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

تحليل الخطاب الموسيقي
وحدة بحث

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة صفاقس
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

القالب والخطاب
Form and Discourse:
جدلية
the dialectic
الفصل والوصل
of syncretism and dissociation

المؤتمر الدولي الرابع
Fourth International Conference
on musical discourse analysis

04 افريل
05 April
06 Avril
2016

إشراف وتقديم : د.الأسعد الزواري

تنسيق: د.حلمي بنصير

القالب والخطاب جدلية الفصل والوصل – 2016

بالتعاون مع

جامعة صفاقس

جمعية قدماء المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

analysediscours.mus@gmail.com

بالتعاون مع

مؤسسة صفاقس

مؤسسة فنون الصورة الضوئية بصفاقس

ISBN : 978-9938-14-354-0

الثمن : 30.000 د

inédite

«القالب والخطاب: جدلية الفصل والوصل»

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة صفاقس
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

القالب والخطاب: جدلية الفصل والوصل

أعمال المؤتمر الدولي الرابع

04-05 و06 أفريل 2016

إشراف وتقديم: د. الأسعد الزواري

تنسيق: د. حلمي بنصير

العنوان: القالب والخطاب: جدلية الفصل والوصل

إشراف وتقديم: د. الأسعد الزواري

تنسيق: د. حلمي بنصير

الطبعة: 2016

تصميم الغلاف: زياد العش

لجنة القراءة: د. الأسعد الزواري- د. مراد السيالة- د. مراد الصقلي- د. محمد الأسعد قريعة- د. سمير بشة

ان المواضيع الواردة بهذا الكتاب تعبّر عن آراء أصحابها ونلزمهم بها

الإهداء

إلى كل باحث استشعر جدلية الفصل والوصل، والثابت والمتحول، والتجلي والتخفي، كقوالب في عوالم الخطاب الإبداعي، جموحا إلى التوق وارتهانا إلى الذوق، سعيا إلى تحسس مسافات فنية مترامية...

الأستاذ عبد العزيز بن سعيد

إهداء خاص

إلى روح الشهيد

لا جدلية ولا قالب ولا خطاب

يعلو

في السر والعلن

في الفرح والشجن

على ترانيم أرواح شهداء الوطن

الأستاذ عبد العزيز بن سعيد

المحتوى

تقديم 9
الاسعد الزواري

تنوع أشكال القوالب الموسيقية وارتباطها بدلالات الخطاب 13
الاسعد الزواري

قوالب الموسيقى العربية بين النمطيّة والإبتكار 33
يوسف طنوس

قالب السماعى بين الأصالة والمعاصرة 51
أمانى حنفى محمد

المونولوج في الموسيقى العربيّة بين البدايات والنّضج
من "إن كنت أسامح" إلى "رقّ الحبيب" 57
باسم العفاس

جدليّة الثّابت والمتغيّر في تشكّل بنية القالب الموسيقي:
معزوفة "أندلسيّاتي" نموذجا 71
نوال غومة

"الموسيقى التونسية" بين فصل القوالب ووصل الخطاب 83
عبد الله العيادي

الثوابت والمتغيرات بين النسق الشكلي للاستخبار ومضمونه :
استخبار في طبع رمل الماية لزياد غرسة نموذجا 93
فراس العربي

حول شكلانية الاستخبار، دراسة تحليليّة 111
هلال بن عمر

البنية والشّكل في البشارف التونسية 121
خولة السلامي

مقاربة تحليلية قالبية للخطاب الموسيقي الآلي عند الفنان
"محمد الجموسي":معزوفة "نشوة" أنموذجا 133
فريد بن عمر

في ماهية "الجينيريك"
أحمد بوحامد 141
ظاهرة"الراب" بين مميّزات القالب وتطور الخطاب
..... 149
سليم قراجة
الشكل والقالب في موسيقى الـ"راب" (Rap)
مقاربة تحليليّة بنيويّة لنماذج تعبيريّة من تونس
عائشة القلالي 165

تقديم

الأسعد الزواري*

lassaad.zouari@yahoo.fr

سعينا خلال فعاليات المؤتمرات الدولية السابقة التي نظمتها وحدة بحث تحليل الخطاب الموسيقي بتونس، إلى المساهمة في دفع مسار البحث في بلادنا، فصدرت ثلاثة كتب أثثت المكتبة الموسيقية، ووضعت على ذمة الباحثين وكل المختصين في مجال العلوم الإنسانية. وبتجدد الموعد السنوي نعود إلى إثارة مسائل تتعلق بكل ما يخص الباحث في مجال الموسيقى، مع إعطاء الأولوية للمقترحات المنبثقة من جلسات الحوار. واعتبارا للمنزلة العلمية التي تبوأتها "وحدة البحث" حيث أصبحت مجالا للتباحث والجدل وتطارح الأفكار، وإثارة الأسئلة الإشكالية... وكل ما يتعلق بالمسائل بعلوم الموسيقى وتطبيقاتها وعلاقتها بالعلوم الإنسانية وكل ما ترتب من انفتاح على التقنيات الحديثة، المتصلة بالفعل الموسيقي تأليفا وعزفا وتنظيرا.

ويرى العديد من الدارسين أن هناك إجماعا إجماليا حول ما اتفق على تسميته بالقالب أو بالقوالب من منطلق أنه شكل تأليفي استمد ملامحه من جملة التراكمات التأليفية السابقة، فاتخذ مجالا شكلانيا احتكم إليه

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

المبدعون في إبراز إنتاجاتهم وطرح إضافاتهم. ولعل المقاربة القالبية أو ما يعبر عنها بـــ"الشكلانية" هي في الواقع اجتهاد من منظرين عملوا على "وضع منوال يفي باشتغال موضوعها (أي القوالب) كـــ"نسق أنساق"، يكون من الممكن اشتغالها في آن واحد... ويسعى مثل هذا القالب المُدمجُ إلى أن يفي جمليّا بتنظيم الخطاب. (شورودو، 2002، 376). وهذا يتفق مع ما ذهب إليه "تودوروف" (Todorov) في تعريفه لمصطلح "التناص" (Intertexte) بقوله "من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي يملك وجودا مستقلا، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي حافل بالأعمال السابقة، وكل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي" (تودوروف، 126) ولا تخرج الموسيقى عن هذا التوصيف باعتبارها فنا من فنون التواصل والخطاب وأن الأعمال الموسيقية تتواتر في تآليفها متضمنة لتراكيب إيقاعية ولحنية مشتركة يتوارثها المؤلفون على مدى أزمنة متعاقبة، دون إغفال لإضافات كل جيل.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن القالب الموسيقي هو "نسق شكليّ" اتفق حوله الموسيقيون بتداوله تألفا وعزفا، فنتج عن ذلك مؤلفات متواترة اشترك في صياغتها أجيال من الموسيقيين ينتمون إلى عوالم موسيقيّة قد تتفاوت درجة التفاوت والتباعد بينها بمعنى أنّها لا تشترك في نفس النظام الموسيقي. وبناء على هذا المعنى وجدت القوالب الغنائيّة والآليّة العربيّة وتطوّرت من خلال الانفتاح على الثقافات الغربيّة والمتوسّطيّة ممّا أدّى إلى إنتاج قوالب مشتركة بين الموسيقى العربيّة ونظيراتها التركيّة والغربية ومنها: السماعي والوصلة الغنائيّة والموشح والزجل واللونغة والسيرتو والأغنية... فهل تواصل نهج الابتكار في عصرنا الحاضر؟ أم أننا أمام أزمة اقتراح لتقنيات مستحدثة في اللحن والإيقاع والتعبير والقوالب الموسيقية عامة؟

وتأكيدا على الأهمية البالغة للقالب، واعتبارا لتطور الأنساق الموسيقية واختلاف تداولها في فضاءنا الموسيقي الرحب، وأمام التطورات المعرفية والتقنية المتسارعة التي يشهدها الإنتاج الموسيقي، وانطلاقا من تطور الخطاب الموسيقي المتداول في تونس، أصبح من الضروري التركيز على دراسة القالب في إطاره الأكثر تخصّصا.

ومن خلال مؤتمر تحليل الخطاب الموسيقي في دورته الرابعة، نحاول البحث في الخطاب الموسيقي المرتبط بالقالب أصلا، والمتمرد عليه، والذي تجاوز المعطى والموروث ليركز قوالب مستحدثة مرتبطة أحيانا بالمشهدية احتكاما إلى طغيان حضور الصورة على المشهد الموسيقي.

محاور المؤتمر:

في إطار هذا المؤتمر الدولي، سنسعى إلى تعميق النظر في مفهوم القالب عموما اعتمادا على تراكم التجارب الموسيقية وتصنيفها ضمن المقاربات التنظيرية، كما سنسعى إلى النظر في تعدد "الأنساق" وارتباطها بالخيارات التعبيرية المتحولة بتحول السلالم الموسيقية والدرجات والبنية الإيقاعية والآلات الموسيقية. وهذا ما سنسعى لتطارحه من خلال المحاور الأساسية التالية:

- ✓ هل حافظت القوالب والأشكال الآليّة والغنائيّة على أسسها البنيويّة المكوّنة لها ؟ أم أنها تقوم على التطور والتجاوز والإختلاف؟
- ✓ إلى مدى يرتبط مضمون الأثر الموسيقي بشروط محدّدة ومكمّلة لما يفرضه النسق الشكلي؟ أم أنه مجال متحرر من كل القيود، وهو ما يفترض تجاوز إطار الأنساق الشكلية عموما؟
- ✓ ما علاقة القالب بتواتر المؤلّفات الموسيقيّة عبر تاريخ الموسيقى العربيّة؟ وهل يمكن أن تكون قوالب الموسيقى الشعبية مجالا فسيحا للتطوير؟

- ✓ هل يمكن أن تكون التعبيرات الغنائية الحديثة مثل "الراب"(Rap) و"الهيب هوب" (Hip-hop) و"السْلَّمْ" (le slam, la musique des mots)... تمهيدا لظهور قوالب غنائية جديدة؟
- ✓ هل يمكن ضبط النظام أو الأنظمة و"الأنساق الفرعية" التي تحكم 'المعزوفات الحرة" واعتبارها قوالب آلية مستقلة بذاتها؟

تنوع أشكال القوالب الموسيقية وارتباطها بدلالات الخطاب

الأسعد الزواري*

lassaad.zouari@yahoo.fr

إن ما يُطرح اليوم حول دور الباحثين والمختصين في تحديث الموسيقى العربية عموما هو من المسائل التي أفرزت جدلا كبيرا واختلافا حادا، فاكتساب ميادين جديدة ومجالات أرحب... يبدو دون عناء مناقضا للتوجه الذي ينادي بضرورة العناية بالمسائل الموسيقية القديمة والمتراكمة، والعمل أولا على إيجاد حلول لها، ثم الانطلاق منها وإحكام النظر فيها.

وتبعا لهذا سوف نهتم في هذه المقالة بما اتفق على تسميته بالقالب باعتبار أنه شكل تأليفي استمد ملامحه من جملة المؤلفات الموسيقية السابقة، كما سندرس ما روجه بعض الموسيقيين المحدثين من تعبيرات موسيقية و"معزوفات" بدت كأنها لا تخضع لقالب موسيقي معيّن، أو أنها تماثل القوالب الآليّة الموسيقيّة الوافدة من التجارب الموسيقية لثقافات مجاورة.

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

ومن هذا المنطلق يحق لنا أن نتساءل: إلى أي مدى يمكن أن نقارب نظريا قالبا ما من خلال ترتيب أنساقه المكونة له، هل أن نسبة أثر موسيقي ما إلى قالب محدد يرتبط بتوفر كل هذه الأنساق؟ وهل يمكن اعتبار أن القالب هو بناء شكلي متفق عليه بين كل المتدخلين في إنتاج الخطاب الموسيقي من مؤلفين ومنفذين وصولا إلى المتقبل بمختلف درجات الإدراك المرتبطة بمستويات الاستماع والتذوق، وبمظاهر الحياة الاجتماعية على اختلافها، وبمقتضيات الزمان والمكان وما يفرضه ذلك من تأكيد على سيرورة المتغيرات بشكل انتقائي تحمله عناصر لا تخضع دوما إلى رغبة الفرد بقدر ما تستجيب إلى ما تفرضه الرؤى الجماعية.

إن الاستماع إلى الأثر الفنّي يفترض درجات من الاستيعاب والإدراك تختلف من شخص إلى آخر وتتغيّر بتغيّر الأطر واختلاف الأزمنة وبتواتر الحضارات والثّقافات. ولئن كان الفعل الموسيقي مشاع عند العامّة فإنّ درجة التّفاعل معه مختلفة لدى جمهور المتلقّفين ويصل هذا الاختلاف، أحيانا، إلى التّناقض.

لم يغب هذا الاختلاف عن المختصّين في الموسيقى مثلما ذكرنا آنفا، ولو أنّ بعضهم يستأنسون بالقواعد الموسيقيّة المعروفة، و"يستنجدون" أحيانا ببعض المواقف والمقاربات التّنظيريّة لموسيقيين عرب وغيرهم. غير أنّ مواقفهم تبقى مرتبطة بالأثر الانطباعي الذّاتي الّذي يحصل لهم إثر الاستماع الأوّل. واعتبارا لذلك نطرح التساؤل التالي: هل يمكن الجمع بين متناقضين اثنين: الانطباعية الذّاتيّة والنّظريّة الموضوعيّة؟ وهل يحق لنا تفسير الفعل الموسيقي وتصنيفه اعتمادا على منهج علمي سليم وتدرّج معرفي واضح وجلي، اعتبارا بأنه "محمول على الانفتاح على خطاب ديناميكي متغيّر غير محنّط لا يقبل الجمود"(1) ، تتفاعل في إطاره مكوّناته الأساسيّة: المُخَاطِب، والمتلقّي ومحتوى الخطاب الموسيقي الذي يرتبط بالتعبيرات القديمة والمتراكمة ومنها:

"السماعي" والوصلة الغنائيّة و"الموشح" و"الزجل" و"اللونغة" و"السيرتو" وا"لأغنية".

ولمزيد الخوض في هذه المسألة سنخصص هذه المداخلة لتعميق النظر في قالب السماعي، باعتباره من أكثر القوالب الآلية التقليدية انتشارا، ثم سندقق في التعبيرات الموسيقية الحديثة من خلال دراسة "المعزوفة الحرة"، باعتبارها لا تخضع إلى مقومات القالب التقليدي عموما، وهي في الغالب تقوم على بناء لحني وإيقاعي محدد ومخصوص يتصرف فيه المؤلف الموسيقي وفق "هامش من الحرية". فهل يعني ذلك أنه يقطع مع الأنساق الأساسية المكونة للقوالب التقليدية والمتوارثة؟

يتشكل قالب السماعي من أنساق محددة تحدد وفق مستوى الترابط بينها، ومن خلال التكامل بين العناصر الموسيقية التالية: البناء الشكلي والإيقاعي والمقامي:

1) البناء الشكلي:

* تزخر المدونة الموسيقية العربية بالكثير من "السماعيات"، كما تحتفظ الذاكرة الجماعية بعدد كبير من التساجيل في نفس القالب، وهي ترتبط في تسميتها بمقام موسيقي محدد، وفي ذلك إشارة واضحة إلى ارتباط هذا القالب الآلي بالكلمة والغناء عموما، وبالتالي يقوم التأليف على غاية واحدة: وضع المطرب وجمهور المتلقين في إطار "مسار مقامي" محدد.

* تحتوي كل "خانة" (قسم أو جزء) من "خانات" قالب السماعي على أربعة وحدات من وزن السماعي ثقيل ويبدو أن هذه الخاصية هي التي تميز قالب السماعي عن "البشرف" و"اللونغة" باعتبارهما يشتركان في اعتماد "الخانة" كجزء أساسي في البنية الشكلية، مع الإشارة إلى بعض الاستثناءات التي تجاوز

فيه المؤلفون هذا الشرط باستعمال خمسة أو ستة دورات إيقاعية في الخانة الواحدة(2)

* يتركب الأثر من أربع خانات و"تسليم" وهو الجزء الذي ينتقيه المؤلف قصد إعادته بعد كل خانة ويكون مؤشرا على بلوغ النهاية.

* تكون الخانة الرابعة في وزن آخر يختلف عن وزن السماعي ثقيل، ولا تلزم المؤلف بعدد من الدورات الإيقاعية بل يفسح المجال هنا للاجتهاد والإضافات الذاتية والقدرة على التجاوز التي تميز شخصية كل مؤلف موسيقي، وهي ترتبط عموما بالمقتضيات الإبداعية والتعبيرية المناسبة لكل جيل.

2) البناء الإيقاعي:

يقوم البناء الإيقاعي على تواتر أزمنة مجمل النقرات المكونة للوزن وعلى تقسيمها إلى قيم زمانية متناسقة تبرز من خلال الإعادة الدورية لمجموعة من الخلايا الإيقاعية المتجانسة، وهي تمثل في تواترها مع المسار اللحني "شخصية" الوزن فيتخذ تسمية محددة. ويُشترط في قالب السماعي الالتزام بالعناصر التالية:

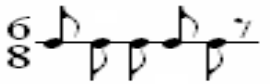
* الارتباط بوزن السماعي ( ) ثقيل حتى أنه بدا عند أهل الصناعة شرطا أساسيا، بل يعده النسق الإيقاعي الأساسي المحدد للقالب المذكور. غير أننا نجد في الرصيد الموسيقى التركي عديد "السماعيات" الملحنة على وزن الأقصاق ( ) وينعكس ذلك على تسمية الأثر ليصبح "أقصاق سماعي".

* يكون النسق الإيقاعي متوسط السرعة في كامل الخانات باستثناء الإعادة الأخيرة للتسليم حيث يكون في نسق سريع.

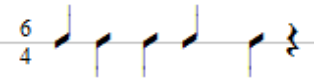
* تكون الخانة الرابعة في وزن مختلف عن الوزن الرئيسي (السماعي ثقيل)، من اختيار الملحن، وهو مجال حر يخضع فقط لرؤيته الجمالية ومدى تفتحه على

محيطه السمعي. وعموما يمكن تصنيف عديد الموازين التي أثثت الرصيد العربي ومنها على سبيل الذكر:

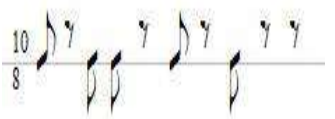
- يورك سماعي



- سنكين سماعي



- جرجنة



- دور هندي

3) البناء المقامي

ترتبط صياغة الفكرة الموسيقيّة لقالب السماعي بالتمشي المتعارف عليه في اللسان المقامي، وتتفق وتركيبة الأجناس الأساسيّة للمقام أو الطبع، المجسمة في الخلايا الإيقاعيّة و اللحنية المكونة لها، حسب التدرج التالي:

* تخصص الخانة الأولى إلى عرض الجنس الأول من المقام اعتمادا على تداول بين الأجناس تحكمه علاقة نظيرية (3) علما بأن الصياغة الموسيقيّة العربيّة التقليديّة ترتبط بمسار مقامي محدّد وفق السياق العام للأجناس المقاميّة الّتي تقوم على "الحركيّة الداخليّة" للجنس الموسيقي في منظومته التقليديّة. وتظهر هذه العلاقة أيضا من خلال ارتباط الجنس الأوّل بالثّاني والثاني بالثالث وفق النسق المقامي الّذي يحكم "الحركيّة الخارجيّة" بين الأجناس المكوّنة للطبع أو المقام.

* يختار الملحن لصياغة التسليم جملة موسيقية أو أكثر تتميز بالسلاسة، وبسهولة الاستيعاب من طرف المتلقي، أي أنها تكون في سياق متصل بالخطاب الموسيقي المتداول، ويرتبط في ذلك بالمجال الصوتي للمقام.

* تكون الخانة الثانية مجالا لعرض المقام بصفة شاملة تأتي على جل الأجناس الرئيسية وأحينا الفرعية، ولكنها عموما لا تخرج عن المسار المقامي التقليدي.

* يخصص الملحن الخانة الثالثة لصياغة جمل موسيقيّة تختلف عن المسار المقامي المعتاد، غير أنها تبقى في السياق المستوجب لخصوصيات التركيبة العامّة للأجناس المناسبة لكل مقام، تقوم على تداولية الأجناس الموسيقية من خلال "علاقة الإضافة"، وبالتالي فأن تداول الجمل الموسيقيّة وتتابعها يكون بتقديم أجناس موسيقيّة على أخرى بصفة تختلف عن المسار المقامي المعتاد، أو إضافة بعض "الأجناس الموسيقيّة" الّتي تخرج عن المسار المقامي المتداول في زمن صياغة النص الموسيقي مثل استحضار بعض السياقات المقاميّة القديمة، والّتي لا تستعمل في الصّياغة المقاميّة للزمن الّذي لحن فيه الأثر الموسيقي. وإجمالا يمكن القول أن هذا "الهامش من الحرية" يسمح للملحن أن يتجاوز "الشروط المسقطة" ولو بصفة محدودة، معلنا عن رغبته في مجاراة الخطاب المتداول وسعيه الدائب إلى وصل القالب بمحيطه السمعي المتغير.

* تخصّص الخانة الأخيرة من قالب السماعي إلى إبراز مقدرة المؤلف الموسيقي وقدرته على الإضافة والإبداع"، وذلك بعرض التنويعات المقامية، وبمسايرة مستوى الاستماع لدى المتلقّين، وبتأكيد مقدرته الفائقة على تجاوز "القوانين" المقاميّة المعروفة والتركيبات الإيقاعية المتداولة، ليطرح انتقالات غير منتظرة من خلال رؤية حداثية يضع من خلالها بصمته المعاصرة، غايته من ذلك الوصول بالمتلقي إلى درجة كبيرة من التفاعل قد تصل إلى قمّة الطّرب. وهذا يتفق مع ما ذهب إليه "تودوروف" (Todorov) في تعريفه لمصطلح "التناص" (Intertexte) بقوله "من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي يملك وجودا مستقلا، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي حافل بالأعمال السابقة، وكل

عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي" (تودوروف، 126) ولا تخرج الموسيقى عن هذا التوصيف باعتبارها فنا من فنون التواصل والخطاب وأن الأعمال الموسيقية تتواتر في تأليفها متضمنة لتراكيب إيقاعية ولحنية مشتركة يتوارثها المؤلفون على مدى أزمنة متعاقبة، دون إغفال لإضافات كل جيل. وللإشارة فإن التركيبة البنيوية لقالب السماعي ومن خلال الأنساق المكونة له تضمن مجالا من الحرية والإضافة الشخصية والآنية في تفاعل مع العناصر الموسيقية الموروثة نبوبها حسب الجدول الموالي:

الأنساق	خاص بقالب السماعي	مشترك مع قوالب تقليدية سابقة.	هامش الحرية ومجالها
ترتبط سمية القالب بمقام محدد	X	X	
خانة متكونة من 4 وحدات من وزن السماعي ثقيل	X		
يحتوي على أربعة خانات و"تسليم"	X	X البشرف (أبطء) واللونغة(أسرع)	
الخانة الرابعة في وزن آخر مختلف	X	X اللونغة	X
ارتباط قالب السماعي بوزن السماعي (متوسط السرعة)	X		
تخصص الخانة الأولى إلى عرض الجنس الأول من المقام	X		

يصاغ التسليم في جملة موسيقية سلسة ومستساغة	X		
الخانة الثانية: تقديم المقام بمختلف أجناسه	X		
الخانة الثالثة: علاقة إضافة	X		X
الخانة الرابعة: علاقة تباين	X		X

نستنتج اعتمادا على هذا الجدول التلخيصي ما يلي:

* توجد عناصر مشتركة بين قالب السماعي والقوالب الموسيقية الآلية السابقة تمثلت بصفة خاصة بالخصوصيات المقامية، والإيقاعية وآليات التنفيذ، ويبدو هذا بديهيا نظرا لاشتراكها في "الوظيفة الدلالية".

* يتوفر القالب على هامش من الحرية يضمن تفتح الملحن على محيطه السمعي وعلى مقتضيات أساليبه الفنية ومقوماته الجمالية، فيطلق العنان لخياله ليحقق لهذا القالب من إضافاته الإبداعية حتى يكون في مستوى انتظارات المتلقي، ويضمن استمرارية تواتره. غير أن اعتماد المحاكاة، والسعي إلى تنفيذ الأثر دون إضافة، وتحاشي الاجتهاد في القراءات الموسيقية الجديدة، بحجة المحافظة على التراث وتقديسه أدى إلى التشبث بالقديم والتفنن في إعادة الأثر كما ورد على الأولين مشافهة أو اعتماد على مدونة موسيقية محدودة، وأصبح الارتباط بالقالب يعني القبول بمبدأ "الصيغة الجاهزة" وهو يفيد تكلس في مستوى التفكير وجمود في التعبير(4)

* ينبني قالب السماعي على ثلاثة أنساق كبرى: الإيقاعي والمقامي والشكلي(انظر الجدول السابق) تتكامل في ما بينها لتبليغ أفكار موسيقية مرتبطة في الغالب مع المعاني والأغراض المتصلة بالغناء. وإذا أعدنا صياغة

الإشكالية الرئيسية المطروحة في هذه المداخلة، بعد هذا التخصيص والتفصيل، فإننا سنقدم التساؤلات التالية: هل يجب اجتماع كل هذه الأنساق المحددة للحصول على "نسق الأنساق" أي قالب السماعي؟ ما هو الحد الأدنى المطلوب لتوفر هذه الأنساق للبقاء في "مدار" القالب المذكور؟ وهل يمكن القول أن جل هذه الأنساق أو بعضها على الأقل يمثل عنصرا مشتركا بين جميع التعبيرات الموسيقية الغنائية والآلية على حد السواء؟

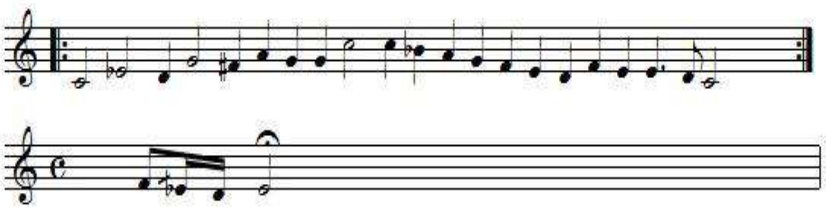
لا يسمح مجال هذه المداخلة بتواتر مختلف القوالب الموسيقية وترابطها واشتراكها في تقديم خطاب موسيقي مخصوص، وإثبات أو دحض فرضية أنها تتغير بتغير السياق الثقافي ووسائل التعبير والإنتاج والنشر... ولذلك سنعمق النظر في القالب الذي "يستهوي" الجيل الجديد من الملحنين المختصين في الموسيقى الآلية والذي اصطلح على تسميته بالمعزوفة الحرة.

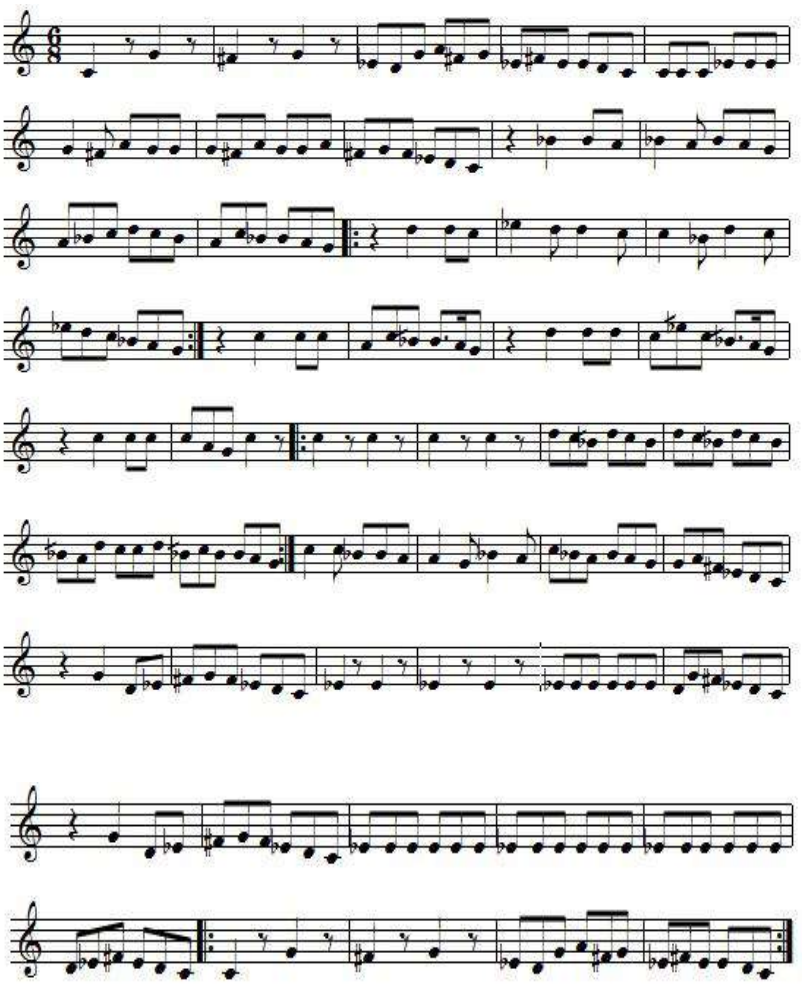
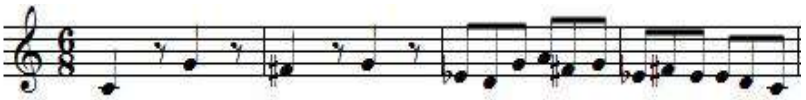
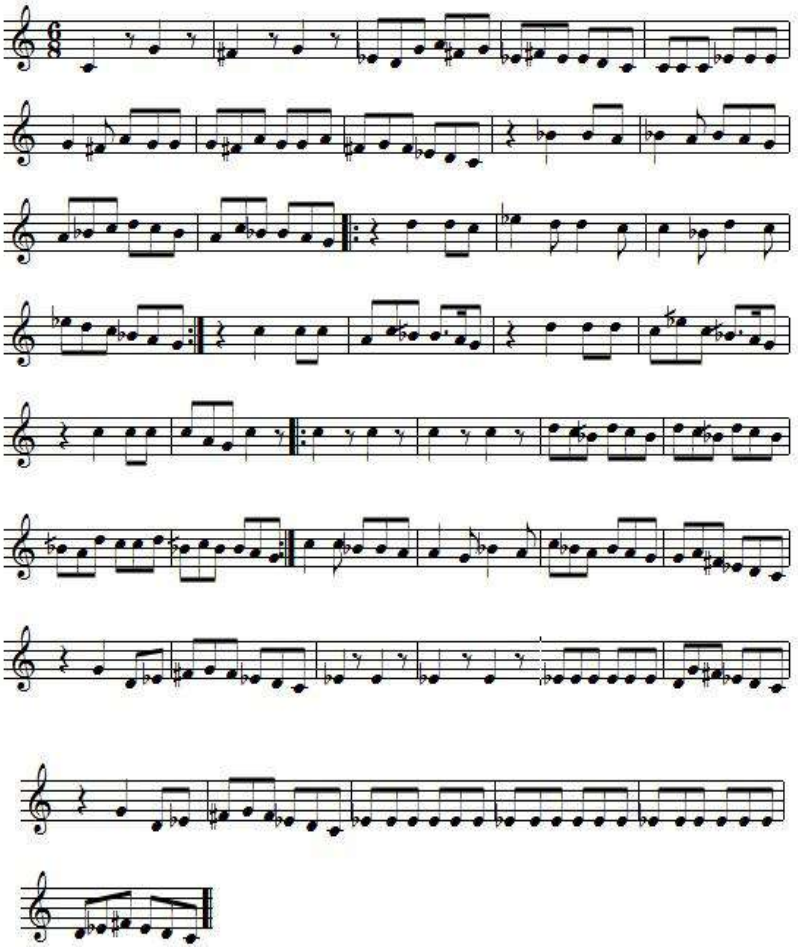
والمعزوفة الحرة هو اصطلاح استعمل للدلالة على "تعبيرة" موسيقية آلية تقطع مع القالب التقليدي، وتتجاوز سلطة الكلمة (موسيقى صامتة) لتعبر عن فكرة أو أفكار الملحن ومواقفه وتفاعله مع أحداث تاريخية أو وطنية أو سياسية واجتماعية ... وتتميز هذه المعزوفات بتسمية لا ترتبط بالإرث المقامي بقدر ما يسعى من خلالها الملحن إلى التعبير عن غرضه من التأليف وتوجيه المتلقي إلى استيعاب خطابه وإدراك مقاصده والوصول به إلى التفاعل الحسي، كالانتشاء والطرب، أو التحسيس والتثقيف والوعي الحضاري، أو الجمع بينها، وسنعمق النظر في هذا العمل في "معزوفة فرحة"، من ألحان قدور الصرارفي(5) قدمها لأول مرة في احتفالات الذكرى الأولى لاستقلال الجمهورية التونسية، ولعل اختيارنا لهذا العمل دون غيره، يأتي في سياق التفاعل مع مبادئ الجمهورية وقيمها، والتي يسعى جميع المثقفين في بناءها وتركيز أسسها، وذلك اعتمادا على العناصر الموسيقية التالية:

1) البناء الشكلي

تتركب معزوفة فرحة من الأقسام التالية:

أ. لحن غير مقيد بوزن موسيقي (Adlibitum) يؤدّى من طرف جميع عازفي الآلات اللّحنيّة، وهو بمثابة التمهيد للطبع الرئيسي. وبذلك استحضر المؤلف قسم "الإستفتاح" من مكونات النوبة التقليدية التونسية ويهدف أساسا إلى "الدّخول" بكافّة أفراد الجوق و كذلك المتلقين في جوّ الطبع.



ب. عرض للحن الرئيسي في وزن المدور تونسي

ج. استخبار موقع على نفس الوزن يتضمن محاورة بين آلة الناي وآلة الكمنجة

ب. إعادة عرض اللحن الرئيسي

د. لحن الختام أو القفلة في وزن

2) البناء الإيقاعي

* اختار الملحن في بناء هذه المعزوفة وزنين اثنين ينتميان إلى رصيد الموسيقية الشعبية بمعنى أنها تُستعمل في الممارسة الموسيقية التلقائية وترتبط بالرقصات، باعتبارها قريبة جدا من إدراك العامة ومن محيطهم السمعي وما اعتادوا على التفاعل معه، وبذلك يسهل نفاذ الرسالة إليهم و فهم مقاصد الملحن من هذه المعزوفة

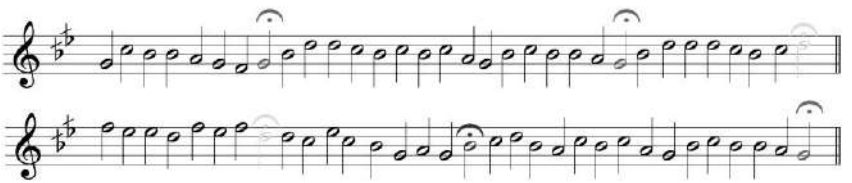
* يكون النسق الإيقاعي متوسط السرعة في كامل الأثر باستثناء القسم الأخير (د) حيث يكون في نسق سريع.

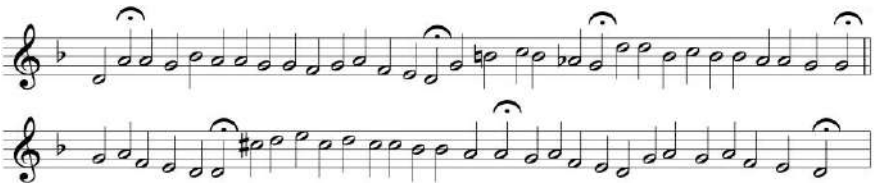
* استعمال تقنية "النقر بالأصابع" (Pizz) يُحدث تحولا في وظيفة بعض الآلات اللحنية ذات القوس مثل "الكمنجة" و"الكمان الجهير" و"الكمان الأجهر"، وكذلك بقية الآلات اللحنية للتخت، لتقوم مقام الآلات الإيقاعية

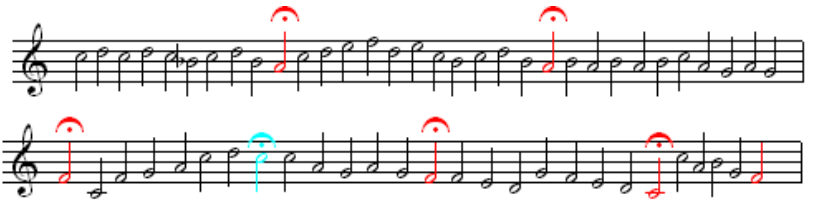
خلال مصاحبة الإرتجالات الآلية التي قام بها عازف الكمنجة وعازف الناي، وبذلك تكون كل الآلات اللحنية المذكورة عربية المصدر أو غربية الأصل، سندا للقائمين بالإرتجالين المذكورين، وفي ذلك دلالات عميقة سعى الملحن إلى تبليغها.

3) البناء المقامي:

* خصص القسم (أ) لتقديم الطبع الأساسي للمعزوفة وهو طبع رصد الذيل الذي ينتمي إلى التراث المغاربي، حيث يحتل مكانة مهمّة في التراث التونسي والجزائري والمغربي ويمثّل جزءا كبيرا من الرّصيد الغنائي بها. مع الإشارة إلى تميز طبع رصد الذيل المتواتر في تونس باحتوائه على جنس رصد الذيل والذي ينفرد باستعمال الدرجة الرابعة المتحركة مما يعطيه خصوصية واضحة لا نجدها في جميع الأجناس المكونة للطبوع المغاربية بصفة عامة(6) . ولعل في هذا الاختيار إشارة إلى التأكيد على انتساب الجمهورية الناشئة لمحيطها المغاربي والعربي. واستعمل الملحن أجناسا موسيقية متداولة بشكل كبير في الأوساط الشعبية التونسية وهي: "المحير عراق" و"المحير سيكاه" والمزموم " باعتبارها أساسا للمسار المقامي للأنماط الموسيقية الحضرية والبدوية والدينية وغيرها...

* التنويع في الأجناس الموسيقية من خلال استعمال جنس المحير عراق

- المحير سيكاه



- المزموم

* فسح المؤلف المجال لتقديم "استخبارا" في إشارة واضحة إلى المحاورة بين المشرق مجسما في آلة "الناي" و"الكمنجة" التي ترمز للثقافة الغربية، من خلال التداول على لهجة مقامية محلية مجسمة في المسار المقامي لـــ"طبع رصد الذيل". ولعل في ذلك دلالة واضحة على التفتح على كل الثقافات الوافدة.

الأنساق	خاص بقالب المعزوفة	مشترك مع قوالب تقليدية سابقة.	هامش الحرية ومجالها
تسمية ذات دلالة خاصة	X		X
تتركب المعزوفة من 4 أقسام: أ. ب. ج. د.	X		X

يحتوي كل قسم على عدد متغير من الدورات الإيقاعية	X		X
القسم د. في وزن مختلف	X	X السماعي واللونغة	X
كل الأقسام في طبع واحد (رصد الذيل)	X	X	
تخصيص مساحة للاستخبار	X	X	X
تقديم مختلف الأجناس في علاقة إضافة	X		X

وبالنظر إلى هذا الجدول التلخيصي نستنتج مايلي:

* توجد عناصر مشتركة بين "قالب المعزوفة" والقوالب الموسيقية الآلية السابقة تمثلت في الالتزام بالخصوصيات المقامية، والإيقاعية وآليات التنفيذ، مع ترك حيز كبير لتبليغ معاني خطاب موسيقي يصور واقعا ثقافيا معاصرا من خلال بناء موسيقي مستقل بذاته، متجاوز ا لسلطة الكلمة..

* مكن هذا القالب من تجاوز كل الشروط الشكلية والمقامية والإيقاعية المستوجبة في القوالب التقليدية فأدى ذلك إلى ظهور بُنى لحنية وإيقاعية جديدة، صاغها بعض المؤلفين المتأثرين بالقوالب الغربية، في جوانب كبيرة منها، وبالأشكال التعبيرية المحلية، وكل ما يمكن أن "يحتوي" الرؤية الفنية والإبداعية للملحن.

وجد الملحن "ضالته" في قالب المعزوفة فتمكن من الإنفتاح على محيطه السمعي وعلى مقتضيات أساليبه الفنية ومقوماته الجمالية، دون قيود أو

شروط، يفرضها الارتباط بأنساق القوالب التقليدية، فيطلق العنان لخياله ليحلق بعيدا إلى عوالم أخرى... حتى يكون في مستوى انتظارات المتلقي.

* ينبني قالب السماعي على ثلاثة أنساق كبرى: الإيقاعي والمقامي والشكلي(انظر الجدول عدد1) تتكامل في ما بينها لتبليغ أفكار موسيقية مرتبطة في الغالب مع المعاني والأغراض المتصلة بالغناء. وإذا أعدنا صياغة الإشكالية الرئيسية المطروحة في هذه المداخلة، بعد هذا التخصيص والتفصيل، فإننا سنقدم التساؤلات التالية: هل يجب اجتماع كل هذه الأنساق المحددة للحصول على "نسق الأنساق" أي قالب السماعي؟ ما هو الحد الأدنى المطلوب لتوفر هذه الأنساق للبقاء في "مدار" القالب المذكور؟ هل يمكن القول أن جل هذه الأنساق أو بعضها على الأقل يمثل عنصرا مشتركا بين جميع التعبيرات الموسيقية الغنائية والآلية على حد السواء؟

يمكننا القول بأن القالب الموسيقي هو "نسق شكليّ" اتفق حوله الموسيقيون بتداوله تأليفا وعزفا، فنتج عن ذلك مؤلفات متواترة اشترك في صياغتها أجيال من الموسيقيين ينتمون إلى عوالم موسيقيّة قد تتفاوت درجة التفاوت والتباعد بينها بمعنى أنّها لا تشترك في نفس النظام الموسيقي. وبناء على هذا المعنى وجدت القوالب الغنائيّة والآليّة العربيّة وتطوّرت من خلال الانفتاح على الثقافات الغربيّة والمتوسّطيّة ممّا أدّى إلى إنتاج قوالب مشتركة بين الموسيقى العربيّة ونظيراتها التركيّة والغربية...

وقد أحدث هذا التحول الواضح في طرق تأليف الموسيقى الآلية العربية إلى تجاوز إطار القوالب التقليدية التي كانت مجالا لتقديم اللحن من خلال أفكار موسيقية مرتبطة بالمقام والأجناس الموسيقية المحددة لصياغة الأثر الغنائي، وبالتالي تقتصر الوظيفة المخصصة للعازف على تحضير "الجو المقامي" للمطرب والمستمع على حد السواء. غير أن اعتماد المحاكاة، والسعي إلى تنفيذ الأثر دون إضافة، وتحاشي الاجتهاد في القراءات الموسيقية الجديدة، بحجة المحافظة على التراث وتقديسه أدى إلى التشبث بالقديم والتفنن في إعادة الأثر

كما ورد على الأولين مشافهة أو اعتماد على مدونة موسيقية محدودة. ورغم ما يتوفر في هذه القوالب الآلية من مجال حر للإضافة والإبداع، فإنه لا يسمح للملحن والعازف من تجاوز الوظيفة المحددة: المساهمة في إنتاج المعنى الذي يبقى محوره الكلمة والصورة الشعرية والعنصر الفاعل فيه هو الشاعر ثم المطرب. ومن هذا المنطلق، يمكن تبرير هذا التحول الذي حدث في الرؤية الإبداعية لجانب كبير من الـملحنين والذي أدى إلى اعتماد معزوفات وتعبيرات موسيقية تمردوا من خلالها على القوالب التقليدية، ولكنهم في الواقع دشنوا لمرحلة جديدة في الموسيقى العربية، تقوم أساسا على الإنفراد بإنتاج الدلالة وتبليغ المعاني والرسائل المشفرة... اعتمادا على المخزون الموسيقي المتمثل في المسارت المقامية والصيغ الإيقاعية، مع الانفتاح على الموسيقى الغربية من خلال اعتماد طرق الكتابة، وأسلوب التأليف ومن خلال توظيف الآلات اللحنية والإيقاعية الوافدة على التخت القديم.

غير أننا نعتبر أن عديد التجارب المرتبطة بهذا النسق التأليفي الجديد كانت نتاجا "للصناعة الإبداعية" من خلال ما يمكن توصيفه بـ"الإنتاج الموسيقى حسب الطلب"، حيث تم تأليف معزوفات قدمت خصيصا كموسيقى تعبيرية للأفلام التي شهدت رواجا كبيرا بين جمهور المتلقين. وبالتالي يرتبط المؤلف الموسيقي بمشاهد معينة في الفلم، أو في العمل الدرامي، أو المسرحي... وبما يمكن أن "تفرضه" من سياقات محددة وخيارات تعبيرية جديدة، ومدة زمنية مضبوطة ونسق إيقاعي مفروض، وتمشي لحني لا يسمح في الغالب بالارتباط بجل عناصر الخطاب المقامي التقليدي. ولكنها وفرت في رصيد الموسيقى العربية كما هائلا من التعبيرات الإبداعية الحرة، تتطلب دراسات مستفيضة وتستوجب في تقديرنا مقاربات تنظيرية من زوايا نظر مختلفة، وهذا ما أردناه من خلال تخصيص هذا المؤتمر للخوض في هذه المسألة وغيرها.

