2004, 237) (16)

De notre part, nous rappelons qu'un poème sans musique, bien qu'il ait une musicalité propre, celle que suggèrent les mots à l'intérieur de l'ensemble des hémistiches et des paradigmes, ne peut être considéré comme une chanson. De même, une mélodie sans paroles n'est pas admise comme étant une chanson.

## Bibliographie


(1) JUNDÎ, (`Alî al-), **Al-shu`arâ' wa inshâd al-shi`r** [Les poètes et la lecture poétique], Le Caire, Dâr al-Ma`ârif, 1969, p. 21-22

(2) IBN KHALDÛN, **Discours sur l'histoire universelle (Al-Muqaddima)**, n$^{lle}$ trad. française par Vincent MONTEIL, Tome III, Beyrouth, Commission Libanaise pour la Traduction des Chefs-d'œuvre, 1968, p.1297


(3) Lorsque nous souhaitons parler de musique populaire, la tâche nous semble dans un premier temps facile à expliciter, mais elle s'avère rapidement difficile et complexe. Il s'agit d'une musique pratiquée par des musiciens professionnels ou amateurs, généralement dans un contexte de fête ou de célébration, pour des raisons de divertissement, d'animation et de mémorisation. Elle est habituellement appréciée par une population hétéroclite et distinguée par des particularités locales ou régionales. En tout cas l'expression "musique populaire" est une traduction pure et simple de "*al-mûsîqâ ash-sha`biyya*". Selon Mourad Siala ce terme indique dans le sens linguistique, la musique issue des souches populaires auxquelles elle se réfère ; alors que dans le sens voulu elle n'est autre que les aspects musicaux largement diffusés dans les milieux sociaux humbles, par opposition aux milieux aisés qui jouissent généralement d'une musique intégralement ou partiellement écrite, consommée dans des espaces variés généralement au-delà d'un groupe restreint. (SIALA, (Mourad), **Al-'usus al-`âmma lil-athnûmûzîkûlûjiyâ** [Les fondements généraux de l'ethnomusicologie], Sfax, Institut Supérieur de Sfax, at-Tasfîr al-fannî, 2007, p. 21-22)

Par ailleurs, nous constatons que l'intérêt pour la musique populaire avait été croissant depuis plusieurs années. Cette musique a pris sa place légitime dans le paysage musical tunisien. D'une certaine façon, le répertoire spécifique de la musique populaire subit une évolution convergente, en se spécialisant et en forgeant une identité culturelle pour les tunisiens et ce par plusieurs éléments dont les rythmes, les modes mélodiques, les instruments, l'intonation dialectale et les thèmes sémantiques.

Les Tunisiens accordent une grande importance à la musique populaire. Cette musique est faite d'une singulière diversité de styles et de répertoires. Nous pouvons qualifier aussi ce genre de musique de « traditionnel » dans le sens où son répertoire est attribué à des générations relativement anciennes. Et si certains chants sont liés à des occasions spécifiques, d'autres ne s'associent à aucun événement particulier. Néanmoins le répertoire populaire est omniprésent, se jouant dans la plupart des festivités privées et publiques. Citadin ou bédouin, son interprétation suppose un style diversifié.

Cependant, il est difficile d'obtenir des informations exhaustives sur ses origines dans la mesure où il n'est pas répertorié. Car la musique populaire n'est pas l'œuvre d'un individu mais l'expression d'une expérience collective ; il serait donc impossible de la répertorier à un auteur déterminé, sans pouvoir nier toutefois qu'un auteur pourrait contribuer à l'élaboration de certains aspects ou certaines pratiques adoptées par la collectivité.

(4) KHRAYYIF, (Muhyiddîn), **Al-shi`r ash-sha`bî at-tûnisî : awzânuhu wa anwâ`uhu**, [La poésie populaire tunisienne : ses rythmes et ses genres], Tunis, *al-Dâr al-`arabiyya lil-kitâb*, 1991, p. 18

(5) IBN KHULDÛN, (`Abd al-Rahmân bin Muhammad), **Muqaddamat Ibn Khuldûn**, Sousse, Dâr al-Ma`ârif lil al-tibâ`a wa al-nashr, 1991, p. 345

(6) ZINELABIDINE, (Mohamed), **Contribution à l'étude des théories et conceptions esthétiques musicales arabo-musulmanes au moyen-âge (du VIIe. s. au XIIIe s.)**, thèse de doctorat nouveau régime, Paris-Sorbonne, Université de Paris IV, octobre 1995, p. 324

(7) MARZÛGÎ, (Mhammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fî tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], Tunis, Dâr al-tûnisiyya lin-nashr, 1967, p. 77 ; 79

- Les *azjâl* avaient un profond écho, et c'est dans ce répertoire que les tunisiens ont puisés des genres de *malzûma* et de *sûga* qui, apparus en ville, se sont répandus par la suite dans les milieux ruraux. (Ibid., p. 58)

- Il y a une ressemblance entre le *zajal* et certains types de *malzûma*. (Id., p. 79)

(8) Voir à ce propos :

- MARZÛGÎ, (Mhammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fî tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], Op. cit., p. 85

- SIOUD, (Hèdi), « La poésie orale tunisienne : Structure formulo-orale », Revue tunisienne des sciences sociales, Tunis, n° 46, éd. CERES, 1976, p. 157

- KHRAYYIF, (Muhyiddîn), **Al-shi`r ash-sha`bî at-tûnisî : awzânuhu wa anwâ`uhu** [La poésie populaire tunisienne : ses rythmes et ses genres], Op. cit., p. 25

(9) MARZÛGÎ, (Mhammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fî tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], Op. cit., p. 86

(10) Ibid., p. 93.

(11) SIOUD, (Hèdi), « La poésie orale tunisienne : Structure formulo-orale », Op. cit., p. 158-160

(12) MARZÛGÎ, (Mhammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fî tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], Op. cit., p. 83

(13) Ibid.

(14) Par référence à la poésie arabe classique, les poètes inauguraient leurs textes par un passage de propos amoureux parlant d'une femme virtuelle à qui ils octroyaient un nom à leur choix. Le fait que l'objet de ces propos soit virtuel donne libre cours à la création et favorise la perfection de la description.

(15) Le terme *mzâwdi* désigne le joueur de *mizwid* (cornemuse) ainsi que l'orchestre et le répertoire qui lui sont rattachés.

(16) DALMONTE, (Rossana), « Musique, texte, poésie », Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, vol. 2 : Les savoirs musicaux, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 237