الهوامش والإحالات :

(1) القسّيس (فيصل)، « قراءة في ملامح الخطاب الموسيقي من خلال الموروث الشّعبي ("صوت الصّالحي" نموذجا) »، مباحث في العلوم الموسيقيّة التّونسيّة، العدد الأوّل، إشراف محمّد زين العابدين، المخبر الوطني للبحث في الثّقافة والتّكنولوجيا الحديثة والتّنمية، تونس، ماي 2008، ص. 58..; ويضيف المؤلف: «وهو البناء الفكري الاستدلالي الذّي بُنِي حسب قواعد معيّنة في ظروف فكريّة، وعلميّة، واجتماعيّة، وسياسيّة واقتصاديّة، شاركت في إنتاجه. وهو عبارة عن رسالة لها مرسل ومستقبل استخدم المرسل في تبليغها وسائل محدّدة وهو يرمي إلى تحقيق هدف معيّن.»

(2) نذكر في هذا الصدد سماعي نهوند من تلحين نديم الدرويش حيث استعمل 5 دورات من وزن الشماعي في التسليم وذلك في تقديرنا ضرورة أملته الفكرة الموسيقية للملحن والتي تطلب عرضها تجاوز الإطار الشكلي للخانة، وهو ما يقيم الدليل على أن الخطاب باعتباره ديناميكي ولا يقبل التحديد والتضييق، يصعب وضعه في إطار شكلي ثابت ونهائي.

(3)تعرّف "النظيريّة" أو "المنظوميّة" بـ" أنّها ليست آليّة خوارزميّة تنطبق انطباقا آليّا لتكوّن النصّ والخطاب" تصنّف الجمل والعبارات الموسيقيّة على أنّها "نظيريّة" إذا كانت متساوية ومتناسقة في معناها الموسيقي أي أنّها ترتبط بالسياق المقامي المتداول في مكان وزمان محدّدين. ويمكن تسميتها بـــــــ"علاقة تبادل " وهو "تتابع من دورين أو نقلتين تحادثيّتين يرافقهما تناوب المتكلّمين، وحين يؤدّي ورود النقلة 1 إلى توقّع ورود النقلة 2 وهكذا دواليك، علما أنّه ليس كلّ ماهو متوقّع يحصل وهو ما يصطلح على تسميته في التحليل الموسيقي "بالسؤال والجواب" حيث تتابع عبارتين في نفس الجملة أو بين جملة موسيقيّة والجملة الّتي تليها وأحيانا بين عبارة 1 في الجملة الأولى والعبارة 2 في جملة موالية.

لمزيد التعمق راجع:

- الزّناد (الأزهر)، **النص والخطاب مباحث لسانيّة عرفنيّة**، تونس، مركز النشر الجامعي، 2011، ص.10

- فاركلوف (نورمان)، **تحليل الخطاب- التحليل النصّي في البحث الإجتماعي**، بيروت، المنظمة العربيّة للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ترجمة طلال وهبة، 2009، ص. 207

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

(5) قدور الصرارفي (1913-1977) موسيقي تونسي عازف كمنجة وملحن تميز بغزارة إنتاجه وبقدرة فائقة على الجمع بين توجهين اثنين: جمع المالوف والتعريف به من خلال عروض موسيقية نظمها في البلاد

وخارجها، والتجديد في التأليف الموسيقي والتعبير من خلال تملكه على مستوى كبير في العزف على آلة الكمنجة بالطريقة الغربية. قدمت معزوفة فرحة لأول مرة سنة 1957 احتفاء بالذكرى الأولى لإعلان الجمهورية

(6)الزواري (الأسعد)، الطبوع التونسية من الرواية الشفوية إلى النظرية التطبيقية، تونس، مطبعة التسفير الذهبي، 2006، ص. 153

قوالب الموسيقى العربية بين النمطيّة والإبتكار

يوسف طنوس*
yousseftannous@usek.edu.lb

لم تعرف الموسيقى العربية، خلال تاريخها الطويل، التقوقع والجمود لفترات طويلة، فكان يتجاذبها دائمًا تيّاران، واحد محافظ يرفض أيّ تجديد أو تطوير فيها، والثاني يسعى لتجديدها وضخّ دمّ جديد فيها. وهذه الثنائيّة رافقتها منذ نشأتها. وسعت دائمًا تلك الموسيقى لاكتساب ألحان وطرائق جديدة في التّلحين وفي القوالب وفي الأداء. وبالرغم من تمسّك الموسيقى العربيّة بتقاليدها العريقة ومميّزاتها التي عُرفت بها من مقامات وإيقاعات وقوالب موسيقيّة، إلّا أنّ تاريخها يسجّل خروجًا متواترًا عن المألوف وعن النمطيّة فيها. ففي الغناء، أدخل الأمير ابراهيم بن المهدي(1) ، الذي كان على خلاف وتنافس مع إسحق الموصلي(2) ، الغناء الخفيف إلى الغناء العربي. واستنبط العرب قالب الموشح للخروج عن الأطر المتشددة والجامدة في نظم القصائد وأدائها حسب الغناء العربي القديم. وظهر قالب الطقطوقة لتبسيط الغناء الذي كان يتمحور حول قالب الدور الثقيل(3). ومنذ منتصف القرن العشرين سُجّل خروج كبير عن القوالب الموسيقية العربيّة التقليديّة في المؤلّفات الغنائيّة والآليّة تحت راية التجديد ورفض القوالب الجاهزة من جهة،

* عميد كلية الموسيقى بجامعة روح القدس – كاسليك- لبنان

وتحت تأثير الموسيقى الغربيّة من جهة أخرى. فأين أصبحت قوالب الموسيقى العربيّة التقليديّة؟ وهل المقطوعات الحرّة أثرت الموسيقى العربيّة وأثمرت قوالب جديدة؟ وهل يمكن اعتبار النمطيّة في القوالب الجاهزة إضعافًا للإبتكار؟

1) القالب الموسيقي بين الشكل والمضمون

بقدر ما يبدو تحديد مفهوم القالب الموسيقي سهلًا للوهلة الأولى، بقدر ما يكتشف الباحث كم هو معقّد وتتداخل فيه معطيات وخصائص تتعلّق بشكله الخارجيّ وبمضمونه التأليفيّ واللّحنيّ. فالقالب هو بناء يسعى من خلاله عمل موسيقي ما لبلوغ وحدته. وبقدر ما يحويه ذلك العمل من تنويعات وفرادة، يصبح القالب غنيًّا ومهمًّا. وبقدر ما تتناسق العناصر المختلفة والمتجانسة لذلك العمل، يصبح كاملًا(4).

فالقالب أو الشكل في الموسيقى هو مصطلح يتضمّن البنية الخارجيّة والداخليّة للعمل الموسيقي، أي تركيبته ومضمونه. وينطبق عليه مقولة "الوحدة في التنوّع"، أي إنّ القالب هو واحد في شكله الخارجيّ ولكنّه متنوّع في مضمونه. ومنهم من يعتبر القالب مصطلح نسبيّ من جوانب ثلاث: الشكل الخارجي والفكرة الداخلية، طبيعة العناصر المكوّنة له، مساهمة نوع الموسيقى المقدّمة في تحديد شكله أو قالبه(5).

من ناحية أخرى، لكلّ قالب غاية من تأليفه ودور يؤدّيه، إنْ من ناحية شكله الموسيقي أو من ناحية تركيبته اللحنيّة-الإيقاعيّة، أكان لوحده أو ضمن مجموعة معيّنة مثل وصلة أو مالوف أو نوبة أو غيرهم. ولكل قالب خصائصه البنائيّة واللّحنيّة والإيقاعيّة (لازمة وأدوار، تسليم وخانات، التركيبة الإيقاعيّة، إلخ). إنّ قواعد الفنّ العام تفترض وجود جماليّة في كلّ قالب موسيقي، إن من ناحية شكله الخارجيّ أو من ناحية مضمونه اللّحنيّ والإيقاعيّ، من لحن ومقام وإيقاع وانتقالات مقاميّة وتنويعات لحنيّة وإيقاعيّة.

فلو لم يكن هناك من غاية للقالب الموسيقي وجماليّة لديه لما تبنّته مجموعة ما وساهمت في نشره واستمراره.

إنّ كلّ عمل فنيّ يفترض عنصرين: الشكل والمضمون، من أجل الوصول إلى الهدف الأهم أي الجمال. والجمال لا يبرز إلاّ إذا فعل فعله في النفس من خلال الإحساس والشغف. وهذا موضوع ناقشه العديد من الفلاسفة والنقّاد(6). فمنهم من أعطى الأولويّة للشكل وغيرهم للمضمون. ومنهم من ركّز على الشكل وأهمل المضمون، ممّا دفع بالمشدّدين على المضمون بالخروج عن الشكل والإبقاء على المضمون. وممّا لا شكّ فيه بأنّ الشكل ساهم في انتشار نوع ما من الموسيقى وتمّ قبوله من عدد كبير من الناس وبات معروفًا لديهم. وكان على الشكل أن يحمل مضمونًا مختلفًا في كلّ عمل فنيّ جديد، فإذا أخفق في إبراز المضمون وتشكيل جماليّة معه، لا بدّ له من أن يسقط مع الزمن، وأن يُستبدل بشكل آخر يستطيع من خلاله المؤلّف التعبير فيه عن أفكاره وإبداعاته.

إنّ تمسّك "الشكليّين" بالمظهر الخارجي للعمل الفنيّ من دون الإهتمام الكافي بالمضمون، وكأنّ الجماليّة تأتي من الشكل فقط، أوقع الشكل أو القالب في النمطيّة العقيمة أو في الأعمال جاهزة التي لا روح فيها ولا شخصيّة مميّزة، أسوة بوجبات الأكل الجاهزة (fast food). إنّ دراسة القالب الموسيقي في العمل الفنيّ وإبراز تركيباته الجماليّة، وعلى أهميّتها، تمثّل جزءًا بسيطًا من النقد الفنيّ، لأنّ الباحث يريد الوصول إلى مضمون العمل وإلى فكر المؤلّف الذي يستقيه من تحليل المحتوى.

إنّ الفيلسوف جورج هيغل (Georg Wilhem Friedrich Hegel 1770-1831) يشدّد على أهميّة المضمون ويرى بأنّ الموسيقى، لكي تؤثّر على الإنسان، لا بدّ لها من أن تحوي مضمونًا وأن توقظ في النفس شعورًا حيًّا(7). والمضمون أحيانًا لا يظهر جليًّا بسبب تعقيدات الشكل وتراكماته. وكتب بهذا الخصوص تيري إيجلتون: "في العالم الحديث، وبصفة عامة مع الرومانتيكية

(Romanticism) نجد أن الروحيّ استوعب الماديّ وهيمن المضمون على الشكل، وقد تقهقرت الأشكال الماديّة مفسحة السبيل أمام تطور الرّوح وسموّها الذى يجاوز حدود القوالب الكلاسيكية التى احتوته فى السابق..." (8). ومنذ ذلك الوقت، هيمن المضمون على الشكل متجاوزًا ... القوالب التي كانت مفروضة. بل، وقد رأى كارل ماركس (Karl Marx) أن الأشكال تحدَّد تاريخيًّا بواسطة المضمون الذى تجسّده، إنها تتغيّر، وتتحّول، بل تنحلّ، وتثور، وفقا لتغير المضمون نفسه(9).

أما أحمد محمود فيقول بأنّ هناك دائمًا فكرة أو مضمونًا في كلّ شكل من الأشكال الموسيقية، ولربّما لم يتمّ اكتشافه: "وفي حالة التكوينات الموسيقية هناك العديد من الإيقاعات والنغمات التى تبرز التكوين أكثر مما تبرز المضمون أو المحتوى الدرامي. وقد رأى بعض المفكرين تسمية هذا النوع من الأعمال الفنية بالفنون اللّاتشخيصيّة.. وهي التي يُظن خطأ أنها بلا مضمون. ولكن فى حالة الموسيقى البحتة ثمة مضمون حتى وإن عجزنا عن التعبير عنه"(10). فالمضمون الذي لا يتضمّن تنظيمًا داخليًّا أو لا يتأطّر في شكل معيّن سيضيع في فوضى التنظيم ووضوح التعبير.

وبعيدًا عن الجدليّة الفلسفيّة حول إعطاء الأولويّة للشكل أو للمضمون، فالشكل الذي مضمونه ضعيف أو فارغ لا جمال فيه، والمضمون الذي لا شكل منظمًا له يعتريه شوائب ويبقى ناقصًا. فالقالب الموسيقي والمضمون هما على قدم المساواة طالما هناك تناغم وانسجام بينهما وطالما هناك إبداع وجمال فيهما.

2) القوالب في الموسيقى العربية الكلاسيكية: تاريخ وتطوّر

عرفت الموسيقى العربية القوالب تدريجًا وفي مراحل تاريخيّة مختلفة. فمن جهة، لم تتشكّل القوالب بين ليلة وضحاها ولم تُصبح مقبولة ومعتمدة من الجميع إلاّ بعد أن فرضت نفسها وأظهرت فاعليّتها، ومن جهة ثانية كان لكلّ

مرحلة زمنيّة قوالبها الموسيقيّة. فالموسيقى العربية لم يكن لديها في بداياتها قوالب آلية باستثناء التقاسيم وموسيقات الرقص التي كانت موجودة في مختلف الموسيقات العربية التراثية. واكتسبت في مراحل متأخّرة القوالب الآليّة: السماعي والبشرف واللونغا والتحميلة من الموسيقى التركيّة وعبرها. وكان للدولاب حصّته في تقديم الوصلات الغنائيّة من مواويل وارتجالات. وكانت القوالب الغنائيّة تتمحور حول غناء القصيدة والإرتجالات ومن ثمّ الموشح والقدّ والدور إلخ، فطوّرتها الموسيقى العربية، منطلقة من بعض قوالب الغناء العربي التراثي ومن بعض الموسيقات الأخرى.

وبشكل عام، تُقسم قوالب الموسيقى العربية إلى قسمين: القوالب الآلية والقوالب الغنائية. فالقوالب الآلية يمكن أن تُعزف بالتناوب مع الغناء أو منفصلة عنه، وهي ليست بِقِدَمِ القوالب الغنائية التي هي أساس الموسيقى العربية. سأورد أهمّ القوالب المعروفة في المشرق العربي:

1.2 – القوالب الآلية

القوالب الآليّة في الموسيقى العربية قسمان، منها ما هو تركي الأصل مثل: البشرف، السماعي، اللونغا، التحميلة، ومنها ما هو عربي الأصل مثل: التقاسيم، موسيقى الرقص، الدولاب، المقدمة الموسيقية، الموسيقى التصويرية، اللّازمة.

1.1.2 – التقاسيم: التقاسيم هي نوع من أنواع الموسيقى الآلية الأكثر طربًا وتحببًا إلى نفوس المستمعين، مبنيّة على الإرتجال المباشر. تصاحب التقاسيم الغناء المرتجل مثل "يا ليل يا عين" وتترجمه أي أنها تعيد جمله وعباراته مقلدة إيّاه في كل حركاته. إن هذا النوع من الموسيقى يدل على براعة العازف وإطّلاعه الواسع على المقامات الكثيرة وخبرته بها ومعرفة الانتقال من نغمة إلى أخرى والرجوع إلى النغمة الأساسية التي إستهّل فيها التقسيمة. تكون التقاسيم غالبًا حرّة، أي من دون ميزان. وقد تكون أحيانًا موزونة.

2.1.2- موسيقى الرقص: موسيقى الرقص هي قطع موسيقية تعزفها الآلات وتكون غالبًا من دون غناء وتوقّع على ميزان موافق لخطوات الرقص وتوقيعها في سرعتها وبطئها.

3.1.2- البشرف: البشرف مشتق من كلمة فارسية معناها "الذهاب إلى الأمام"، ويتألف من أربعة خانات وتسليم يتكرّر بعد كل خانة حيث يبدأ بالخانة الأولى فالتسليم ثم الخانة الثانية فالتسليم وهكذا. والتسليم كلمة تطلق على القطعة الموسيقية المتكررة بعد كل خانة. يسمّى البشرف على إسم المقام الأساسي الذي تلحّن عليه الخانة الأولى والتسليم، أما الخانات الثلاث فتلحّن على مقامات قريبة من المقام الأساسي. ومن الخصوصية التي يتمتع بها قالب البشرف هو أنه في الخانة الثالثة يجب على الملحن أن يصل بالمقام إلى أعلى درجاته النغميّة، بينما في الخانة الرابعة، التي تكون غالبًا كالأولى من ناحية اللّحن مع بعض التغيير، يعود به إلى درجاته المنخفضة أي إلى منطقة الأصوات الأولى للمقام. يوقّع البشرف على إيقاعات طويلة المدى وعلى موازين متنوعة منها: الدوري الكبير، المخمّس، المربّع، الفاخته، الدارج، الشنبر، الخفيف، الستة عشر. من البشارف المشهورة: بشرف راست لعاصم بك ، بشرف نهاوند عثمان بك ، بشرف حجاز كار لنديم الدرويش.

4.1.2- السّماعي: السّماعي هو قالب موسيقي يشبه قالب البشرف، إلاّ أن خاناته أصغر وإيقاعه مختلف عن إيقاع قالب البشرف. يوقّع السماعي على إيقاع السماعي ثقيل I ، لذلك أخذ السماعي إسمه من إسم إيقاعه. أمّا الخانة الرابعة فهي مختلفة عن الخانات الثلاث الأول فهي توقع على إيقاع ثلاثيّ الميزان مثل: G، F، B وغيرها. واختيار الإيقاع في الخانة الرابعة يعود إلى ذوق الملحن. يعزف السّماعي إما بعد البشرف مباشرة كما كان يفعل الأتراك أو بعد الوصلة الغنائية، بخلاف ما يفعل العرب الذين يستهلون الوصلة الغنائية بالسّماعي أو بالبشرف. من السّماعيّات المعروفة: سماعي ابراهيم العريان،

سماعي هزام لمحمد عبد الوهاب، سماعي حجاز كار كردي لمنير بشير، سماعي عجم عشيران للشيخ علي الدرويش.

5.1.2- اللّونغا: اللّونغا كلمة إصطلاحية من أصل روماني ثم تركي، لها شكل خاص يشبه شكل البشرف بعض الشيء ولكن بصورة مختصرة ومصغرة وهي تلعب دور المقدمة أحيانًا. تعتبر اللّونغا من القوالب الموسيقية الأكثر حيوية وشعبية، ولا بد أن يكون إيقاعها نشيطًا فذلك شرط من شروط هذا النوع من التأليف. توقّع اللّونغا غالبًا على ميزان الوحدة البسيطة A وأحيانًا على موازين أخرى مثل F، B، G، C ، وذلك يعود إلى ذوق المؤلف. ومن أشهر اللونغات: لونغا شهناز لأدهم أفندي، لونغا نهاوند لرياض السنباطي، لونغا سلطاني يكاه.

تتشابه القوالب البشرف، السماعي واللونغا من الناحية البنائيّة، ولكن لكل قالب خصوصياته، مثلًا البشرف بطيء، السماعي أسرع واللونغا شديدة السرعة.

6.1.2- التحميلة: التحميلة هي شكل موسيقيّ للآلات الموسيقية من ابتكار الأتراك. توقّع غالبًا على إيقاع الوحدة البسيطة A أو على إيقاع المصمودي الصغير C. تتخلل خانات التحميلة تقاسيم موقعة من إيقاعها تعزفها جميع الآلات موزعة على كل آلة بمقدار زمني صغير متساوٍ أي تكون مدة التقسيمة ذاتها وباللحن ذاته لكل آلة كذلك يصاغ لهذه التقاسيم لازمة خاصة تتكرر من الآلات بأجمعها بعد كل تقسيمة. كذلك يجوز إختلاف لحن كل تقسيمة عن الأخرى وذلك يعود إلى ذوق الملحن.

7.1.2- الدولاب: الدولاب معزوفة قصيرة وسريعة، يهدف إلى افتتاح الوصلة الغنائية. فالدولاب يُعلن المقام الذي سيغنّي فيه المطرب، ويركّز المقام في أذهان العازفين والمستمعين قبل البدء في الغناء. لذلك لا يمكننا إعتبار الدولاب قطعة موسيقية مستقلة أو قالب موسيقي مستقّل مثل بقية القوالب

الأخرى وذلك لإرتباطه بوظيفة السلطنة التي تمهّد للغناء. يوقّع الدولاب على إيقاع الوحدة الزمنية البسيطة A أو C .

8.1.2- اللازمة الموسيقية: اللازمة الموسيقية هي ما تعزفه الآلات ما بين مقاطع الغناء أو أثناء سكوت المغني أو استراحته. ويتمحور دورها على إعادة لحن الغناء بالعزف فقط أو ربط مقاطع الأغنية بعضها ببعض.

9.1.2- المقدمة الموسيقية أو الإفتتاحية: المقدّمة هي قطعة موسيقية تعزفها الآلات قبل الأغنية المكتوبة لها أو قبل عمل مسرحيّ. فالمقدمة الموسيقية هي من أنواع مختلفة، منها ما يشبه الدولاب من حيث صغر حجمه وتركيبه وباقي شروطه وأوصافه ومنها ما يشبه قطعة موسيقية طويلة.

10.1.2- الموسيقى التصويرية: الموسيقى التصويريّة هي مقطوعات موسيقية أُلّفت بقوالب مختلفة لتصوّر الحالات والإنفعالات النفسية المرافقة لمشهد ما روائيّ أو مرئيّ، أو لوصف بعض ظواهر الطبيعة وأصواتها كهبوب الريح وصوت العصافير وخرير المياه، إلخ.

2.2- القوالب الغنائية:

الموسيقى العربيّة هي غنائيّة بالدجة الأولى، لذلك ركّزت على القوالب الغنائيّة أوّلًا في الموسيقات التراثيّة (التي لن نتطرّق في هذا البحث إلى قوالبها المتعدّدة والغنيّة) ومن ثمّ في الموسيقى العربيّة الجامعة. من هذه القوالب: القصيدة، الموال، الموشح، الدور، الطقطوقة، المونولوج، المغنّاة أو الأوبرا-الأوبريت.

1.2.2- القصيدة: القصيدة هي من أقدم أنواع الغناء العربي والدّال عليه. وبينما يذكر كتاب "أغاني" لأبي الفرج الأصفهاني عددًا كبيرًا من القصائد، إلاّ إنّه لا يعطي فكرة عن الشّكل الموسيقي الذي كانت عليه القصيدة المغنّاة. ومن أقدم القصائد المغنّاة تلك التي سجّلها سلامة حجازي وأبو العلاء محمد في أوائل القرن العشرين. فقصيدة سلامة حجازي مرسلة لا إيقاع فيها، أما قصيدة أبي العلا محمد موقّعة على إيقاع الوحدة الكبيرة. ومن القصائد المعروفة

نذكر: قصيدة "وحقك أنت المنى والطلب" لعبد الله الشبراوي وقصيدة "علّموه كيف يجفو فجفا" لمحمد عبد الوهاب.

2.2.2- الموّال: يعتبر الموال من أقدم القوالب الغنائية العربية. فالموّال هو الغناء المرسل الحرّ لمفردتي "يا ليل" و "يا عين" أو لأشعار بالعاميّة أو بالفصحى، وهو لا يرافقه إيقاع أصلًا. والموّال يمهّد غناء القصيدة والموشح والدور في الوصلة أو المالوف أو النوبة وغيرهم، ويُدخل العازفين والمذهبجيّة والمستمعين في صلب المقام. ونذكر من المواويل الملتزمة لمقام الوصلة موّال "لك يا زمان العجب" الذي يعود تاريخه إلى القرن التاسع عشر والذي غناه المطرب صالح عبد الحي.

3.2.2- الموشح: الموشح هو من الأنواع الغنائية العربية التقليديّة. إنّ كلمة " موشح" أُطلقت على كل شيء موشّى أو مزيّن أو خارج عن العادي والمألوف إن كان على صعيد الفن بشكل عام أو الموسيقى بشكل خاص. والموشح الموسيقي كان عند نشأته خارجًا عن المألوف إن بالنسبة للشعر وإن بالنسبة للموسيقى. فالموشّح خرج عن القصيدة بخروجه عن مبدأ القافية الواحدة، واعتماده جملة قوافي تتناوب، واحتوائه على عبارات بالعاميّة إلى جانب الفصحى. فإذا كان الخروج عن جمود الشعر الكلاسيكي أحد أسباب ظهور الموشح كفن شعريّ جديد، فإن التطريب والغناء الإيقاعي والجماعي هما من أسباب ظهوره كفنّ غنائي .ففي القديم كان يُكتفى بإنشاد الشعر، لكي تبقى الكلمة الأساس في هذه العملية، محمولة على لحن بسيط وغير معقّد . مع الموشح، صار الغناء، لا بل التطريب، مساويًا لأهمية الكلمة إذا لم نقل أهمّ منها. واكتسب الموشح في بنائه شكلًا شعريًّا وموسيقيًّا خاصًّا، وتضمّن: المطلع أو المذهب، الدور، السمط، القفل، البيت، الغصن، الخانة والخرجة. ومن ناحية نشأته، منهم من ينسبها إلى الأندلس، ومنهم من يجدها في حلب قبل الأندلس. ويُعتبر محمد عبد الرحيم الملقب بالمسلوب من أقدم ملحّني

الموشحات العربية في العصر الحديث، وإن موشّح "لما بدا يتثنى" هو واحد من موشحاته المشهورة.

4.2.2- القـدّ (جمعها قدود): القدود هي عبارة عن أغانٍ قديمة حذف النصّ الأصليّ منها ووُضع بدلًا عنه شعر أو زجل عربي من ذات الوزن الشعريّ، لهذا سمُّي هذا الشكل قدًّا. وبينما تعتبر مدينة حلب منشأ هذ القالب، فإنّ لكلّ بلد عربي أسلوبه وخصوصيّته وطريقة غنائه له. ونذكر بعض القدود الأكثر شهرة: "يا طيرة طيري يا حمامة" و "يا مال الشام" و "طالعة من بيت أبوها".

5.2.2- الدور: الدور هو من ابتكار المصريين. نشأ في مصر وانتشر في العالم العربي. ويتألّف من مذهب وأغصان. ويقال بأن محمد عبد الرحيم المعروف بالمسلوب الذي عاش طيلة القرن التاسع عشر ومات سنة 1928 هو من الذي ابتكر قالب الدور في أشكاله الأولى. يوقّع الدور غالبًا على إيقاعات بسيطة كالمصمودي الكبير أو الصغير، فالأدوار التي وُقّعت على غير المصمودي هي قليلة جدًّا. ومن الأدوار الأكثر شهرة نذكر "أنا هويت وانتهيت"، و"ضيعت مستقبل حياتي" لسيد درويش.

6.2.2- الطقطوقة: الطقطوقة هي قالب مبسّط لقالب الدور الثقيل. فهي لم تعنِ عند نشأتها الغناء الخفيف أو الذي لا قيمة له. يتألف قالب الطقطوقة عادة من مذهب وعدة أغصان حيث يتكرر المذهب بعد كل غصن. ومنهم من يعتبر الطقطوقة في مصر مساوية للأغنية في بعض البلدان العربية. وهناك طقطوقات مؤلّفة من لحن واحد للمذهب والأغصان ("زوروني كلّ سنة مرّة" لسيّد درويش)، وطقطوقات مؤلّفة من لحن للمذهب ولحن للأغصان ("مين عذّبك" لمحمد عبد الوهّاب)، وطقطوقات مؤلّفة من لحن للمذهب ولحن مختلف لكلّ غصن منها ("إيمتى الزمان يسمح يا جميل" لمحمد عبد الوهّاب).

7.2.2- المونولوج: المونولوج هو تأليف سردي غنائي يلقيه فرد واحد. نشأ في أوروبا ودخل في عناصر الأوبرا. واقتبسه أولًا المصريون ثمّ اللبنانيون

والسوريون والعراقيون وغيرهم، ولكنّهم توسّعوا في قواعده وخلطوا بين معناه ومبناه، وأدخلوا فيه القصائد الفصحى والأزجال والطقاطيق والأدوار والموشحات فخالفوا بذلك مدلول إسمه. وعادة يبدأ اللحن من نقطة انطلاق ولا يعود إليها بالضرورة مرّة ثانية حتى نهاية الأغنية، ويتضمن مقاطع مختلفة لكنها لا تتشابه. من مونولوجات عبد الوهاب نذكر: "كثير يا قلبي".

8.2.2- المغنّاة أو الأوبرا-الأوبريت: المغنّاة هي عبارة عن تمثيلية غنائية تشتمل في ألحانها على غناء لحنيّ وغناء سرديّ منفرد، وحوار غنائيّ ثنائي أو ثلاثي، وغناء جماعي، وكل ذلك بمصاحبة فرقة موسيقية كاملة. وتتطلب المغناة في تلحينها مجهودًا فنيًا كبيرًا للحفاظ على وحدتها الموسيقيّة.

3.2- بعض قوالب المغرب العربي:

يتمايز المغرب العربي بقوالب موسيقيّة خاصّة، بعضها يشبه قوالب من المشرق العربي وبعضها له خصوصيّاته المغاربيّة الغنائيّة والعزفيّة. وتضمّن كتاب أعمال مؤتمر 1932 تقارير أرسلها البارون رودولف ديرلانجيه (Rodolphe D'Erlanger) إلى المؤتمر عن النوبة الأندلسيّة في تونس والجزائر والمغرب، أختصرها في هذا البحث كالآتي:

تتضمّن النوبة الأندلسيّة في تونس(11) تسع مقطوعات آليّة وغنائيّة، وهي: الإستفتاح (تقسيم جماعي مطلق)، المصدّر (يشبه ببنائه إلى حدّ ما السماعي)، الأبيات (إنشاد موزون)، البطايحيات (نوع من التواشيح)، التوشية (معزوفة يمكن أن يتخلّلها تقاسيم)، البرول (سلسلة تواشيح سريعة)، الدرج (قطعة من نوع التوشيح وتتدرّج في حركتها من البطء إلى السرعة الشديدة في آخر اللحن قبل أن تعود إلى الحركة الأولى)، الخفيف (قطعة من التوشيح البطيء)، الختم (قطعة من التوشيح السريع يختتم النوبة).

والنوبة الأندلسيّة في الجزائر تتضمّن أيضًا 9 أقسام(12): الدائرة (نوع من الترنّم الغير موزون)، مستخبر الصنعة (وهو كناية عن استهلال عزفيّ)، التوشية (مقدمة تعزفها الآلات)، المصدرات (سلسلة ألحان من نوع

التوشيح)، البطايحيات (سلسلة موشحات بإيقاع أبطأ من إيقاع المصدرات)، الدرج (سلسلة موشحات بميزان إيقاعي ثلاثيّ)، توشية الإنصرافات (معزوفة بميزان ثلاثيّ)، الإنصرافات (سلسلة ألحان سريعة الإيقاع تبدأ بالكرسي أو الدولاب، ثمّ الغصن الأوّل، وجواب الغصن الأوّل –المحاسبة–، ثمّ الغصن الثاني فالخانة، ثمّ جواب الخانة)، المخلص (غناء سريع الإيقاع ينتهي بعبارة غير موزونة وبطيئة).

والنوبة الأندلسية في المغرب تتضمّن 5 أقسام يُطلق على كلّ منها إسم الإيقاع (الضرب) المضبوطة عليه(13): البسيط، القايم ونصف، البطايحي، القدام، الدرج. ويبدأ كلّ قسم من الأقسام الخمسة إمّا بمقدّمة موسيقية (التوشية) مضبوطة بميزان ثلاثي يتخلّله جمل مطلقة (البغية) أو بإنشاد بيتين من الشعر. وبعد ذلك تتوالى الأقسام التالية: الموشحة الأولى (التصديرة)، سلسلة موشّحات بطيئة، موشّحة معتدلة السرعة (القنطرة الأولى)، سلسلة موشّحات، موشّحة بحركة أسرع (القنطرة الثانية)، سلسلة صنائع (الإنصرفات)، موشّحات القسم (القفل).

3) القوالب الموسيقية في مؤتمر الموسيقى العربية:

لم يتناول مؤتمر الموسيقى العربية الأوّل 1932 موضوع القوالب الموسيقية بطريقة مباشرة وعميقة. ويبدو أن القوالب الموسيقية لم تكن من أولويّاته، أو أنّ هذا الموضوع لم يكن مطروحًا في ذلك الوقت لا في مصر ولا في باقي الدول العربيّة. ويورد كتاب أعمال المؤتمر القوالب الموسيقية المستخدمة في مصر، من دون التطرّق إلى القوالب الموسيقية في باقي الدول العربيّة الأخرى(14).

فيذكر كتاب المؤتمر القوالب الغنائيّة التالية: الموشّح، يا ليل، الموّال، الدور، القصيدة، المونولوغ، الديالوغ، التريلوغ، النشيد، الرواية الملحّنة (الأوبرا)، الطقطوقة، طرق الذكر، طرق المولد (أغاني مولد النبيّ)، أغاني

الزفاف (أغاني موكب الزواج)، التراتيل الدينيّة، أغاني الحجّاج، ألحان الرقص، الأغاني الشعبيّة.

كما يذكر القوالب الآليّة الآتية: الدولاب، البشرف، السماعي، التحميلة، المقدّمة أو الإفتتاح، البولكا، اللونغا، المازوركا، المارش، الفالس، القطع الوصفيّة، مختلف أنواع التقسيم.

4) الإبتكارات في القوالب الموسيقية الحرّة

مع مطلع القرن العشرين، شهد العالم والبلدان العربية تغييرات تكنولوجيّة واجتماعيّة وثقافيّة وفنيّة، كان لها الأثر الكبير في حياة المجتمعات وثقافاتهم وتطلّعاتهم. ولا تزال تلك التغييرات تتسارع وتؤثّر في تطلعات تلك المجتمعات وتوجّهاتهم.

مع وصول السلّم التونالي إلى ذروته في أواخر القرن التاسع عشر، ومع إنطلاقة موسيقى الجاز كرمز للموسيقات الحديثة، ومع انفتاح العرب على الموسيقى الغربيّة ودراستها من قبل بعضهم، ومع التجديد الموسيقي الذي أطلقه سيّد درويش في مصر والعالم العربي، ومع انطلاقة روح التجديد في الآداب والفنون، نشأت تيارات وأساليب موسيقيّة جديدة أثمرت مؤلّفات موسيقيّة غنائيّة وآليّة جديدة بعيدة عن القوالب الموسيقيّة التقليديّة وعن مواضيع مضمونها. فتلك القوالب قد استُهلكت بالنسبة للبعض، وباتت عبئًا وعائقًا أمام الإبداع الموسيقيّ لأنّها تقيّدهم بقواعد بنائيّة وتلحينيّة تحدّ من حرّيتهم الفنيّة. فهي لم تعد تلبّي حاجات لا المؤلّفين الموسيقيين ولا المؤدّين ولا المستمعين. وكان للموسيقى العربيّة حصّتها من هذه التيارات والأساليب، على صعيد التأليف والأداء والسّماع.

فقد شهدت الموسيقى العربيّة تطوّرات سريعة في القرن العشرين، ساهمت في تغيير أولويّاتها وأهدافها وأدوات تنفيذها. أورد بعض أهمّ تلك التطوّرات: التدوين الموسيقي، التسجيل الموسيقي، نشر الموسيقى عبر الراديو

والتلفزيون ووسائل الإتصال، الفرق الموسيقيّة الكبيرة، اعتماد قوالب موسيقيّة جديدة والإبتعاد عن القوالب التقليديّة، تأثير الموسيقى الغربيّة على الموسيقى العربيّة، اعتماد التعبير في الغناء والتراجع عن الطرب، الإبتعاد عن الإرتجال والتقاسيم، الإهتمام بالمسرح الغنائي، إعتماد التوزيع الموسيقي، تجاهل خصوصيّة الموسيقى العربيّة المقاميّة، إنتشار الأغنية القصيرة، اعتماد التعليم الموسيقي في المعاهد والجامعات، إلخ.

وقد توجّه العديد من الموسيقيين العرب، وخاصّة الشباب منهم، للتأليف في قوالب غربيّة: سونات، كونشيرتو، سيمفوني، أغاني الإستعراضات، الأغاني العاطفيّة، موسيقى خفيفة (light music)، موسيقى الأفلام، موسيقى الجاز وكلّ متفرّعاتها الآليّة والغنائيّة، موسيقى الرقص، موسيقى المسرح الغنائي (opéra–opérette) بكلّ أنواعه وقوالبه، موسيقى الإنشاديّة الدينيّة (oratorio) بكلّ عناصرها، إلخ. ومنهم من دمج روحيّة الموسيقى العربيّة مع تقنيات الموسيقى الغربيّة وأوجدوا أسلوب الجاز العربي ومتفرّعاته، أو قلّدوا إتجاهات الموسيقى الغربيّة الشبابيّة مع تطعيمها بروح مقاميّة عربيّة إن من خلال المقامات أو الإيقاعات، كلّ ذلك من دون أن يتقيّدوا بقالب موسيقيّ معيّن.

1.4 – النمطيّة في القوالب التقليدية ومحاولة الخروج عنها

كانت النمطيّة في التأليف بحسب القوالب التقليديّة المستخدمة في الموسيقى العربيّة من أسباب التفتيش عن أشكال تأليفيّة جديدة لا قيود فيها وعليها، ولم تتنظّم لتصير قوالب جاهزة ومعروفة. فمن رفض القوالب التقليديّة الجاهزة لن يفتّش عن قوالب أخرى تقيّده وتقيّد إبداعه. وكثير من موسيقيي القرن العشرين حاولوا الإنعتاق من القوالب التقليديّة التي "أعطت كلّ ما لديها" بحسب رأي بعضهم، واستنفدوا الأساليب الموسيقيّة المعروفة التي لم تساعدهم لعرض مؤلّفاتهم الموسيقيّة وابتكاراتهم الفنيّة. فمنهم من اختطّ لنفسه أسلوبًا تأليفيًّا أدخل من خلاله عناصر جديدة على القوالب

التقليديّة؛ ومنهم من "طلّق" كل القواعد والقوالب الموسيقيّة التقليديّة ولم يستطع إيجاد أسلوب فنيّ واضح، فظلّ يتخبّط هو وموسيقاه بين القديم والجديد في محاولات تجريبيّة لم تعط ثمارها معظم الأحيان؛ ومنهم من مال نحو الموسيقى الإستهلاكيّة التي لم تخرج فقط عن القوالب الموسيقيّة بل أيضًا عن الإبداع الفنّي.

إنّ الملتزمين بالموسيقى التقليديّة، أو المحافظين فيها وعليها، لا يزالون يؤلّفون بحسب قوالبها التقليديّة، منهم يتّبعون الأسلوب القديم حرفيًّا ومنهم مع بعض العناصر الجديدة. ولكن، ما مدى انتشار تلك المؤلّفات، وما مدى نسبة سامعيها؟ إنّ مجمل المستمعين اليوم لا يهمهم شكل المؤلّفة الموسيقيّة، بل جمالها وقدرتها على لفت انتباههم والتجاوب مع تطلّعاتهم الفنيّة. وكثير من الطلبة، إذا خيّروا بين عزف القوالب التقليديّة أو عزف مقطوعات لمحمد عبد الوهاب مثلًا سيختارون المقطوعات، ربّما لأنّهم ملّوا من عزف القوالب الجاهزة مهما بلغ جمالها وحرفيّتها.

2.4- الإبتكار في مقطوعات حرّة وقوالب جديدة

في القوالب العزفيّة التقليديّة، لم يكن يوجد مقطوعات خاصّة بكل آلة من التخت الموسيقي العربي(15) ، بل كان هناك مجموعة بشارف وسماعيات ولونغات مكتوبة لكلّ التخت العربي. وكانت هذه المقطوعات تناسب أحيانًا آلة أكثر من الأخرى، وبالتالي لا تضيف الكثير، إن لم نقل أي شيء، على تقنية العزف لدى الآلات الأخرى. وقد درج المؤلفون حتى أوائل القرن العشرين على حصر مؤلّفاتهم في الأشكال الموسيقية التقليدية أي البشرف والسماعي واللونغا.

ومنذ حوالي منتصف القرن العشرين، بدأ البعض بتأليف مقطوعات حرّة، للخروج من الأشكال التقليدية الجامدة، منها عام أي لكل التخت الشرقي، ومنها متخصّص لآلة معيّنة، ساهمت كلّها في تطوير تقنية العزف وإظهار إمكانيات الآلة الموسيقية وتوسيع آفاق الموسيقى العربية لتصبح غنائيّة

وآليّة بدل أن كانت غنائيّة فقط، "وذلك تلبية لحاجة أكاديمية وفنية تبدو خاصة في الظاهر، إلاّ أنّها تمثل في الواقع حاجة عامّة يشترك في الشعور بها معظم الذين تابعوا أو يتابعون الدراسة الموسيقية في المعاهد الموسيقية المحليّة، وعدد من الموسيقيين العرب ومن الباحثين في هذا الحقل أو في الحقول الفنية الأخرى"(16).

وانتشر تأليف المقطوعات الحرّة التي تميزت عن الأشكال التقليدية بكونها غنائية وليست مجرّد تقنية جافّة أحيانًا. أحبّها العازف والسامع، وجعلت التمارين الموسيقية ممتعة بعد أن كانت مملّة. أضف إلى ذلك أنّها أكّدت أن الآلات الموسيقية العربية تختزن إمكانيات تقنيّة ولحنيّة وتعبيريّة تجعلها ذات بعد عالمي من دون أن تتخلّى عن هويتها العربية.

وإنّ الإطّلاع على الموسيقى الغربيّة وتقنياتها مع المحافظة على "روح" الموسيقى العربيّة، أوجد إيجابية على صعيد التّأليف الموسيقي الآلي وأدائه العزفيّ، لدى المؤلّفين العرب الذين عمدوا إلى كتابة خاصّة للآلات العّربيّة، تعتمد على الإستفادة من التّقنيّة الغربيّة وجمعها مع الإحساس الشّرقي، إلى جانب وضع مناهج متقدّمة لتطوير مهارة العازفين(17).

وكتب العديد من الملحّنين العرب في النصف الثاني والثالث من القرن العشرين مقطوعات حرّة غير مقيّدة بالقوالب الموسيقيّة التقليديّة ولا بقوالب جديدة: مقدّمات موسيقيّة لأغان، إفتتاحيات لمسرحيات، رقصات، موسيقات تعبيريّة، موسيقات تصويريّة، أغان بأشكال متنوّعة، موشّحات، قصائد، إلخ، كان لها الأثر الكبير في تطوير الموسيقى العربيّة وانتشارها وتثبيت هويّتها الموسيقيّة. وكان من روّادها عدد كبير من الموسيقيين الذين طبعوا الموسيقى العربيّة بأساليبهم التلحينيّة.

ويمكن القول بأنّ الأسلوب الحديث في التأليف الموسيقي الغير مرتبط بقالب معيّن تعمّم وانتشر خاصّة منذ منتصف القرن العشرين. ويمكن لذلك الأسلوب أن يستوعب القوالب الموسيقية التقليدية والمستجدّة في

الموسيقى العربية كما المؤلّفات غير المصنّفة ضمن قوالب معيّنة، ممّا يتيح المجال أمام الموسيقيين، خاصّة الشباب منهم، بإظهار مواهبهم التأليفيّة من دون تعرّضهم للنقد المبنيّ على الشكل الخارجيّ لمؤلّفاتهم. وهذا لا يعني أنّهم لن يكونوا عرضة للإنتقاد إن "تغرّبوا" عن هويّتهم الموسيقيّة بشكل كامل.

خاتمة

بينما يعتبر البعض بأنّ الموسيقى العربيّة هي أسيرة ماضيها المجيد الذي تحنّ إليه، نجد أن واقعها الحاليّ لا تُحسد عليه، نظرًا لتخبّطها بين الحفاظ على هويّتها الموسيقيّة وبين قبولها عناصر موسيقيّة جديدة تهدد تلك الهويّة بفعل العولمة. وفي الماضي، عرف العرب كيف يبوتقون العناصر التي أخذوها عن غيرهم والتي تنسجم مع هويّتهم ضمن موسيقاهم، وهم قادرون اليوم أن يفعلوا الأمر نفسه. فالقوالب الموسيقية ليست هي المهمّة في عمليّة تحديث الموسيقى العربيّة، إذ كما أدخل العرب في الماضي البشرف والسماعي واللونغا والتحميلة ضمن موسيقاهم يمكنهم إدخال غيرها من القوالب أو المقطوعات الحرّة من دون التخلّي عن القوالب التقليديّة التي عُرفت بها الموسيقى العربيّة. إنّ المهم في عمليّة التحديث هو الإبتكار والإبداع. فبين نمطيّة القوالب الموسيقية وبين الإبتكار، لا بدّ للموسيقى العربيّة من اختيار الإبتكار من أجل الحفاظ على وجودها وعلى ريادتها.

الهوامش والإحالات :

(1) هو إبن الخليفة المهدي العباسي وأخو الخليفة هارون الرشيد، ولد سنة 779م. ساءت العلاقة بينه وبين أخيه الرشيد وظلت عرضة للجفاء فترة طويلة، ولما توفي الرشيد وتولى الخلافة ابنه المأمون نازعه عليها وتولاها لمدة سنتين وكان عهده عهد اضطرابات وفتنة وثورات سببتها الازمة المالية التي أعجزته.

(2) يخبرنا تاريخ الموسيقى العربيّة أنّ ابراهيم بن المهدي أخا الرّشيد "كان مقصّراً عن أداء الغناء القديم على طريقة إسحق الموصلي، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفاً شديداً أو يخفّفها على قدر طاقته. وإنّما تجرّأ على ذلك بما له من المنزلة عند النّاس ، فكان إذا عوتب قال:"أنا ملك أغنّي ما أشتهي". وصارت له طريقة يسمّونها الغناء الحديث وسمّوا طريقة إسحق الطّريقة القديمة"(قسطندي رزق، *الموسيقى الشّرقيّة والغناء العربي*، مجلّد1، 1936، ص38-39).

(3) راجع يوسف طنوس، أين الأغنية المعاصرة في الوطن العربي من هوّيتها العربية؟، دراسة مقدّمة في مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية العشرين، دار الأوبرا – القاهرة 10 – 20 تشرين الثاني/ نوفمبر 2011.

(4) Cf. André Hodeir, *Les formes de la Musique*, Que sais-je?, PUF, 8(1980), p. 18.

(5) Cf. Carl Dahlhaus, Forme, in *Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique, Technique, Formes, Instruments*, A-K, Dir. Marc Honegger, Bordas, 1976, p. 394.

(6) راجع رمضان صباغ، العلاقة بين الصورة والمحتوى (الشكل والمضمون) في العمل الفني، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=420524

(7) هيجل (فردريك)، فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار العـودة، الطبعة الأولى، بيروت، 1980، ص 32.

(8)Cf. Eaglton (Terry), *Marxism and Literary Critisicm*, Methuen & Co LTD, London, 1983, p. 22.

(9) Ibidem.

(10) محمود (أحمد حمدي)، *ما وراء الفن*، الهيئة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 52.

(11)Cf. Ministère de l'Instruction Publique, *Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe 1932*, Imprimerie Nationale Bouloc, Le Caire, 1934, pp. 179-181.

(12) Ibidem, pp. 182-184.

(13) Ibidem, pp. 185-186.

(14)Ibidem, pp.166-170.

(15) يتألّف التخت الموسيقي العربي أصلاً من العود والناي والقانون والرق، ومؤخرًا أضيف إليه الكمان.

(16)خليفة (مرسيل)، *السماع*، مقدمة الكتاب، 1981، ص 5.

(17)راجع يوسف طنوس، تعليم الموسيقى العربية: واقع، مشاكل وحلول، في **مجلة البحث الموسيقي** التي يصدرها المجمع العربي للموسيقى، المجلد السادس، العدد الأول، 2007، ص 43-56.

المراجـع

- الجبقجي (عبد الرحمن)، *الفلكلور العربي والقدود الحلبية*، مج. 1 – [د.م.]: [د.ن.]، [د.ت.].

- الحلو (سليم)، *الموسيقى النظريّة*، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

- سحاب (د. فكتور)، *الأنواع والأشكال في الموسيقى العربية*، دار الحمرا للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1997.

- الفقيه (إيلي)، *منهج الايقاع الشرقي*، منشورات المعهد الوطني العالي للموسيقى الكونسرفتوار، الطبعة الأولى، رقم 6، بيروت–لبنان، 1996.

- محمود (أحمد حمدي)، *ما وراء الفن*، الهيئة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة، 1993.

- هيجل (فردريك)، *فن الموسيقى*، ترجمة جورج طرابيشي، دار العـودة، الطبعة الأولى، بيروت، 1980.

- Dahlhaus (Carl), Forme, in *Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique, Technique, Formes, Instruments*, A-K, Dir. Marc Honegger, Bordas, 1976.

- Hage (Louis), Les formes de la musique arabe = The Arabic Music Forms, Kaslik, CEDLUSEK, 2003.

- Hodeir (André), *Les formes de la Musique*, Que sais-je?, PUF, 8(1980).

- Ministère de l'Instruction Publique, *Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe 1932*, Imprimerie Nationale Bouloc, Le Caire, 1934.

قالب السماعى بين الأصالة والمعاصرة

أمانى حنفى محمد *
dr.amanyh@hotmail.com

قالب السماعي

يعتبر السماعي من اهم المؤلفات الاليـة فى الموسـيقي العربيـة فهو بناء موسيقي متكامل متماسـك وعـرف السـماعي فى مصرـ عـن طريق الاتراك فى القرن التاسع عشر حيـث اهـتم منصـور عـوض و سامي الشوا بتعريبة كما اهتم صفر على و عبـد المـنعم عرفـة بتدوينـة وفقا للتدوين الحديث ويعرف السماعي بأسم المقام الملحن منة مقترنا بأسم ملحنة فيقال سماعي نهاوند صفر عـلى – سـماعي نهاونـد امـين فهمي – سماعي نهاوند جميل بك الطنبوري ويعتمد السماعي فى بنائـة اللحني على اربع خانات وتسليم ويتميز السماعي بـأن اسـلوب اداؤه يختلف عن البشرف حيث يتسم بالسرعه النسبية كـذلك يختلـف مـن حيث الميزان ، حيث يصاغ بميزان (8/ 10) سماعي ثقيل او اقصـاق

* عميد كلية التربية النوعية –جامعة عين شمس

سماعي وذلك فى الثلاث خانات الاولي و التسليم اما الخانة الرابعه فان اهم ما يميزها اختلاف الميزان وتصاغ فى ميزان (6/ 4) سنكين سماعي او (3/ 4) سماعي دارج ، أو (6/ 8) يوروك سماعي او (3/ 8) سماعي طائر او سربند ، ويتم اداء الخانة الرابعه بشكل اسرع كما يلاحظ ان تأليف السماعي فى كل خانة عادة ما يتكون من اربعه اطقم ، اى اربع موازير ما عدا الخانة الرابعه فتزيد عدد الموازير فيها الى خمس او ست موازير حسب ذوق الملحن.

التركيب الفني لقالب السماعي :

الخانة الاولى : " **برنجي** " ويؤلف هذه الخانة فى المقام الاساسي المؤلف منه السماعي وفى الغالب يكون تأليف هذه الخانة حول جنس الاصل وحتي الغماز الذي يمكن الركوز علية او علي الدرجة الاساسية للمقام .

التسليم : يجب ان تتسم جملتة بأن تكون رشيقة وجذابة حتي يتذوقها المستمع ولتكرارها بعد كل خانة ويكون التسليم من المقام الاساسي للسماعي مع الركوز على درجة الاساس.

الخانة الثانية : " **ايكنجي**" و فى هذه الخانة يتم التحويل عن طريق جنس الفرع الى مقام اخر من نفس فصيلة المقام الاساسي ويتم الرجوع الى جنس الاصل فى المقام الاساسي غالبا .

الخانة الثالثة : " **اوجنجي**" وتمتاز هذه الخانة بأنها تلحن فى منطقة الجوابات ويتم فيها التحويل الى مقام من فصيلة المقام الاساسي او التحويل الى مقام اخر وتمتاز ايضا هذه الخانة بأظهار مهاره العازف فى الاداء.

الخانة الرابعة : " **درنجي** " وتمتاز بسرعتها نظرا لتغيير الميزان وتكون جملها رشيقة وجذابة وتعتمد على التحويلات السريعه فى الاجناس المختلفة و المقامات ثم يتم الانتقال الى المقام الاصلي.

التطورات التى طرأت على قالب السماعى :

ظهرت العديد من السماعيات التى إختلفت فى صياغتها عن الصياغة التقليدية لقالب السماعى وذلك فى جوانب متعددة فمنها ما يختلف فى الميزان العام للسماعى ومنها ما إختلف من حيث وجود مقدمة موسيقية وذلك قبل بداية الخانة الأولى وبعضها تخلله الأدليب وبعضها تخلله تقاسيم حرة وبعضها إختلف فى نهاية السماعى حيث لاينتهى لتسليمة أو الخانة الرابعة ومنها ما يختلف من حيث عدد الأطقم الإيقاعية المكون منها الخانة ومنها ما يختلف من حيث التكوين اللحنى للخانة ، ونستعرض فيما يلى بعض تلك السماعيات ونلقى الضوء على التطورات والاختلاف بين صياغة تلك السماعيات والصياغة التقليدية :

✓ **سماعى بياتى جديد (جورج ميشيل):**

قام المؤلف بصياغة الخانة الأولى والتسليمة فى الميزان التقليدى (8/ 10) سماعى ثقيل ثم عرض كل خانة بعد ذلك فى ميزان مختلف فمنها فى ميزان (8/ 7) ، (8/ 9) ، ثم عرض الخانة الأخيرة فى ميزان (4/ 3)

✓ **سماعى راست (القصبجى) :**

قام المؤلف بصياغة كل خانة بما لا يقل عن 8 ثمانية أطقم وكانت الخانة الرابعة فى ميزان (4/ 2) ميزان ثنائى بسيط ويتميز بتناوله مساحة صوتية كبيرة وإيقاعات ثرية متنوعة .

✓ **سماعى حجاز كار كرد (طاتيوس أفندى) :**

قام المؤلف بصياغة الخانة الأولى فى منطقة الجوابات .

✓ **سماعى ماهور (إنعام لبيب) :**

قامت المؤلفة بصياغة السماعى من الخانة الأولى للخانة الثالثة والتسليمة فى ميزان (4/ 10) وذلك لأداءالسماعى بسرعة بطيئة وكذلك

لسهولة قراءة والخانة الرابعة فى ميزان (4/ 5) وقد تناولت المؤلفة مقام ماهور وهو غير شائع الاستعمال .

✓ **سماعى نوأثر (نبيل شورى) :**

بعد دراسة السماعيات فى صياغتها التقليدية اتفقت معظم السماعيات فى تأكيد إيقاع السماعى الثقيل نغمياً فكانت النغمات والإيقاعات المكون منها الخانة الأولى تؤكد على إيقاع السماعى الثقيل إلا أن هذا السماعى إستخدم فيه المؤلف التركيب الإيقاعى والممثل فى التقسيمات الداخلية والغير تقليدية خاصة يتضح هذا فى الخانة الأولى كذلك البداية كانت غير تقليدية تحتوى على طابع تكنيكى فى الأداء .

✓ **سماعى فكرة ثانية (ألفريد جميل) :**

صاغ المؤلف هنا السماعى فى ميزان (4/ 10) والخانة الرابعة فى ميزان (4/ 3) ولكن بدأ المؤلف السماعى بمقدمة عبارة عن طقمين من السماعى الثقيل ثم جزء عبارة عن أدليب مكتوب ثم بعد ذلك تم عرض خانات السماعى الأربع بالصياغة التقليدية والتزم بألا تزيد الخانة عن أربعة أطقم وتلك المقدمة تعد طفرة حقيقة فى صياغة السماعى .

✓ **سماعى كرد (عبده داغر) :**

صاغ المؤلف هنا السماعى فى ميزان (4/ 10) والخانة الرابعة فى ميزان (8/ 6) ولكن بدأ السماعى بمقدمة طويلة تبدأ بأدليب مكتوب للفرقة بالكامل ومتنوع الموازين ما بين (4/ 4 ، 4/ 3 ، 4/ 5 ، 4/ 2) ثم أداء جملة لحنية مصحوبة بالإيقاع فى ميزان (4/ 2) ، (4/ 3) وتنتهى المقدمة بتقسيمة حرة ثم بداية الخانة الأولى وجدير بالذكر أن لحن الخانة الأولى والتسليم والخانة الثانية والثالثة يبدأ دائماً بالأناكروز (لافارى) ثم عرض الخانة الرابعة فى ميزان (8/ 6) ومن التطورات المهمة فى هذا السماعى هى إعادة المؤلف للخانة الأولى لتكون هى نهاية السماعى وهذا ما لم يظهر من قبل فى أى سماعى.

وبإيجاز نجد أن الاضافات التى طرأت على قالب السماعى من خلال النماذج التى استعرضناها:

1. عدم التقيد فى موازين الخانات والتسليم .

2. قراءة الجمل الموسيقية بالشكل الطربى مع استغلال مساحات صوتية تناسب التأليف الآلى.

3. استخدام مقام الماهوروهو مقام غير شائع .

4. البدء باسلوب غير تقليدى يخرج عن دائرة التقييد بالضغوط الأساسية لقالب السماعى كذلك ثراء الجمل الموسيقية عن طريق الانتقالات المقاميه المتنوعه .

5. عدم التقيد بشكل السماعى التقليدي والاهتمام بمقدمة طويلة.

وبناء عليه فإن قالب السماعى لم يستمر فى تركيبه البنائى المعروف منذ بدايته وتم تطويره وفقاً لرؤية الملحن .

ونوصى من خلال رؤيتنا وخبراتنا فى هذا المجال الاهتمام بالتأليف الآلى للموسيقى العربية وتشجيع الباحثين على التعمق فى التأليف الموسيقى من خلال تنوع إمكانيات كل آلة عربية كذلك التنوع فى استخدام المقامات والضروب والإيقاعات بطرق مبتكرة ووضع جوائزلتشجيع هذا المجال من البحث والأداء العملى لمثل هذه المؤلفات التى تنتج من منافستهم .

المونولوج في الموسيقى العربيّة
بين البدايات والنّضج
من "إن كنت أسامح" إلى "روّح الحبيب"

باسم العفاس*
ibacem@hotmail.com

مقدّمة:

منذ غزو نابليون بونابارت لمصر سنة 1798، وتلقّي العرب خاصّة، والمسلمين عامّة لصدمة الحضارة الغربيّة الصّاعدة، سعى العرب إلى تلمّس السّبيل لانبعاثهم الجديد اقتصاداً واجتماعاً وثقافة، لمواجهة الغرب الزّاحف، وهو سعيٌ لا يزال مستمرّا إلى اليوم(1).

ولئن انبهرت بعض النّخب العربيّة بالغرب انبهاراً شديداً حتى الانصهار التّام في حضارته، وخيّر آخرون التّقوقع على الذّات معتبرين الغرب شرّا متربّصاً بهم، فإنّ العديد من تلك النّخب حاولت معرفة مكامن قوّة الغرب وتفوّقه دون التّنكّر للمقوّمات الحضاريّة العربيّة، بل سعت إلى التّوفيق بين الحضارتين. وقد اندرج كلّ ذلك في إطار ما عرف بالصّراع بين القديم والجديد، والأصالة والتفتّح، وغيرها من الثنائيّات. وشمل هذا الأمر عديد المجالات الفنّيّة بما في ذلك ميدان الموسيقى والغناء والشّعر الغنائيّ.

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

وكانت مصر، لموقعها المميّز جغرافيّا وتاريخيّا في العالم العربيّ، من أبرز مواقع التّجديد. حيث اجتهد الموسيقيّون في تطوير ميدانهم، مقتبسين من الموسيقى الغربيّة ومتأثّرين بها مع الاحتفاظ بالنّفس المميّز للموسيقى العربيّة. وفي هذا الإطار برزت عدّة قوالب موسيقيّة منها **"الطّقطوقة"و"الدّيالوج"** و"**المونولوج**" وهو موضوع بحثنا.

رغم وجود دراسات معمّقة عديدة اختصّت في تعريف وتقديم القوالب الموسيقيّة الموجودة في الموسيقى العربيّة، لاحظنا وجود اقتضاب في تقديم "المونولوج" وتفصيل أجزائه وإيضاح بنيته الشّعريّة وخاصّة الموسيقيّة حسب ما اطّلعنا عليه من مصادر. سنسعى في هذه الورقة إذن، إلى إبعاد اللَّبس الّذي يحوم حول التّعريفات الموجودة للـ"مونولوج" وتقديم خصائصه الفنّيّة بدقّة ووضوح.

وسنقوم في ذات السّياق، بتقديم عملين في هذا القالب هما "إن كنت أسامح" الّذي يعتبر أولى المونولوجات مكتملة الملامح في الموسيقى العربيّة والّذي أحدث من خلاله القصبجي "نقطة تحوّل في تاريخ الغناء العربيّ" (2)، و"ورقّ الحبيب" الّذي اعتُبر "نموذجا كبيرا للمونولوج" (3)لنتبيّن من خلالهما مظاهر تطوّر هذا القالب بين مرحلة البدايات ومرحلة النّضج ولنستخلص مدى محافظة هذا القالب على أسسه البنيويّة.

للوصول إلى إجابة عن مجمل الإشكاليّات المذكورة آنفا، ارتأينا تقسيم عملنا إلى جزأين:

- القسم الأوّل: نقدّم فيه "المونولوج" في الموسيقى العربيّة.
- القسم الثّاني: نقارن فيه بين مونولوجي "إن كنت أسامح" ورقّ الحبيب" في إطار الاطّلاع على مظاهر تطوّر القالب المدروس.

وسننطلق في هذا من فرضيّة أنّ مرحلة اكتمال قالب المونولوج من خلال "إن كنت أسامح" فرضت نظاما ثابتا لا يمكن تغييره للحفاظ على ملامح القالب البنيويّة.

القسم الأوّل: تعريف المونولوج

1. "المونولوج" لغة

كلمة "**المونولوج**" يونانيّة المنشأ، ومكوّنة من مفردتين "مونو" (MONO) (4)وتعني وحيد أو منفرد، و"لوج" (LOGO)وتعني الكلام أو القول أو الخطاب. وبجمع الكلمتين يصبح معنى مونولوج: الكلام الفرديّ أو الخطاب الفرديّ أو كما ورد في بعض التّرجمات (5)مناجاة المرء نفسه أو مسارّته إيّاها. ويقال «ناجى الرّجلَ مناجاةً ونِجاءً: سارَّه. وانتجى القومُ وتناجَوْا بمعنى تسارُّوا»(6).

وتاريخيّا، يعود ظهور هذا المصطلح إلى أواخر القرن الخامس عشر (7). أمّا استعمال الفعل «MONOLOGUER» (8) فيعود إلى سنة 1851 بينما يؤرّخ للصّفة «مونولوجيست» بسنة 1876. ومن مرادفات "**المونولوج**" في اللّغة الفرنسيّة «SOLILOQUE» (9) وتعني أيضاً الحديث مع الذّات أو المناجاة الفرديّة.

لئن تمّ الاتفاق معجميّا على معنى واحد للـ"**المونولوج**"، فإنّنا نجد هذه العبارة متعدّدة المعاني لتعدّد المجالات التي تستعملها، ومنها الأدب والمسرح وعلم النفس وعلم الاجتماع، إلى جانب الموسيقى مجال اهتمامنا الرّئيس في هذا البحث.

2. في المجال الموسيقي

حظيت جلّ القوالب الموسيقيّة العربيّة باهتمام عديد الباحثين وتوفّرت جملة من المراجع التي تبيّن مميّزات كلّ هذه القوالب وجذورها ومسار تطوّرها. غير أنّ قالب "**المونولوج**" لم يلق من الدّارسين بحوثاً علمية دقيقة، فاختلطت التّسميات عند بعضهم (10)، واقتصر آخرون على تقديم أمثلة في ترتيب زمنيّ لها(11). ولا يقتصر هذا النّقص على إشكاليّة التّعريف فحسب، بل أيضاً على طرائق كتابته بين "**مونولوج**" و"**مونولوغ**" بل ولم يحصل اتّفاق على كيفيّة تعريف هذا المصطلح(12).

ورغم هذه النّقائص، يجمع أغلب الباحثين أن المونولوج «مستوحى من (الآريا) في الأوبرا الإيطالية لكنّهم اختلفوا في تاريخ ظهوره في الموسيقى العربيّة فيعيده بعضهم إلى 1915 (13)وآخرون إلى 1917(14) وغيرهم إلى 1920 (15) مع سيّد درويش. ولكنّ هذا التّباين يخفي اتّفاقاً مفاده أنّ هذا القالب ظهر في الموسيقى العربيّة في أوائل القرن العشرين في مصر أيّام ازدهار الغناء العربي وتطوّره في عهد أبناء الخديوي إسماعيل حسين كامل وفؤاد الأوّل وتزامناً مع اكتمال تبلور قوالب جديدة آنذاك كالدّور والطّقطوقة والدّيالوج مع وجود القوالب القديمة كالموشّح والقصيد والموّال...وقد اتّفقت المراجع التي أمكننا الحصول عليها أنّ مونولوج "إن كنت أسامح وانسى الأسيّة" لأمّ كلثوم في نظم لأحمد رامي وتلحين محمّد القصبجي سنة 1928 يمثل مرحلة اكتمال هذا القالب.

2-1 الخصائص الفنيّة للمونولوج

سنتحدّث في هذا العنصر عن مميّزات "**المونولوج**" من النّاحية الشّعريّة ومن النّاحية الموسيقيّة حسب ما تناولته بعض المراجع. وسنتطرّق في الجزء الأوّل إلى نظم المونولوج ونتحدّث عن الأشعار المعتمدة في التّلحين. أمّا الجزء الثّاني من هذا العنصر فخصّصناه لتفصيل أنواع المونولوجات الفكاهيّ أولاً ثمّ الرّومانسيّ ثانياً، وسنحاول إيراد تعريف استوحيناه ممّا توفّر لنا من مراجع لنقوم إثر ذلك ببيان العلاقة -وقد تحدّث عنها كثيرون- بين المسرح الغنائيّ و"**المونولوج**"، وإزالة بعض اللّبس عنها.

2-1-1 نظم المونولوج (16)

يُعدّ أحمد رامي من الأوائل، ولعلّه أوّل من كتب "**المونولوج**" في الشّعر العربيّ. ولقد صاغه في بداية الأمر في قالب الزّجل، إلاّ أنّ التّجديدات التي أدخلها القصبجي في طريقة تلحينه، أوحت لرامي بكتابة "**المونولوج**" في قالب القصيد مع تعدّد البحور والقوافي في القصيد الواحد. ولا يمثّل "**المونولوج**" غرضاً شعريّا، وإنّما هو ضرب من ضروب القول يتميز بـ:

- وجود متكلِّم واحد يناجي نفسه أو يخاطبها دون حضور متقبّل.
- طغيان ضمير المتكلِّم الذي يعتمد تقنيّات السّرد في خطابه.

2-1-2 أنواع المونولوج

نلاحظ من خلال ما توفّر لنا من مقالات ومراجع أنّه قد تمّ تصنيف المونولوج إلى صنفين: المونولوج الفكاهيّ والمونولوج الرّومانسيّ.

2-1-2-1 المونولوج الفكاهيّ

«المونولوج الفكاهيّ لون من ألوان الضّحك والإضحاك يتحدّث إلى النّاس بلغة مفرداتها أزجال ضاحكة الكلمات مبطنّة بالموسيقى الخفيفة إنّه فنّ عظيم جدّا وإن بدا في صورة الهزل» (17)

وقد ظهر هذا النّوع من "**المونولوج**" -إلى جانب اعتماده في مصر منبعه الأوّل- في أكثر من بلد عربي كالعراق وسوريا ولبنان وفلسطين. وفي هذا الإطار طفت على السّطح عدّة أسماء من أشهرها في مصر شكوكو وإسماعيل ياسين والشّيخ إمام، وفي العراق عزيز علي، وفي سوريا سلامة الأغواني، وفي لبنان عمر الزّعني...

ويسمّي بعضهم هذا النّوع من المونولوجات بالاجتماعي السّياسيّ أو الانتقاديّ، ولا تنفي هذه التّسمية عنصر الفكاهة من هذا القالب إذ عادة ما تحتوي المواضيعُ السّياسّية والاجتماعيّة المتطرّق لها مواضعَ سخريّة مرحة ونقد مضحك.

يؤدّى المونولوج الفكاهيّ وفق ما يلي:

«اللاّزمة الموسيقية- المذهب- الدّور الأوّل- المذهب- الدّور الثّاني – المذهب ...الخ أمّا القفل فيكون بترديد المذهب من قبل المغنّي الإفرادي وحده» (18) ويذكّرنا هذا التّرتيب بالتّمشّي الذي يعتمده قالب الطّقطوقة في ترتيب أجزائه.

لئن لقي المونولوج الفكاهيّ نجاحاً باهراً منذ بداياته فإنه اليوم لا يلاقي الانتشار نفسه نظراً لندرة الأعمال وعدم اهتمام الملحّنين بهذا القالب.

2-1-2-2 المونولوج الرّومانسيّ

تعتبر أغلب المصادر التي تحدّثت عن المونولوج أنّ المونولوج الرّومانسيّ هو الشّكل الأصلي لهذا القالب كقالب غنائيّ عربيّ. ورغم جزمهم بوجود الشّكل الفكاهيّ النّقدي لهذا القالب، فإنّ المنظّرين العرب لم يدقّقوا بعدُ تعريفه توضيحاً وتفصيلاً.

2-1-2-2-1 تعريفه

هو كما عرّفه صميم الشّريف:

«نوع من الغناء الوجدانيّ الّذيلم يكن معروفاً في الغناء العربيّ قبلا، يعبّر فيه المطرب عن أحاسيسه ومشاعره التي تجيش في نفسه من خلال أبيات المونولوج التي تروي في الغالب وتعبّر عن آلام المحبّين وأسَاهم في رومنتيكيّة حادّة»(19).

ولعلّ جلّ التّعريفات الّتي ارتبطت بهذا القالب لا تبتعد عن هذا السّياق فتربط مواضيع المونولوجات دائماً بالوجدانيّة والرّومانسية. ويعرّفه آخرون -إلى جانب تعريفه الأوّل- من خلال مكوّناته فهو يتميّز بأنّ «اللّحن لا تتكرّر فيه المقاطع أو المذاهب. وقد لا تتكرّر أيّ من الجمل الموسيقيّة إطلاقاً. ولا يتضمّن المونولوج مذهباً ولا أغصاناً متشابهة وقد يتضمّن "مشاهد" موسيقيّة متلاحقة مختلفة، تفصلها لوازم».(20)

يمكن أن نَخْلُصَ من هذين التّعريفين -مع الإشارة إلى الجانب الشّعريّ في المونولوج- إلى تعريف مبسّط لهذا القالب فيكون كالآتي:

هو قالب غنائيّ عربيّ، مواضيعه وجدانيّة. يعبّر من خلاله المطرب عن أطوار قصّة عاطفيّة نهايتها معروفة. وتتعدّد فيه الأوزان الشّعريّة زجلاً كان أو قصيداً، ولا يتكرّر فيه أيّ من المقاطع الموسيقيّة سواء كان ذلك من خلال المقاطع المعزوفة المتمثّلة في المقدّمة الموسيقيّة واللاّزمات أو في المواضع المغنّاة. وللمطرب في هذا الضّرب من الغناء مسؤوليّة إبلاغ مقاصد المؤلّف والملحّن للمستمع من خلال التّعبير عن معاني الشّعر واللّحن معاً. يؤدّى الغناء في هذا

الضّرب من القوالب الموسيقية من قبل المطرب وحده دون الاستعانة بمجموعة صوتيّة وهو ما يتّضح من التّسمية أساساً «مونو».

2-1-2-2-2 المسرح الغنائيّ والمونولوج

يسود اعتقاد عند أغلب الموسيقيين والدّارسين، أنّ بداية ظهور المونولوج كان مع الشّيخ سلامة حجازي في مسرحه الغنائيّ، وأخطأ هؤلاء إذ أنّ حجازي ابتكر «فكرة إلقاء "مونولوجات انتقاديّة" كان يغنّيها منفرداً بين فصول الرّواية في موضوعات سياسيّة أو اجتماعيّة أو أخلاقيّة تناسب المقام وتساير الظّروف الحاضرة آنذاك»(21).

القسم الثّاني: قالب "المونولوج" بين "إن كنت أسامح" و"رقّ الحبيب"

تتعدّد وتتنوّع أسباب اختيارنا لهذين المونولوجين تحديدا، ويمكن تلخيصها في النّقاط الآتي ذكرها:

- الفرق الزّمنيّ الفاصل بين تلحين الأوّل والثّاني، حيث لحّنت "إن كنت أسامح" سنة 1928 بينما جاءت "رقّ الحبيب" بعد قرابة العقدين من الزّمن سنة 1944.

- كلمات الأثرين من نظم أحمد رامي الّذي يُعتَبر مُضيف "مصطلح "المونولوج" إلى مصطلحات الغناء العربيّ"(22).

- جمع المونولوجان نفس الثّالوث رامي والقصبجي وأمّ كلثوم. وقد لحّن القصبجي لأمّ كلثوم سبعة وسبعين لحنا منها أربعة وسبعون من نظم أحمد رامي وهو شريكه "الّذي طوّر قالبه (المونولوج) اللّغويّ أو النّظميّ بعد عودته من بعثته في باريس عام 1924"(23). ومن مجمل هذه الأعمال الّتي جمعت هذا الثّالوث يوجد أربعة وعشرون مونولوجا كان أوّلها "إن كنت أسامح" وآخرها "رقّ الحبيب".

سنقوم في الجدول التّالي بتحديد نقاط الالتقاء والاختلاف بين "إن كنت أسامح" ورقّ الحبيب" قصد تحديد مظاهر تطوّر أو جمود قالب المونولوج.

	إن كنت أسامح	**رقّ الحبيب**
المدّة الزّمنيّة	في حدود الدّقائق السّتّة	أقصر تسجيل وجدناه يدوم في حدود عشرة دقائق مع وجود تسجيلات حيّة تفوق السّاعة في مدّتها
عدد الأجزاء	ثلاثة أجزاء	سبعة أجزاء
المقدّمة الموسيقيّة	مقدّمة قصيرة تمثّلت في أداء جملة قصيرة تمهيدا للغناء	مقدّمة موسيقيّة ثريّة استعرض فيها الملحّن مناطق مختلفة من المقام وراوح فيها بين الأداء الموزون والأداء الحرّ
اللّوازم	كانت اللّوازم، كما المقدّمة الموسيقيّة قصيرة دورها تمهيد غناء المقطع الجديد للمطرب	مثّلت اللّوازم مجالا آخر للملحّن لاستعراض جمل موسيقيّة مستقلّة بذاتها، وتمهّد في نفس الوقت للمقطع الغنائيّ الّذي يليها
الإعادات	يعاد البيت الثّالث من المقطع الأوّل نصّا ولحنا في المقطع الثّاني من الأثر، ويعاد لحنا في المقطع الثّالث والأخير	لا يوجد تكرار لأيّ من المقاطع الموسيقيّة أو الغنائيّة
المقامات المستعملة	الماهور بدرجة رئيسيّة وجليّة مع المرور على مقامات مثل الرّاست والبيّاتي والصّبا والنّكريز والعودة آخر كلّ مقطع إلى الماهور	تنوّعت المقامات المستعملة، وكان لكلّ مقطع مقام يخصّه ولم يكرّر الملحّن أيّا منهم في مرحلة أخرى: نهاوند، ثمّ نهاوند وبيّاتي، ثمّ كردي وبيّاتي، ثمّ ماهور وراست، ثمّ

		حجاز، ثمّ حجاز كار كردي وبياتي، ثمّ عجم ونكريز وبيّاتي
الأوزان المستعملة	كلّ الأثر سار على وزن 4\2	تنوّع الأداء بين الحرّ والموزون، وقد تنوّعت الأوزان في حدّ ذاتها بين 4\4 و11\8 و4\2 و4\3
الضّمير	ضمير المتكلّم المفرد	ضمير المتكلّم المفرد
الأوزان الشّعريّة-	وزن شعريّ واحد تشمله بعض الزّخارف	متنوّعة

ملاحظات واستنتاجات:

نلاحظ من خلال الجدول مجموعة من الاختلافات بين المونولوجين، رغم عناصر الالتقاء الكثيرة. أهمّ ما يمكن ملاحظته هو القيمة الّتي أعطاها القصبجي للتّعبير الآليّ في "رقّ الحبيب" من خلال المقدّمة الموسيقيّة أو من خلال اللّوازم الموجودة بين المقاطع، بينما لم يكن الأمر كذلك في بدايات إرساء القالب. نلاحظ أيضا الثّراء المقاميّ والإيقاعيّ لـ"رقّ الحبيب" مقارنة بـ"إن كنت أسامح".

يبدو أنّ القصبجي قد حاول في مونولوجه الأوّل إرساء مجموعة من الخاصّيّات المميّزة للقالب أهمّها التّنوّع اللّحنيّ الّذي يضفي تعبيريّة على الكلمات، إلى جانب محاولة بناء القالب بحيث لا يعود على مستوى اللّحن إلى أيّ جزء قد سبق سماعه من قبل المستمع. إلاّ أنّه قد اضطرّ في "إن كنت أسامح" إعادة لحن البيت الثّالث من المقطع الأوّل في مناسبتين اثنتين، ويبدو أنّه قد تلافى تماما هذا الأمر في مرحلة النّضج مع مونولوج "رقّ الحبيب"، حيث لم يعد لو جملة واحدة طيلة العمل، هذا إلى جانب أنّ هذا الأمر يتبيّن من خلال تعدّد المقامات المستعملة في "رقّ الحبيب" مقارنة بـ"إن كنت أسامح".

إجمالا، حافظ المونولوج على خصائصه البنيويّة، بين مونولوجي "إن كنت أسامح" و"رقّ الحبيب"، إلاّ أنّ التّطوّر يبدو جليّا من خلال الأثر الثّاني

الّذي بدت فيه ملامح المونولوج جليّة من خلال اللّحن والكلمة والتّنفيذ الموسيقيّ.

خاتمة:

تعدّ إشكاليّة البحث في الخصائص الفنّيّة والبنيويّة للقوالب الموسيقيّة العربيّة من المسائل المهمّة الّتي من شأنها أن تبرز لنا مقوّمات هذه القوالب. ولئن تعدّدت الدّراسات المهتمّة بالبحث في هذه المقوّمات، فإنّ المونولوج لم يلق القدر الّذي يستحقّ من الاهتمام، بما أنّ تعريفاته في المصادر الموسيقيّة بدت محدودة يكتنفها الكثير من اللّبس.

وعلى هذا الأساس حاولنا من خلال هذه الورقات الغوص في هذا القالب وتعريفه والبحث في أصوله اللّغويّة والتّعريفات الموسيقيّة التي حظي بها. ولمزيد التّعمّق في هذا الإطار، ارتأينا مقارنة مثالين أبدعهما الثّلاثي أحمد رامي ومحمّد القصبجي وأمّ كلثوم، وحاولنا إيراد نقاط الاختلاف خاصّة.

ومن خلال هذه المقارنة وهذا التّقديم، يمكننا أن نستنتج أنّ قالب المونولوج قد حافظ في العموم على بنيته وتقنيّاته مع بعض التّغييرات الّتي نرجّح أنّها تطوير لجزء معيّن في إطار الأثر على أن تكون تغييرا جذريّا.

والجدير بالذّكر، أنّ دراسة قالب المونولوج لا يمكن أن تكون من خلال مثال أو مثالين، بل يستوجب الأمر البحث المعمّق والدّقيق قصد إزاحة غموض يكتنف تعريفات هذا القالب وبنيته وخصائصه الفنّيّة، خاصّة وأنّ ما حوته المراجع المهتمّة بالقالب لم يتعدّ الأسلوب المدحيّ الوصفيّ حتّى بات خاليا من الموضوعيّة العلميّة.

الهوامش والإحالات :

1)لمزيد التّعمّق يمكن مراجعة:

بركات، (حليم)، **المجتمع العربي المعاصر بحث استطلاعي اجتماعي**، بيروت، ط4، مركز دراسات الوحدة العربيّة، 1991، ص398. أو المحجوبي، (علي)، **النّهضة الحديثة بالقرن التّاسع عشر**، تونس، 1999، ص13.

(2)الحفني، (رتيبة)، محمد القصبجي الموسيقي العاشق، مصر، دار الشروق، 2006، ص91

(3)سحاب، (فكتور)، أم كلثوم، م2، لبنان، ط1، موسيقى الشرق، 2003، ص83

4) **Dictionnaire Maxi débutant**, Paris, Larousse, 1997, p613.
Advanced Learner's dictionary, New York, Oxford University Press, 1998, p752.

(5) عبد النور، (جبور)، ادريس، (سهيل)، **المنهل قاموس فرنسي عربي**، بيروت، ط9، دار الآداب، دار العلم للملايين، 1987، ص 677. وانظر أيضا: جيد، (رياض)، **القاموس الوحيد ألماني عربي**، بيروت، ط4، دار الجيل، ب.ت، ص681.

(6) ابن منظور، (أبو الفضل)،**لسان العرب**، ج14، بيروت، ط1، دار صادر، ب. ت، ص206.

(7) Dubois, (Jean), Mitterand, (Henri), Douzart, (Albert), **Dictionnaire étymologique et historique du français**, Paris, Larousse, 1993, p485.
(8) ibid.
(9) GENOUVRIER, (Emile), DESIRAT, (Claude), HORDE, (Tristan), **dictionnaire des synonymes**, Paris, larousse, 2001, p458

(10) الحلو، (سليم)، **الموسيقى النظرية**، بيروت، ط.2، دار مكتبة الحياة، 1972، ص187.

(11) كامل، (محمود)، **تذوق الموسيقى العربيّة**، القاهرة، سلسلة الكتب الثقافية، اللجنة الموسيقية العليا، 1975، ص35.

(12) لا توجد ترجمة لـ"مونولوج" حتى في **المعجم الموحد لمصطلحات الموسيقى**، المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم مكتب تنسيق التعريب، 1992.

(13)- سحاب، (فكتور)، **السبعة الكبار في الموسيقى العربيّة المعاصرة**، بيروت، ط1، دار العلم للملايين، 1987، ص83.

-العباس، (حبيب ظاهر)، "مراحل تطور المونولوج كنمط غنائي ظهر في القرن العشرين بالعراق"، texte http://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=55587. numérisé.

(14)البيطار، (خليل)، "محمد القصبجي مكتشف النجوم ومؤصل الألحان الشرقية"، الحياة الموسيقية، دمشق، عدد 45، 2007، ص 90.

(15) http://arab-music.tripod.com/id66.html, (consulté le 20-12-2015) texte numérisé.

(16) يمكن العودة في هذا الصّدد إلى الشّريف، (صميم)، "المونولوج والغناء العربي الكلاسيكي"، مجلّة المعرفة، دمشق، عدد 203، يناير 1979، ص 198.

(17) المنسي، (أسامة)، "فرسان المونولوج في مصر"، مجلّة الفنون، القاهرة، عدد 21، يوليو/ أغسطس 1984، ص 94.

(18) الشريف، (صميم)، العنوان السابق.

(19) الشريف، (صميم)، العنوان السابق.

(20) سحاب، (فكتور)، العنوان السابق.

(21) الحافظ، (ناهد)، **الغناء في القرن التاسع عشر**، سلسلة كتابك، القاهرة، دار المعارف، 1984، ص63.

(22)الحفني، (رتيبة)، المصدر نفسه، ص90.

(23)الحفني، (رتيبة)،المصدر نفسه، ص203.

المصادر والمراجع

باللغة العربيّة:

- ✓ بركات، (حليم)، **المجتمع العربي المعاصر بحث استطلاعي اجتماعي**، بيروت، ط4، مركز دراسات الوحدة العربيّة، 1991، 516ص.
- ✓ البعلبكي، (منير)، **المورد القريب قاموس انكليزي-عربي**، بيروت، دار العلم للملايين، يناير 1999، 464ص.
- ✓ الحافظ، (ناهد)، **الغناء في القرن التاسع عشر**، كتابك، القاهرة، دار المعارف، 1984، 80ص.
- ✓ الحرّ، (عبد المجيد)، **أحمد رامي شاعر الفنية والقصيدة الغنائية**، بيروت، دار الفكر العربي، 1998، 200ص.
- ✓ الحلو، (سليم)، **الموسيقى النظرية**، بيروت، ط2، دار مكتبة الحياة، 1972، 226ص.
- ✓ الحفني، (رتيبة)، **محمد القصبجي الموسيقي العاشق**، القاهرة، دار الشروق، 2006، 200ص.
- ✓ سحاب ، (فكتور)، * **السّبعة الكبار**، بيروت، ط1، دار العلم للملايين، 1987، 349ص.
- ✓ **أم كلثوم "الأغاني" م2**، لبنان، ط1، موسيقى الشرق، 2003، 728ص.
- ✓ فرحات، (أسامة)، **المونولوج بين الدراما والشعر**، القاهرة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1998، 242ص.
- ✓ كامل، (محمود)، **تذوق الموسيقى العربيّة**، القاهرة، سلسلة الكتب الثقافية، اللجنة الموسيقية العليا، 1975، 136ص.
- ✓ المحجوبي، (علي)، **النّهضة الحديثة بالقرن التّاسع عشر**، تونس، 1999، 246ص.

القواميس

- ✓ ابن منظور (أبو الفضل)، **لسان العرب**، ج14، بيروت، ط1، دار صادر، ب. ت، 406ص.
- ✓ جيد، (رياض)، **القاموس الوحيد ألماني-عربي**، بيروت، ط4، دار الجيل، (ب.ت)، 1214ص.
- ✓ عبد النور، (جبّور)، ادريس، (سهيل)، **المنهل قاموس فرنسي عربي**، بيروت، ط9، دار الآداب، دار العلم للملايين، 1987، 1101ص.
- ✓ **المعجم الموحّد لمصطلحات الموسيقى (انجليزي-فرنسي-عربي)**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1992، 96ص.

باللّغات الأجنبيّة

- ✓ **Advanced Learner's dictionary**, New York, Oxford University Press, 1998, 1428p.
- ✓ CORVIN, (Michel), **dictionnaire encyclopédique du théâtre**, Paris, Bordas, 1995, 1014p.
- ✓ DUBOIS, (Jean), MITTERAND, (Henri), DAUZART, (Albert), **dictionnaire étymologique et historique du français**, Paris, larousse, 1993, 822p.
- ✓ **Dictionnaire Maxi débutant**, Paris, Larousse, 1997, 1084p.
- ✓ GENOUVRIER, (Emile), DESIRAT, (Claude), HORDE, (Tristan), **dictionnaire des synonymes**, Paris, larousse, 2001, 743p.
- ✓ HRAMON, (Wiliam), HOLMAN, (Hugh), **A handbook to literature,** tenth edition, pearson, 2006, 675p.

- ✓ PERNON, (Gérard), **dictionnaire de la musique**, Paris, librairie générale française, 1986, 480p.

قائمة المقالات

- ✓ البيطار، (خليل)، "محمد القصبجي مكتشف النجوم ومؤصل الألحان الشرقية"، الحياة الموسيقية، دمشق، عدد 45، 2007.
- ✓ الشريف، (صميم)، "المونولوج والغناء العربي الكلاسيكي"، مجلة المعرفة، دمشق، عدد 203، يناير 1979.
- ✓ الشريف، (صميم)، "الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقى العربيّة"، الحياة الموسيقية، دمشق، عدد1، وزارة الثقافة، 1993.
- ✓ المنسي، (أسامة)، "فرسان المونولوج في مصر"، مجلة الفنون، القاهرة، عدد 21، يوليو/ أغسطس 1984.

مواقع الواب:

- ✓ العباس، (حبيب ظاهر)، "مراحل تطور المونولوج كنمط غنائي ظهر في القرن العشرين بالعراق"،
- ✓ http://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=55587texte numérisé.
- ✓ http://arab-music.tripod.com/id66.html, (consulté le 20-12-2015) texte numérisé.

جدليّة الثّابت والمتغيّر في تشكّل بنية القالب الموسيقي: معزوفة "أندلسيّاتي" نموذجا

نوال غومة *

nawelghouma@yahoo.com

تعدّ ظاهرة الملائمة بين التّمسّك بالأسس البنيويّة المكوّنة للـ"قالب" الموسيقي الآلي التّونسي وبين تحقيق الانسيابيّة بالتّمرّد على بعض قوانين المنظومة الموسيقيّة لبناء هيكلي معيّن والميل نحو تجاوز القولبة من بين أخطر القضايا التّي باتت موضع جدال خاصّة في فجر القرن الحادي والعشرين لارتباطها العُضوي بمَكْنُونِ تراثنا الموسيقي التّونسي.

وفي هذا المداخلة سنقوم بتسليط الأضواء على "الموسيقى الآليّة" التّي تعتبر من الرّكائز الأساسيّة لهذا الموروث، والتّي تتميّز كغيرها من أنواع الموسيقى بخطاب(1) ديناميكي متغيّر عبر الزّمن لا يقبل الرّكود والجمود. يشمل العديد من الخصوصيّات الفنّية، التّي منها ما استمدّ من موروثنا الموسيقي، ومنها ما استورد من التيّارات الوافدة وأُدْمِجَ في نسيج الموسيقى الآليّة التّونسيّة. فـ« المحافظة على النّفس التّراثي في التّعبير الموسيقي التّونسي ليست

*باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

بالأمر الهيّن في مجتمع مدعوّ كغيره من المجتمعات إلى مواكبة العصر والتّفتّح على مستحدثات الحضارة الجديدة في مجال الموسيقى وما ينجرّ عن ذلك من انصهار للموروث الثّقافي في أنواع من الموسيقى المعاصرة التّي زحفت»(2). ولعلّ إتّباع منهج الابتكار والتّجديد البعيد عن كلّ مظاهر التّعصّب الموسيقي والمتّسم بدرجاته المتفاوتة في استلهام بعض العناصر الموسيقيّة من داخل منظومة موروثنا الموسيقي الآلي من جهة، وبالخضوع إلى مبدأ الخلق والحريّة والتّغيير التّدريجي المواكب لمسيرة الفكر والعاكس لحركة الحياة في المجتمع من جهة أخرى من شأنه أن يضع "بنية" الأثر الفنّي بين جدليّة الثّابت والمتغيّر. ومن هذا المنطلق، ارتأينا البحث في هذا الطّرح باعتبار أهمّيته في تشكّل "بنية" الخطاب الموسيقي المعاصر الذّي يتماشى وروح عصرنا.

بمجرّد الرّجوع إلى بعض الأعمال والدّراسات، نجد أنّ العديد من الملحّنين التّونسيّين تباينوا في تطرّقهم لمسألة الحداثة ومفعولها على بوادر القطيعة مع الثّوابت البنيويّة المكوّنة للـ"قالب" الموسيقي الآلي التّونسي. حيث

> « تقيّد جانب من الملحّنين بالقوانين المتوارثة لبناء هيكلي معيّن وحاولوا الحفاظ على النّمط التّقليدي(3). لكن في المقابل حاول جانب آخر التّمرّد على الموروث عموما، وذلك بتأليف أشكال موسيقيّة آليّة لا تخضع لقالب معيّن، وتكون مختلفة تماما عن الأشكال الآليّة التّقليديّة المتداولة(4). في حين دعت مجموعة أخرى من الملحّنين(5) إلى ضرورة البحث عن حلول جذريّة لهذه الإشكالية، إيمانا منهم بأنّ الحركة التّجديديّة والنّزعة التّحديثيّة هما الحلّين الأنسبين لإحياء التّراث الموسيقي الذّي يعلوه الغبار والإهمال، ولمواجهة كلّ التّيّارات الثّقافيّة والفكريّة التّي تشهدها السّاحة الموسيقيّة. لذلك كان اختيارهم قائما على الابتعاد عن الجاهزيّة بالتّأليف في القوالب التّقليديّة السّائدة والمتعارف عليها وذلك بالتّمرّد على بعض أنساقها عبر بعض الإضافات والتّغييرات والتّحويرات» (6).

سعى الملحّن "كريم الطّرابلسي" في أسلوب تأليفه معزوفة "أندلسيّاتي"(7) إلى إتّباع منهج بنيوي وموسيقي مخصوص، عبّر من خلاله عن رؤيته الشّخصيّة لِتَمَوْقَعْ "القالب" الموسيقي الآلي التّونسي اليوم بين جدليّة الثّابت والمتغيّر.

فهل التزم الملحّن في تأليفه هذا الأثر لقوانين المنظومة الموسيقيّة لبناء هيكلي معيّن، أم تمرّد على بعض أنساقها البنيويّة؟ وإلى أيّ مدى ارتبط مضمون الأثر الموسيقي بهذه الأنساق؟ وما علاقة العنوان المُختار"أندلسيّاتي" بـ"بنية" هذا التّأليف؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات سنقوم أوّلا بتحديد توجّهنا العلمي والفكري المُخْتَار لمصطلح "البنية" في تناولنا لهذا البحث.

مفهوم "البناء" أو "البنية":

- ✓ لغة: "البِنَاءُ" أو البَنْيُ هو التّشييد والتّركيب والنّسج. فقد ورد في "لسان العرب" "البَنْيُ" نَقِيضُ الهَدْمِ. بَنَى البَنَّاءُ البِنَاءَ بَنْيًا وبِنَاءَ وبِنًى مقصور، وبُنْيَانًا وبِنْيَةً وبِنَايَةً وابْتَنَاهُ، والبِنَاءُ المَبْنِيُّ والجمع أَبْنِيَةٌ" (8).
- ✓ اصطلاحا: البِنَاءُ هو الهيئة التّي يكون عليها الخِطاب. وهو مجموعة عناصر فنيّة تتّصل فيما بينها على نحو خاصّ لتُكوّن نسقا أو نظاما يحكمه قانون العلاقات(إبراهيم زكريا، 1990، ص.19)(9).هو هيكل يُرتّب ويُركّب ويَربط عناصر الخطاب فيما بينها (10). واعْتِمَادنا على مفهوم "البِنَاء" هو في حدّ ذاته رهان على هذه السّمة التّركيبيّة المتّسعة. فالنّسيج التّركيبي للبناء يُحيلنا في معظم الأحيان إلى الأفكار والمضامين (11) التّي أَراد الملحّن إبلاغها والتّي تَخضع إلى نَسَق منطقي ونظام مُخطّط يُزَوّد الخطاب بالحراك والدّيناميكيّة التّي تشُدُّنَا إلى التّأويل وتفْتَحُنَا على التّعدّد والاختلاف من خلال تجاوز الثّوابت« فلا يمكن أن تظلّ "البنية" في حالة سُكون مُطلق. بل هي تقبل دائما "التّغيرات" ما يتّفق مع الحاجيات المحدّدة من قبل "علاقات" النّسق و"تعارضاته"»(12). ويقول عالم النّفس السّويسري "جان

بياجيه"(13)(jean Piaget) في هذا السّياق «أنّ "البنية" لها نسق من التّحوّلات، له قوانينه الخاصّة باعتباره نسقا(...) علما بأنّ من شأن هذا النّسق أن يظلّ قائما ويزداد ثراء بفضل الدّور الذّي تقوم به تلك التّحوّلات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التّحوّلات أن تخرج عن حدود النّسق، أو أن تهيب بأيّة عناصر أخرى تكون خارجة عنه»(14). كما أنّ "البنية" تساعد على قراءة مضمون الخطاب ومعانيه من خلال الوحدة العلائقيّة العضويّة بين وظائفها البنائيّة والوظائف الدّلاليّة فهي تحمل قصديّة الفعل في مكنونها وجوهرها. ومن هذا المنطلق،

> « فـ"البنية" نفسها هي تلك "الوحدة" الجديدة التّي تضمن للعقل فهم الواقع والتّأكّد منه والسّيطرة عليه من جهة، (...) ولا شكّ أنّ "البنية"(...) ليست مجرّد تعبير عن ذلك "الكلّ" الذّي لا يمكن ردّه إلى مجموع أجزاءه، بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النّظر إلى "الموضوع" على أنّه "نظام" أو "نسق" حتّى يكون في الإمكان إدراكه أو التّوصّل إلى "معرفته"»(15)

وفي سياق بحثنا، سنعتمد عبارة "القالب"(16) كمصطلح تقني للدّلالة على "بنية" الأثر الموسيقي الذّي« يُخْلَقُ من خلال منظومته أو نسقه، ويخترق ذلك النّسق لِيُؤَسِّسَ نسقا جديدا، وينخرط في منظومة جديدة تُعيد بناء علاقة الأصيل بالدّخيل»(17). كما سنحاول توخّي المنهج التّحليلي البنيوي من خلال وضع هذا الأثر في إطاره العامّ وتفكيك بنيته ثمّ إعادة تجميعها لقراءة أسُسها الهيكليّة، لغاية الكشف عن التّمشي القالبي ورصد مراكز التّمفصل بين الدّخيل والأصيل، ولعلّ هذا ما سيفتح لنا المجال لتّعرّف على الخصائص الموسيقيّة التّي ميّزت التّأليف الموسيقي الآلي التّونسي في مطلع القرن الحادي والعشرين.

الإطار العامّ للمعزوفة:

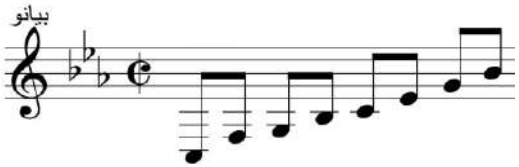
- المدّة الزّمنيّة للأثر(18): "27:'5.

- الآلات المعتمدة في التّنفيذ الموسيقي: آلة الكمان، آلة الفيولنسال، آلة العود، آلة القيتار باص، آلة النّاي، الآلات النّحاسيّة، آلة البيانو، آلة الطّار، آلة الدّربوكة، آلة الدّف.

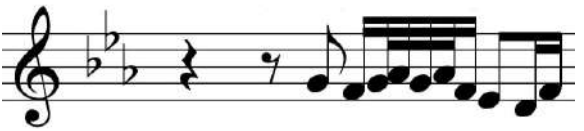
- الطّبع: طبع النّوى(19)على درجة الرّاست.

التّحليل الموسيقي:

سوف نقتصر في عنصر التّحليل الموسيقي على تقسيم الأثر إلى فقرات موسيقيّة وذلك حسب معيار تغيير الوزن(20).

❖ الفقرة الأولى: وردت هذه الفقرة في قالب(Adlib)، إلاّ أنّه يتخلّلها نبض داخلي ثنائي موقّع رغم غياب الآلات الإيقاعية. انطلق الملحّن بجملة لحنيّة تمهيديّة لسياق المقام لها وظيفة إيقاعية من خلال تحديدها لدرجة سرعة الأداء: 45=♩ ، وتجدر الإشارة إلى أنّ أداء هذه الجملة كان لآلة البيانو إذ بفضلها تمّ الحفاظ على نفس سرعة الأداء خلال كامل الفقرة الأولى.

بالإضافة إلى أنّ الملحّن قام بالتّركيز على جنس "نوى راست" إذ جعله تقريبا الجنس الوحيد لكامل الفقرة. كما ركّز اهتمامه على التّنويع في الأجراس من خلال أسلوب السّؤال والجواب بين آلة العود والآلات النّحاسيّة وبقيّة الفرقة الموسيقيّة باستثناء آلة النّاي. ولعلّ اختيار آلة العود من بين الكثير من الآلات الموسيقيّة وتخصيص جمل لحنيّة خاصّة بها في مقدّمة الأثر الموسيقي، بإمكانه أن يؤكّد لنا أنّ هذه الآلة تحظى بمكانة مرموقة وهامّة في الموسيقى التّونسيّة. وبناء على ذلك نَخْلُصُ إلى القول بأنّ هذه الفقرة يمكن أن نعتبرها بمثابة مقدّمة أو افتتاحيّة موسيقيّة لكامل الأثر الموسيقي لهدف وضع العازفين والسّامعين في الجوّ العامّ للمعزوفة.

❖ الفقرة الثّانية: الانطلاق كان من"52:'00، ما يمكن ملاحظته في بداية هذه الفقرة هو الخروج من السّياق المقامي إلى السّياق الإيقاعي، وذلك بتوظيف الملحّن جملة موسيقيّة ذات وظيفة إيقاعيّة(تحدّد سرعة الأداء:55=♩)، كما أنّها تبرز وزن"البطايحي":

وتجدر الإشارة كذلك إلى أنّ الملحّن حاول أن يحترم خصوصيّات الشّكل التّقليدي لتَوْظِيفِ وزن"البطايحي" من خلال الانطلاق من النّصف الثّاني من الوقت الثّاني(21).

❖ الفقرة الثّالثة: الانطلاق كان من"38:'02، وقد عمد الملحّن في بداية هذه الفقرة إلى جلب انتباه المستمع من خلال إعادة تخصيصه لجملة موسيقيّة انتقاليّة ذات وظيفة إيقاعيّة، حيث قام بتغيير المجال من مقامي إلى إيقاعي والوزن من "البطايحي" إلى وزن "دخول البراول":

ويسهم ذلك في بيان قيمة المجال الإيقاعي في هذا الأثر. ولا يفوتنا أنْ نلاحظ كذلك الدّيناميكيّة الإيقاعية الملحوظة في سرعة الأداء من خلال حضور وزن "دخول البراول" الذّي يوحي بالخفّة والحيويّة(الحفاظ على نفس الدّليل الإيقاعي ولكن أداء الوزن كان أسرع: مقارنة بوزن البطايحي120=♩)، قام الملحّن بإضافة آلة القيتار باص وآلة البيانو إلى الآلات الإيقاعية لهدف خدمة الجانب التّنفيذي للوزن خاصّة من خلال التّركيز على مواطن النّبر المكوّنة للتّركيبة الإيقاعية لوزن "دخول البراول"، ولمزيد ارتباط هذا الأخير بالخطوط

اللّحنيّة. نلاحظ في نهاية الفقرة ارتفاعا تدريجيّا في مستوى السّرعة، ولعلّ هذا جاء كإشارة لانتهائها ولتهيئة المستمع واستعداده لتلقّي فكرة جديدة.

❖ الفقرة الرّابعة: الانطلاق كان من"20:'04، استهلّ الملحّن هذه الفقرة بجملة ذات وظيفة إيقاعيّة قدّم من خلالها وزن "الختم":

يَكْتَسِبُ الوزن سُلطة حَيويّة في الموسيقى باعتباره إبداعا حَرَكِيّا، ولعلّ توظيف هذا وزن من أبرز النّقاط التّي أَضْفَت خاصيّة عدم الاستقرار في الخطاب الإيقاعي. ونلمس هذه المِيزة التّعبيريّة من خلال التّدرّج في ارتفاع السّرعة(تغيير في الدّليل الإيقاعي والأداء كان متدرّجا نحو السّرعة:155=♩)ولعلّ ذلك جاء كإعلان على نهاية المعزوفة. أمّا بالنّسبة للجانب اللّحني فقد وردت هذه الفقرة في جنس "نوى راست"، وتمّ عرضها بشكل مغاير للفقرات السّابقة باعتماد زخارف وانتقالات جديدة مثل(توظيف النّفس الخماسي) ولعلّ هذا ما ساعد بشكل فعّال في تأكيد حضور اللّهجة المقاميّة التّونسيّة بالمزج بين التّجذّر في العناصر الثّابتة لطبع "النّوى"، وبين القدرة على القطع مع الرّتابة والاستمراريّة بالإضافة بأسلوب معاصر.

إنّ أبرز ما يمكن استنتاجه انطلاقا من التّحليل الموسيقي لهذا الأثر الموسيقي هو اهتمام الملحّن بالجانب الإيقاعي واعتباره من أهم العناصر المكوّنة للبناء الهيكلي للـ"قالب"، هذا بالإضافة إلى سعيه إلى إحداث التّكامل والتّناغم بين الخطوط اللّحنيّة والخلايا الإيقاعية. وردت الفقرة الأولى في قالب(Adlib)، ولعلّ هذه الميزة لا تخلو من مرجعيّات متّصلة بالقوالب الموسيقيّة التّقليديّة، خاصّة "قالب" النّوبة(22) التّقليديّة التّونسيّة الذّي يستهلّ بـ"الاستفتاح". «الإيقاع يمثّل العمود الفقري في هذا الأثر الموسيقي» (23)، ونلتمس هذه القيمة بتخصيص الملحّن جملة ذات وظيفة إيقاعية يضطلع بها كلّ وزن في بداية كلّ فقرة. وكذلك من خلال التّرتيب المُحْكَم

بالحفاظ على التّدرّج في النّسق الإيقاعي من البطيء إلى السّريع الذّي يحيلنا إلى الكثير من التّساؤلات لعلّ أهمّها البحث عن ماهيّة "القالب" أو"البناء الهيكلي" الذّي يحتوي على ترتيب هذه الأوزان. أمّا من ناحية البناء اللّحني، فقد حافظ الملحّن على وحدة طبع "النّوى" في كامل فقرات النّموذج على الرّغم من أنّه لم يقتصر على تناول الأجناس المتعارف عليها، ولعلّ الغاية من ذلك إبراز قدراته الإبداعية والفنيّة في التّأليف في طبع عُرِفَ بمحدوديّة تناوله المقامي والإيقاعي. وأمّا بالنّسبة للجانب التّنفيذي،فقد سعى المؤلّف إلى إعادة إحياء مكانة آلة العود(24) في الموسيقى التّونسيّة، بمنحها مهمّة أداء عديد مقاطع العزف الفردي في كامل فقرات الأثر لهدف ترسيخ الطّابع التّونسي.

بناء على ذلك، ننتهي إلى القول بأنّ الملحّن"كريم الطّرابلسي" انطلق من"قالب"النّوبة التّقليديّة التّونسيّة، وأحدث ثورة على مضمونها وبعض نُظُمِهَا وقَوَاعِدِهَا، وخلق منهجا واضحا تسلسلت ضمنه أفكاره الموسيقيّة. وسعى إلى التّوفيق بين المحافظة على الخصائص الجماليّة لتراثنا الموسيقي والتّجديد(25) فيه. وبذلك فإنّ معزوفة "أندلسيّاتي" هي عبارة عن رؤية ذاتيّة مستحدثة لـ"قالب"النّوبة التّونسيّة. كما أنّها نِتاج لخلق موسيقى أندلسيّة في صورة تتناسب والتّطوّر الفكري البعيد عن كلّ ما هو تقليدي ومألوف، خصوصا وأنّ "القالب" الذّي استمدّ منه الملحّن معظم العناصر الفنيّة المكوّنة لهذا الأثر تشكّل بتفاعل العديد من الثّقافات ومن بينها الأندلسيّة. ولعلّ هذا ما يفسّر العلاقة القائمة بين "بنية" هذا الأثر الموسيقي وبين عنوانه "أندلسيّاتي"(26)، فَكَأَنَّ المؤلّف بِلَحْنِه هذا يُلبس عُنوان الأثر اللّحن المناسب لِيُجَسِّدُ صورته في ذهن المتلقّي.

يمكن أن نستخلص انطلاقا من هذا العمل، أنّ مسألة تجاوز أنساق القالب والتّمرّد على الأسس البنيويّة المكوّنة له، بالحذف أو الإضافات أو الاستبدالات، هو أمر حتميّ لما يشهده مطلع هذا القرن من تفاعل فكري، وتلاقح ثقافي، ومن تطوّرات وتغييرات في الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة. ولعلّ

اللّجوء إلى التّجديد بالانطلاق من موروثنا وتجاوز المعطى هو جوهر المأموريّة الاستشرافيّة والمستقبليّة، كما أنّه الحلّ الوحيد لمواجهة الحيرة المتعلّقة بمستقبل تراثنا.

الهوامش والإحالات :

(1) « الخطاب هو البناء الفكري الاستدلالي الذّي بُني حسب قواعد معيّنة في ظروف فكريّة، وعلميّة، واجتماعيّة، وسياسيّة واقتصاديّة، شاركت في إنتاجه. وهو عبارة عن رسالة لها مرسل ومستقبل استخدم المرسل في تبليغها وسائل محدّدة وهو يرمي إلى تحقيق هدف معيّن».القسّيس (فيصل)، "قراءة في ملامح الخطاب الموسيقي من خلال الموروث الشّعبي ("صوت الصّالحي" نموذجا)"، مباحث في العلوم الموسيقيّة التّونسيّة، العدد الأوّل، إشراف: محمّد زين العابدين، المخبر الوطني للبحث في الثّقافة والتّكنولوجيا الحديثة والتّنمية، تونس، ماي 2008، ص. 58.

(2) الصّقلي (مراد)، **الموسيقى التّونسيّة وتحدّيات القرن الجديد**، المجمع التّونسي للعلوم والآداب والفنون- بيت الحكمة، 2008، ص. 9.

(3) يمكن الإشارة إلى الفنّان "الطّاهر غرسة" الذّي امتاز في أسلوب تلحينه بالتّشبّث والتّمسّك بالطّابع التّونسي الأصيل، وبالحفاظ على النّمط التّقليدي.

(4) انظر: نياطي (عايدة)، "التّأليف الموسيقي الآلي في تونس بين الثّابت والمتغيّر (النّصف الثّاني من القرن العشرين)"، الخطاب الموسيقي و سؤال الهويّة، أعمال وحدة بحث التحليل الموسيقي في المؤتمر الدولي الأوّل، جامعة صفاقس المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 10-11-12 أفريل 2013؛ العيّادي (عبير)، **الموسيقى الآليّة التّونسيّة دراسة تحليليّة لنماذج من أعمال علي شلغم وعبد الرّحمان العيّادي**، رسالة ختم الدّروس لنيل شهادة الأستاذيّة في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف: الأسعد الزّواري، بحث غير منشور، 2005-2006.

(5) بوصرصار(رانية)، **ملامح التّجديد في التّأليف الموسيقي التّونسي في مطلع القرن 21: مغنّاة "غموق الورد" للمؤلّف مراد الصّقلي أنموذجا**، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف: محمد المصمودي، بحث غير منشور، 2010.

(6) غومة (نوال)، **معزوفة "أندلسيّاتي" مقاربة بنيويّة وموسيقيّة**، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير وموسيقيّة، في اختصاص الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، إشراف: الأسعد الزّواري ، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2015-2016، ص. 4، 5.

(7) معزوفة "أندلسيّاتي" للملحّن "كريم الطّرابلسي"، قام بتقديمها سنة 2006 وتحصّل من خلالها على الجائزة الثّانية اثر مشاركته في فعاليّات مهرجان الموسيقى بتونس.

https://www.youtube.com/watch?v=4Elw_gGrgeM&feature=youtu.be

(8) ابن منظور(جمال الدّين محمّد بن مكرم الأنصاري)، **لسان العرب المحيط**، المجلّد الأوّل، دار ومكتبة الهلال، بيروت. ص 270-273.

(9) « ينبغي أن نتوصّل إلى الكشف عن القانون الذّي يحدث (أو ينتج) هذا النّسق، أو على الأصحّ، ينبغي لنا أم نستنبط هذا النّسق من نظريّة افتراضيّة استنباطيّة، إذ هناك- وهناك فقط- نكون قد وصلنا بالفعل إلى مفهوم "البنية"». زكريا (إبراهيم)، **مشكلة البنية أو أضواء على البنية**، دار سحنون للنّشر والطّباعة، 1990، ص. 19.

(10) « أي عنصر من البنية لا يتّخذ معناه إلاّ بالوضع الذّي يحتلّه داخل المجموعة، وأنّ الكلّ يبقى ثابتا بالرّغم ممّا يلحق عناصره من تغيّرات». المسدّي (عبد السّلام)، **قضيّة البنيويّة- دراسة ونماذج**، دار أميّة، تونس، وزارة الثّقافة، ط1، 1991، ص. 105.

(11) « فليست "البنية" هي "صورة" الشّيء أو "هيكله" أو "وحدته الماديّة"، أو "التّصميم الكلّي" الذّي يربط أجزاءه فحسب، وإنّما هي أيضا "القانون" الذّي يفسّر تكوين الشّيء ومعقوليّته» زكريا (إبراهيم)، **المصدر نفسه**، ص.29.

(12) **المصدر نفسه**، ص.31.

(13) جان بياجيه: فيلسوف وعالم نفس ولد في 9 أوت 1896 في نيوشاتل بسويسرا وتوفّي في 16 سبتمبر1980. وهو يعتبر من روّاد المدرسة البنائيّة في علم النّفس، ومن مؤسّسي نظريّة المعرفة التّكوينيّة.

(14) زكريا (إبراهيم)، **العنوان السّابق**، ص.30.

(15) **المصدر نفسه**، ص. 8.

(16) عندما نتأمّل واقع رصيدنا الموسيقي الآلي التّونسي نجد الكثير من القوالب الآليّة الموسيقيّة الوافدة نذكر منها: "الاستخبار"، قالب "السّماعي"، "البشرف"، "الشّنبر"، اللّونغة وبعض المعزوفات الموسيقيّة الآليّة التّي نجدها في بعض القوالب الغنائيّة كالصّيغ الآليّة التّي تتخلّل قالب "النّوبة" التّقليديّة التّونسيّة.

(17) بشّة (سمير)، **الهويّة والأصالة في الموسيقى العربيّة: إشكاليّات وقراءات**، الطّبعة الأولى، مراجعة وتقديم: منير السّعيداني، منشورات كارم الشّريف، 2012، ص. 126.

(18) ('): نرمز بها إلى الدّقائق، ("): نرمز بها إلى الثّواني.

(19) "النّوى" كمقام أو كطبع إذا ما ارتكز على درجة "الدّوكاه" فستكون أجناسه الرّئيسيّة بالاعتماد على نوبة النّوى التّونسيّة: جنس "نوى الدّوكاه" وجنس "حسين حسيني"، أمّا بالنّسبة لأجناسه الفرعيّة: جنس

"مزموم راست" وجنس "مزموم جهركاه". يذكر الدّكتور"الأسعد الزّواري"« إنَّ ما صاحب طبع النّوى من أساطير وتعاليق مختلفة تتمحور حول تجنّب تداول الغناء فيه، خلق نوع من "التّحريم" وجعل ممارسته شبه منعدمة. وطبيعي إذن أنْ يُصبح مجال الإضافة في طبع النّوى محدودا، وأن تنحصر دائرة الاستماع والأداء مقتصرة على بعض الجمل الموسيقيّة. وللتّأكد، فإنّ عديد الموسيقيّين المعاصرين لا يستعملون طبع النّوى إلاّ كتلوين مقامي لطبع الإصبعين. في حين أنّ نوبة النّوى تشمل على عديد المميّزات والتّلوينات مجسّمة في الأجناس الرّئيسيّة والفرعيّة».(انظر: الزّواري (الأسعد)، **الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة**، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، الجزء الأوّل، مطبعة التّسفير الفنّي، الثلاثيّة الأولى 2006، ص. 134). من أجل ذلك يمكن أن نعتبر اختيار الملحّن لطبع النّوى بمثابة مجازفة وتحدّ، لهدف إبراز مهارته في توظيف مكتسباته الموسيقيّة المتأتّية من عمق الاطّلاع على الموسيقى التّونسيّة.

(20) يعرّف الدّكتور"الأسعد الزّواري" "الوزن" بأنّه «مجموعة من الخلايا الإيقاعية المتجانسة والتّي تمثّل في تواترها مع المسار اللّحني المسار الإيقاعي لوزن يتّخذ تسمية محدّدة، قد ترتبط باسم علم أو جهة أو قبيلة "وزن المصمودي" وقد تعبّر عن حالة معيّنة "الخفيف"أو"الثقيل"أو"الهزج"».انظر:الزّواري (الأسعد)،"في ماهيّة الخطاب الموسيقي"، الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة، أعمال وحدة بحث التحليل الموسيقي في المؤتمر الدولي الثاني، جامعة صفاقس المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 02-03-04 أفريل 2014، ص. 20-21.

(21) جرت العادة أنّ الألحان التّي تؤلّف على وزن "البطايحي" تكون انطلاقتها من النّصف الثّاني من الوقت الثّاني للوزن.

(22) "النّوبة التّقليديّة التّونسيّة" هو قالب موسيقي تَشَكَّلَ عبر مئات السّنين بتفاعل العديد من الثّقافات لعلّ أهمّها حضارة الأندلس، تصنّف« ضمن القوالب الموسيقيّة الآليّة والغنائيّة باعتبارها تتضمّن مجموعة من القطع الغنائيّة- أزجال وموشّحات- والفواصل الآليّة التّي تردّ وفقا لتدرّج معيّن يحدّد بطبيعة الإيقاع المساير للّحن الذّي يتدرّج بصفة عامّة في النّوبة من البطيء إلى السّريع»(انظر:الأنصاري (مكرم)، **المعزوف من خلال المدّونة الآليّة الغنائيّة في تونس (1900-1930): دراسة تحليليّة ومقاربة أسلوبيّة**، أطروحة الدّكتوراه في العلوم الثّقافيّة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقيّة، المعهد العالي للموسيقى، إشراف:محمد زين العابدين، 2011-2012، ص.108)؛ وأجزاءه كالآتي:الاستفتاح(آليّة)- المصدّر(آليّة)- الأبيات(غنائيّة)- البطايحيّة(غنائيّة)-التّوشية(آليّة)-البراول(غنائيّة)-الأدراج(غنائيّة)-الخفايف(غنائيّة)- الأختام(غنائيّة). أمّا من ناحية البناء اللّحني، فإنّ«وحدة الطّبع من أهمّ خصوصيّات النّوبة»(انظر:الزّواري (الأسعد)، **الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة، المرجع السّابق**، ص. 36)؛(لمزيد التّوسّع حول تعريف كلمة "النّوبة" لغة واصطلاحا والكشف عن أطوارها التّاريخيّة بدءا من العهد الأوّل للنّهضة الموسيقيّة العربيّة

بالمشرق الإسلامي وصولا إلى المغرب الإسلامي، انظر:**المالوف بجهة تستور دراسة تحليليّة لبعض النّماذج من الرّواية الشّفويّة**، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى واثنولوجيا الموسيقى اختصاص: اثنولوجيا الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف: الأسعد الزّواري، بحث غير منشور، 2005-2006، ص. 16-32)؛(ولمزيد التّوسّع حول تعريف قالب"النّوبة" ومكوّناتها الآليّة والغنائيّة، انظر:الزّواري (الأسعد)، **المرجع نفسه**، ص. 33- 40).

(23) غومة (نوال)، **المرجع السّابق**، ص. 78.

(24) تعتبر آلة العود من أهمّ الآلات الموسيقيّة في تركيبة التّخت التّونسي لأهميّة خصوصيّاتها اللّحنيّة. حيث«تميّزت بمكانتها الأساسيّة في عديد الممارسات الموسيقيّة التّي تحتوي على عنصر الارتجال الآلي، الذّي يمهّد لبقيّة الأثر، وذلك بوضع المتلقّي في إطار الطّبع الرّئيسي للأثر، ونخصّ بالذّكر جزء "الاستفتاح" في "قالب"النّوبة التّونسيّة.أمّا اليوم، فقد أُسِرَت آلة العود في أداء النّمط التّقليدي التّونسي، مع غياب قيمتها في الاستخبار».(انظر:غومة (نوال)، **المرجع السّابق**، ص. 79). وفي هذا السّياق يذكر الدّكتور"الأسعد الزّواري"« أنّ الاستفتاح "المعاصر" يخلو من عنصر الارتجال الفردي والذّي كان من أبرز الخصائص التّي تميّز النّوبة»(انظر: الأسعد (الزّواري)، **الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة، المرجع نفسه**، ص. 37).

(25) «المهمّ في نظرنا-ولا ثقافة بدون ذلك- أنْ ينطلق هذا التّجديد من جذور متأصّلة: له أن يتجاوزها ويبتعد عنها، ولكن ليس له أن ينكرها أو يتنكّر لها فيقطع الصّلة بها. فكما أنّه لا خلق فنّيا وفكريّا دون حريّة الابتكار، ضمانا لصحّة الخلق وصدق الابتداع، فكذلك لا تكون عمليّة الخلق صحاحا دون زيف إلاّ إذا تأصّلت جذورها في تقاليد قديمة. وليس التّأصّل في تقاليد يعني حتما التّقيّد بها والوقوف عندها، بل الاستحياء منها للقدرة على الانطلاق»(انظر: القليبي (الشّاذلي)، "في الخلق الفنّي"، مجلّة الحياة الثّقافيّة، عدد 5، تونس، وزارة الشّؤون الثّقافيّة، جوان، 1978، ص. 91).

(26) أكّد الملحّن "كريم الطّرابلسي" في لقاء معه يوم 12-13-14 ماي2015، بمقرّ عمله بالاتّحاد العامّ التّونسي للشّغل بتونس العاصمة، أنّ عنوان "أندلسيّاتي" هو تلخيص للمعاني والرّموز والأفكار والمقاصد التّي أراد أن يُجسّدها وأن يُمثّلها في "بنية" هذا الأثر.

"الموسيقى التونسية" بين فصل القوالب ووصل الخطاب

عبد الله العيادي*

ayadi.abdallah1@gmail.com

عندما يرتبط الوجود بالفكر حسب المنطق الدّيكارتي، يُصبح تساؤلنا عن مدى وجود عمق فكري خاص بـ"الموسيقى التونسيّة" مشروعا. فقضيّة الفكر تبدو قضيّة وجود فعليّ في العالم المادي من خلال الفعل الموسيقي، وتُشكل هذه المسألة الوجوديّة جوهر مبحثنا هذا الذي نُخصّصه لدراسة "الموسيقى التّونسيّة" من خلال قراءة تعتمد على فصل القوالب ووصل الخطاب علّنا نجد الخيط الفكري الذي يربط بين حقبات زمانيّة مختلفة من الإنتاج الموسيقي التونسي الذّي يمكّننا من تحديد ملامح "الهويّة الموسيقية التونسيّة" التي تظلّ دائما وأبدا محل تساؤل وجدل بالنسبة للمختصين في العلوم الموسيقيّة.

1. الموسيقى التونسيّة بين الوجود والعدميّة

إنّ التساؤل عن وجود موسيقى تونسيّة يعني ضمنيّا التساؤل عن وجود فكر موسيقي تونسي يشرّع للخوض في مسألة المصطلحات ومفاهيمها.

* جامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

ولعلّ من أهمّ ما يطرح في هذا المجال اليوم هو ذلك الديالكتيك القائم بين ما تعنيه "الموسيقى التّونسيّة" من جهة و"الموسيقى في تونس" من جهة ثانية. وبغضّ النظر عن الإجابات والآراء، فإنّنا نعتقد أنّ هذا الديالكتيك يُعدّ في حدّ ذاته دليلا على وجود "أزمة هويّة". ويقول المفكر أليكس ميكشيللي(Alex Mucchielli)متحدّثا في هذا السياق، " تكمن هويّة فرد أو جماعة أو ثقافة في رسم الإجابة عن السؤال التالي: من ذلك الفرد، أو هذه الجماعة أو هذه الثقافة"(1). فأزمة الهويّة أو التعريف بالذات قد عَرفت أوجها في عصر العولمة حيث حوّلت التكنولوجيا الحديثة والثورة المعلوماتيّة العالم إلى كتاب مفتوح حُطّمت فيه كل الأسوار والحصون والحدود... وأصبح المجال متاحا لكلّ شخص في معرفة "الآخر" بكلّ مميزاته الإيديولوجيّة والتاريخية والحضاريّة والثقافيّة...إلخ. فكلّ هذه المميّزات تتشكل لتؤسّس هويّة هذا "الآخر" المختلف عن "الأنا"، أي أنّنا لا نلاحظ "الآخر" إلاّ من خلال اختلافه عنّا؛ وبهذا المنطق يكون المحدّد الأساسي للهويّة هو مبدأ الاختلاف. فإن كنتُ أختلف عن "الآخر" فهذا يعني حتما أنّ لي هويّة وجوديّة معيّنة مختلفة عنه. وبهذا الفعل، أصبح من الضروريّ الاعتماد على مصطلح الموسيقى التّونسيّة الذّي يؤكد على امتلاكنا كتونسيّين لهويّة معيّنة تعبّر عن وجودنا عوض الاعتماد على مصطلح الموسيقى في تونس الذي لا يوحي لنا عن أيّ انتماء ثقافي أو غيره ولا يحدّد هويّة بعينها ويهوي بنا إلى العدميّة. فمثلا، عندما يأتي فنان هندي لتسجيل وإنتاج ألبوم موسيقي هندي في تونس هل سيكون فعله هذا مبوّبا في إطار الموسيقى التونسيّة؟ قطعا لا وسنجزم بالقول هنا بأنّ هذا الفعل يندرج ضمن إطار ما يُصطلح عليه بالموسيقى في تونس.

يُعنى مصطلح الموسيقى التونسية اليوم باهتمام العديد من الأكاديميين الباحثين(2) في المجال الموسيقي وذلك نظرا لريبية المصطلح عند البعض ولطبيعته المرنة وهويته المتشاكلة من إفرازات التاريخ ومستحدثات المعاصرة... ولكن، هل أنّ الاهتمام الحقيقي يجب أن ينصبّ على المصطلح في

حدّ ذاته أو أن يتجاوزه لتتراءى لنا معالمه الظاهرة والباطنة على حدّ السواء في إطار الممارسة الموسيقية وسياقاتها الاجتماعيّة والثقافيّة؟

2. في فهم الموسيقى التونسيّة

يُفرز كنهُ هذا المصطلح إشكاليات مفاهيميّة تجعلنا نتساءل عن المنحى الأنطولوجي للموسيقى عبر المؤلفات الآلية والغنائيّة المختلفة التي من شأنها أن تُقدّم لنا فكرة شاملة عن المعنى المكنوز للموسيقى التونسيّة. وما من شك أنّ مجمل هذه المؤلفات المتكونة من جملة من القوالب التي تُبلور الخطاب الموسيقي التونسي في سياقه الدياكروني وما يكتنزه من معاني وإحالات سيميولوجية. ولكن، لا يمكننا الحديث عن هذا الخطاب الموسيقي التونسي إلاّ بعد قيامنا بمقاربة هرمنوطيقيّة قوامها الإدراك المعقلن له من خلال بنيته ومضمونه أي في صفته الكليّة والتجزيئيّة. فعقلنة الفعل الموسيقي تعني بالضرورة إدراكه حسيّا وحدسيّا ثم تأويله، وتستوجب عمليّة التأويل هذه نسقا إجرائيّا معيّنا حيث يقول الباحث مجاهد بوسكين:

> " أمّا عن الكيفيّة الإجرائيّة، أو السبيل إلى تأويل عمل تراثي ينتمي إلى سياق سوسيو ثقافي معيّن وآخر تاريخي { بمنطق حداثي يتيح أطرا لتلقيه والتواصل بمعيته- وينسحب هذا على باقي الموروثات الفنية وأشكال التثاقف} فيجيب مهندس التأويل الأول: إن بحث الفعل الهرمنوطيقي ليس من اهتماماته تصيّد معنى (عن عمل ما) لجمهوره الأول، الذي عايش فترة خرجه أو لمنتجه، بل ينصبّ على كشف مضامينه وملابساته للجمهور المعاصر، وهذا لأنّ طبيعة الفهم الذي تتبنّاه الهرمنوطيقا هو في حقيقته ثمرة حوار فعّال يتمّ بين طرفين أساسيين هما: الراهن الآني والعهد الماضي [...] أي أنّه يستحيل حدوث « تحقق خارج زمانيّة الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنيّة ويصلها بالماضي وتمنح الماضي قيمة حضوريّة راهنة تجعلها قابلة للفهم»(3). وبالتالي فنتاج انصهار الأفاق هو الفهم الهرمنوطيقي المتوخى الذي يجسّد (فعل فهم الذات) لأنّه يقدّم خلاصة

عن تاريخنا المعاصر، وفي الوقت ذاته خلاصة عن ما يستلهمه من الماضي العتيق". (4)

إذن، نفهم من هذا القول أنّ عمليّة الفهم والتأويل الخاصة بالعمل الموسيقي هي عمليّة معقدّة تستوجب نسقا إجرائيّا يربط الحاضر بالماضي لتنصهر الآفاق ويتحقّق الفهم الهرمنوطيقي. ولعلّ من أهم الجدليّات التي يطرحها هذا الفهم هي جدليّة الشكل والمضمون والتي تطرح بدورها العديد من التساؤلات لتفتح المجال شاسعا لمقاربات منهجية مختلفة تبحث في قصديّة العمل الفني، والقصديّة تحتوي على ثلاثة لحظات وهي:

"... معنى المضمون (أو الموضوع القصدي)، معنى الإحالة أو المرجع (كيف القصد، الصلة)، ومعنى الترهين (أو المعنى التنفيذي) الذي يوضّح كيفيّة تَصَيُّر القصديّة منجزة بواسطة التّزمّن." (5)

ففي الموسيقى التونسيّة تختلف القوالب الآليّة والغنائيّة عن بعضها البعض على المستوى البنيوي وهذا أمر بديهي؛ فقالب السماعي ليس بنفس بنية قالب البشرف سماعي مثلا أو البشرف... كما يختلف قالب الموشح عن قالب الزجل أو الأغنية إلخ... ولكن سؤالنا هو ماذا يخفي هذا الاختلاف الجلي والحسّي؟ وكيف يمكننا أن نفهم نواميسه الباطنة؟

تبدأ الإجابة عن هذه التّساؤلات بالاستئناس بالطرح الفلسفي ومحاولة تجاوز الحسيّ بالحدسيّ و بالانتقال "... من نموذجية الإدراك الحسي إلى الحدس الهرمينوطيقي القائم على الفهم" (6). فبإخضاع هذه المؤلفات الموسيقيّة التي تزخر بها الذاكرة الموسيقيّة في تونس إلى التّأمل المعقلن يمكننا الجزم بأنّ الفصل قائم على مستوى القوالب الموسيقيّة وإن اختلفت مضامينها ومعانيها حسب رؤى مؤلّفيها، غير أنّها تتشاكل لتؤسّس خطابا موسيقيّا موصولا في مساره الدياكروني وله قصديّته الخاصة به ألا وهي التعبير عن الهويّة الموسيقيّة التّونسيّة. وهنا، يتجلّى لنا مبدأ الفصل في القوالب ووصل الخطاب في الموسيقى التونسيّة.

3. قراءة مضمونيّة لبعض النماذج الموسيقيّة التّونسيّة

لمزيد فهم قصديّة الموسيقى التّونسيّة، اخترنا القيام بقراءة مضمونيّة لبعض النماذج الموسيقيّة المختلفة على مستوى القالب الموسيقي والتي لُحّنت في نفس الطبع ألا وهو طبع الأصبعين(7). ونظرا لحدود مجال البحث اخترنا اختزال هذه القراءة في شكل جدول يُحوصل جملة العناصر اللسانيّة (8) التي تحتويها كلّ من النماذج التالية: بشرف سماعي أصبعين (من التراث)، دخول أبيات نوبة الأصبعين "يَا مَنْ إِذَا أَبْصَرَنِي" وسماعي أصبعين للمؤلف محمّد سعادة. وليس من باب الاعتباط أن نختار ثلاثة قوالب موسيقيّة مختلفة مؤلفة في أزمنة مختلفة في طبع موسيقي واحد، ولكنّ هذا الاختيار مقصود ومن شأنه أن يبيّن لنا عبر القراءة المضمونيّة خصائص هذا الطبع وكذلك مبدأ فصل القوالب ووصل الخطاب. وسنقدّم تباعا جدولا تفصيليّا لكلّ أثر لتقديم عناصره اللسانيّة المكوّنة له والتي تُعتبر المفتاح الرّئيسي لفهم الخطاب الموسيقي.

✓ **بشرف سماعي أصبعين: (9)**

بشرف سماعي أصبعين	
الخانات	**العناصر اللسانيّة**
الخانة الأولى	جنس محيّر سيكاه نوا- جنس رصد ذيل راست- جنس محير عراق نوا- جنس إصبعين دوكاه
الحربي	جنس محير عراق نوا- جنس إصبعين دوكاه

نلاحظ بأنّ كلّ العناصر اللسانيّة لم تخرج عن دائرة العناصر المألوفة والخاصة بطبع الأصبعين في النوبة التونسيّة(10) ، ولعلّ انتماء هذا الأثر أو تصنيفه كأثر من التراث التّونسي يبرّر هذه "النّموذجيّة اللسانيّة" (11) التي أثّثت خطابه الموسيقي.

✓ **النموذج الغنائي "يَا مَنْ إِذَا أَبْصَرَنِي"**

النموذج الغنائي: " يَا مَنْ إِذَا أَبْصَرَنِي "

الأبيات	العناصر اللسانيّة
يَا مَنْ إذا أَبْصَرَني أَعْرَضا	جنس أصبعين حسيني
وَلَيسَ لي عَنْ بَابِه مَعْرَضا	جنس رصد ذيل راست
أَمْرَضَني هَجرُك يا سيّدي	جنس محير عراق نوا
وَحُقَّ للمَهْجورِ أن يَمْرَضَا	جنس أصبعين دوكاه

بطبيعة انتماء هذا النموذج لنوبة الأصبعين، نجد بأنّنا أمام تأليف يعتمد على عناصر لسانيّة نموذجيّة تشتمل على الأجناس الرئيسيّة والفرعيّة لهذا الطبع، فوردت الأبيات المغناة وكأنّها استعراض تجزيئي للخطاب الموسيقي المميز لهذا الطبع وترسّخ هويّته المقاميّة وسط دائرة ثريّة ومتنوّعة من الطبوع التّونسيّة التي يتكوّن منها المالوف التونسي.

✓ **سماعي أصبعين للمؤلف محمد سعادة**

سماعي أصبعين (محمد سعادة)	
الخانات	**العناصر اللسانيّة**
الخانة الأولى	جنس أصبعين دوكاه- جنس محير عراق نوا- جنس محيّر سيكاه نوا- جنس رصد ذيل راست
التسليم	جنس *رصد ذيل نوا*- **جنس محيّر_سيكاه محيّر**- جنس أصبعين دوكاه- جنس *اصبهان يكاه*
الخانة الثانية	**جنس مزموم راست- جنس نوى دوكاه- جنس حسين حسيني**
الخانة الثالثة	**جنس مزموم يكاه- جنس مزموم دوكاه- جنس كردي كوشت**
الخانة الرابعة	جنس أصبعين دوكاه- جنس محير عراق نوا- جنس محيّر سيكاه نوا- جنس *رصد ذيل نوا*

يُعتبر هذا الأثر من الأعمال الموسيقيّة الحديثة في الموسيقى التّونسيّة، وقد خصّه المؤلّف بتوسيمه بنفس اسم الطبع بالرّغم من كونه تمرّد على التركيبة اللسانيّة النّموذجية لطبع الأصبعين خاصة في الخانتين الثانية والثالثة. والمُلاحظ أنّ محمّد سعادة حافظ تقريبا على التركيبة اللسانيّة النموذجيّة المحتوية على كل الأجناس الرئيسيّة والفرعيّة والتّلوينات المقاميّة المعتمدة في

النوبة في هذا الطبع في كلّ من الخانة الأولى والتسليم والخانة الرّابعة لترسيخ المناخ العام له في أذن المتلقي والتّأكيد على هويّته كخطاب موسيقيّ مميّز عن غيره مع اعتماده للتجديد في التعامل مع العناصر اللسانيّة المستحدثة في الخانتين الثانية والثالثة والتي لم تؤثّر على كينونة الطبع بل أَثْرت خطابه النموذجيّ. ويمكننا اعتبار هذا المثال الموسيقي نموذجيّا في تبيان تأثير السيرورة الزمانيّة على الخطاب الموسيقي بصفة عامة؛ فالإدراك المعقلن للخطاب ينطلق من السنكروني الحيني ليمتدّ إلى الدياكروني الزمني ليتيح لنا كمتلقّين حيزا هامّا للفهم ومجالا شاسعا للتأويل والتفسير. وبذلك يكون إدراكنا للخطاب الموسيقي منطلِقا من المنظور الفينومينولوجي وصولا إلى المقاربة الهرمنيوطيقيّة فالسيميولوجيّة وهو ما تستوجبه حسب رأينا الدراسة الميزيكولوجيّة الجديدة أو "الحديثة" كما تمّت الإشارة إليها في بعض الدّراسات. (12)

4. الاستنتاج العام

لقد بيّنت لنا القراءة المضمونيّة مبدأ فصل القوالب ووصل الخطاب في الموسيقى التّونسيّة وإن كنّا قد اختصرنا القراءة على طبع واحد نظرا لضيق مجال البحث. وقد بان لنا بأنّ طبع الأصبعين هو في الحقيقة مجرّد "تشاكل لسانيّ" يجمع بين محدّدات ثابتة تكوّن نموذجية لسانيّة خاصّة بهذا الطبع وهي الأجناس الرئيسيّة والفرعيّة والتلوين المقاميّ المعتمدة في المالوف التّونسي. فهذا الجانب اللساني هو الثابت في الخطاب الموسيقي لطبع الأصبعين وهو قابل لعناصر لسانيّة أخرى لتتزاوج مع هذه العناصر النموذجيّة وتشكّل النزعة التطوّريّة الطبيعيّة في العمل الفني وهو الفعل الذي يجعلنا نتحدّث عن تطوّر الخطاب الموسيقي في سيرورته الدياكرونيّة وطرح جدليّات تخصّ التراث والحداثة والثابت والمتحوّل. وقد أفضت النتيجة البحثيّة مبدئيّا إلى التأكيد على وجود هويّة موصولة خاصة بالخطاب الموسيقي بالرغم من كلّ المتغيّرات التي أتى بها الزّمان على التأليف في الموسيقى التونسيّة. فهويّة الخطاب الموسيقي هي

مستلهَمة بالضرورة من هويّة المجتمع التّونسي أو هي مرآة له تعكس خصائصه الفكريّة والثقافيّة والحضاريّة.

وجماع القول، أنّ مبدأ وصل الخطاب يحتوي ضمنيّا مبدأ ديناميّة الخطاب، ويبدو هذا المبدأ بديهيا نظرا لعمليّة ولادة وتوليد الخطاب الموسيقيّ داخل إطار اجتماعيّ وثقافيّ محدّد، فالمجتمع دائم التحرّك وهو ما يضفي عليه مبدأ الديناميّة والحراك.

وبالضرورة أن يقودنا الحديث في هذا المجال إلى ديناميّة الهويّة أيضا، فعبر الخطاب الموسيقيّ يمكننا كشف هذه الديناميّة كحركة طبيعيّة بفضل سيرورتها في الزمن وهي التي تحفظ وجود الشعوب بكل أبعادها الأنثروبولوجيّة... ولذلك، نرى بأنّه يجب التّأريخ للموسيقى التّونسيّة عبر فصل قوالبها ووصل خطابها لنفهم كينونتها وهويّتها وملامح الأصالة والتجديد فيها. ولعلّ الطرق المنهجيّة تبدو متداخلة في هذا الشأن ولكنه أمر طبيعي نظرا لتأثير المعطيات الإيديولوجية والسياسيّة والثقافيّة في الإنتاجات الموسيقيّة لكلّ شعب من شعوب العالم وفي كل حقبة من حقبات تاريخه. وبطبيعة الحال، لا تُستثنى البلاد التونسيّة من هذه القاعدة، وبالتالي نجد أنّه لزام علينا الاستئناس بالعديد من المقاربات وخاصّة منها ذات المنحى السيميائي لمزيد فهم وتبويب المؤلّفات الموسيقيّة التونسيّة ضمن العصور التي تنتمي إليها. فالخطاب يتحدّد

> "... بخاصيّاته الأسلوبيّة على مستوى الكتابة والتأليف والتنظيم. بمعنى أنّ فرادة النص تتحقّق من خلال مكوّناته اللغويّة والتركيبيّة والأسلوبيّة. وبالتالي فالنص أسلوب ليس إلاّ. ويستلزم هذا منهجيّا أن يبيّن المحلِّل مجمل الأدوات الفنيّة والجماليّة التي استخدمت في تركيب النص وبنائه أجناسيّا وأدبيّا. وبالتالي، فالأسلوب هو الذي يؤسّس النصّ بناء وتشكيلا ودلالة، ويحدّد وجوده وهويّته الحقيقيّة." (13)

الخـــــــاتمة

إنّ إثبات وجوديّة الموسيقى التّونسيّة على المستوى الاصطلاحي والتّنظيري والتطبيقي هو إثبات لوجود خطاب موسيقيّ مخصوص له نواميسه وهويته الخاصة به. وقد بات من الضروري اليوم الاستئناس بالمقاربات المنهجيّة المختلفة في طرحنا الموسيقولوجي لمزيد فهم وتأويل الخطاب الموسيقي الذي تتمّ عمليّة إدراكه انطلاقا من الحسيّ وصولا إلى الحدسيّ. ومن هذا المنطلق، قمنا بمحاولة فهم للموسيقى التّونسيّة عبر نسق إجرائي يعتمد على انصهار الآفاق فوجدنا أنّها أثبتت وجودها في مسارها التاريخي وبذلك دحضنا فرضية عدميّتها. ولمزيد فهم قصديّة الخطاب الموسيقي التّونسي، ارتأينا تقديم قراءة مضمونيّة لبعض النماذج الموسيقيّة في طبع الأصبعين فوجدنا أن الموسيقى التونسيّة تتميّز بفصل القوالب ووصل الخطاب؛ أي أنّ هذا الخطاب هو دائم التطوّر عبر الزمن ومحافظ على أسسه اللسانيّة النموذجيّة وفي نفس الوقت قابل لبعض المتغيرات الحتميّة التي يفرضها نسق التطور الطبيعي للشعوب... وبالتالي، أصبح هذا الخطاب الموسيقي دالاّ على وجود هويّة تونسيّة لها خصائصها الفكريّة والثقافية والحضاريّة الثابتة في أساسها والمتحركة في مسار وجودها عبر الزمن.

الهوامش والإحالات :

(1)ميكشيللي، (اليكس)، **الهويّة**، تر. علي وطفة، دمشق، الطبعة العربية الأولى، 1993، دار الوسيم للخدمات الطباعية، ص97.

(2)لمزيد التعمّق في هذا المجال أنظر:

- بشة، (سمير)، **أنطلوجيا الفنون الغنائيّة الركحية في تونس بين ظاهرتي التثاقف والمثاقفة (1856-1998)، دراسة تحليليّة موسيقية مشهدية**، منوبة، 2013، مركز النشر الجامعي.
- السيالة، (مراد)، **الأسس العامة للإثنوموزيكولوجيا**، صفاقس، 2007، المعهد العالي للموسيقى.
- قطاط، (محمود)، "التراث الموسيقي العالمي"، **المقامات المشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة**، تصدير كتاب للأسعد الزواري، تونس، 2008، مركز النشر الجامعي.

(3)روديجر، (بوبنر)، **الفلسفة الألمانية الحديثة**، تر. فؤاد كامل، بغداد، 1986، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 86.

(4)بوسكين، (مجاهد)، " النظريّة الهرمينوطيقيّة: من أحضان اللاهوت إلى فضاء التأويل {شلير ماخر، ديلتاي، غادامير}"، كتابات معاصرة فنون وعلوم مجلة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، بيروت، العدد الحادي والتسعون 91، المجلد 23، الناشرون لتوزيع المطبوعات والصحف، (آذار- نيسان 2014)، ص 70.

(5)شلهوب، (ربيع)، "هيدغر الأول والمقام المبدئي للفلسفة نحو أنطولوجيا المعنى"، الفكر العربي المعاصر، بيروت / باريس، العدد 164-165، مركز الإنماء القومي، 2014، ص24.

(6)**المصدر نفسه**، ص 23.

(7)لقد قمنا باختيار طبع الأصبعين نظرا لتواتر استعماله في الموسيقى التّونسيّة في عدّة قوالب موسيقيّة وكذلك للبحث عن خصائصه اللسانيّة النموذجيّة وتثبيت أسس هويّته الموسيقيّة التي "يتجاهلها" بعض المنظرين إلى اليوم. ولمزيد التدقيق أنظر: الزواري، (الأسعد)، **الطبوع التّونسيّة من الرّواية الشفويّة إلى النظريّة التّطبيقية**، تونس، ج.1، مطبعة التسفير الفني، 2006، ص.ص 139-154.

(8)العناصر اللسانية: هي جملة الأجناس الموسيقيّة المعتمدة في التأليف الموسيقي.

(9)سنعتمد على الخط العادي في كتابة الأجناس الرئيسية والفرعيّة لطبع الأصبعين، *الخط المائل* لتبيان التلوين المقامي و**الخط الغليظ** لإبراز الأجناس الدخيلة على الطبع. وللاستماع إلى النماذج الموسيقيّة المختارة في القراءة المضمونيّة يرجى الدخول على الروابط التالية:

- بالنسبة لبشرف سماعي أصبعين:

https://www.youtube.com/watch?v=oqcIhrrcbBU consulté le 16 Décembre 2015

- بالنسبة لدخول أبيات نوبة الأصبعين "يَا مَنْ إِذَا أَبْصَرَنِي":

https://www.youtube.com/watch?v=sqMZ31FSacY consulté le 16 Décembre 2015

- بالنسبة لسماعي أصبعين لمحمّد سعادة:

https://www.youtube.com/watch?v=oQYZxaRYCDs consulté le 16 Décembre 2015

(10)الزواري، (الأسعد)، العنوان السابق، ص151.

(11)نقصد بالنموذجية اللسانيّة عمليّة الالتزام بما وجد في أسفار المالوف التونسي من أجناس رئيسيّة وفرعيّة وتلوينات مقامية وعدم الخروج عن دائرتها. أنظر: الزواري، (الأسعد)، العنوان السابق، ص225.

(12) BARONI,(Mario), «Herméneutique musicale», in. Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, 2 Les savoirs musicaux, dir. J-J. Nattiez, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, pp. 674-675

(13) حمداوي، (جميل)، " السيميوطيقا الأسلوبيّة نص ما بعد الحداثة عبر موليني والتصُّور النظري،" كتابات معاصرة فنون وعلوم مجلة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، بيروت، العدد الحادي والتسعون 91، المجلد 23، الناشرون لتوزيع المطبوعات والصحف، (آذار- نيسان 2014)، ص 75.

الثوابت والمتغيرات بين النسق الشكلي للاستخبار ومضمونه
استخبار في طبع رمل الماية لزياد غرسة نموذجا

فراس العربي *
firas_violon@live.fr

يعد الارتجال من الظواهر الفنيّة والجماليّة المهمّة والتي استقطبت نظر الباحثين في علم الموسيقى وفي كل الفنون والجماليات. ولا شكّ في أن الارتجال ليس وقفا على الموسيقى وإنما خاصيّة جوهرية داخل المفهوم الأنطولوجي للفنّ، فقد لا تخضع الفنون في مجملها إلى مقاصد دقيقة ذات أبعاد رياضيّة يسعى الفنّان إلى إدراكها وتقديمها إلى الجمهور وإنما تخضع اللّحظة الفنيّة إلى دوافع متعدّدة ومؤثّرات من شأنها أن تجعل للارتجال عامة وللاستخبار على وجه أخص شكلا موسيقيّا وبنية ذات قواعد وأصول لحنيّة حتى يصبح قابلا للشّكلنة بالنظر لاعتباره تراكما لخبرات موسيقيين.

الاستخبار: مفهومه وعناصر نسقه الشكلي

ان مباشرتنا لموضوع الاستخبار من حيث بنيته الموسيقية الخاصة وباعتبار منزلته في الموسيقى التونسية تتطلب دراسته على اعتبار دلالاته الخاصة

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

والتي تراكمت عبر الممارسات الموسيقية التونسية لتشكّل جانبا مهمّا من الذاكرة الموسيقية والثقافية بوجه عام.

وللوقوف على البعد اللّغوي والاصطلاحي لمفهوم الاستخبار يمكن أن نقول أنّ الاستخبار-لغة- هو مَنْ خَبَرَ خَبَرًا وخِبْرَةُ الشَّيءِ عَرَفَهُ عَلَى حَقِيقَتِهِ وعَمَلَهُ عَنْ تَجْرِبَة فهو خَبِيرٌ" (1).

وتستوقفنا في هذا التّعريف المعجميّ مفردتان هما "عرفه على حقيقته و"عن تجربة" بما يعني أنه يتطلب قدرا من الثّقافة والدّربة من جهة من يمارسها. وفي نفس هذا السياق نجد " اسْتَخْبَرَ اسْتِخْبَارا عَنِ الشَّيءِ، سَأَلَ عَنْهُ -عَنِ الخَبَرِ، طَلَبَ مِنْهُ أَنْ يُخْبِرَهُ بِهِ" (2)أي أن يكون طرف أو جهة ما هي صاحبة المعرفة والخبرة لهدف الإبلاغ. أما اصطلاحا فإن للفظة "الاستخبار" دلالة من دلالات الموسيقى التونسية فيمكن إعتباره "نوعا من الارتجال الموسيقي والتلحين الآني غير المنتظم وغير المقيّد عادة بوزن محدّد أو نبض منتظم (3) ويعتبر البعض أن مصطلح الاستخبار"مستمد من معنى سبر أغوار الطبع أو الطبوع عند الارتجال"(4).

ويقابل لفظة الاستخبار في دلالتها الاصطلاحية التقسيم عند الحديث عن الموسيقى الشرقية. وفي هذا السياق يمكن الجزم دون عناء أن الاستخبار والتقسيم يتشابهان من حيث سعي العازف لإبراز الاحساس المقامي والإفصاح عن اقتدارا ته ومدى تحكمه في الآلة بما يتماشى مع جماليات الخطاب الموسيقي الذي ينسب إليه.

غير أن هنالك من يميز بين الاستخبار والتقسيم ذلك وأن الاستخبار"يكون عبارة عن تأليف لجمل لحنية جاهزة ولأفكار ومكونات لحنية مستخرجة من النوبة وتحدد التقاليد ضوابط تسلسل هذه الأفكار" (5) . بات من الواضح أن الاستخبار ذو ارتباط وثيق بالموسيقى التونسية ومضمونها وليس شكلا موسيقيا مستعارا من موسيقات أخرى فهو جزء وركيزة من الركائز التي تنبني عليها الهوية الموسيقية التونسية.

تجدر الاشارة إلى ارتباط الاستخبار بالارتجال طالما اقترن هذا الأخير "بصفة الاقتدار والتمكن"(6) فرغم تقيد العازف بجمل لحنية جاهزة ومسارات ومكونات لحنية وإيقاعية معهودة إلا أن الاستخبار يمثل ألحانا مرتجلة أقرب ما تكون إلى الذاكرة الموسيقية وناجم عن وحي الحاضر كجزء من اللحظة الفنية.

وفي هذا المعنى للارتجال خصوصيّة لحنيّة يستمدها من مميزات الطبع الايقاعية واللحنية مع الرّبط الجيّد من مختلف الأجناس كما يبرز من خلال العازف مدى قدرته في توظيف الزخارف والتقنيّات واعتماد الخبرة باعتبارها أهم مقوّمات الاستخبار الناجح في الموسيقى التونسيّة(7).

يبدو واضحا أن الاستخبار وليد الخبرة والتجربة ولا ينشأ صدفة وإنما بعد تحكّم في الآلة وإلمام بالطّبوع التونسية ولكن هل يمكن لهذا الارتجال أن يشكّل قالبا أو بنية أو نسقا شكليّا قائما لذاته يمكن أن يساعدنا على مفهمة الاستخبار بصورة علمية ومعرفية دقيقة.

وإذا ما كان الاستخبار قرين الموهبة وتعبير موسيقي فإنّه يتضمّن آليّات تجعله دالاّ على مقاميّة الطّبوع التونسيّة ومعبّرا لخصوصيّاتها.

يعتبر البعض أن الارتجال عموما والاستخبار على وجه أخصّ قريب نوعا ما من عالم اللاّوعي فإذا ما كانت الموسيقى بنية سمعيّة ثابتة فإنّ الارتجال في الموسيقى يعد متغيّر من متغيّراتها(8) وإنّنا في هذا السياق نشير إلى دور التّلقائيّة في بلورة الإستخبار ومنحه بنية وشكلا فلا نستطيع أن نرسم الحدود فيما بينها بدقة ولا نستطيع أن نتبيّن أين يبدأ الاستخبار وتنتهي التّلقائيّة لأنّهما في الأصل طاقة نفسيّة تتخذ شكلا جماليا لا يتكرّر أو غير قابل للتّكرار وهي مفاهيم متداخلة في العمل الفني(9) .

فقد تواترت الاجتهادات لإخراج هذا الفنّ الارتجالي من طابعه التلقائيّ والفطريّ إلى طابعه الشكلي والنسقي الممنهج كأن "يشترط على العازف أن ينتقل إلى مقامات أخرى قريبا من المقام المختار ويسير بها رويدا رويدا في اتّجاه

المقام الأصلي ويستحسن أن تكون هذه الانتقالات عرضيّة غير أساسيّة وأن تجرى بتصرّف حسن" (10).

وللمضيّ قدما في إعطاء الاستخبار بكل عناصره الارتجاليّة واللحنيّة بنية واضحة في الخطاب الموسيقي سعى البعض ان يمنحوا الارتجال أشكالا محدّدة (11) من بينها:

L'improvisation monomodulaire

أي الارتجال في مقام أو طبع معيّن دون التّطرّق إلى مسارات أخرى مضافة وغير معهودة ذات أبعاد جماليّة تهدف للإثراء.

L'improvisation plurimodulaire à caractére cantillatoire

اعتماد إيقاع داخلي يبرز من خلال تمازج الأفكار اللّحنيّة والخلايا الإيقاعيّة فيبعث نوعا ما من الحركيّة.

L'improvisation plurimodulaire d'interpolation

يجد العازف مجالا للتنويع واثراء المسار اللّحني باعتماد تلوينات مقاميّة متعدّدة والتّطرق إلى مقامات أو طبوع مجاورة نوعا ما.

تختلف الآراء حول المدى الذي يسمح به مقارنة الاستخبار بالقالب ذو المعايير المضبوطة غير أنّه بات من الواضح أنّ هنالك تكامل خفيّ بين عناصر ومكوّنات موسيقيّة تحدّد بنيويّة هذا القالب.

ومن بين المقوّمات الموسيقيّة التي تفرض خصوصيّة شكلانيّة ولحنيّة للاستخبار وعلى غرار الخلايا الايقاعيّة واللحنيّة المميّزة نذكر المقاميّة في بناء الجمل اللحنيّة والتي نعرّفها بالعناصر السلّمية والأبعاد الفاصلة بين مختلف درجاته.

وبالنّظر إلى المقام كسلّم "تحكمه وتحرّكه مجموعة من القواعد والقوانين والأعراف المتّفق عليها"(12)ووصولا إلى تحديد البعض لمسارات لحنيّة عامة للطّبوع أصبح الاستخبار مقيّدا بمسار لهيكل خاص يفرضه ترتيب الدّرجات الموسيقيّة حسب تفاضلها وأهمّيتها في الطّبع من جهة والزّخارف والمعايير الجماليّة المعهودة من جهة أخرى ثم إنّ بعض الباحثين أشاروا إلى

ضرورة اتباع قواعد اعتبرت أساسية في بناء الارتجالات كمراعاة شخصية المقام أو الطّبع الأساسي وتركيزها في ذهن المستمع والبدء بجمل قصيرة وواضحة لتركيز المقام قبل الانتقال إلى أجناس أخرى بسلاسة على أن يفاجئ العازف المستمع بالرّجوع إلى المقام الأصلي وصولا إلى كيفيّة صياغة القفلة بـ"صوت واحد قبل الإستقرار، أو صوتين أو أكثر حتى يبلغ ما ينوف عن ثمانية أصوات" (13).

قد تفرض هذه الضوابط من جهة وكما أسلفنا خصوصيّة شكلانية للإستخبار أصبحت متواترة بفضل تعود المستمع ومن جهة أخرى فإنّ مجرّد اعتبار الطبع سياق لحني سلّمي يفضي إلى دحض فرضيّة تقيّد الإستخبار بجمل وحركات لحنية تجعله ذو مسار لا يفاجئ المستمع ذلك وأنه مدرج في ذاكرته السّمعيّة.

إن مشروعية هذا البحث تتولّد من خلال دراستنا لمدى ارتباط استخبار زياد غرسة في طبع رمل الماية بالمقومات والأسس المعهودة والتي تنبني عليها المسارات اللّحنية والاستخبارات في ذات الطبع شكلا ومضمونا.

تقديم الإستخبار

قدّم زياد غرسة هذا الإستخبار على آلة الكمنجة يوم 27 أكتوبر 2015 في عرض من العروض المبرمجة للمعهد العالي للموسيقى بصفاقس ضمن فعاليّات "أكتوبر الموسيقى" ويستغرق في مجمله خمسة دقائق وستة ثواني.

ينحصر المجال الصوتي لهذا الإستخبار بين درجة اليكاه وجواب الحسيني وقد قمنا بتقسيمه إلى ثلاث أجزاء اعتمادا على انتهاء الفكرة الموسيقيّة باعتبار السكوت الواضح بينها.

الجزء	المدّة الزمنيّة
الجزء الأوّل (من البداية إلى الدقيقة الأولى و20 ثانية)	1 دق و20 ث
الجزء الثاني (من الدقيقة الأولى و26 ثانية إلى الدقيقة الثانية و42 ثانية)	1 دق و16 ث

الجزء الثالث (من الدقيقة الثانية و49 ثانية إلى الدقيقة الخامسة و6 ثواني)	2 دق و17 ث

الطريقة المتّبعة للتّحليل

تتلخّص طريقة تحليلنا لهذا الإستخبار في اتّباع المراحل التّالية:

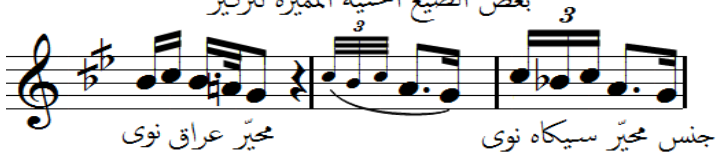
-أولا: استخرج الأجناس ونسب تواترها وتفاضلها ثم مقارنتها بما تضمّنته دراسة الباحث الأسعد الزواري لنوبة رمل الماية (14) وبها تعارف عليه الموسيقيّون، علاوة على لفت الإنتباه إلى الصيغ والعبارات اللّحنيّة والتي تعتبر مميزة في هذا الطبع.

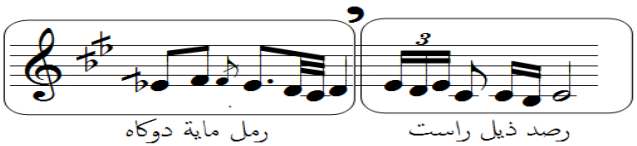
-ثانيا: إستخراج أبرز العناصر والمكوّنات والمميزات اللّحنية والإيقاعيّة والتي تساهم في شكلنة الإستخبار وإعطائه بنية خاصّة تختلف عن بقية الصيغ والقوالب الآليّة في الموسيقى العربيّة.

التّحليل الموسيقيّ

✓ الجزء الأوّل:

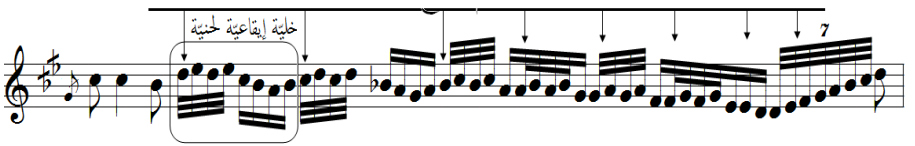
سعى العازف إلى إبراز درجة النوا في بداية الإستخبار واعتماد صيغ لحنيّة مميزة لتركيز جنس محيّر سيكاه نوى ومحيّر عراق نوى. وتجدر الإشارة إلى دور توظيف هذين الجنسين واعتبارهما نقطة تقاطع بين الجنس الرئيسيّ رمل الماية دوكاه وبقيّة الأجناس الأخرى.

بعض الصّيغ الحنيّة المميزة لتركيز

يمثّل الجزء الأوّل من الإستخبار خطّا لحنيّا يستعرض من خلاله العازف الدّرجات المحوريّة ومراكز الطّبع وأبرز الانتقالات والإمكانيّات باقتضاب نسبيّ كما يبيّن نصّ التّدوين دون التّطرّق إلى جنس مزموم جهاركاه والذّي يعتبر رئيسيّا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المقاميّة في ممارسة هذا الطبع.

تعدّدت محاولات العازف في الإيحاء بتركيز بعض الأجناس في هذا الجزء بينما يشدّ انتباه المستمع بتركيز أجناس أخرى غير متوقعة باعتماد زخارف لحنيّة.

ثمّ لا يفوتنا الحديث عن الجملة اللّحنيّة الأخيرة التي انبت بكثرة الانتقالات الثنائيّة وبعض الإنتقالات الثلاثيّة وسرعة أدائها مقارنة بالجمل الأخرى والتي كانت بمثابة إثراء للمسار اللّحني المؤدّي إلى قفلة الجزء الأول من الإستخبار.

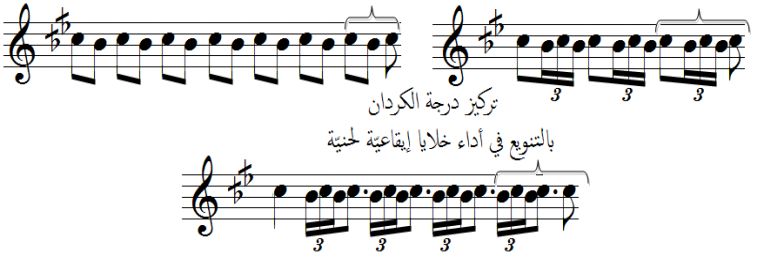
تعدّدت العناصر الجماليّة والأساليب التّعبيريّة ومنها نذكر الدّاعمة القصيرة والطّويلة والقاضمة والزّمرة إضافة إلى التّنويع في اعتماد التقنيات مثل الإهتزاز والإنزلاق.

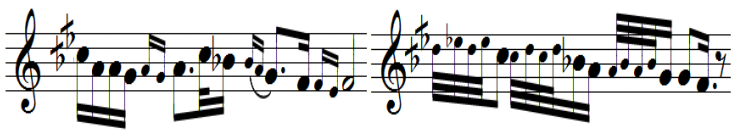
وفي الأخير استعرض العازف درجات سلّم الطّبع بتكرار بعض الخلايا الإيقاعية اللّحنيّة والتّي تبرز تمكّنه وقدرته على خلق خطّ إيقاعي داخلي يبعث حركيّة وسرعة فى القفلة.



✓ الجزء الثاني:

خصّص العازف هذا الجزء لتوسيع المجال الصّوتي للاستخبار وتدعيم الأجناس الرّئيسيّة للطبع وخاصّياته المقاميّة حتى يكون مكمّلا للجزء الأوّل.

في البداية سعى إلى تركيز درجة الكردان بالتنويع في أداء خلايا إيقاعيّة لحنيّة واعتبارها درجة انطلاق بناء لجنس محيّر عراق نوى ومحير سيكاه نوى اللّذان حظيا بنسبة تواتر مهمّة مقارنة ببعض الأجناس الرّئيسيّة.

اعتماد الحركات اللحنيّة والدّواعم كزخارف في نهاية كلّ جملة موسيقيّة لمزيد تركيز الأجناس ومن باب الإثراء والنماء سعى العازف إلى تطويل جلّ الجمل وفي سياق لحنيّ متكامل وخاصّة منها التي في جنس المحيّر عراق نوى وجنس المحيّر سيكاه نوى وذلك ما يعكس طريقة تناوله لهذين الجنسين كطبع قائم الذّات.

يبرز العازف أهميّة درجة الجهاركاه التي ينبني عليها الجنس الرئيسيّ الثاني مزموم جهاركاه ويستعرض درجات هذا الجنس في اتجاه لحني نازل وباعتماد خلايا مميزة معتادة بالإضافة إلى الانتقالات الثلاثيّة وهي من خاصيّات بناء القفلة أو ركوز جنس المزموم.

على غرار الجزء الأوّل نلاحظ سرعة الأداء في نهاية هذا الجزء وباعتماد الانتقالات الثنائيّة وكأن العازف يعتمد هذا الأسلوب كخاصيّة في وضع شكل للاستخبار.

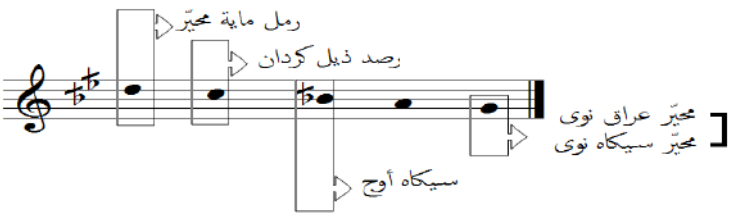
تتشابه الانتقالات والخلايا الإيقاعية اللّحنية المعتمدة في نهاية هذا الجزء مع نهاية الجزء الأوّل غير أنّ العازف يحدث تلوينا مقاميّا غير معهود في تناولنا المقاميّ لطبع رمل الماية ويتمثّل في تركيز جنس إصبعين نوى في مسار

لحنيّ نازل قبل الركوز التّام لهذا الجزء. وحسب اعتقادنا قد يشير زياد غرسة لتشابه طبع رمل الماية بمقام البياتي شوري سلّميّا وهذا الثراء اللّحني في بناء الجملة الختاميّة هو نتاج لتأثّر واضح بالموسيقى المشرقيّة وقد يندرج ضمن محاولات لانفتاح الموسيقى التونسيّة على الموسيقات الأخرى دون المساس من الخصائص الثابتة في رسم ملامح الهويّة.

✓ الجزء الثالث:

فاقت المدّة الزّمنيّة لهذا الجزء بقيّة الأجزاء وهذا ما يفسّر أنّ نظيريه الأوّل والثاني كانا بمثابة تمهيد للطبع.

فى البداية قام العازف بتركيز درجة المحيّر لبناء جنس رمل ماية محيّر (أو كما يطلق عليه البعض جنس حسين محيّر) ثمّ لإعطاء استخباره بعدا جماليّا خاصا، قام بإبراز طريقة غير معهودة في البناء اللّحني للاستخبارات في هذا الطّبع وتتجلّى فى تركيز أجناس مختلفة على درجات سلّم الطبع نزولا.

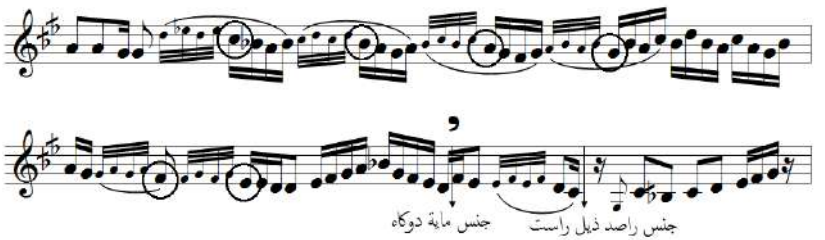


اعتماد أسلوب المراوحة في تركيز الأجناس بالرجوع إلى الجنس الرّئيسيّ رمل ماية دوكاه .

نلاحظ تحرّك درجة الأوج وجواب السيكاه في بنائه اللّحني للجمل الطويلة حتّى يصعب على المستمع تكهّن الركوز التّام وفي هذا السياق قمنا باعتماد بعض العوارض (15) التي تساعدنا في تحديد نسب خفض هاته الدّرجات في التّدوين الموسيقيّ للإستخبار.

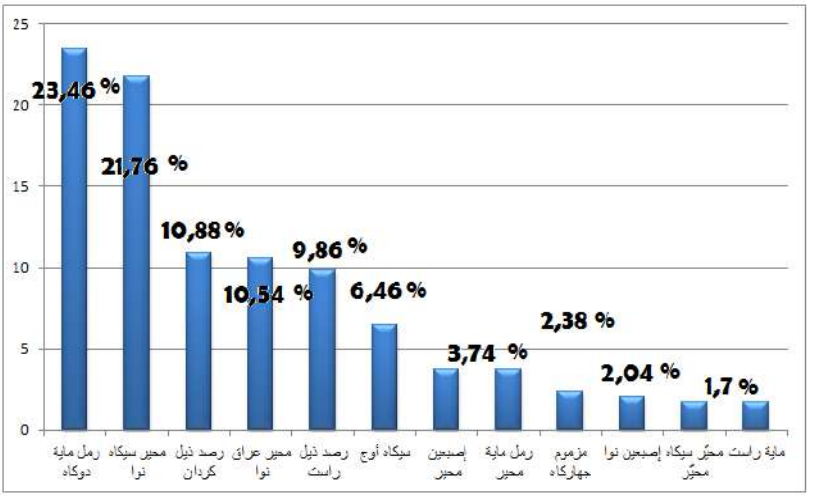
العارض	نسبة الخفض
𝄫	20 ٪ من البعد
𝄪	30 ٪ من البعد

♭	40 ٪ من البعد

استعرض العازف عديد الإمكانيّات اللّحنيّة في اثراء المسار اللّحني لطبع رمل الماية وحاول إتباع نماذج لحنيّة إيقاعيّة لتركيز الجنس الرّئيسي رمل ماية دوكاه يبرز من خلالها تتالي الدرجات في نسق تنازليّ وبأسلوب أداء شديد وسريع.

الإستنتاجات:

حاولنا استخراج نسبة تواتر الأجناس في هذا الإستخبار وهو ما يمكّننا من معرفة مدى تقيّد العازف بالخاصيّات المقاميّة والمسارات اللّحنيّة المتداولة في تناول الطبع وسنأخذ بعين الاعتبار في إحصائنا واستنتاجنا الرّكوزات التّامّة والمؤقّتة والوهميّة أحيانا.

نسب تواتر الأجناس فى الإستخبار



وبمقارنة هذه النّتائج بما تضمّنته نوبة رمل الماية (16) من أجناس رئيسيّة وفرعيّة نلاحظ:

- أعطى زياد غرسة جنس رمل ماية دوكاه أهميّة باعتباره الجنس الرّئيسيّ الأوّل غير أنّه جعل لجنس مزموم جهاركاه نسبة ٪ 38ر2 وهي أقلّ بكثير من النّسبة التي رصدت في النّوبة.

- أورد العازف بعض الأجناس الغير معتادة في تناول طبع رمل الماية على غرار إصبعين نوا ورصد ذيل كردان ومحيّر سيكاه محيّر وسيكاه أوج وتجدر الإشارة إلى سلاسة الانتقال وربط الأجناس في سياق لحنيّ ذو أبعاد جماليّة.

- إعتماد جمل مميزة في تركيز كلّ الأجناس وهو ما يعلّل فرضيّة أنّ الإستخبار هو تأليف لجمل لحنية جاهزة ولأفكار ومكونات لحنية مستخرجة من النوبة. غير أنّ استخبار زياد غرسة لا يتقيّد بالمسار اللّحني والإيقاعيّ المستخرج من نوبة طبع رمل الماية ولا يتقيّد بالمجال الصوتي.

- حظي جنس محيّر سيكاه نوا بأهمّية كبيرة ونسبة تداول تقارب جنس رمل ماية دوكاه غير أنّنا نلاحظ اختلاف ترتيب الأجناس حسب أهمّيتها مقارنة بدراسة الأسعد الزواري لنوبة رمل الماية.

- لم يخصّص العازف لجنس حسين حسيني أيّة جملة ولا ركوزا على عكس ما هو متداول في جلّ الاستخبارات في طبع رمل الماية وكأنه يشير إلى نقطة تقاطع طبع الحسين وطبع رمل الماية رغم تشابههما سلّميّا.

- جمعت أجزاء هذا الإستخبار الأشكال الثلاثة التي وضعها الباحث نداء أبو مراد حتّى يصبح للارتجال عموما بنية واضحة في الخطاب الموسيقي.

- لعلّ من مميزات هذا الإستخبار تناول زياد غرسة لجلّ الخاصيّات المقاميّة المتعارف عليها دون التّقيد التام بها وإثرائها كما سعى إلى خلق صيغ لحنيّة وأخرى إيقاعيّة ولحنيّة تبرز إطّلاعه واتساع دائرته السّمعية.

– اعتماد عديد الأساليب في بناء الجمل اللّحنية كالتّنويع في تركيز الأجناس والدّرجات بتوظيف عبارات ولصيغ إيقاعيّة ولحنيّة مختلفة والنماء والمراوحة.

تتاح أمامنا جملة من الخصائص المتكرّرة في الأجزاء والتي تتوافق تارة وتختلف تارة أخرى مع دراسات شكلنة الإرتجالات وهي كالآتي:

– مراعاة شخصية الطّبع وتركيزها في ذهن المستمع.

– ترسيخ درجة ارتكاز الطبع والتي تؤدّيها الفرقة الموسيقيّة المصاحبة.

– الانتقال إلى أجناس أخرى بسلاسة ومفاجئة المستمع بالرّجوع إلى الطبع الأصلي.

– الاعتماد على جمل لحنيّة قصيرة لتركيز بعض الدّرجات في بداية كلّ جزء.

– الاعتماد على جمل لحنيّة طويلة عند الرجوع إلى الطبع الأصليّ.

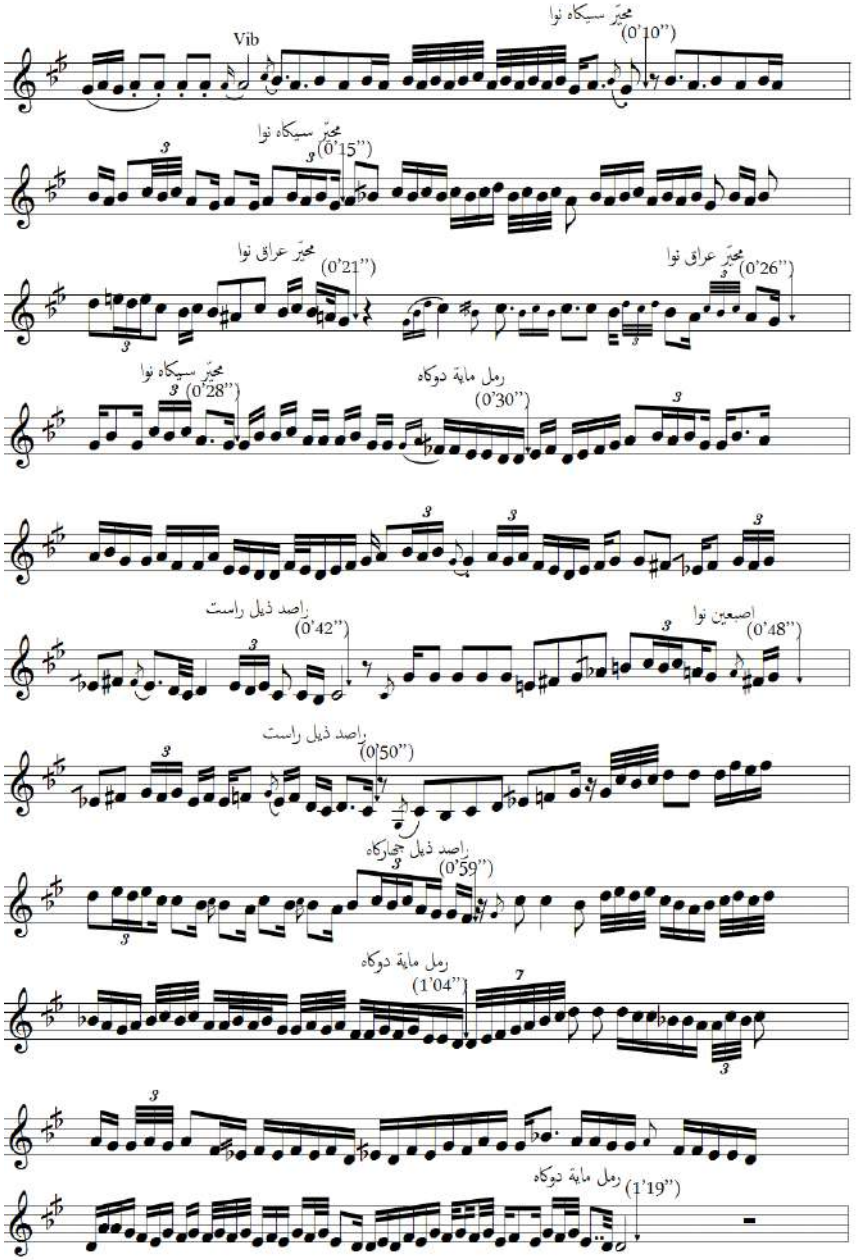
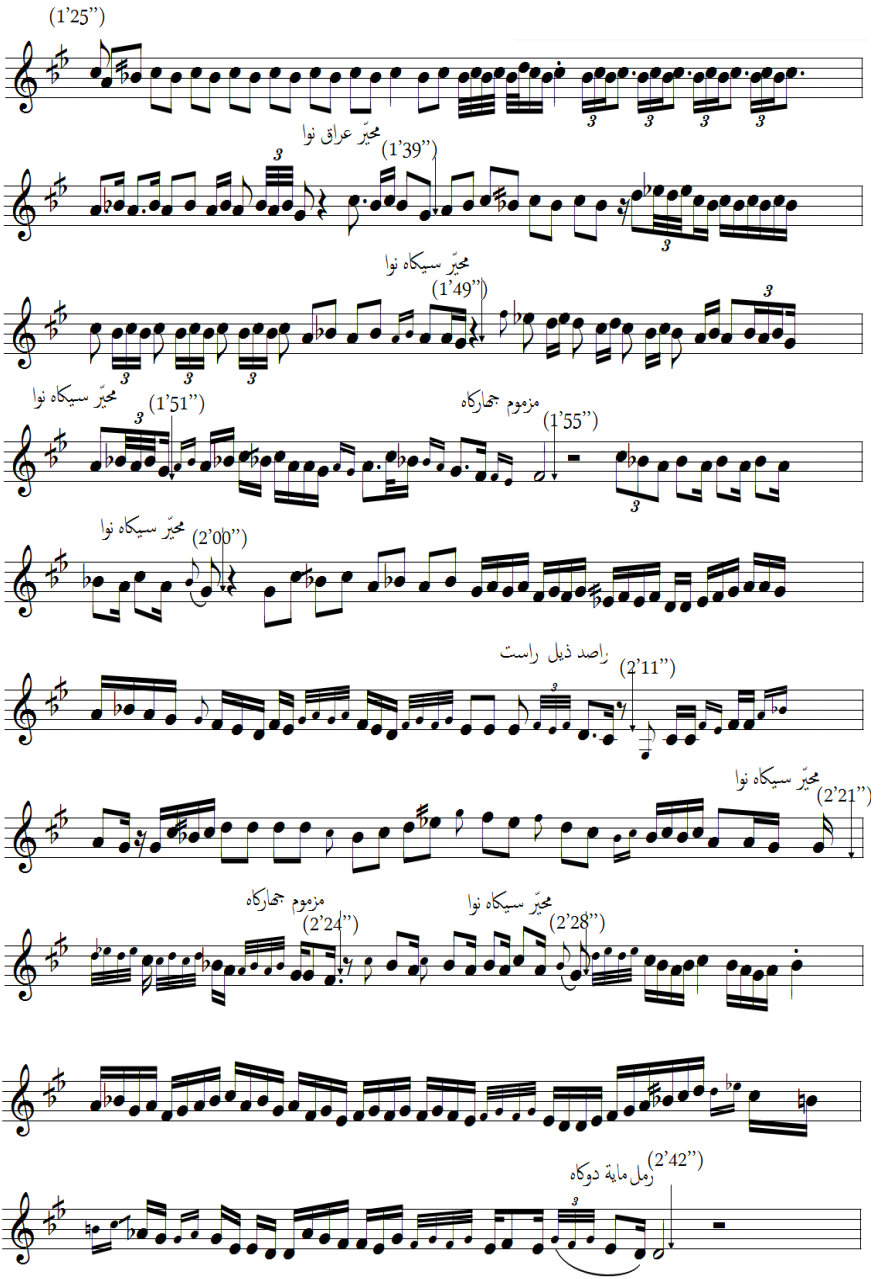
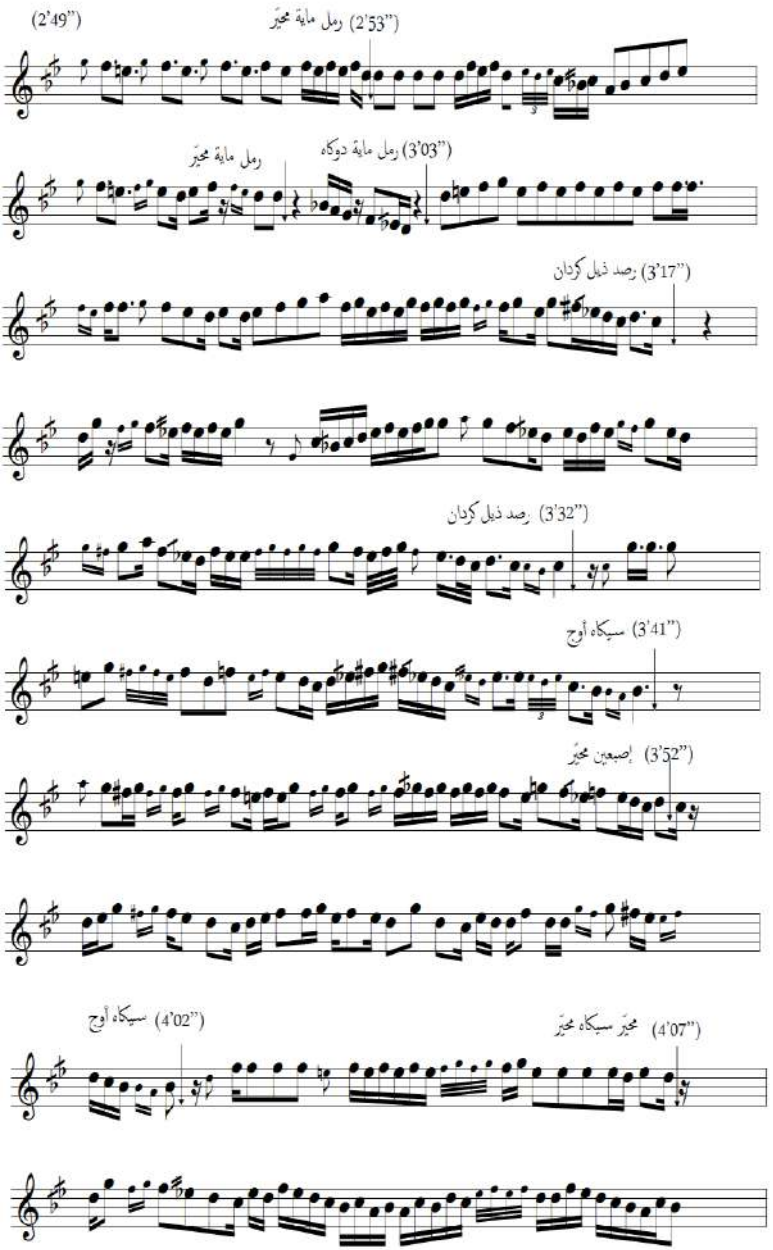
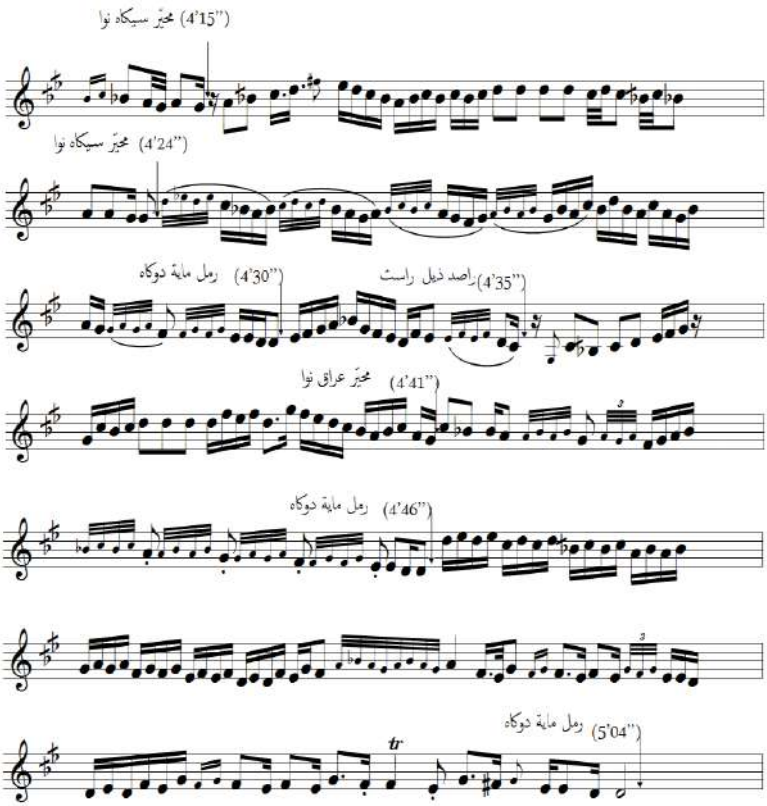
– كثرة الانتقالات الثّنائيّة واستعمال نماذج إيقاعيّة لحنيّة عند استعراض درجات الطبع.

– سرعة الأداء عند الوصول إلى قفلة كلّ جزء وتركيز جنس رمل ماية دوكاه.

– توظيف زخارف وأساليب تعبيريّة والتنويع فيها ممّا يبرز براعة العازف وتمكّنه ومدى قدرته على إثراء المسار اللّحني للاستخبار.

إنّ دراستنا للاستخبار كقالب ذو نسق شكلي ومضمونه هو في نهاية الأمر طرح لإشكاليّة مدى توافق المقاربات التّنظيريّة والممارسات الموسيقيّة التّونسيّة ذلك وأنّ بنيويّة الإستخبار "الناجح" تتشكّل بترابط وتكامل عناصر موسيقيّة وأنّ طبيعة هذا القالب تتيح في نفس الوقت الحرية نسبيّا في طريقة صياغة الأفكار الموسيقيّة.

نصّ التدوين:


Vib
محيّر سيكاه نوا (0'10")
محيّر سيكاه نوا (0'15")
محيّر عراق نوا (0'21")
محيّر عراق نوا (0'26")
محيّر سيكاه نوا (0'28")
رمل مايّة دوكاه (0'30")
راصد ذيل راست (0'42")
اصبعين نوا (0'48")
راصد ذيل راست (0'50")
راصد ذيل حجاركاه (0'59")
رمل مايّة دوكاه (1'04")
رمل مايّة دوكاه (1'19")

(1'25")
محيّر عراق نوا
(1'39")
محيّر سيكاه نوا
(1'49")
محيّر سيكاه نوا
(1'51")
مزموم جهاركاه
(1'55")
محيّر سيكاه نوا
(2'00")
راصد ذيل راست
(2'11")
محيّر سيكاه نوا
(2'21")
مزموم جهاركاه
(2'24")
محيّر سيكاه نوا
(2'28")
زمل مايه دوكاه
(2'42")

(2'49")
(2'53") رمل ماية محيّر
رمل ماية محيّر
(3'03") رمل ماية دوكاه
(3'17") رصد ذيل كردان
(3'32") رصد ذيل كردان
(3'41") سيكاه أوج
(3'52") إصبعين محيّر
(4'02") سيكاه أوج
(4'07") محيّر سيكاه محيّر

(4'15") مخيّر سيكاه نوا
(4'24") مخيّر سيكاه نوا
(4'30") رمل مايه دوكاه
(4'35") راصد ذيل راست
(4'41") مخيّر عراق نوا
(4'46") رمل مايه دوكاه
(5'04") رمل مايه دوكاه
tr

الهوامش والإحالات :

(1) **القاموس الجديد للطلاب**، تونس، الشركة التونسيّة للتوزيع، 1980، ص.301

(2) **المصدر نفسه**، ص.40

(3) الغربي (كمال)، **المقاميّة في الموسيقى التّونسيّة بين التّنظير والممارسة (طبوع الحسين ورمل الماية والعراق نموذجا)**، تونس، رسالة الماجستير في الموسيقى وإثنولوجيا الموسيقى اختصاص إثنولوجيا الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف الأسعد الزّواري، بحث غير منشور،2013، 4)3

(4) زغندة (فتحي)، **نقاط توقّف (دراسات ومقاربات في فنّ الموسيقى وعلومها)**، تونس،الدّار العربيّة للكتاب، 2014،ص.146.

(5) GUETTAT (Mahmoud), **La musique classique du Maghreb**, Paris, Sindbad, 1980, p.115

(6) شروانة (موسى)،"مصطلحات نقديّة (مصطلح الإرتجال : دراسة تاريخيّة تأصيليّة لمفهوم المصطلح)"، العلوم الإنسانيّة، الجزائر، عدد 22 ، قسم اللّغة العربيّة وآدابها جامعة منتوري، ديسمبر 2004، ص.190

(7) كمون (أسامة)، **النّاي في الموسيقى التّونسيّة "محمد سعادة" نموذجا (دراسة تحليليّة)**، تونس، رسالة الماجستير في الموسيقى وإثنولوجيا الموسيقى اختصاص تعبير آلي، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف الأسعد الزّواري، بحث غير منشور،2010، ص.97

(8) DAHLAUS (Carl), « Qu'est-ce que l'impovisation musicale ?», Tracés. Revenue de sciences humaine, ENS éditions, 2010, p.183

(9) DENIS (Lejeune), **Qu' est-ce que le hasard ? - Psychologie Science Arts Philosophie Societe : Comment Le Hasard Guide Les Hommes**, Max Milo Editions, 2007, Chapitre 6, Le Hazard et l'art.

(10) عجّان (محمود)، **تراثنا الموسيقى : دراسة في الدور والصيغ الآليّة العربيّة لحنا وقالبا**، ط.1، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،1990،ص.70

(11) NIDAA (Abou Mrad), « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la renaissance de l'orient arabe », Cahiers d'ethnomusicologie, 2004, p.197

(12) الغربي (كمال)، **المرجع السّابق**، ص.18

(13) عجّان (محمود)، **المرجع السّابق**، ص.71

(14) الزّواري (الأسعد)، **الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة**، ج.1،تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، 2006، ص.114

(15) المهدي صالح، **مقامات الموسيقى العربيّة (مقامات ودراسات)**، لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1993، ص.16

(14) الزّواري (الأسعد)، **الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة**، ج.1،تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، 2006، ص.112

حول شكلانية الاستخبار ، دراسة تحليليّة

هلال بن عمر*
hilel_benamor@yahoo.fr

تعددت القوالب في الموسيقى العربيّة، وتنوعت بتنوّع الانتماءات الجغرافيّة والممارسات الموسيقيّة لفئة دون أخرى، وهذا ما أدّى إلى ثرائها إن صحّ التعبير. فعندما نتكلّم عن "قالب" بصفة عامّة، فنحن نقرّ بوجود ضوابط وقواعد في شكل ومضمون الصنف الموسيقي عموما: فقالب السماعي والتحميلة واللونغة مثلا ... يخضع كلّ واحد منها إلى أسس شكلانيّة تم "توارثها" من جيل إلى جيل (مع الأخذ بعين الاعتبار بعض المحاولات التجديديّة التي طرأت على بعض من هذه القوالب).

إنّ التعرّض إلى القوالب الموسيقية العربيّة عموما يجرّنا إلى الحديث عن جانب الارتجال، هذا العنصر الذي يميّز الموسيقى العربية عن غيرها من الموسيقات. ففي المشرق العربي، نتحدّث عن تقسيم وارتجال ؛ وفي تونس يكون الحديث عن "استخبار". سنحاول في مداخلتنا هذه التطرّق إلى هذه المادّة الموسيقيّة مستنجدين ببعض التعاريف التي تناولتها بالدرس.

* جامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

التعريف اللغويّ

في تعريف الاستخبار

وأَخْبَرَه نَبَّأَهُ واسْتَخْبَرَه سأَله عن الخَبَرِ وطلب أَن يُخْبِرَهُ ويقال تَخَبَّرْتُ الخَبَرَ واسْتَخْبَرْتُه ومثله تَضَعَّفْتُ الرجل واسْتَضْعَفْتّه وتَخَبَّرْتُ الجواب واسْتَخْبَرْتُه والاسْتِخْبارُ والتَّخَبُّرُ السؤال عن معناه الخَبَرُ والخُبْرُ مَخْبُرَةُ الإِنسان والخِبْرَةُ الاختبارُ وخَبَرْتُ الرجل أَخْبُرُه خُبْرِاً وخُبْرَةً والخِبْيرُ العالم(1).

الارتجال

وارتجال الخطبة والشعر: ابتداؤه من غير تهيئة، وارتجل الكلام ارتجالا إذا اقتضبه اقتضابا وتكلم به من غير أن يهيئه قبل ذلك، وارتجل برأيه: انفرد به ولم يشاور أحدا فيه، والعرب تقول: أمرك ما ارتجلت، معناه ما استبددت برأيك فيه(2).

التقسيم

قَسَّمَ الشيءَ: جزَّأه أجزاء. يقال: قسَّموا المال بينهم، والقومَ: فرَّقهم قِسْماً هنا وقسماً هناك. ويقال: قسَّمهم الدهر، والهمومُ فلاناً: جعلته مشتَّت الخواطر، والشيء: حسَّنه، فهو مُقَسَّم، يقال: وشْي مُقَسَّم والثوب: فصَّله تفصيلاً يبرز مقاسم لابسه(3).

التعريف الاصطلاحي

ذهب بعض الباحثين إلى تعريف الاستخبار على أنّه ينقسم إلى نوعين:

❖ **ارتجال "استكشافي"** « exploratoire »

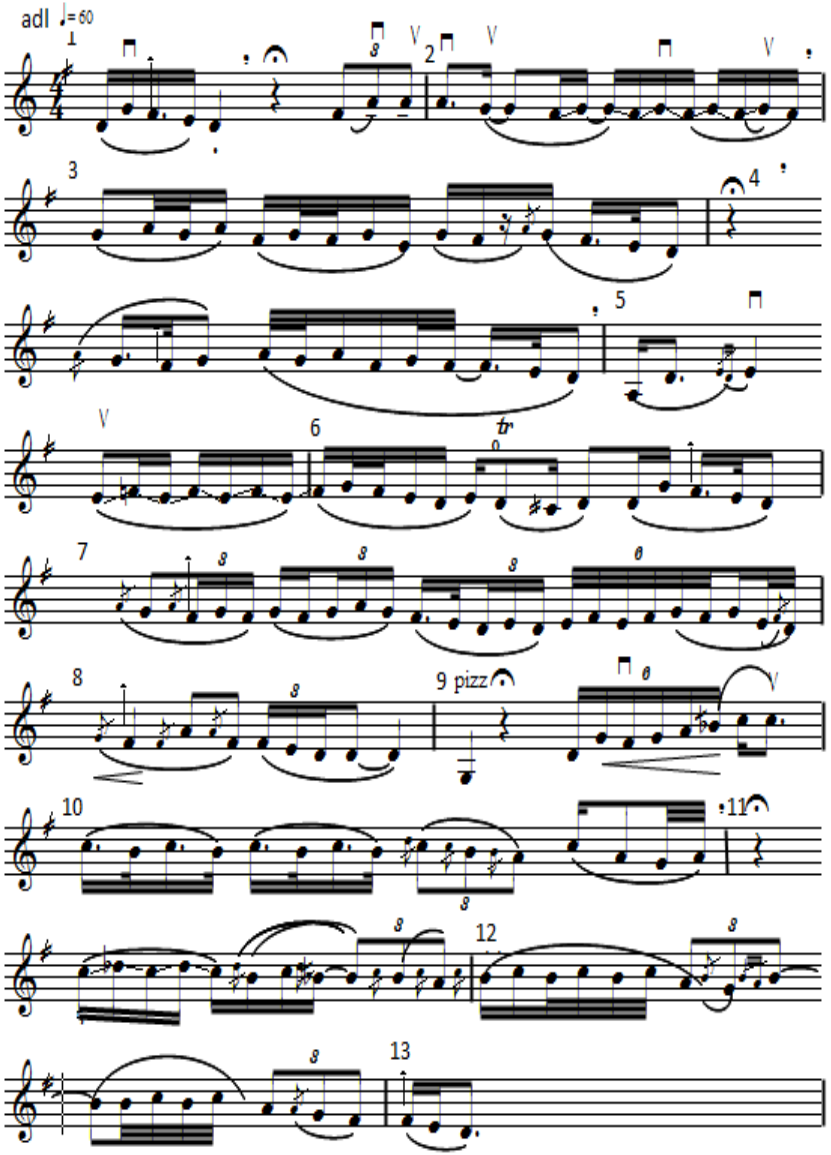
وهو المجال الّذي يجد فيه العازف الحريّة في الارتجال في طبع محدّد، وفي هذا السياق فإنّ الارتجال هو شكل من الأشكال الموسيقيّة المستقلّة حيث يُخصّص له جانب كامل من الأثر المزمع تنفيذه، والارتجال الاستكشافي ليس فقط ضرورة للمستمع بل نشوة للمرتجل من حيث طابعه المبتكر، وهذا النوع من الارتجال يُسمّى في تونس بالاستخبار(4).

❖ **الارتجال التعبيري** « improvisation interprétative »

ويتألّف من الزخرفة، أي عمليّة إنماء الخطّ اللحنيّ الأساسيّ من خلال خلايا لحنيّة-إيقاعيّة، وهو إثراء لخط لحنيّ موجود.

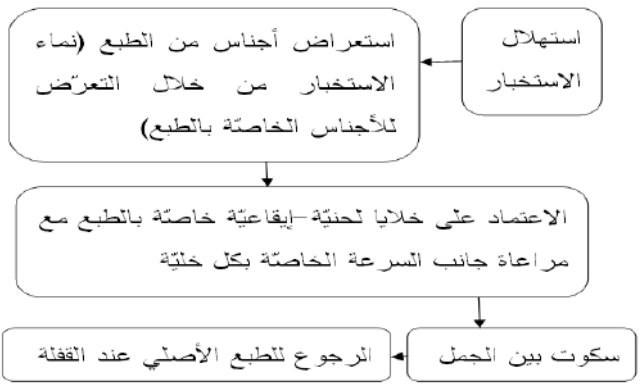
ويذهب شقّ آخر من الباحثين إلى القول بأنّ الاستخبار يشكّل فعل التخبّر، ربما على طبع المعزوفة التي يستهلّها، ويعني كذلك اختبار أو امتحان العازف وربما قدرته على تطوير الارتجال من خلال معطيات الطبع المعني.

وبناء على ما تقدّم، نلاحظ أنّ جلّ الباحثين أجمعوا على أنّ الاستخبار ينحصر في استهلال أثر موسيقيّ معيّن (آليا كان أو غنائيا)، أو إنماء وتلوين خط لحنيّ محدّد. إلاّ أنّه، ومن خلال بعض الأنماط الموسيقيّة التونسيّة، نلاحظ وجود عنصر الاستخبار أو الارتجال خلال الأثر الموسيقيّ، حيث يكون الاستخبار في هذه الحالة موقّعا (أي يُحاكي النمط الإيقاعيّ للأثر الموسيقيّ). ويعرّف "بارنار لورتاجاكوب" Bernard Lortat-Jacob الاستخبار بأنّه « تنفيذ تلقائيّ لتمشّ لحني و/ أو إيقاعيّ غير متوقّع، وذلك ضمن إطار مقامي أو من دونه، ويعتمد العازف في ذلك على زخارف تختلف باختلاف التقاليد الموسيقيّة وتكون مدّة هذا التنفيذ غير مضبوطة. ويرتبط الارتجال أيضا بمصادر الإلهام للعازف خلال مقطوعة موسيقيّة »(7). وهنالك من يُسمّي هذا الفعل بـ"السرحة" وهذا ما نجده خاصّة في الموسيقى الشعبيّة والصوفيّة والأغاني الخفيفة بشكل عامّ. وعلى هذا الأساس، ارتأينا في مداخلتنا هذه النظر في نوعين من الاستخبارات الحرّة والمصاحبة بإيقاع في محاولة منا لحصر أبرز خصائص الاستخبار من خلال نموذجين اخترناهما للغرض. وقد اعتمدنا على الاستخبار على آلة الكمنجة كمادّة موسيقيّة لكونها آلة اختصاصي من جهة، ولمكانة هذه الآلة في التخت التونسيّ المعاصر من جهة أخرى، حيث اخترنا في المثال الأوّل العازف التونسيّ الناصر زغندة رحمه الله، وفي المثال الثاني العازف التونسيّ رياض العبد الله.

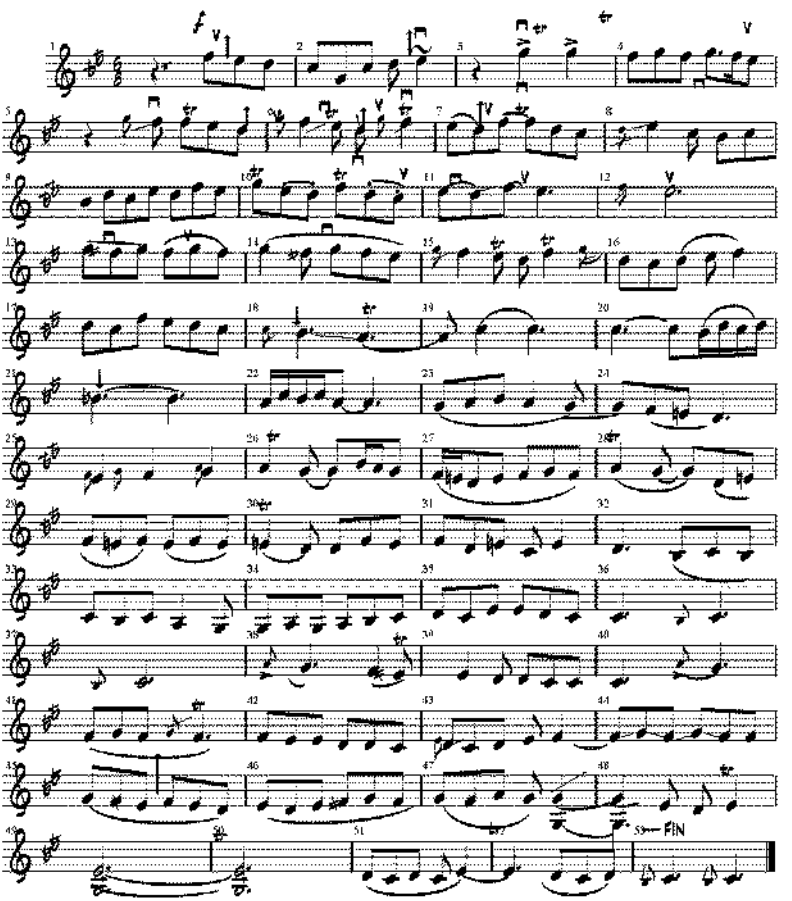
المثال الأوّل:

سنحاول في تحليلنا لهذا المثال استخراج أبرز خصائص الاستخبار الحرّ، حيث ورد هذا الاستخبار في طبع المحيّر عراق على درجة الدوكاه، وتضمّن أربع جمل مقسّمة إلى عدد من العبارات. أما الجملة الأولى التي تنتهي

في آخر المقياس الثالث، فقد وردت في جنس محيّر عراق دوكاه، وتنقسم إلى عبارتين : الأولى انتهت في الوقت الثاني من المقياس الأوّل واستعرض فيها العازف جنس محيّر عراق دوكاه، ويمكن أن نسميّها استهلال الاستخبار، والعبارة الثانية من الوقت الثالث من المقياس الأوّل إلى نهاية المقياس الثالث واستعرض فيها أيضا نفس جنس محيّر عراق دوكاه، أما الجملة الثانية، فتبدأ من الوقت الثّاني من المقياس الرابع إلى الوقت الثاني من المقياس التاسع، وركّز فيها العازف من خلال العبارتين اللتين تخللتاها على جنس محيّر عراق دوكاه. وتنحصر الجملة الثالثة بين الوقت الثالث من المقياس التاسع وبين نهاية المقياس العاشر، وركزّ فيها العازف على جنس حسين حسيني، لينتهي في الجملة الرابعة والأخيرة بجنس محيّر عراق دوكاه. وتجدر الاشارة إلى أنّ العازف قد اعتمد في نهاية كلّ عبارة على سكوت طويل نسبيا، وهو ما يعطي للمستمع فرصة استيعاب الجملة أو العبارة التي قدمها العازف. وتكاد تشمل هذه "التقنية" -إن صحّ التعبير- جميع نهايات العبارات والجمل.

ففي خلاصة التحليل الشكلي لهذا الاستخبار تبيّن لنا أن العازف الناصر زغندة ركّز على النقاط التالية:



المثال الثاني:

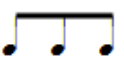
استخبار في طبع رصد الذيل مصاحب بإيقاع مدوّر تونسي

هذا الاستخبار هو للفنان عازف الكمنجة رياض العبد الله، وقد ورد في طبع رصد الذيل، وهو يتخلّل معزوفة "يُسرى" التي تُوِّج بها في مهرجان الأغنية التونسيّة سنة 2005. فكما نلاحظ في النص الموسيقي أعلاه، فإنّ الاستخبار برمّته مثّل جملة واحدة استعرض فيها العازف جنس رصد الذّيل راست، لكنه ركّز على درجات دون أخرى. وللتعرف على أكثر الدرجات

تواترا في هذا الاستخبار، اعتمدنا على برمجيّة "مونيكا"(*Monika*)، فكان الجدول التالي :

Hauteurs	sol3	la3	do4	ré4	mi<4	mi4	fa4	sol4	la4	si<4	do5	ré5	mi<5	fa5	sol5	la5	sib5	si<5
Occurrences	3	1	14	21	16	9	21	16	3	3	15	17	16	20	10	8	4	3
%	1,5	0,5	7,0	10,5	8,0	4,5	10,5	8,0	1,5	1,5	7,5	8,5	8,0	10,0	5,0	4,0	2,0	1,5
Durées	3	1	28	25	32,5	11	23,5	24	4	3	20,5	16	25	25,5	13,5	16	8	4,5
%	1,1	0,4	9,9	8,8	11,4	3,9	8,3	8,5	1,4	1,1	7,2	5,6	8,8	9,0	4,8	5,6	2,8	1,6

ومثلما يبيّنه هذا الجدول، فإنّ درجة السيكاه هي الأكثر تواترا في الاستخبار بنسبة 32.5 بالمائة، تليها في الترتيب درجة الراست بنسبة 28 بالمائة، ثم درجة جواب الجهاركاه بنسبة 25.5 بالمائة، تليها درجة جواب السيكاه بنسبة 25 بالمائة. وهذا من شأنه أن يبيّن لنا أهميّة هذه الدرجات في الاستخبار في طبع رصد الذيل.

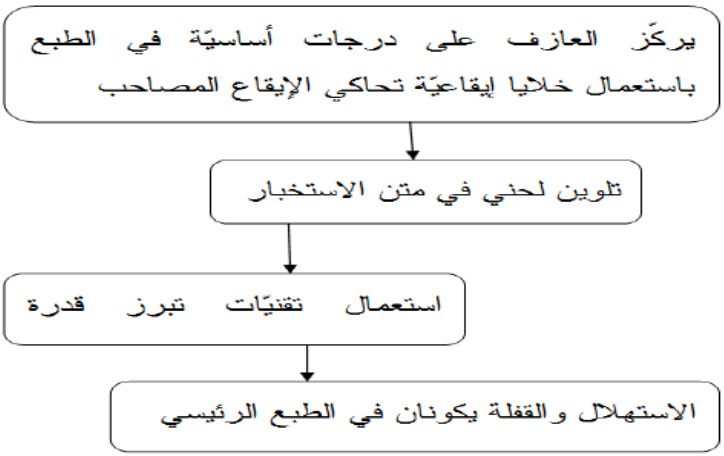
وفي ما يتعلّق بالخلايا اللحنيّة الإيقاعيّة، فقد لاحظنا تطابقا شبه كامل مع الحركيّة الإيقاعيّة للمدوّر التونسي، مع تركيز على الخليّة التالية:



مع بعض التنويع صلب الخليتين المذكورتين.

أمّا مقاميّا، فنلاحظ أنّ العازف قد قام بتلوين الخطّ اللحني للطبع ببعض الأجناس مثل ما وجدناه بين المقياس 27 و32، حيث تعرّض العازف إلى جنس محيّر سيكاه دوكاه، لكن بصورة مسترسلة خلافا لما وجدناه في المثال الأوّل الذي أولى أهميّة إلى السكوت بين الجملة والأخرى. وتجدر الاشارة إلى أنّ العازف قد عوّل على جملة من التقنيّات على غرار الزغردة، والقوس الموصول، علاوة على تمكّنه من تقنيات الكمنجة.

وبناء على ما سبق يمكننا أن نقول بأنّ الاستخبار "الموزون" ينبغي أن يكون كما يلي:



حاولنا من خلال تحليلنا للمثالين السابقين أن نكشف عن أبرز خاصيّات الاستخبار في شكليه الحرّ والمصاحب بالإيقاع، ونظرا لضيق مجال البحث، لم نتطرّق إلى جوانب متعلّقة بخصوصيّة الدرجات وارتفاعها، وبالتالي النظر في الذاكرة السمعيّة للعازف التي يستلهم منها خصوصية استخباره بشكل عام. فبحكم مسيرتي الفنيّة كعازف على آلة الكمنجة، أستطيع أن أقول بأنّ أوّل ميزة يجب أن يتمتّع بها العازف هو امتلاكه دائرة سمعيّة ثرية ومتنوعة. وبقدر هذا الثراء وهذا التنوع، يتوسع الاستخبار الذي يقوم به. وعلاوة على ذلك، فالزّاد التقني للعازف هو سلاحه في ترجمة أفكاره الموسيقيّة، وفي بلورة الخطاب الموسيقي الذي يقدّمه للمستمع.

الهوامش والإحالات:

(1) بن منظور، (جمال الدين)، **لسان العرب**، المجلّد الرابع، دار صادر، بيروت، 2003، ص228.

(2) المرجع السابق، المجلّد الحادي عشر، ص282.

(3) المرجع السّابق، المجلّد الثاني عشر، ص 487.

(4) Zouari, (Mohammed Zied), ***Évolution du langage musical de l'istikhbâr en Tunisie au XXe siècle, Une approche analytique musico-empirique,*** thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris-Sorbonne, discipline musique et musicologie, sous la direction de Nicolas Meeus, janvier 2014, Paris, p. 21.

(5) Zouari, (Mohammed Zied), op cit, p. 23.

(6) REKIK, (Lotfi), ***L'acculturation dans la musique arabe au proche Orient et en Tunisie- Syntaxe et organologie***, Thèse de doctorat sous la direction de Manfred KELKEL, Université de Paris-Sorbonne, 1999, p189.

(7) LORTAT-JACOB, (Bernard) l'improvisation dans les musiques de tradition orale, Paris, 1987, p. 70.

(...) réalisation spontanée d'un parcours mélodique et/ou rythmique imprévisible avec ou sans encadrement d'un mode, d'un cycle rythmique et d'ornement spécifiques suivant les traditions musicales, et indéterminé dans le temps selon la source d'inspiration au cours d'une pièce musicale.

البنية والشكل في البشارف التونسية

خولة السلامي*
1khaoula.sellami@gmail.com

اشتهرت الموسيقى العربية منذ القدم بالغناء دون الموسيقى المجردة من الغناء، ولعل ذلك يعود لأهمية الكلمة في الحضارة العربية منذ العصر الجاهلي وإلى يومنا هذا، فكانت الألحان لباس الشّعر وزينته.

وقد ظلّت المعزوفات في الموسيقى العربية، إلى وقت غير بعيد، غير مستقلة عن الغناء، فهي تمهد له وتدعمه. والمعزوفات في الموسيقى التقليدية التونسية، على قلتها، لا تخرج عن هذه القاعدة، وتنحصر بالاستفتاح والمصدر والتوشية والبشرف سماعي والبشرف. فالاستفتاح والمصدر يمَهّدان للنوبة – وهي أهمّ أشكال الموسيقى التقليدية التونسية– والبشرف يمهّد للمحط أو الوصلة(1) حسب الاصطلاح المشرقي. أما التوشية فتتوسط النوبة تنويعا في اللحن وترويحا على السامع، وهي شكل مهم يحتاج إلى دراسة منفردة.

فالاستفتاح والمصدر والتوشية جميعها يختص بالموسيقى التونسية، ولكن البشرف شدّ انتباهنا وأثار فضولنا فقد عُرف بأنه مشرقي(2).

* باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

بحثنا في أمهات المعاجم العربية عن كلمة "بشرف" فلم نجد لها أي أثر، فالكلمة دخيلة وذات أصول غير عربية. وقد تأكد لنا ما ذهبنا إليه عند فحص ما جاء حول قالب البشرف، فكلمة بشرف تنحدر من أصل تركي "بشراف" (Peşrev) وتعني افتتاحية، ونفهم من ذلك أنها تعني مقدمة موسيقية(3).

ومن هنا أصبحنا نتساءل عن علاقة البشارف التونسية بالموسيقى التركية فالمشهور أن جذور الموسيقى التونسية تعود للموسيقى الأندلسية؟ وبالتالي هل اشتركت هذه البشارف التونسية في تركيب مخصوص لها واتخذته شكلا يجعل منها قالبا موسيقيا مستقلا محدَّد الملاح؟ أم تنوعت في أشكالها واختلفت عن بعضها البعض بحيث لا يجمع بينها سوى أن تكون معزوفات يقدّم بها للغناء؟ وإن وجدنا بنية وشكلا محدّدين فإلى أي مدى حافظت عليهما تلك البشارف التونسية؟

للإجابة عن تساؤلنا جمعنا ما جاء في البشارف التركية قصد تحديد بنيتها ثم قارناها بنتائج تحليل مدونة البشارف التونسية التقليدية المتداولة في يومنا هذا في مرحلة أولى، وببعض ما ورد منها سابقا في مخطوطاتٍ قديمة(4) وما لحقها من بشارف تونسية حديثة التلحين معلومة الملحّن قصد الخروج برؤية أشمل والتّأكّد مما خلصنا إليه من نتائج.

1. البنية والشّكل في البشارف التركيّة

اتفقت المصادر التي اتّطلعنا عليها، مع تنوّعها، حول تركيبة البشارف التركية، والجدير بالذكر أن قالب البشرف هو قالب ذو أصول تركية صرفة(5)، خلافا لما ورد في كثير من المراجع(6) التي تنسب جذور كلمة البشرف إلى الكلمة الفارسية "بيشرو" والمتكونة من "بيش" و"رو".(7)

ويتكوّن البشرف من خمسة أجزاء تتمثّل في خمس جمل تعرف بالخانات(8)، تعاد ثانيها إثر كل خانة من الخانات الأربع المتبقية فتسمى تسليما حسب التّالي :

- ✓ خانة أولى تعزف مرّتين
- ✓ تسليم يعزف مرتين
- ✓ خانة ثانية تعزف مرّتين
- ✓ تسليم يعزف مرتين
- ✓ خانة ثالثة تعزف مرّتين
- ✓ تسليم يعزف مرتين
- ✓ خانة رابعة تعزف مرّتين
- ✓ تسليم يعزف مرتين

وجاء في المصدر المذكور أن هذه التركيبة لم تستقر على ذلك النحو قبل سنة 1830م، حيث جرت العادة أن تلعب الخانة الثانية دور التسليم في أغلب الأحيان، الأمر الذي قد يفسّر وجود بشارف تركيّة قديمة ونادرة متكوّنة من أربعة أجزاء.(9)

تصاغ جميع أجزاء البشرف الواحد في إيقاع واحد يكون ثقيلا، وتتساوى في عدد المقاييس، غير أنه يمكن للتسليم أن يتركب من مقاييس أقل من باقي الخانات أحيانا.

يجوز استعمال جميع الإيقاعات الثّقيلة قصيرة كانت أم طويلة ما عدا إيقاعات السماعي ذات العشر وحدات، إذ بها تخرج المعزوفة عن قالب البشرف وتصبح حينئذ "ساز سماعي"، غير أن خانته الأخيرة تصاغ على إيقاع سريع. و"ساز سماعي" هو ذاته قالب "السماعي" المعروف عندنا اليوم، إذ ترمز كلمة "ساز" هنا إلى قطعة موسيقية. وتجدر الإشارة إلى أن "الساز سماعي" أو "السماعي" كان يعزف مباشرة إثر البشرف(10).

2. البنية والشكل في البشارف التونسية

نحاول في هذا القسم من البحث استقصاء مختلف الأشكال التي اتخذتها البشارف التونسية وبنيتها.

1.2. دراسة المدونة الأولى

اعتمدنا عينة أولى مكتوبة تتمثّل في تراقيم البشارف التونسية ودعّمناها بما أمكن الحصول عليه من وثائق سمعيّة.

تضمنت مدوّنتنا عشرة بشارف مجهولة الملحن(11)، وهي تمثّل كامل مجموعة البشارف التونسية التقليدية المعروفة على حد علمنا :

ستة بشارف :

✓ **بشرف مزموم ويعرف بـ "بشرف ثريثي" :**

به خمسة أقسام غير متساوية في عدد المقاييس ولم نجد لها نظاما واضحا في كيفية إعادة الجمل، تعزف متتالية وغاب منها التسليم. يسمى القسم الأخير "حربي" وجاء حثيثا في إيقاع الختم. أما عن باقي الخانات: فقد جاءت الخانة الأولى على إيقاع المربع التونسي وتضمّنت كلّ خانة ممّا تبقى جملا في إيقاعي البرول ثمّ الختم.

✓ **بشرف نيرز :**

به أقسام غير متساوية في عدد المقاييس، خانة أولى تعزف مرتين ثم خانة ثانية تعزف مرتين ثم ثالثة تعزف مرّتين ثم خانة أخرى وهي إعادة للخانة الأولى سقط منها المقياسان الأوّلان، تعزف هي الأخرى مرّتين ولا نعلم إن كان يحق لنا اعتبارها خانة رابعة أم هي، بكل بساطة، إعادة للأولى. وتجدر الإشارة إلى أن جميع الخانات التي ذكرناها تشترك في المقياسين الأخيرين، إثر ذلك نجد القسم الأخير "الحربي" الذي جاء حثيثا على إيقاع الختم.

✓ **بشرف نواصي :**

به ثلاث خانات متفاوتة من حيث عدد المقاييس وحربي متكون من قسمين. تعزف الخانات متتالية على إيقاع المربع التونسي، غير أن البشرف يعود إلى منتصف الخانة الثانية تقريبا ليمرّ إثره إلى الحربي. ورد القسم الأوّل من الحربي على إيقاع غير منتظم تضمّن جملا لحنية ذات خلايا إيقاعية راوحت بين الثنائي النبض وثلاثيّه، أما القسم الثاني فجاء في إيقاع الختم.

✓ **بشرف رمل :**

به خمس خانات في إيقاع المربع التونسي غير متساوية في عدد المقاييس تعزف متتالية، ثم يختم بحربي في إيقاع الختم.

✓ **بشرف قهارون :**

تضمّن نصّ الوثيقة المكتوبة أربع خانات في إيقاع الخفيف غير متساوية في عدد المقاييس تعزف متتالية، وتختم بحربي يبتدئ في إيقاع الطوق ثم يسرع في آخره لينتقل في إيقاع الختم.

وتجدر الإشارة إلى وجود وثيقتين سمعيّتين لبشرف قهارون، تضمّنت كلّ واحدة منهما رواية مختلفة عن الأخرى:

الأولى(12) مطابقة لرواية نصّ الوثيقة المكتوبة التي كنّا بصدد الحديث عنها، وقد لاحظنا أن الخانة الثالثة من هذه الرّواية هي ذاتها الخانة الثالثة من بشرف نواصي رغم اختلاف إيقاع البشرفين !

أمّا الثانية(13) فجاءت الخانات الثلاث الأولى في إيقاع المربّع التونسي خلافا لإيقاع الرواية الأولى، ورغم اختلاف إيقاع الروايتين فإن الجمل اللحنية تكاد تتطابق متجاوزة فارق عدد وحدات الدورة الإيقاعية. أمّا عن الخانة الرابعة فقد وردت مختلفة تماما عن الخانة الرابعة في الرواية الأولى.

✓ **بشرف نوى :**

انفرد هذا البشرف التونسي عن ما سبق رؤيته إذ تضمّن تسليما، فبدت أقسامه واضحة رغم تفاوت عدد مقاييسها، وهي ثلاثة خانات وتسليم في إيقاع المربع التونسي، ويختم بحربي في إيقاع الختم.

يمكننا القول، كخلاصة لما سبق، إن البشارف التونسية لا تملك بنية واضحة لا من حيث عدد الخانات وإعادتها، ولا من حيث عدد المقاييس في كلّ خانة.

وعموما، تضمنت أغلب تلك البشارف خمسة أقسام، إما أربع خانات وحربي أو ثلاث خانات وحربي ذو قسمين، باستثناء بشرف رمل الذي لم نتمكّن من الحصول على تسجيل له. غالبا ما تكون الخانات في إيقاع المربع التونسي، أما الحربي فهو قسم مرح وسريع غالبا ما يكون على إيقاع الختم.

أربعة بشارف سماعي :

✓ **بشرف سماعي أصبعين :**

تضمّن خانة واحدة وحربي. تسير الخانة على إيقاع السماعي الثقيل، وتعزف ثلاث عشرة مرّة مع تحويل الطبقة في كل مرّة بخماسية تامة صاعدة، أما عن الحربي فهو في إيقاع الختم.

✓ **بشرف سماعي صيكه :**

تضمّن ثلاث خانات في إيقاع السماعي الثقيل وخانة أخيرة "الحربي" حثيثة في إيقاع الختم. لم تتساو الخانات الثلاث الأولى في عدد المقاييس، وتداخلت في ما بينها حتى أنها اشتركت في جملة بدت وكأنها التسليم.

✓ **البشرف السماعي الكبير :**

به سبع خانات على إيقاع السماعي فاخت، وخانة أخيرة "الحربي" في إيقاع الختم، وتعزف جميعها متتالية. لا تتساوى الخانات السبع الأولى لا من

حيث عدد المقاييس، ولا من حيث الإعادة، كما تداخلت فاشتركت في جملة بدت وكأنها التسليم.

✓ **بشرف سماعي رصد الذيل :**

به ثلاث خانات في إيقاع السماعي ثقيل، وحربي متكوّن من قسمين. تعزف الخانات متتالية وهي غير متساوية في عدد المقاييس. يذكّرنا القسم الأوّل من الحربي بأطواق المصدرات التونسية، إذ نجد فيه نفس الإيقاع وطريقة بناء المسار للحني للجمل، أما القسم الثاني من الحربي فورد حثيثا في إيقاع الختم.

ضمّنّا البشارف سماعي في مجموعة مستقلة، فقد افترضنا أنها تختلف عن البشارف الأخرى، وأنّ في شكلها ما يحيلنا على قالب السماعي التركي، غير أننا لم نجد من ذلك شيئا. فشكل البشرف السماعي هو ذاته شكل البشرف التونسي، غير أن إيقاع الخانات التي تسبق الحربي يكون أحد إيقاعات السماعي إما الثقيل أو فاخت. فكلمة "سماعي" في "بشرف سماعي" تدلّ على الإيقاع المستعمل ولا علاقة لها بقالب "السماعي".

وعموما، تتكوّن البشارف التونسية من ثلاث خانات على الأقل وحربي، وهو قسم سريع وحيويّ، كما لا يوجد ترتيب مخصوص في كيفية إعادة الجمل اللحنية، ولا علاقة واضحة بين عدد المقاييس في كلّ خانة. وقد أثبتت التسجيلات وجود استخبار في كلّ بشرف وبشرف سماعي، إما قبل الحربي أو خلاله.

ومهما يكن من أمر، فإننا نعتبر مدوّنتنا محدودة في الزّمن، لذا رأينا أن نفحص ما سبقها حتى نتأكد من صحة نتائجنا.

2.2 ملاحظات حول بشارف من المدونة الثانية : مخطوط "غاية المنى والسرور الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء"(14)

بدأنا أوّل فحصنا بالبحث عن بشارف المدوّنة الأولى علّنا نظفر برواية ثانية فنقارن بينها وقد خرجنا بالاستنتاجات التالية :

- وجدنا نصا باسم "بشراف ثريثي رصد ذيل" يكاد يتطابق كليّا مع بشرف مزموم الذي عرف بـ "بشرف ثريثي"، ولعل تحوير المقام من رصد ذيل إلى مزموم يعود إلى عدم وضع دليل مقامي ولقلّة استعمال العوارض في نص المخطوط.
- وجدنا نصا باسم "بشراف أصبعين" به خانة وحربي. تضمّن الحربي قسمان ويبدو أن القسم الأول ثقيل نسبيا إذ سمي "حربي واسع" والقسم الثاني حثيث في إيقاع الختم إذ سمي "حربي ضيّق" وهو يشبه قسم الحربي في "بشرف سماعي أصبعين" ويكاد يتطابق معه. تعزف الخانة خمس مرات مع تحويل الطبقة بخماسية تامة صاعدة في المرة الثانية، ثم رباعية تامة صاعدة انطلاقا من الطبقة الثانية، ثم خماسية تامة صاعدة انطلاقا من الطبقة الثالثة، ثم يعود إلى الطبقة الأولى. ويذكّرنا هذا مرّة أخرى بـ"بشرف سماعي أصبعين".
- تفاجأنا بوجود كلمات ضمن البشارف في مناسبتين : الأولى كانت "شغل حسين داخل البشراف" الذي تخلل "سماعي بشراف الكبير" بين الخانات والحربي. أمّا الثانية، فكانت كلمات "بشراف قَمَرٌ"، وقد تضمّنتا أبياتا وطوالع ورجوع. ورغم تشابه التسميات، لم نجد علاقة بين تلك البشارف وما جاء في بشارف المدوّنة الأولى.
- ورد "سماعي بشراف الكبير" مباشرة بعد "بشراف الكبير" وكأن ذلك البشرف الكبير به قسم سماعي، وقد ذكّرنا هذا بقالب السماعي التركي الذي جرت العادة أن يتبع البشرف.

- تضمّنت أغلب الحربيات قسمين، سمي القسم الأول "حربي واسع"، والثاني "حربي ضيّق"، وهو القسم الأحث.
- نشير إلى أن نصوص السماعي وردت مدونة في مقاييس $\frac{4}{4}$ و $\frac{2}{4}$، ويتطلّب ذلك تحقيق نصوص المخطوط والتدقيق فيها حتى نتبيّن السبب إن كان عن خطإ وبغير علم، وهو الأرجح، أم أن كلمة "سماعي" لم تعنِ الإيقاع.

أما في ما يخص البنية، فلم نجد بنية مختلفة عمّا خلصنا إليه بعد التحليل الأول رغم اختلاف الروايتين. غير أنّ التغيير بدا واضحا، حيث سقط القسم الأوّل من الحربي من أغلب بشارف المدونة الأولى، في حين ظهر بكثافة في بشارف المخطوط، كما أن تطابق التسميات لم تعكس تشابه المحتوى في أغلب الأحيان.

3.2. ملاحظات حول البشارف الملحنة حديثا :

أما البشارف التونسية الملحنة حديثا، فلنا منها ستة بشارف(15)، نصفها في طبوع تونسية، ونصفها في مقامات شرقية، وجميعها اتخذ شكل البشرف التركي وبنيته أنموذجا.

وفي الختام، فقد تبيّن أن لا علاقة لبنية البشارف التونسية ببنية البشارف التركية، إلاّ ما تحمله كلمة "بشرف" من معنى وهو المقدمة الموسيقية. فالبشارف التونسية تتكوّن من قسمين أساسيّن : قسم أول فيه ثلاث خانات على الأقل في إيقاع ثقيل نسبيا، وقسم ثاني سريع ومرح، وهو الحربي الذي يتضمن بدوره قسمين أحيانا. كما يمكننا الجزم، كما سبق ذكره، بأنه لا يوجد ترتيب مخصوص في كيفية إعادة الجمل اللحنية، ولا توجد علاقة واضحة بين عدد المقاييس في كلّ خانة.

لقد انطلقنا في هذا العمل بحثا عن نسق شكليّ يضبط البشارف التونسية، ثم عن مظاهر التجديد فيه وتطوّره. فقد كانت البشارف التونسية ثرية

الرّوايات ومتحررة إلى حدّ يُخال فيه أنها ارتجال موزون، وقد كسرت بذلك قيود الالتزام بالشكل. والطّريف في الأمر أنّ محاولة التجديد في البشارف التونسية والخروج عن المعهود فيها أظهر تقيدا كليّا ببنية البشارف التركية التقليدية، ولعلّ أوّل بادرة في هذا الشأن تعود لخميس الترنان (1894-1964)، أهم مراجع الموسيقى التقليدية التونسية. فهل يمكننا الحديث عن تجلّي مظاهر التمرّد على الشكل التقليدي وتجاوزه والاختلاف معه، أم تخلٍّ عن الأصالة والتراث واندثارهما؟

الهوامش والإحالات:

(1) مجموعة من الموشحات في إيقاعات مختلفة تسير من الثقيل إلى الخفيف ومن الموازين الطويلة إلى الموازين القصيرة تذكّر بالنوبة.

(2)SNOUSSI, (Mannoubi), « Le Bachrâf », Initiation à la Musique Tunisienne, Disque XII, face 2 ,STD, s.d.

(3)يقول المنوبي السنوسي في هذا الشأن : "البشرف خاصّ بالموسيقى العربية المشرقية أخذه العرب عن الأتراك السلّادة في هذا النوع من التأليف الموسيقي"

"Le bachrâf est une spécialité de la musique arabe orientale qu'elle tient des Turcs qui sont passés maîtres dans ce genre de composition"
SNOUSSI, (Mannoubi), **Initiation à la musique munisienne : Mhatt**, émission n°14 diffusée le 2-12-1963, copie ronéotypée.

(4)تتعلّق المدونة المكتوبة الثانية بالبشارف التي جاءت في مخطوط "غاية المنى والسرور الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغنا" :

غيلب، (الطاهر بن محمد الطيب) وآخرون : **في فن الموسيقى، سفاين المالوف التونسي**، مصورة مخطوط، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، الدار العربية للكتاب، تونس 2005، ص. 436- 477

(5) REINHARD, (Kurt et Ursula), **Turquie**, Les Traditions Musicales, Buchet/ Chastel, 1969, p.146

(6) نذكر أقدمها :

الحلو، (سليم): **الموسيقى النظرية**، بيروت، مكتبة الحياة، 1961، ص. 181

(7) لم نجد أثرا لكلمة "بشرف" أو "بيشرو" أو ما يشبههما في المعجم الفارسي، غير أننا وجدنا كلاّ من كلمتي "بيش" و "رو". فـ"بيش" تعني أكثر أو إضافة وقد تحيلنا إلى "bis" التي تعني مكرر، أما "رو" فاتخذت عديد المعاني نذكر من بينها الواجهة والقمّة.

http://www.almaany.com/ar/dict/fa-ar/%D8%B1%D9%88/, consulté le 28 décembre 2015.
http://www.almaany.com/ar/dict/fa-ar/%D8%A8%D9%8A%D8%B4/, consulté le 28 décembre 2015.

(8) الخانة هي جملة موسيقية مستقلة بذاتها، وهي كلمة من أصل فارسي وتعني بيت.

(9)REINHARD, (Kurt et Ursula), Op. cit. , p.147
(10)Ibid., p.148
(11) اعتمدنا السفر الأوّل من نشريّات المالوف التونسي، واستثنينا شنبر نوى إذ أنّنا نعلم مؤلفه فاعتبرناه حديثا :
إدارة الموسيقى والفنون الشعبية، **مجموعة البشارف التونسية**، السفر الأول، تونس، مطبعة كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار، 1962، 23 ص.
وأضفنا إليها بشرفا في النوى :
http://phonotheque.cmam.tn/archives/items/FN_RACH_B-0143 /, consultée le 2 janvier 2016
(12)http://phonotheque.cmam.tn/archives/items/FN_RACH_B-0047/, consultée le 2 janvier 2016.
(13)تسجيل مجهول المرجع ويبدو أنه من تسجيلات الإذاعة الوطنية التونسية أوائل الستينات تحت إشراف عبد الحميد بلعلجية على رأي رشيد السلامي :
https://www.youtube.com/watch?v=_TH5_I6Bid8&feature=share, consultée le 5 janvier 2016
(14)نذكّر بأنّ المدونة المكتوبة الثانية تتعلّق بالبشارف التي جاءت في مخطوط غاية المنى والسرور الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغنا :
غيلب، (الطاهر بن محمد الطيب) وآخرون، **المصدر السابق**.
(15)بشرف شنبر نوى تلحين خميس الترنان، وبشرف ذيل تلحين محمد التريكي، وبشرف أصبهان وبشرف كردي وبشرف نكريز وبشرف عجم عشيران تلحين صالح المهدي :
وزارة الشؤون الثّقافية، **نشرية المعزوفات التونسية المُلحّنة في أشكال تقليديّة**، تونس، د.ت.، 86 ص.

قائمة المراجع

المراجع المكتوبة :

- إدارة الموسيقى والفنون الشعبية، **مجموعة البشارف التونسية**، السفر الثاني، تونس، مطبعة كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار،1962، 23 ص.
- الحلو، (سليم)، **الموسيقى النظرية**، بيروت، مكتبة الحياة، 1961، 226 ص.
- زغندة (فتحي)، "المعزوفات التقليدية في الموسيقى العربية المعاصرة"، **نشرية المعزوفات التونسية الملحنة في أشكال تقليدية**، وزارة الشؤون الثقافية، تونس
- زغندة، (فتحي)، "المعزوفات التقليدية في الموسيقى العربية المعاصرة"، الحياة الثقافية، العدد 26-27، تونس 1983، ص. 34-49
- الصباغ، (توفيق)، **الدليل الموسيقي العام في أطرب الأنغام**، مطبعة الإحسان، حلب، 1950، 223 ص.
- غيلب، (الطاهر بن محمد الطيب)، **في فن الموسيقى، سفاين المالوف التونسي**، مصورة مخطوط، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، الدار العربية للكتاب، تونس، 2005، 486 ص.

– المهدي، (صالح)، **إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها**، سلسلة معارف للجميع فنون جميلة، بيت الحكمة، قرطاج، 1990، 214 ص.

– وزارة الشؤون الثّقافية، **نشرية المعزوفات التونسية المُلحّنة في أشكال تقليديّة**، تونس، د.ت.، 86 ص.

– ERLANGER d', (Rodolphe), **La musique arabe**, t.VI., Paris, P. Geuthner, 1959, 644 p.

– GARFI, (Mohamed), **Les Formes Instrumentales dans la Musique Classique de Tunisie**, Tunis, 1996. 192 p.

– REINHARD, (Kurt et Ursula), **Turquie**, Les Traditions Musicales, Buchet/ Chastel, 1969, p.146

– ROUANET, (Jules), « La Musique Arabe dans le Maghreb », Lavignac: Encyclopédie de la musique, t.5. Paris, 1922, pp. 2813-2940

– SNUSSI, (Mannoubi), **Initiation à la Musique Tunisienne : Mhatt**, émission n°14 diffusée le 2-12-1963, copie ronéotypée.

– YEKTA, (Raouf), « La Musique Turque », Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, t.5, Paris,1922, pp. 2945–3064

المراجع السمعية :

– Snussi, (Mannoubi), « Le Bachrâf », Initiation à la Musique Tunisienne, Disque XII, face 2 ,STD, s.d.

المصادر الإلكترونية:

– http://phonotheque.cmam.tn/, consultée le 5 janvier 2016

– http://www.almaany.com/ar/dict/fa-ar/%D8%A8%D9%8A%D8%B4/, consulté le 28 décembre 2015

– http://www.almaany.com/ar/dict/fa-ar/%D8%B1%D9%88/, consulté le 28 décembre 2015

– https://www.youtube.com/watch?v=_TH5_I6Bid8&feature=share, consultée le 5 janvier 2016

مقاربة تحليلية قالبية للخطاب الموسيقي الآلي عند الفنان "محمد الجموسي": معزوفة "نشوة" أنموذجا

فريد بن عمر*
farid_lartist@hotmail.fr

تميزت الحياة الموسيقية ببلادنا في القرن الماضي بظهور عديد الملحنين حاول كل منهم إضفاء بعض المميزات على الجانب الموسيقي أو حتى الجانب الشكلي والقالبي للأعمال الموسيقية.

ولمّا كان الموسيقيّ يعكس البيئة الاجتماعية والثقافية التي نشأ وترعرع فيها من جهة، والتكوين الموسيقي الذي خضع له من جهة أخرى، فإنه بات من الضروري إبراز هذه المميزات والمقوّمات الموسيقية اللحنية منها والإيقاعية، وصولا إلى الشكلية لما تحمله في طيّاتها من خطاب موسيقي بالأساس، ومن دلالات أخرى اجتماعية وثقافية.

ولسائل أن يتسائل: كيف يتجلّى هذا الانعكاس في أعمال الملحن؟ وهل يطول هذا الانعكاس القالب أو الشكل آليا كان أو غنائيا؟ وما مدى تأثر الملحن بالقوالب الآلية أو الغنائية؟ وما مدى ارتباط العناصر الموسيقية المكونة للأثر الموسيقي مقارنة بمجموعة التآليف الموسيقية السابقة له (أجناس

* جامعي وباحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

موسيقية، نسق إيقاعي، تنفيذ موسيقي،...)؟ وفيم تتمثل جملة الثوابت والمتغيرات في مستوى المضمون الموسيقي والنسق الشكلي بين هذا الأثر وبعض النماذج الموسيقية من الموروث الموسيقي الآلي؟

مجموعة من الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها من خلال هذه الدراسة لمعزوفة "نشوة" للفنان "محمد الجموسي" عبر مقاربة قالبية قصد فهم التركيبة الموسيقية لهذا الأثر الموسيقي.

1. من القالب الموسيقي إلى المقاربة القالبية:

لئن تعددت التعاريف الخاصة بمصطلح "قالب الموسيقى" مثل كونه عبارة عن شكل موسيقي وترجمة للمصطلح "la forme musicale"، أو اعتباره متصلا أساسا بالتآليف الموسيقية التقليدية مع تغييب الرصيد الموسيقي المعاصر نوعا ما(1)... إلا أنها اتفقت في مقومات مضمون تعريفها والتي من أبرزها أن القالب يعتمد على نظام موسيقي معين تتفاعل فيه جملة من العناصر الموسيقية من مقام، وإيقاعات، وأجناس، ونسق إيقاعي، وتركيبة موسيقية، وتتشكل فيما بينها بطريقة جمالية معينة تعطي خصوصية للقالب الموسيقي.

غير أنّ للملكة الإبداعية دورا في تطوير كل قالب أو شكل موسيقي آليا كان أو غنائيا، ويتجلى هذا خاصة مع وفرة أو تعدد التجارب الموسيقية في العالم العربي من جهة، وتنوع الإنتاج الموسيقي في مختلف القوالب الآلية والغنائية من جهة أخرى، فأصبحت لكل بصماته الموسيقية، وأصبحت له حرية في تشكيل مجموعة أفكاره باستعمال مختلف العناصر الموسيقية، ولم يعد مجبرا على التقيد بمجموعة الأسس أو الضوابط التي ينبني عليها أيّ قالب موسيقي(2).

على الرغم من هذا التنوع وهذه الوفرة في الإنتاج الموسيقي، إلا أنّ مجموعة هذه المؤلفات لا يمكن لها أن تكون متأتية من عدم، باعتبارها أنّ مؤلفيها تأثروا بشكل أو بأخر بعديد الأنماط والألوان والقوالب الموسيقية

الموروثة، وبالتالي فهم عملوا، وإن كان ذلك من غير قصد، على تطوير مختلف هذه القوالب الموسيقية، الشيء الذي أدّى إلى حدوث مجموعة من التغييرات مقارنة بما كانت عليه تلك القوالب في سابق الزمان، وأصبحنا نتحدث عن مجموعة من الثوابت والمتغيرات بين التآليف الموسيقية الموروثة ونظيراتها المعاصرة. من هنا بات من الضروري كشف وفهم مختلف هذه الثوابت والمتحولات التي أدت إلى ظهور قوالب جديدة كالمعزوفة.

2. قالب المعزوفة:

إنّ المتأمل في الرصيد الآلي للموسيقى العربية عموما والتونسية على وجه الخصوص يتبيّن له أنّ جزءا هاما منه لا يخضع في تركيبته وهيكلته وشكله إلى أية من القوالب الآلية المعروفة والمتداولة(3).

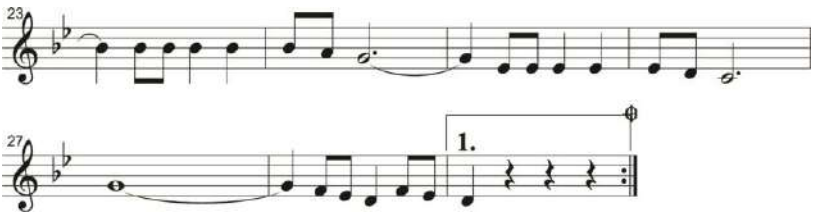
لأجل هذه الأسباب وغيرها، تباينت رؤى الباحثين حول التسمية المناسبة لمختلف هذه القوالب الجديدة، فذهب البعض منهم إلى القول بأنها "معزوفة مستحدثة"(4)، واعتبرها البعض الآخر "تأليف حر(5)"، في حين أقرّ أغلبهم(6) بتسميتها "معزوفة"، على اعتبار تعدّد العناصر الموسيقية فيها من مقامات وإيقاعات ونسق إيقاعي، وصولا إلى التوزيع الآلي والموسيقي مقارنة بمختلف القوالب الآلية الموروثة، هذا إضافة إلى أنّ المعزوفة لم تخضع في شكلها وهيكلتها الموسيقيتين إلى أي من القوالب الموسيقية الموروثة، بل أصبحت للملحن حرية تكاد تكون مطلقة في اختيار شكل الأثر الفني الآلي، وكيفية تفاعل عناصره الموسيقية. كل هذا مهّد الطّريق إلى ظهور عديد الملحّنين في العالم العربي(7) والذين عملوا على التّأليف في غير القوالب المعهودة كالبشرف والسماعي واللونغة وغيرها(8)، وراحوا يبحثون عن أفكار جديدة في أعمالهم الفنية، وكانت النتيجة رصيد موسيقي من المعزوفات والقطع الموسيقية(9).

أما في تونس فقد ظهر ثلة من الملحّنين(10) خاصة بعد تأسيس المعهد الرشيدي والإذاعة التونسية. وعلى الرغم من أنّ إنتاجهم الموسيقي كان غنائيا بالأساس، إلا أنّه لم يخلو من بعض المقطوعات الآلية، وكان للفنان "محمد الجموسي" (1910-1982) بعض التجارب الموسيقية في الجانب الآلي، سنحاول الوقوف على إحداها-وهي معزوفة "نشوة"- قصد فهم بنيتها القالبية وشكلها الموسيقي.

3. مقاربة قالبية لمعزوفة "نشوة":

لن نقدّم تحليلا موسيقيا معمقا بقدر ما سنركّز على الجانب القالبي والعناصر الموسيقية المتصلة بالقالب في حدّ ذاته وبالاستناد إلى النص الموسيقي (11)، قصد فهم شكل هذه المعزوفة، وهل هي مستمدّة من إحدى القوالب الموروثة، أم هي تصوّر جديد للموسيقى التونسية الآلية خاصة من حيث البنية.

1.3. المقام والأجناس: وردت المعزوفة في مقام الكرد، وقد استعمل الملحن جنس كرد دوكاه وجنس راست راست.



جنس كرد دوكاه

جنس راست راست

2.3 الإيقاعات: لم يعتمد الملحن سوى على إيقاعين اثنين وهما :

"الخطوة" و"الرمبا"

3.3. النسق الإيقاعي: ♩= 270

4.3. تركيبة الفقرات الموسيقية(12):

احتوت معزوفة "نشوة" على فقرتين موسيقيتين تمتد الأولى من المقياس الأول إلى المقياس 30، ووقع فيها تقديم جنس كرد دوكاه بعد التركيز على كل من درجات "العجم" و"النوا" و"الكرد" و"الراست"، وصولا إلى الدوكاه، أما الفقرة الثانية والتي امتد على باقي مقاييس النص الموسيقي فقد أبرزت جنسي راست راست وكرد دوكاه، مع التركيز على درجات "المحيّر" و"الكردان و"العجم". ولفهم تركيبة هذه الفقرات، قمنا بإسناد حرف "أ" للفقرة الأولى، وحرف "ب" للثانية، فتصبح معزوفة "نشوة" على التركيبة الآتية: أ- ب – أ- ب – أ.

5.3. الاستنتاجات:

على الرغم من قلة العناصر المقامية الموجودة في المعزوفة ومحدودية جملها الموسيقية التي لم تتعدّ الأربعة جمل" فإننا نلمس ثراء موسيقيا من جانب التركيبة حيث نشهد مراوحة بين فقرتين موسيقيتين" إضافة إلى مراوحة بين وزنين بنفس النسق الإيقاعي الذي ورد سريعا نسبيا.

بالرجوع إلى مختلف القوالب الآلية الموروثة، يتبين أن معزوفة "نشوة" مستوحاة من قالب "اللونغة" على اعتبار النسق الإيقاعي من جهة، والمراوحة بين الفقرتين الموسيقيتين، وكأنها مراوحة بين خانتين أو بين خانة وتسليم في لونغة لا تحتوي على أربعة خانات مثلما هو الحال تقريبا في جل الموروث الموسيقي في هذا القالب.

من هنا نستنتج أن الملحن قد انطلق من قالب اللونغة، واقتصر في تلحينه على خانة وتسليم باعتماد إيقاع الخطوة، مع إدخال إيقاع الرمبا من حين لآخر كعنصر جديد على القالب من جهة، وإبراز جنس راست راست الذي

يعتبر غير مألوف في مقام الكرد في صورة ارتكازه على درجة الدوكاه من جهة أخرى. وبالتالي فهو لم يقدّم تصورا كليا جديدا، بل عمل على تطوير قالب موسيقي موروث معتمدا على عناصر موسيقية تنوعت بين المقامية والإيقاعية والشكلية، ليصبح القالب عبارة عن معزوفة موسيقية يبرز فيها النفس المعاصر، والرؤية الموسيقية الجديدة للملحن.

لقد عمل الفنان "محمد الجموسي" على إبراز طابعه الموسيقي في الجانب الآلي وذلك حسب خلفيته الموسيقية،،، فكانت النتيجة معزوفة مستوحاة من قالب اللونغة، فهل كان نفس الأسلوب المتّبع في معزوفته الثاني "سهرة"؟ وهل اتّبع الملحنون التونسيون المعاصرون له نفس التّمشي التجديدي في مختلف أعمالهم الآلية؟

الهوامش والإحالات :

(1) من بينهم نذكر سليم الحلو في كتابه الموسيقى النظرية.

(2)بن عثمان، حمادي، الموسيقى الآلية العربية بين التقليد والحداثة، مجلة الحياة الثقافية، العدد 162،السنة 30، وزارة الثقافة، 2005. ص ص 88-91.

(3) من قوالب آلية موروثة عن الأتراك مثل السّماعي واللونغة والبشرف وغيرها، إضافة إلى بعض القوالب الآلية التونسية على غرار الاستفتاح والمصدّر من النوبة التقليدية الأندلسية، ولمزيد من التعمّق راجع كتاب "**الأسعد الزواري**" والذي يحمل عنوان "الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة، صفاقس، المعهد العالي للموسيقى، مطبعة التسفير الفنّي، الثّلاثيّة الأولى، 2006، 281 صفحة وكتاب "**سليم الحلو**" تحت عنوان "الموسيقى النظرية"، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1972، الطبعة الثانية، 226 صفحة وغيرها من الكتب التي اهتمت بمختلف القوالب الآلية للموسيقى العربية عموما.

(4) من بينهم جمال عبيد في أطروحته جماليات" الموسيقى المجرّدة"في تونس في القرن العشرين بين الشّكلانيّة والتّعبيريّة والتّطريب، المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، 2011، 426 صفحة.

(5) من بينهم حمادي بن عثمان في مقاله المذكور،صفحة 89.

(6) من بينهم سليم الحلو في كتابه الموسيقى النظرية.

(7) نذكر منهم "محمد عبد الوهاب"(1902-1991) و"أحمد فؤاد حسن"(1928-1993) وغيرهما.

(8) هذا لم يمنع وجود مجموعة من السماعيات واللونغات من ألحان موسيقيين معاصرين مثل "رياض السنباطي"(1906-1981) و"محمد سعادة"(1937-2005) و"صالح المهدي"(1925-2014) و"الأسعد الزواري"(ولد سنة 1962) ...

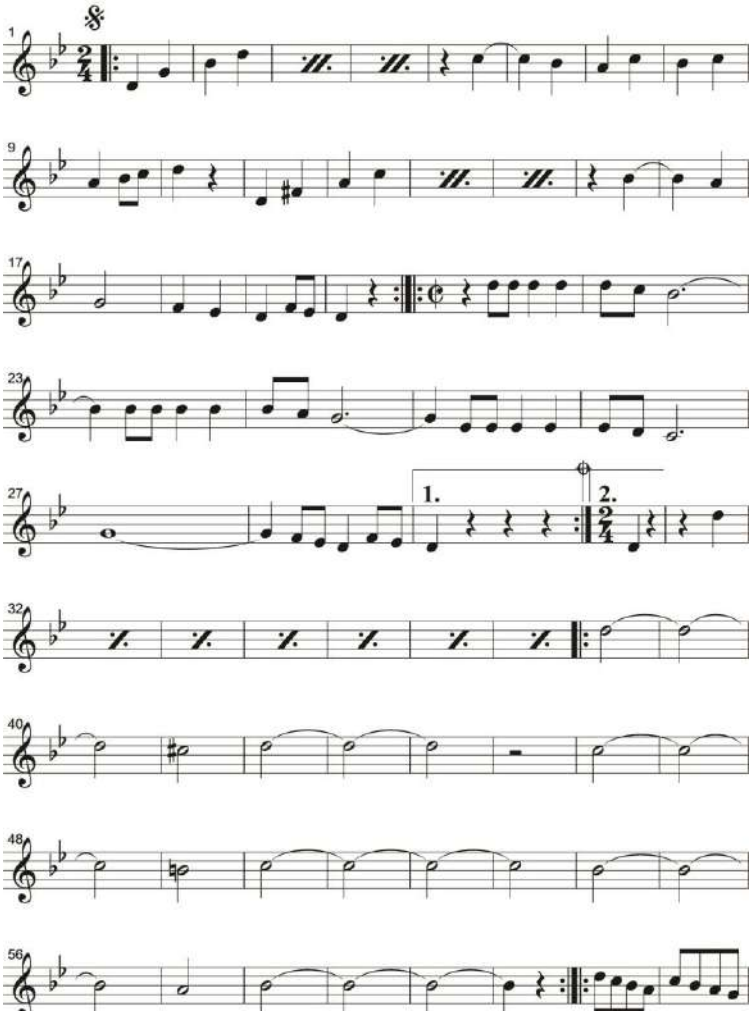
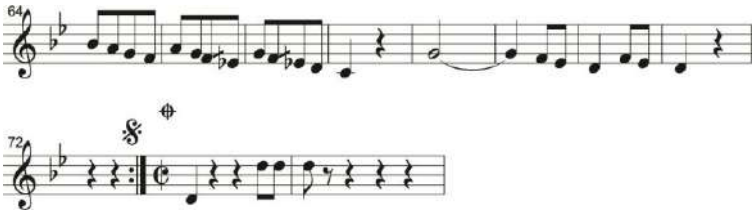
(9) بن عثمان، حمادي، المصدر نفسه.

(10) أمثال "قدّور الصرارفي"(1913-1977) و"رضا القلعي"(1931-2004) و"علي الرياحي"(1912-1970) و"محمد التريكي"(1899-1998)...

(11) انظر إلى النص الموسيقي في آخر المقال.

(12) المقصود بالفقرة الموسيقية هي مجموعة جمل موسيقية، كما نشير أنّ الجملة هي فكرة موسيقية نتلمّس فيها استقرار للحن الموسيقي.

النص الموسيقي:

نشوة

64
72

في ماهية "الجينيريك"

أحمد بوحامد*

bouhamedahmed@yahoo.fr

مقدّمة

كيف يُمْكن أن نَنْظر إلى الجينيريك؟ هل هو مجرّد مقدّمة موسيقيّة لفيلم أو لرواية متلفزة... أم أنّه قالب موسيقيّ له من الخصوصيّات الفنّيّة والجماليّة ما يجعله مستقلّا بذاته وببنيته؟

الأكيد أنّ بعض الأفلام – مثل أفلام "شارلي تشابلن"– قد عرفت بالجينيريك الخاصّ بها، غير أنّ التّساؤل الذي يفرض نفسه هو الآتي: هل أنّ الصّلة بين الجينيريك والفيلم صلة مؤكّدة وثابتة، وأنّها تحتاج إلى المزيد من البحث والتّحليل للتّأكيد على أنّ الجينيريك يُخفي دراما الفيلم ويُعبّر عنها ويرمز إليها، بحيث يصبح هو ذاته بُعدا دراميّا ومُكوّنا جماليّا في صميم الفيلم ذاته أو الدّراما ذاتها.

إن الجينيريك ظلّ في منزلة ما بين المنزلتين، لا هو قالب مستقل بذاته، ولا هو بمنزلة المقدّمة فحسب، فهو اجتهاد شخصيّ من مختصّ تركيب الفيلم ومن المخرج ومن المؤلّف الموسيقيّ (الملحّن)، وبقدر ما يكون التّعاون موجودا بين هذا الثّالوث تكون تعبيريّة الجينيريك عن الفيلم أقوى وأبلغ.

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

إنّ الوضعيّة الإيبستيمولوجية للجينيريك يمكن صياغتها كالآتي: هو من جهة ضرورة فنّية للفيلم، ومن جهة أخرى لا يزال يبحث عن ذاته، سواء بوصفه قالبا موسيقيّا، أم مقدّمة موسيقيّة ليس أكثر.

وينبغي التّأكيد أنّ النّاس حينما يأتون إلى السّينما، لا يأتون من أجل الإنصات إلى الموسيقى ولكنّهم يتفاعلون مع الفيلم مثل تفاعلهم مع الموسيقى ولأجل ذلك وجب الاشتغال على الجينيريك بالحرفيّة اللاّزمة.

1) في الخطاب الموسيقي

تقوم الموسيقى أساسا على حاسّة السّمع، مثلما يقوم الفن السّابع على حاسّة البصر. ومع ذلك نرى أنّها وثيقة الصّلة بالفنون الأخرى، مثل الرّقص والمسرح، فالموسيقى خطاب إبلاغي للشّعوب المتطوّرة والشّعوب البدائيّة في آن واحد خاصّة وأنّها قد اقترنت بالمناسبات الاحتفاليّة الدّينيّة والدّنيويّة التّي لا يكاد مجتمع من المجتمعات يخلو منها.

غنيٌّ عن البيان إذن التّأكيد على الأهمّية الفائقة للموسيقى وللخطاب الموسيقي في ثقافات الشّعوب، ففي الثّقافة الإسلاميّة عَدّ "إخوان الصّفا" الموسيقى بأنّها « علم الحكماء » (1) وكانت آراؤهم سابقة لعصرها وكانوا يرون أنّ « لكلّ حالة يعبّر عنها لحن خاصّ بها » (2) وهي أيضا ذات فوائد علاجيّة إذ من شأنها أن« تخفّف ألم الأسقام والأمراض عن المريض ويكسر سَوْرَتَها، وتشفي من كثير من الأمراض والأعلال » (المصدر نفسه) (3).

على هذا الأساس يمكن أن نعتبر أنّ الموسيقى لغة. وهي شكل من أشكال الخطاب، وهذا ما انتهى إليه علماء الموسيقى ويرى الباحث "سمير بشّة" أنّ الموسيقى « لغة مثل لغة الكلام، تعتمد على عنصري الصّوت والإيقاع. فالموسيقى- شفويّة أومكتوبة- تتضمّن أساسا أبجديّة خاصّة ونظريّة معيّنة يمكن تحليلها على أسس لغويّة » (4).

ولكي يقع إدماج الموسيقى ضمن الخطابات الرّمزية أُسوة بالخطاب اللّساني، فقد استنبط "جان جاك ناتي" مصطلحا ضمّ فيه الخطاب الموسيقي إلى

نسيج الخطابات التّواصليّة وهو «الموسيقولوجيا الشّاملة» (5). وقد تولّد عن ذلك جملة من الحقائق الإبستيمولوجية التّي يتعيّن أخذها بالحسبان وهي أن لا يقع التّركيز فحسب على مادّة الموسيقى وإنّما «على طبيعة التّدليل»(6) أي على نوعيّة المعاني التّي يسعى الموسيقيّ إلى بثّها لدى السّامع بالأصوات والألحان وبثنائيّة الصّمت والكلام. فالخطاب الموسيقي نسق علاماتيّ ينهض على « بحث متواصل عن المعنى وكيفيّة إنتاجه واستهلاكه في مجالات الفكر الإنساني»(7).

إنّ توليد المعنى وتفجير الدّلالة هو الذّي يضع الموسيقى في موقع الخطاب السّينمائيّ والخطاب العلامي، وبناء على ذلك يمكن دراسة الموسيقى دراسة سيميائيّة / دلاليّة، بوصفها نسقا علاميّا مثل النّسق الصُّوَرِي والنّسق التّشكيلي، وهذا مايفتح الباب واسعا أمام فاعليّة التّأويل في قراءة الخطاب الموسيقي وسماعه في الآن نفسه.

2) العلاقة الرّمزيّة والتّشاركيّة ما بين الخطاب الموسيقي والخطاب السّينمائي

الواقع أنّه هناك من يذهب إلى القول أنّ السّينما هو"أب الفنون" «فالصّورة السّينمائيّة تنهض بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانيّات التّعبيريّة المرئي منها والذّهني، المحسوس والمجرّد، الواقعيّ والتّخييليّ. »(8) وقد اكتشف الفنّانون أهمّية الموسيقى في الإبلاغ السّينمائي وعرفوا أنّ لها دورا دراميّا مخصوصا كما أنّ لها وظيفة نفسيّة عميقة « فهي تغوص في أعماق الإنسان دون أن يشعر أحيانا وتجبره على القيام بردّة فعل تلقائية » (9)، وهذه الوظيفة النّفسيّة تؤكّد على بلاغة الفيلم وعلى قدرات المُخرج في التّأثير على شعور المُشاهد، فعلى المُخرج أن « يعرف ما يريد من الموسيقى دراميّا. وإنّ واجب المُخرج هو أن يترجم هذه الحاجات الدّراميّة إلى مصطلحات موسيقيّة.» (10).

إنّ السّينما والموسيقى يقومان – علائقيّا – على مبدإ التّزامن بما ينظّم العلاقة بين المرئيّ والمسموع في النّسق الدّرامي والسّردي للفيلم، وقد غدا هذا

التّزامن – الذّي كان مشكلة كبرى زمن السّينما الصّامتة- تمرينا جماليّا دقيقا واختيارا علاميّا / سيميائيّا جديدا إذ يقوم على مُراكبة الدّالّ على الدّالّ، دالّ المسموع (الأصوات...) على دالّ المرئي (الصّورة...)، إذ أنّ «الكلمات والأنغام الموسيقيّة توصل المعاني ولكن كلّ بوسيلة مختلفة سواء كانت الموسيقى مرتبطة بأغنية أم لا فإنّها يمكن أن تكون محدّدة أكثر إذا ما جاورت صورة فيلميّة»(11) وعلى هذا النّحو ابتكرت السّينما موسيقاها الخاصّة التّي تتميّز بها عن سائر الأجناس والأنواع في عالم الفنون الجميلة.

إنّ ما يهمّنا في هذا المبحث هو تنزيل الموسيقى في خطاب آخر، هو خطاب الجينيريك في الأفلام السّينمائيّة وفي الدّراما التّلفزيّة... إنّنا نتحدّث – منهجيّا ومعرفيّا – عن الموسيقى التّصويريّة المُصاحبة للأفلام سواء على مستوى الجينيريك أو على مستوى مَشاهد الفيلم وأحداثه، وهذا ما يفرض وجود كفاءات تشتغل على الفنّين معا وبصورة متلازمة : فنّ الموسيقى وفن السّينما، فن الصّوت وفن الصّورة. فلا يمكن أن نتّخذ من الاختلافات السّيميولوجيّة بينهما سببا للتّفريق بينهما، نحن إذن أمام خطاب جامع جمعا جماليّا وإبداعيّا وإبلاغيّا في ذات الحين.

3) البعد العلامي للموسيقى التّصويريّة وموسيقى الجينيريك

نشأت الموسيقى التّصويريّة وموسيقى الجينيريك كحاجة جماليّة ووجه تعبيري وعلامة إبلاغيّة لملايين المُشاهدين وقد عرّف "رفيق بن عمر" الموسيقى التّصويريّة بأنّها « تنقسم إلى عدّة أقسام مستقلّة عن بعضها البعض لكنّها متناغمة ومترابطة فيما بينها، تنطلق بموسيقى الجينيريك الافتتاحي ثمّ أقسام موسيقيّة أخرى تصاحب على امتداد كامل العمل ثمّ تختتم بموسيقى الجينيريك الأخير والختامي» (12).

إنّ الموسيقى التّصويريّة في الفيلم إذن « شأنها شأن الحوار الكلامي تفقد معناها لمّا نفصلها عن الصّورة التّي تعطيها توجّها منطقيّا معيّنا، وبالتّالي فهي تكمّل ما يحتويه من أحداث، إذ لا تمثّل تفسيرا للموقف المصوّر فقط، بل

إنّها عنصر ذو معنى أشمل »(13). وإنّ للجينيريك مؤشّرات دالّة على أنّه يمكن أن يرتقي إلى ضرب من القوالب الموسيقيّة، أوّله ألّا يكون صدفة أو اختيارا عشوائيا من قبل المُخرج، فإنّ المُشاهد سيلاحظ النّشاز ما بينه وما بين الفيلم وإيقاع حركته. فإذا ما كانت المَشاهد شاعريّة مثلا، فإنّ الموسيقى المُصاحبة لها مدعوّة إلى أن تحافظ على رُوح هذه الشّاعريّة بواسطة الأنغام والأصوات وكلّ العناصر المُتاحة لها. وإذا ما كانت المَشاهد حربيّة أو ملحميّة فإنّ على الموسيقى أن تستجيب لهذه الرّوح الملحميّة. ولأجل ذلك، ومنذ البواكير الأولى للأفلام النّاطقة أُريدَ للموسيقى أن تقوم بدور وظيفي في الفيلم أو الدّراما المتلفزة... وهو ألّا يقتصر دورها في « تجسيد الخلفيّة للكلمة الملفوظة ولدراميّة الحدث »(14) وإنّما يمتدّ إلى التّعبير عن الأعماق النّفسيّة للبطل أو للشّخصيّة الرّئيسيّة. وعلى هذا النّحو تصبح الموسيقى لغة سينمائيّة بامتياز تخضع لإيقاع الفيلم ولحركاته الدّاخليّة الدّراميّة والفرجويّة، ولا تطغي عليه ولكنّها أيضا لا تتبوّأ منزلة ضئيلة بل هي عُنصر بنيويّ في الفيلم ذاته.

نحن الآن أمام حقيقة إيبستيمولوجيّة جديدة نشأت من تراكُب المرئيّ على المسموع، إذ في الموسيقى التّصويريّة تتضائل الاختلافات السّيميولوجيّة بينها ويصبح المُشاهد منتبها إلى التّناغم ما بينها وحذرا أيضا من مَظاهر النّشاز، ولذلك فإنّ أوّل قطعة موسيقيّة يسمعها جمهور المُشاهدين هي تلك الكامنة في الجينيريك، وهي التّي ستمهّد لهم معرفة نوع الفيلم، خاصّة وأنّ الجينيريك يحتلّ الحيّز الصُّوَري الأوّل والحيّز السّمعيّ المباشر الذّي تلتقي فيه أُذُن المُشاهد بنوعيّة الموسيقى التّي ستألفها على امتداد عرض الفيلم. وهذا ما يساعد على طرح السّؤال الجمالي والتّقني في آن واحد وهو : هل يمكن اعتبار "الجينيريك" قالبا موسيقيّا قياسا على قوالب موسيقيّة أخرى؟فبالنّسبة للبعض على غرار "حمّادي بن عثمان" فإنّه ينفي أن تنفرد موسيقى الجينيريك بقالب معيّن خاصّ بها، ويعرّفها بأنّها « موسيقى حرّة وألحان حرّة منسجمة ومتكاملة فهي يمكن أن تكون معزوفة أو أغنية أو حتّى إيقاعات» (15). كما أنّه يعتبر أنّ

موسيقى الجينيريك هي " توليفة" « synthèse » للموسيقى التّي وُضعت خصّيصا للفيلم أي أنّ موسيقى الجينيريك هي مستوحاة من " الاستدعاءات الموسيقيّة" « les rappels musicaux » التّي ترافق أحداث الفيلم. (16).

إنّ الموسيقى التّصويريّة تعدّ تمهيدا سمعيّا وجماليّا حاملا للدّلالة في التّعبير عن الفيلم من حيث نوعيته وجنسه ونمطه، ولأجل ذلك فإنّها تُعدّ – بحسب التّوصيف اللّساني– شبكة من الدّوال المقترنة بدورها بالدّلالات، فهي تُنتج المعنى، وأوّل معنى تضُخّه في الفيلم هو « تحرير المُشاهد من الوطأة الثّقيلة للصّمت »(17).

أصبح للموسيقى التّصويريّة إيقاع سرديّ، بل هي تمثّل نوعا من السّرديّة المواكبة لسرديّة الفيلم الأصليّة (الحكاية)، فللموسيقى حكاية وقصّة نابعة من الفيلم ومتراكبة معه في ذات الحين. إنّ ذلك قد منح للموسيقى التّصويريّة ولجوانب الدّال فيها منزلة متميّزة كما منح جانب المدلول منزلة أهم لأنّ الموسيقى أصبحت مُعبّرة عن المعنى وعن الدّلالة أسوة بكلّ الفنون الجميلة ودون استثناء. فليس المطلوب من الموسيقى التّصويريّة استعمالها لسدّ الفراغات وتعبئة المَشاهد، وإنّما هي لغة تصويريّة مادّتها الأصوات التّي تُوظّف بحسب مدلول الفيلم، فالموسيقى التّصويريّة هي متدرّجة وتصاعديّة وحركيّة وليست ثابتة أو متكرّرة.

هناك إبداعات موسيقيّة في الجينيريك ظلّت إلى حدّ الآن مثالا في الإتقان وفي الرّقيّ الجمالي، فموسيقى "رأفت الهجّان" التّي وضعها "عمّار الشّريعي" قد اعتُبرت مثالا في التّجانس بين عالم الصّورة المتوتّر والمزدحم بالصّراع وبين الموسيقى التّي تلعب على التّرقّب وعلى توقّع الخطر الآتي من كلّ الأنحاء والاتّجاهات، وهذا التّجانس يخدم فعلا المناخ المُخابراتي الذّي وَسَم هذا العمل التّليفزيوني على امتداد عشرات السّاعات. كما كان "يوسف شاهين" يعمد إلى التّعاون مع موسيقيّين متخصّصين في وضع جينيريك الأفلام وفي الموسيقى التّصويريّة ككل، وفي فيلم "المصير" وهو الفيلم الذّي يتركّز على شخصيّة

الفيلسوف الأندلسي "ابن رشد"، كانت الموسيقى تستعيد أجواء الموشّحات الأندلسيّة الأصيلة بما فيها من إحساس بمتعة البصر والاحتفاء باللّذّة والإحساس الغامر بنكهة الحياة وبهجتها. وكذلك الموسيقى التّصويريّة التّي وضعها "موريس جار" لفيلم "الرّسالة"، فهي تساعد المُشاهد على استقبال معاني الفيلم المتّصل بالرّسالة المحمّديّة.

الخاتمة

على أيّة حال إنّ القالب الموسيقيّ يقتضي قواعد وشروطا وجماليّة خاصّة، وهذا يتطلّب منّا إخضاع الجينيريك إلى تلك القواعد وتلك الشّروط حتّى يكون السّمعي في الفيلم (الدّال بالمعنى الواسع) مؤثّرا في المرئيّ وفي الدّلالي وفي الإيديولوجي (المدلول على وجه أعم)، فنحن نريد أن نرتقي بالجينيريك إلى منزلة القالب الموسيقيّ وإلى أن يكون شكلا فنّيّا دراميّا وموسيقيّا في آن واحد لأنّه لا يحمل خطابا موسيقيّا فحسب بل إنّما يشير ويرمز إلى خطاب سينمائيّ وهو ما يدلّ على التّشابك والعلاقة ما بين الخطاب الموسيقيّ والخطاب السّينمائيّ. ونشير هنا إلى أنّ "جان جاك ناتي" قد أكّد على البعد الدّلالي في الموسيقى الشّعبيّة والفلكلوريّة وغيرها، ونرى أنّ للجينيريك قدرات وممكنات دلاليّة يجب أن يشتغل عليها الباحث حتّى تخرج هذه العلاقة ما بين الخطاب السّينمائيّ وما بين الخطاب الموسيقيّ من البعد الذّاتي والانطباعيّ إلى البعد المعرفيّ والعلميّ.

الهوامش والإحالات :

(1) الخيّون (رشيد)، **آراء إخوان الصّفا وخلان الوفا إعجاب وعجب**، سلسلة كتاب المجلّة العربيّة عدد193، الرّياض، 2012، ص.154.

(2) **المصدر نفسه**، ص.157.

(3) **المصدر نفسه.**

(4) ناتي (جون جاك)، **تمجيد الموسيقولوجيا**، تر. سمير بشّة، السّلسلة الموسيقيّة، ط.1، تونس، منشورات كارم الشّريف، 2011، ص.34.

(5)بشّة (سمير)، « إيبستيمولوجيا الخطاب الموسيقي وحوار الأضداد من "روسو" إلى "ناتي" »، الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة (المؤتمر الدّولي الأوّل من 10 إلى 12 أفريل 2013)، صفاقس، مطبعة التّسفير الفنّي، 2013، ص.39.

(6)بنكراد (سعيد)، **السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها**، الدّار البيضاء، منشورات الزّمن، 2003، ص.20.

(7)العفّاس بنصير (إيناس)، « مدخل إلى المقاربة السّيميائيّة الإجتماعيّة في تحليل الخطاب:الخطاب الموسيقي أنموذجا »، الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة (المؤتمر الدّولي الأوّل من 10 إلى 12 أفريل 2013)، صفاقس، مطبعة التّسفير الفنّي، 2013، ص.69-70.

(8) ماجدولين (شرف الدّين)، **الصّورة السّرديّة في الرّواية..القصّة..السّينما.." قراءة في التّجلّيات النّصّية "**، ط.1، القاهرة، دار رؤية للنّشر والتّوزيع، 2006، ص.129- 130 .

(9) خشارم (أمير)، **الموسيقى في السّينما الصّامتة : شريط العصور الحديثة لتشارلي تشابلن نموذجا**، رسالة ختم الدّروس لنيل شهادة الأستاذيّة في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف رضا بن منصور، بحث غير منشور، 2009، ص.13.

(10)جانيتي (لوي دي)، **فهم السّينما(الصّوت)**، تر. جعفر علي، الدّار البيضاء، ط.2، عيون مقالات، 1990، ص.27.

(11)**المصدر نفسه**، ص.25.

(12) بن عمر (رفيق)، **سيناريو2**، ط.1، تونس، دار الخدمات العامّة للنّشر، أوت 2010، ص.183.

(13)الخيّاطي (سندة)، **الموسيقى التّصويريّة في الصّناعة السّينمائيّة**، رسالة ختم الدّروس لنيل شهادة الأستاذيّة في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة، المعهد العالي للموسيقى بتونس، إشراف مصطفى علولو، بحث غير منشور، ص.29.

(14) ليسا (صوفيا)، **جماليّات موسيقى الأفلام**، تر. غازي منافيخي، دمشق، منشورات وزارة الثّقافة، 1997، ص.5.

(15)بوحامد (أحمد)، **الخطاب الموسيقي في "جينيريك" الأفلام التّونسية الطّويلة تجربة "حمّادي بن عثمان" نموذجا**، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى ، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، إشراف الأسعد الزّواري وعبد الله العيادي، بحث غير منشور، ص.47.

(16)**المصدر نفسه**، ص.48.

(17)« Rôle de la musique : de délivrer le spectateur du terrible poids du silence ». MITRY (Jean)**, Esthétique et psychologie du cinéma**, Paris, Editions Universitaires, 1965, p.116.

ظاهرة "الراب" بين مميّزات القالب وتطور الخطاب

سليم قراجة*
graja-slim@hotmail.fr

يرد مقالنا هذا كمحاولة لدراسة ظاهرة "الراب" عبر تقديم مرجعياتها الثقافية وجذورها وعوامل نشأتها، مع إبراز مراحل تطور هذه الظاهرة وأهم مميزاتها الموسيقية. كما سنتوقف عند بعض المفاهيم التي تتنزل في سياق مبحث"الراب"ونخص بذلك مفهوم كل من مصطلح"الهيب هوب" "Hip-Hop" و"السلام""Slam" بقصد الكشف عن خصوصيات هاتين التعبيرتين الفنيّتين. فالدافع الأساسي الذي جعلنا نتناول هذا المبحث، هو انتشار ظاهرة "الراب" التي ما انفكت تكتسح بلدان العالم الغربي والعالم العربي على حد السواء مما خلق إشكالية تحديد ضوابط قالب "الراب" ومدى علاقته بالقوالب الموسيقية السابقة وبتطور الخطاب الموسيقي. وعلى هذا الأساس اخترنا أن تكون إشكاليتنا على النحو التالي:

ما هي جذور وعوامل نشأة "الراب" وتطوره ؟ هل "الراب" تعبير فني قائم بذاته أم هو امتداد لتعابير أو أنماط موسيقية سابقة ؟ كيف يحدد قالب

* باحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية

"الراب"وما هي مميزاته الموسيقية ؟ هل أن "الراب" تمهيد لظهور تعبيرات وقوالب غنائية جديدة ؟ ما هي علاقة "الراب" بتطور الخطاب الموسيقي ؟

يندرج«الراب» ضمن الموسيقات الأفروأمريكية المتولدة عن التعدد الثقافي الذي شهدته القارة الأمريكية نتيجة للظروف التاريخية والسياسية التي عايشتها على امتداد فترات زمنية طويلة، مما أدى إلى بروز عديد الحركات الاجتماعية والثقافية منها الحركة السياسية التصحيحية « Political correctness »، والحركة التوكيدية « Affirmative action » في الولايات المتحدة الأمريكية. كل هذه الحركات تدعوا إلى إزالة أنواع التمييز العنصري ورفض إطلاق أوصاف الزنجي أو الهندي أو المهاجر، والدعوة إلى استعمال أوصاف الأفروأمريكي (1). منذ القرن الخامس عشر اعتبرت القارة الأمريكية خليطا من الأجناس العرقية : إيطاليون وفرنسيون وبولونيون وروسيون وإسبانيون... (2) سهلت الحركات الاستعمارية عملية استيطانهم مثل الاستعمار الإسباني بمنطقة أمريكا اللاتينية والذي امتد على فترة أربعة قرون من سنة 1492 إلى سنة(3) 1898، أو بعد مرحلة الاستعمار، حيث شجعت عديد من الحكومات إثر استقلالها مثل الحكومة الأرجنتينية حركة الهجرة الوافدة من مختلف الجنسيات قصد حسن استغلال أراضيها الجديدة بالاعتماد على اليد العاملة الخارجية(4) . إضافة إلى الأجناس الأوروبية، هنالك حضور لعدد كبير من الأفارقة وقع جلبهم للقارة الأمريكية كعبيد منذ بداية سنة 1618 إلى حدود سنة 1808 (تاريخ تحريم تجارة العبيد بالولايات المتحدة)، وبلغ عدد العبيد الأفارقة سنة 1786 قرابة 34 مليون نسمة (5) ، عانوا من الاضطهاد وعرفوا حياة قاسية وصعبة منعوا فيها من ممارسة عاداتهم وتقاليدهم، فعاشوا مهمشين ومسلوبي الهوية، واقتصر دورهم بالعمل بالمجال الزراعي داخل الحقول (6). غير أن هؤلاء العبيد اكتنزوا في أنفسهم ثراء موسيقيا هاما منبثقا عن العادات والتقاليد الإفريقية، ستتجلى أثاره في الموسيقى الأفروأمريكية تدريجيا إثر امتزاجه بركائز وقواعد الموسيقى الغربية

الأوروبية الوافدة على القارة الأمريكية ضمن المخزون الثقافي للمستوطنين الأوروبيين (7) .

حسب الأجناس العرقية المتواجدة في القارة الأمريكية، تصنف الموسيقى الأفروأمريكية إلى صنفين : صنف موسيقى السود « La musique noire» نسبة للعبيد الأفارقة الزنوج، وصنف موسيقى البيض « La musique blanche » نسبة لبقية الأجناس الأوربية (8) . نظراً للعلاقة الوطيدة التي تجمع الحياة الثقافية بالمجتمع المنبثقة عنه بما "هي مجموعة المفاهيم والقيم والخبرات المشتركة لمجتمع أو جماعة ما، تتجلى عمليا من خلال أسلوب في الحياة (9)، فإن تدهور الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها الحكومة الأمريكية خلال فترة الستينات والسبعينات من القرن العشرين، قد أفضت إلى بروز حركات ثقافية جديدة شملت بدورها التعبيرات الفنية والممارسات الموسيقية المتداولة في تلك الفترة. من بين هذه الحركات نذكر حركة "الهيب هوب"، ففيما تتجلى مميزات هذه الحركة؟

1. حركة"الهيب هوب" « Mouvement Hip-Hop »

ولدت هذه الحركة في الأحياء الشعبية الفقيرة بنيويورك « New York » مثل حي البرونكس « Le Bronx»(10) ، نتيجة للتدهور الاقتصادي خلال فترة الستينات مما زاد في تدني مستوى عيش الطبقات الضعيفة وخصوصا الأفارقة الزنوج، وذلك لعدم التوزيع المتكافئ للثروات حيث انحازت الحكومة نحو الأقليات الأوروبية على حساب الأفارقة. كما ارتفعت نسبة الهجرة الداخلية نحو المدن بحثا عن فرص العمل، فصارت المدينة فضاء يؤمه المهمشين الذين التجئوا للطرق اللامشروعة لكسب المال كما انخرطوا داخل عصابات ودخلوا في صراعات ضد السلطة (11) . أمام كل هذه الأوضاع المتردية وسياسة اللامبالاة التي اعتمدتها السلطة تجاه فئة الزنوج الأفارقة، مثل "الهيب هوب" الوسيلة التي عبروا بها هؤلاء الزنوج عن معاناتهم والفضاء الذي يثبتون فيه وجودهم(12) . حسب المعجم الانجليزي، يفسر مصطلح "الهيب هوب" بكلمة"هيب" « Hip » بمعنى

الكلام أو الحديث، وكلمة "هوب" « Hop » بمعنى الرقص. فـــ"الهيب هوب" هي حركة ثقافية نبضت من عمق الشارع وتعكس واقعه من خلال جملة من التعبيرات الفنية تتجلى عبر الرسوم والرقص والموسيقى (13)، وسرعان ما تحولت هذه الثقافة إلى نمط عيش تختزل سماته فالعناصر التالية : شكل الهندام الذي يكون من النوع الفضفاض، "الغرافيتي" « Graffiti » وهي طريقة وضع الرسوم والتعابير التشكيلية على الجدران خصوصا بالأماكن العامة، "الديدجي" « D J/ Disck Jokey » هو الذي يحي الاحتفالات في الأحياء الشعبية بإذاعة الاسطوانات الموسيقية عبر مضخمات الصوت، "البراك دانس" « Break Dance » هي رقصات وتعبيرات جسمانية ذات جذور إفريقية تعرض بنوع من الحدة والعنف، "البيت بوكس" « Beat Box » ويتمثل في إصدار الأصوات والإيقاعات عبر الحنجرة والفم، "الراب" « Rap » وهو الموسيقى التي رافقت حركة "الهيب هوب" وتمتاز بإلقاء الكلمات على اللحن عوض غنائها مقارنة بالموسيقات الأخرى(14) . فما هي جذور موسيقى "الراب"؟ وما هي عوامل نشأتها وتطورها؟ وكيف يحدد قالب "الراب" ومميزاته الموسيقية؟

2. "الراب" « Rap »

برز "الراب" بالولايات المتحدة وتحديدا بالأحياء الشعبية بمدينة نيويورك في أواخر الستينات متأثرا بالموسيقات المندرجة ضمن صنف موسيقى السود الأفروأمريكية. ويفسر معنى فعل « to rap » حسب المعجم الانجليزي بالتكلم والحديث الموزون الموقع (15) . لقد تنوعت جذور "الراب" وتوزعت ترتيبيّا على النحو التالي:

1.2. العادات والتقاليد الإفريقية

تتمثل هذه العادات والتقاليد في "الغريو" « Griots » وهم مجموعة من الأفراد يمارسون بعض من الفنون التي تقوم على المشافهة مثل فن الرواية والشعر والغناء مصحوبين بالعزف على الآلات الإيقاعية (16). انتقلت هذه العادة من إفريقيا إلى القارة الأمريكية عن طريق تجارة العبيد، وظلت متواصلة إلى حدود فترة الستينات والسبعينات مع مجموعة من الشعراء الأفارقة الذين نددوا في أشعارهم بالحريات والحقوق الاجتماعية وعرفوا بكنية آخر الشعراء « The Last Poets» (17) كذلك "الديرتي دوزن" « Dirty Dozens» و"التوستينغ" « Toasting»، هي عادة قديمة اختص بها الأفارقة الزنوج تتمثل في التبارز اللفظي « Joutes verbales » بين شخصين عن طريق جمل قصيرة تتضمن عبارات مهينة(18)

2.2. الجذور الدينية

تعود هذه الجذور إلى الغناء الديني الكنائسي "الغوسبال" « Gospel » الذي يتشابه مع الغناء الإفريقي القائم على شكل سؤال فجواب « Question-réponse »، حيث تقدم موعظة القس مصحوبة بآلات "البيانو" أو "الاورغن" في شكل ارتجالي شبيه بطريقة إلقاء "الراب" (19) . كما ترجع هذه الجذور كذلك إلى ديانة المجتمع الإسلامي المتواجد بالولايات المتحدة عن طريق الداعية الإسلامي "مالكولم إكس" « Malcolom X » حيث ندد بضرورة المساواة بين الجنسين السود والبيض (20) وهي المبادئ التي قامت عليها حركة "الهيب هوب" و"الراب".

3.2 الجذور الاجتماعية والسياسية

ترجع هذه الجذور إلى حركة الناشطين لفائدة الحقوق المدنية بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1960 إضافة لبعض التنظيمات التي عملت على الدفاع عن حقوق الأفارقة السود مثل منظمة أمة الإسلام ومنظمة "بلاك باور" « Black Power»، ومنظمة "بلاك بانتر" « Black Panthers » التي

تأسست سنة 1966. إن الأفكار التي تبنتها كل هذه الحركات والتنظيمات أثرت على حركة"الهيب هوب" وعلى"الراب" عامة(21) .

4.2. الجذور الموسيقية

1.4.2. موسيقى"الجاز"

تندرج موسيقى الجاز ضمن صنف موسيقى السود وتمتاز بخاصية الارتجال الآني المصحوب بسلسلة من التوافقات الهارمونية، سواء كان آليا عن طريق العزف، أو صوتيا عن طريق الغناء، وتعرف هذه الأخيرة بتقنية "السكات" « Scatte » التي تعطي أهمية للجانب الإيقاعي عند نطق الكلمات لتكون شبيهة بـــ"الراب"(22) . هذا ما جعل مجموعات آخر الشعراء التي تعتبر النواة الأولى لـــ"الراب" تنظم أشعارها على ألحان وإيقاعات موسيقى"الجاز" (23) .

2.4.2. موسيقى"الفانك"

ظهر نمط موسيقى "الفانك" خلال فترة الستينات تزامنا مع حركة "الهيب هوب"، وهو موسيقى من جذور إفريقيّة تكون راقصة وتعتمد على الجانب الإيقاعي تأثرا بنمط موسيقى "الجاز" و"البلوز" و"الرتم اند بلوز" « Rhythm and Blues » ، يكون فيها الغناء ذا طابع ارتجالي موزون. هي موسيقى عبرت في مضامينها عن الأوضاع الصعبة التي يعيشها الأفارقة السود، ومن أبرز رواد هذا النمط الموسيقي "جامس براون" « James Brown » صاحب أغنية «Say it loud I'm Black and I'm proud » (24)

3.4.2. موسيقى"الريغي"

لها جذور إفريقية وقد ظهر نمط موسيقى "الريغي" في "الجماييك" « Jamaïque » متأثرا بإيقاعات الموسيقى اللاتينية وبإيقاعات موسيقى"الجاز" و"الريتم اند بلوز"(25) . هي موسيقى تطرح في مضمونها عديد القضايا الإنسانية كعدم المساواة الاجتماعية والعرقية والعدالة والفقر...(26) . شهد

نمط موسيقى "الريغي" عدة تطورات موسيقية أعطت نمط موسيقى "الداب" « Le Dub » الذي يعتمد إلقاء كلمات الأغنية على الإيقاع الموسيقي عوض غنائها تأثرا بعادة "التوستينغ" الإفريقية، مما يجعل نمط "الداب" شبيها بـــ"الراب" (27).

3. نشأة وتطور "الراب"

يعتبر ظهور "الديدجي" وآلات تضخيم الصوت ومنشط الاحتفال « MC/ Maître de cérémonie » في "الجماييك" خلال فترة الستينات أحدى أهم عوامل نشأة "الراب"، من ذلك "الديدجي كول هورك" « Cool Herk » (من أصل جماييكي) الذي قام بعديد الاحتفالات في الأحياء الشعبية بنيويورك سنة 1967. يقوم منشط السهرة « MC » بارتجال بعض الكلمات على إيقاعات وألحان موسيقى "الريغي" و "السول" « Soul » و"الفانك" التي يذيعها "الديدجي" قصد تحميس الحاضرين وذلك عن طريق عادة "التوستينغ" (28). ظهرت مع "الديدجي" تقنية "السكراتش" « Scratsh » وتتمثل في حركة لمس وتحريك الاسطوانة الموسيقية بالإصبع عند تشغيلها (29). إن تدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية خلال فترة الستينات مهد لنشأة "الراب"، وذلك إثر اغتيال بعض الرموز السياسية والاجتماعية مثل الداعية الإسلامي "مالكولم إكس"، و"مارتن لوثركينغ" « Martin Lutherking » الناشط لفائدة الحقوق الاجتماعية (30)، حيث وقع تأسيس منظمة أمة "الزولو" « Zulu Nation » سنة 1975 من طرف "الديدجي" "افريكا بامباتا" « Africa Bambaataa » نسبة لمنطقة "الزولو" التي تقع في جنوب إفريقيا، وهي منظمة تناهض وتنبذ كل أشكال العنف والانحراف المهيمنة على الأحياء الشعبية كالجرائم والميز العنصري واستهلاك الكحول... فدعت إلى تكريس العادات التي ولدتها حركة "الهيب هوب" والمتمثلة في جملة التعبيرات الفنية كالرسم والرقص والموسيقى للتعبير عن الذات (31). إضافة إلى صدور أول تسجيل لـــ"الراب" سنة 1979 لمجموعة "شوغر هيل غانغ" « Sugar Hill Gang »

بعنوان « Rappers'delight » ، وهو من إنتاج مغنية "الفانك" "سيلفيا روبنسون" « Sylvia Robinson ». هذا التسجيل هو عبارة عن إعادة لأغنية "الفانك" « Good times» لمجموعة "شيك" « Chic » لكن على شكل "الراب" (32). وفي سنة 1982 أصدر "الديدجي" "غراندماستر فلاش" « Grandmaster Flash » أول تسجيل له على نمط "الراب" بعنوان الرسالة « The message » الذي تطرق من خلاله إلى جملة من المواضيع الاجتماعية على خلاف أغنية « Rappers'delight » (33).

إثر نجاح كل من أغنية « Rappers'delight » وأغنية « The message » ، شد "الراب" اهتمام العديد من موسيقي "الجاز" و"الفانك" من بينهم الموسيقي والموزع "آرثر باكر" « Arthur Baker » الذي يعتبر من الأوائل اللذين عملوا على إبراز النقاط المشتركة بين نمط موسيقى "الجاز" وموسيقى "الراب"، حيث أنتج سنة 1982 عمل موسيقي بعنوان « Funky Soul Makossa » وهو عبارة عن إعادة إنتاج لأغنية « Makossa » لـــ"ماني ديبنغو" « Manu Dibango » الصادرة سنة 1973 وذلك على طريقة "الراب" مع اعتماد إيقاع وموسيقى "الفانك" (34). في سنة 1983 أنتج موسيقي "الجاز" وعازف "البيانو" "هاربي هانكوك" « Herbie Hancock » عمل موسيقي بعنوان « Rock it »، استعان خلاله بـــ"الديدجي" حتى يبرز تقنية "السكراتش" لتأكيد حضور ثقافة "الهيب هوب" على العمل (35). كذلك في سنة 1984 سجل "الديدجي افريكا بامباتا" صحبة مغني "الفانك" "جامس براون" أغنية تحمل عنوان « Unity » وهي أغنية يبرز فيها خصائص موسيقى "الفانك" مع الغناء على طريقة "الراب" (36).

كما تأثروا مريدي "الراب" بموسيقى "الجاز" و"الفانك" ويظهر ذلك من خلال كنياتهم وألقابهم التي تكون غالبا مشتقة من كلمة "الجاز" « Jazz » مثل « Jazzy Jeff / Jay - Z / DJ Jazzy Joyce »، كما استعانوا بموسيقي "الجاز" في إنتاج أعمالهم الموسيقية مثل مجموعة « A tribe Called Quest » التي

أشركت عازف آلة"الباص" « Basse » "رون كارتر" « Ron Carter » عند إنتاج موسيقاهم. فعلاقة التأثير والتأثر بين موسيقى"الجاز" و"الراب" ليست بالعلاقة الحديثة، إذ تعود بوادرها منذ فترة الستينات عن طريق مجموعات آخر الشعراء « The last poets » التي تعتبر بداية ظهور أولى تجليات"الراب". حيث اعتبر "برونفورد مارسليس" « Branford Marsalis » (عازف آلة الساكسوفون) أن موسيقى"الراب" وثقافة"الهيب هوب" هي امتداد لفترة"البي بوب" « Be Bop » (37) التي ميزت موسيقى الجاز خلال الأربعينيات والخمسينيات، بالاعتماد على عنصر الارتجال « l'improvisation » (38).

فكل هذه العوامل الممهدة لنشأة وتطور"الراب" تبرز لنا مدى ارتباط هذا النمط الموسيقي ببقية الأنماط الموسيقية السابقة له، ذات الجذور الإفريقية المندرجة ضمن صنف موسيقى السود الأفروأمريكية. فكيف يحدد قالب "الراب" ومميزاته الموسيقية ؟

4.قالب"الراب" ومميزاته الموسيقية

نظرا لنقاط التشابه بين موسيقى"الجاز" التي تعتمد على الارتجال الآلي المبني على سلسلة من التوافقات الهارمونية، وموسيقى"الراب" التي تعتمد على الارتجال الكلامي المبني على خلفية لحنية إيقاعية، أمكن لنا ضبط مميزات قالب "الراب" مقارنة بقالب"الجاز" وفق العناصر التالية :

❖ **الإلقاء « Le Flow »** : حسب المعجم الإنجليزي يفسر مصطلح « Le flow » بالتدفق والانسياب، ويقصد به كيفية إلقاء ونظم كلمات النص من قبل مغني "الراب" عن طريق الارتجال الآني أو المدون (39) . تماثل هذه الخاصية في قالب موسيقى"الجاز" بالارتجال الآلي.

❖ **النبض « Le Beat »** : هو الإيقاع الذي تنظم وفقه كلمات النص ويمثل الخلفية اللحنية والإيقاعية التي ينبني عليها الارتجال الكلامي (40) . تماثل هذه الخاصية في قالب موسيقى"الجاز" بسلسلة التوافقات الهارمونية المصاحبة للارتجال الآلي. تكمن أهمية هذا العنصر في جعل كل الأنماط

والقوالب الموسيقية قابلة لاتخاذ شكل "الراب"، حيث يمكن أن تنظم كلمات نص "الراب" على موسيقى "الجاز" أو "الفانك" أو "التانغو" ... أو أي نمط من الموسيقات الأخرى. هذا يسمح لنا إمكانية تحليل موسيقى "الراب" انطلاقا من النمط الموسيقي الذي تنظم عليه كلمات النص وفقا لمميزاته الإيقاعية واللحنية والهارمونية، ومقارنتها بالإيقاع الكلامي المرتجل.

❖ **الفكرة « Thème »** : يبرز هذا العنصر مضمون الأغنية ويكشف عن الآراء والأفكار التي يسعى مغني "الراب" تبليغها بالاعتماد على النص الكلامي. تتعدد محاور "الراب" حسب تنوع المضامين، فنجد مثلا "الراب" السياسي و"الراب" الاجتماعي و"الراب" الديني (41). تلخص كل هذه المضامين ضمن صنفين من "الراب"، "الراب" الواعي والهادف إلى مناقشة قضية ما وإبلاغ رسالة، أو "الراب" الحر الذي يتناول مواضيع متفرقة أو يحاكي حياة مغني "الراب" نفسه « Le freestyle » (42).

كل هذه العناصر تحدد مفهوم قالب "الراب"، كما يبرز كل من عنصر الإلقاء « Le flow » و النبض « Le beat » مدى تشابه موسيقى "الراب" بموسيقى "الجاز" من حيث الشكل والمضمون، فكليهما يتوق للتعبير سواء عن طريق جرس الألحان أو جرس الكلمات. فموسيقى "الراب" غير قاطعة مع الأنماط الموسيقية التي سبقتها، بل هي في علاقة تواصل وامتداد تحكمها التطورات التقنية والتكنولوجية كظهور "الديدجي" والبرمجيات الصوتية الحديثة التي حلت محل بعض الآلات الموسيقية، من ذلك تقنية "السكراتش" التي صارت تلعب دور اللازمة الموسيقية التي تستعمل عادة في الانتقال من مقطع لآخر وتكون من تنفيذ مجموعات الوتريات أو مجموعات النحاسيات (43). عرف "الراب" منذ بداياته الأولى مع مجموعة آخر الشعراء « The last poets » عديد التطورات، فهل يمكن أن يكون بدوره بداية لظهور أو تطور قوالب غنائية جديدة خصوصا مع ظهور بعض التعبيرات الفنية الحديثة مثل "السْلاَمْ" « Slam ». فما هي أصول "السْلاَمْ" وأهم مميزاته؟

5. "السْلاَمْ" « Slam »

إن التدهور السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي عرفته الولايات المتحدة خلال فترة الستينات والسبعينات لم يقتصر فقط على تردي أوضاع الأفارقة الزنوج، بل شمل كذلك الطبقة المتوسطة من البيض الأوروبيين (44)، انعكست آثاره على حياتهم الثقافية عامة، مما أسفر إلى ظهور عديد الحركات أبرزها حركة "البانك" « Le Punk » وهي حركة شبابية ولدت في السبعينات وتجلت عبر جملة من الرموز كطريقة تصفيف الشعر، وطريقة اللباس (ارتداء الملابس الجلدية). شملت هذه الحركة الموسيقى المتداولة في تلك الفترة وهي موسيقى "الروك" « Rock » التي تندرج ضمن صنف موسيقى البيض الأفروأمريكية، حيث ظهر نمط موسيقى "البانك روك" « Punk-Rock » الذي عبر عن صعوبات ومشاغل الشباب في تلك الفترة (45). أثرت حركة وموسيقى "البانك" وكذلك التقاليد الإفريقية مثل "الديرتي دوزن" « Dirty Dozens » و "التوستينغ" « Toasting » على بعض من المثقفين والشعراء في تلك الفترة(46) ، مما أسفر ظهور "السْلاَمْ" « Slam » كتعبيره فنية حديثة خلال فترة الثمانينات في "الشيكاغو" « Chicago » من قبل المؤلف والشاعر "مارك سميث" « Marc Smith » (47) ، وهو عبارة عن شعر حر يطرح قضايا ومشاغل أقليات البيض الأوروبيين، بالاعتماد على اللغة الشعبية العامية تأثر بمجموعة آخر الشعراء « The last poests »، يعرض "السْلاَمْ" في الأماكن العامة مثل النوادي في شكل مبرزات شعرية بين الشعراء. وهي صورة مستوحاة من ثقافة "الهيب هوب" و"الراب" (48) . هذا يبرز تأثير "الراب" على "السْلاَمْ" ويبين مدى تجذر العادات والتقاليد الإفريقية وامتدادها نحو ثقافات أخرى. في بداياته كان يقدم "السْلاَمْ" في شكل إلقاء للشعر بدون أي مصاحبة إيقاعية أو موسيقية، ليكون أكثر تحررا من القيود التي قد يفرضها النمط الموسيقي المصاحب للشعر، مقارنة بـــ"الراب" المقيد

بإيقاع النبض الموسيقي « Le Beat » (49). غير أن الإنتاجات الحالية لـــ"السْلاَمْ" « Slam » صارت تقدم مصحوبة بخلفية لحنية إيقاعية، وتعرف هذه النوعية من الإنتاج بـــ"السْلاَمْ" الموسيقي الآلي لتشابه موسيقى "الراب" (50). قد تكون هذه النوعية الجديدة من إنتاجات "السْلاَمْ" متأثرة بـــ"الراب"، لكن من المؤكد أنها تبين مدى أهمية اجتماع الكلمة باللحن حتى يكمل الخطاب ويؤدى المعنى.

على ضوء هذه الدراسة نتبين أن الموسيقى الأفروأمركية بصنفيها (صنف موسيقى السود وصنف موسيقى البيض) قائمة على الامتداد والتواصل. فـ"الراب" غير قاطع مع الأنماط الموسيقية التي سبقته، بل هو تواصل وامتداد لموسيقى "الجاز"و"الفانك" و"الريغي". كما هو تمهيد لظهور قوالب موسيقية جديدة مثل"السلام". كل هذه التعبيرات والأنماط الموسيقية هي وليدة تمازج وانصهار العادات والتقاليد الإفريقية بركائز وقواعد الموسيقى الغربية. إن الثقافات على اختلافها وتنوعها تقوم على التجذر والامتداد، وتتطور وفق جملة من القيم والعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. فموسيقى "الجاز"و"الفانك" عبرت في مضامينها عن واقع معيشي لمجموعة من الأفراد، لكن بطريقة ضلت مقيدة نسبيا بما تفرضه السلطة السياسية من أحكام تجاه الأقليات الأفارقة المهمشين في ظلّ الميز العنصري. لكن التطورات التي عرفتها الولايات المتحدة في فترة الستينات من تدهور اقتصادي واجتماعي وسياسي، جعلت من "الراب" أكثر تحررا من قيود السلطة السياسية مقارنة بالموسيقات الأخرى. حيث عبر عن مشاغل وهموم الأقليات الأفارقة بواسطة الكلمة والخطاب الثوري المباشر، والمصحوب بالألحان والإيقاعات الموسيقية المميزة لتلك الفترة، كموسيقى "الجاز" و"الفانك" و"الريغي" التي تعتبر بدورها موسيقات ثورية تحاكي واقع الطبقات المضطهدة. إن تجربة "الراب" تبرز لنا مدى تطور الخطاب الموسيقي تبعا للتطورات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، كما زادت من تدعيم علاقة التكامل بين جرس

الكلمة وجرس اللحن، ليكتسب الخطاب سلطة أقوى في التبليغ لدى المتلقي انطلاقا من بنية القالب الموسيقي الذي جمع بين عنصر الإلقاء والكلمة « Le flow »، وعنصر النبض واللحن « Le beat »، ليتحقق التواصل بين القالب والخطاب. مما جعل من "الراب" موسيقى تحاكي كل الموسيقات، وخطاب يحادث كل اللغات.

الهوامش والإحالات :

(1) بغوره، (الزواري)، "التعدد الثقافي مفهومه و نظريته من خلال نموذج ويل كيمليكا"، عالم الفكر، الكويت، مج. 44 العدد الثاني، المجلس الوطني للثقافة و الفون و الأدب، أكتوبر – ديسمبر 2015، ص.316.

(2) BORRAS, (Gérard), **Musique et sociétés en Amérique Latine**, Monde Hispanaphones n°25,35244, Presse Universitaire de Renne, p.294

(3) NAVARRETE, (William), **Cuba : La musique en exil**, France, L'Harmattan, Décembre 2003,p.261

(4) BORRAS, (Gérard), op.cit, p.249

(5) VON ESSEN, (Reimer), **Une histoire de jazz**, Paris, Fayard, 1995, p.205

(6) BERGEROT, (Franck) et MERLIN (Arnand), **L'épopée du jazz 1/ du blues au bop**, France, Edition Gallimard musique, 1991, p.160

(7) VON ESSEN, (Reimer), op.cit, p.205

(8) MONETTE, (Pierre), **Le guide du tango**, Paris, triptyque Syros Alternatives, 1991, p.257

(9) مباركي، (جمال)، "المحمول الثقافي الغربي في الرواية العربية المعاصرة : نماذج مختارة"، مجلة قراءات، الجزائر، العدد الخامس، مخابر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، 2013، ص.36.

(10) BARRET, (Julien), **Le rap ou l'artisanat de la rime**, Paris, L'Harmattan, 2008, p.190

(11) GADET, (Steve), **La culture Hip-Hop dans tous ses états**, Paris, L'Harmattan, 2010, p.196

(12) CATHERINE, (Marie), POUPART (Dumont), **Le rap América**n**, stop ou encore : la naissance, la vie et la mort possible du mouvement Hip-Hop, une histore en 3 temps : Rapsters, Gangsta, Bling-Bling**, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maitrise en communication, Université du Québec, 2010, p.199
(13) ZAVODSKA, (Pavlina), **Vulgarismes dans un corpus de chansons de rap : étude lexicométrique en synchronie dynamique**, Magisterska diplomova prace, Filozoficka fakulta Masarykovy Univerzity, 2010, p.167
(14) CATHERINE, (Marie), POUPART (Dumont), op.cit, p.199
(15) BARRET, (Julien), po.cit, p.190
(16) BARRET, (Julien), Ibid
(17) GADET, (Steve), po.cit, p.196
(18) BARRET, (Julien), po.cit, p.190
(19) BETHUNE, (Christian), Le rap une esthétique hors la loi, Paris, Edition Autrement, 2003, p.245
(20) GADET, (Steve), po.cit, p.196
(21) DAGNINI, (Jérémie Kroubo), **Les origines du reggae : retour aux souces**, Paris, L'Harmattan, 2008, p.263
(22) MONETTE, (Pierre), po.cit, p.257
(23) BETHUNE, (Christian), op.cit, p.245
(24) MARCHIAL, (Nicolas), **Le funk de 1967 à 1980 : porte parole de la communauté noire au Etats-Unis**, Mémoire de master 1 « Sciences humaine et sociales », sous la direction de M. Patrick Revol, Université Pierre Mendès-France, p.92
(25) DAGNINI, (Jérémie Kroubo), po.cit, p.263
(26) LYEMARIE, (Isabelle), **La musique sud-américaine : Rythmes et danses d'un continent**, Italie, Editionale libraria à trieste, p.128
(27) DAGNINI, (Jérémie Kroubo), po.cit, p.263
(28) BARRET, (Julien), po.cit, p.190
(29) BETHUNE, (Christian), op.cit, p.245
(30) GADET, (Steve), po.cit, p.196
(31) BARRET, (Julien), po.cit, p.190
(32) GADET, (Steve), po.cit, p.196
(33) BARRET, (Julien), po.cit, p.190
(34) CACHIN, (Olivier), **L'offensive rap**, Paris, Gallimard, 1996, p.112
(35) BETHUNE, (Christian), op.cit, p.245
(36) BUSSY, (Pascal), **Le rap et les musiques urbaines**, Dossier d'accompagnement de la comférence du jeu de l'ouie, Atelier des Musiques Actuelles,2008, p.8
(37) BETHUNE, (Christian), op.cit, p.245
(38) CARR, (Roy), **La légende du jazz**, Edition Humlyn, imprimé à Hong Kong, 1998,p.255
(39) BETHUNE, (Christian), op.cit, p.245
(40) BARRET, (Julien), po.cit, p.190
(41) GADET, (Steve), po.cit, p.196
(42) BARRET, (Julien), po.cit, p.190
(43) BETHUNE, (Christian), op.cit, p.245
(44) GADET, (Steve), po.cit, p.196
(45) DANIEL, (Christophe), **1975-1985 Du Punk à la New Wave**, Médiathèque Départementale de Haute-Saome, Service Musique et Multimédia, p.151
(46) DRAME, (Mamadou), **Le Slam, une nouvelle expression de la jeunesse à mi-chemin entre le rap et la poésie traditionnelle**, conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique, 2009, p.12
(47) VORGER, (Camille), **Poétique du slam : de la scène à l'école**, Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université de Grenoble, spécialité : sciences du langage, didactique et linguistique, dirigée par Francis Grossman, 2006, p.659

(48) DUBOIS, (Camile), **Travailler l'écrit grâce au slam, une expérience didactique au sein d'un pole d'Insertion**, Mémoire de master 2 professionnel, Spécialité au Parcours : FLE, sous la direction de Cyril Trimaille, Université Stendhal, 2012, p.130
(49) VORGER, (Camille), po.cit, p. 659
(50) DUBOIS, (Camile), po.cit, p.130

مراجع ذات صلة بالموضوع

- بشة،(سمير)، "الإيقاع في "قالب الراب": دراسة في فرضيات التحليل السوسيولوجي والموسيقولوجي"، الإيقاع في الموسيقى بين التنظير والممارسة، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية، تونس، منشورات كارم الشريف،2012، ص.133-149.
- SOUTHERN, (Eileen), **Histoire de la musique noire américaine**, Paris, Editions Buchet/Chastel 1976

الشكل والقالب في موسيقى الـ"راب" (Rap)
مقاربة تحليليّة بنيويّة لنماذج تعبيريّة من تونس

عائشة القلالي*
kalleliaicha@gmail.com

ظهرت موسيقى الـ"راب" في تونس منذ تسعينات القرن العشرين ضمن ثقافة الـ"هيب هوب" «*hip-hop*» التي نشأت في سنوات السبعين من القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية(1)، وينفرد الـ"راب" بسِمات تقنية تميّزه عن الأنماط الموسيقية الأخرى، خاصة على مستوى التأليف والأداء، حيث لم يَثُر الـ"راب" على الأنظمة السياسيّة فقط، وإنما على النظريّة الموسيقية أيضا، إذ انفرد الـ"راب" بخصوصيات تقنيَّة مَكَّنَتْهُ من الظهور كتعبير موسيقيّ رمزي مختلف عن بقية الأنماط الموسيقية الأخرى، ولعلّ أهم هذه الخصوصيات أنه يتركّب من نماذج صوتيّة جاهزة تقع معالجتها رقميا باستعمال البرمجيات الإعلامية، إضافة إلى خاصية الإلقاء التي تقابل الغناء في الأنماط الغنائية الأخرى فالـ"راب" يُلقى ولا يُغنّى. أما من الناحية الشكليّة فلَمْ ينفرد الـ"راب" ببنية خاصة به وإنما تُستعمل للتأليف فيه البنية الشكلية لقالب "الأغنية" حيث نجد في أغاني الـ"راب" نفس العناصر التقنية التي نجدها في

* باحثة في الموسيقى والعلوم الموسيقية

قالب الأغنية وإن باختلافات جزئيّة على مستوى التوظيف والترتيب ممّا يجعل البنية الشكلية لأغنية الـ"راب" مختلفة عن البنية التقليدية(2) للأغنية العربية. فما هي أهمّ الخصوصيات التقنية لموسيقى الـ"راب" وما هي البنية الشكلية المعتمدة لتأليف الأغاني في هذا النمط ؟

1. لمحة عن موسيقى الـ"رّاب"

الـ"راب" هو نمط موسيقي ظهر في بداية السبعينات من القرن العشرين داخل الأحياء الخاصة بالسُّود في مدينة "نيويورك"«*New York*» الأمريكية (3)، وهو عنصر ضمن ثقافة الـ"هيب هوب" «*hiphop*» يُعرّفه "ولفغانغ بندر" «*Wolfgang Bender*» على أنّه "ثقافة أمريكية تُعبّر عن الاستياء الذي تَشعُر به الفئات الـمُهمَّشة من المجتمع جَرَّاء وضعياتها الحيّاتية" Wolfgang)(4) ، فالـ"راب" لم يولَدْ وحيدا، كما يذكر"جوليان بارّي" «*Julien Barret*» وإنما نَشَأَ ضمن تيّار واسع نَبَعَ من الشارع مُناهِضًا لثقافة البيض بأمريكا (5).

وفي تونس لَقِي هذا النمط رواجا كبيرا لدى فئة الشباب باعتباره الفئة الأكثر استهلاكا لوسائل الاتصال الحديثة، فقد انتشرت موسيقى "الرّاب" بدايةً على قنوات البثّ الغربية ثم ارتفع معدّل توزيعها بفضل تطوّر الصناعة الموسيقية وانتشار القرصنة الرقمية في تونس التي سهّلت عمليات نسخ وتوزيع الموسيقى، ثم ساعد ظهور المواقع والقنوات الالكترونية (على غرار «*YouTube*» و«*Facebook*» و«*Dailymotion*») على انتشار موسيقى الـ"راب" لدى قاعدة جماهيرية أكبر وأكثر اتساعا. وقد ساعدت هذه الظروف إضافة إلى انتشار استديوهات التسجيل المنزلية «*home studio*» إلى انتقال هذا الشباب من موقع المستهلك إلى موقع المنتج لهذا النمط، فقد ظهر في تونس عدد هام من مغنّي الـ"راب" إما فرادى أو في شكل مجموعات منذ أواخر القرن العشرين

وتزايد عددهم بشكل سريع جدا في نهاية العشرية الأولى للألفية الثالثة ومازال العدد في تصاعد إلى اليوم. وتُترجمُ موسيقى الـ"راب" الحياة الاجتماعية للفئات المهمّشة وسكّان المناطق الفقيرة والمهمّشة، فهو موسيقى المناطق التي يسمّيها "جوليان بارّي"«*J.Barret*»"مناطق اللّا حق".«*les zones des non-droit*» (6).

2. تقنيات التأليف والأداء في موسيقى الـ"راب"

إن المادة الموسيقية في الـ"راب" ليست أصيلة، وإنما هي إعادة توظيف لعيّنات صوتية «*Echantillons sonores*» أُخذت من أقراص قديمة تتضمّن موسيقى الرقصات التي كانت تُنظّم في شوارع "نيو يورك" أواسطَ السبعينات من القرن العشرين (7) وتمّت معالجتها تقنيّا باعتماد البرمجيات الإعلامية للتأليف والمعالجة الصوتية «*logiciels informatiques de création et de traitement audio*» ويُعتمد لذلك تقنيات التسجيل الالكتروني التالية:

-الخدش/ الـ"سكراتشينغ"«*scratching*»: هو تقنية يستعملها لاعبو الأقراص «*DJ's*» لصنع تقطّعات إيقاعية «*scansions rythmiques*» وإضفاء مؤثّرات صوتية «*effets sonores*» انطلاقا من اسطوانة أو اسطوانتين (33لفّة) وتحريك الاسطوانة إلى الأمام ثم إلى الخلف في حركة متتالية (8). فهو إذا خَدْشُ اسطوانة على إبرة القراءة الموجودة بآلة الحاكي «*phonographe*» لإدخال تغييرات على الخطّين اللحني والإيقاعي للقطعة الموسيقية. يعرّف سمير بشّة الـ"سكراتشينغ" على أنه "معالجة تأليفية تعتمد تقنية تحريك اسطوانة قديمة تحمل أغاني معروفة" (9)وهذا التحكّم اليدوي في سرعة قراءة الاسطوانة يُحدث على القطعة الموسيقية مؤثّرات صوتية تختلف حسب سرعة تحريكها.

-المَزْج/ الـ"ميكساج"«*mixage-mixing*»: هو مزج معطيات صوتية من مصادر مختلفة باستعمال قُرْصَيْن (33لفّة) وجهاز الـ"كروسفادور" «*cross*

«*fader*» الذي يساعد على المرور من اسطوانة إلى أخرى مع إضعاف أو تغطية تأثير القطع بينهما (10)وذلك بالتحكّم في مستوى الذبذبات الصوتية.

-**أَخْذُالعَيّنات/ الـ"سامبلينغ"«*sampling*»**: يمكن أن نسمّيها أيضا "النَّمْذَجة"، وهي تقنية إعلامية تُساعد على أخذ (اقتطاع) مقاطع لحنية أو خلفية إيقاعية أو خطّ آلي من قطعة موسيقية مسجّلة باعتماد آخذ العيّنات « *sampler*» أو جهاز الكمبيوتر، وذلك لإعادة توظيفها بعد تعديلها بطرق رقمية خاصة بالتوزيع الصوتي(11) باعتماد مُنظّم العيّنات « *séquenceur*» وهو مكمّل آلي ضروري لآخذ العيّنات.

- **القَطْع/ «*cutting*»** : هو تقنية تساعد على تجزئة وعزل الجمل الموسيقية المختارة لإعادة توظيفها واستعمالها في قطع موسيقية جديدة (12).

- **التّكْرَار/ «*looping*»** : تقنية تستعمل لتكرار النماذج الصوتية «*échantillons*» بطريقة مسترسلة، إما منظّمة أو عشوائية.

- **المُطَابَقَة/ «*layering*»**: تقنية يمكن تشبيهها بالتوزيع وتتمثّل في تركيب النماذج اللحنية المقطوعة والمختارة على قِطع موسيقية مختلفة باعتماد المزج (الـ"ميكساج") أو التسجيل متعدّد المسارات «*Enregistrement multipiste*».

تختلف إذا موسيقى الـ"راب" عن بقيّة الموسيقات المتعارف عليها، فبقدر ما ثار هذا النمط من خلال مضمونه على سياسات التهميش والأنظمة الاجتماعية الطبقية بقدر ما ثار أيضا عن النظرية الموسيقية من حيث العناصر التقنية الموسيقية، خاصة على مستوى الخط اللحني وطريقة الأداء، مقارنة بأغلب الأنماط الموسيقية الأخرى، فهو لا يعتمد على الجانب اللحني وإنما على الجانب الإيقاعي، وهو حسب سمير بشّة "موسيقى قائمة أساسا على الإيقاع أكثر من اللحن" (13) ولا يمثّل فيها اللحن سوى خلفيّة يُبنى عليها الإكساء اللفظي، حيث يتمّ اختيار العينات اللحنية وصياغتها باعتماد التقنيات المذكورة سابقا (التركيب، التكرار، المزج...) ومن ثمّ تركيب الكلمات وإضافة الإيقاع

الذي يمثّل العنصر الرئيسي في موسيقى الـ"راب"، لذلك نجده في مستويين اثنين، الأوّل في مستوى العينات الإيقاعية التي تتكرّر على امتداد القطعة الموسيقية والثاني في مستوى الإلقاء الكلامي للمؤدّي، فموسيقى الـ"راب" لا تُغنَّى وإنما تُلقى بمُصَاحَبَةِ خلفيّة إيقاعية، وهو ما يتوافق تماما مع معنى فعل «*to rap*» باللغة الانقليزية وهو ضرب جسم مسطّح وصلب بسلسلة من الضربات الصوتية السريعة بغاية جلب الانتباه (14)وهو يعني أيضا الكلام المتقطّع المصاحَب بخلفية إيقاعية (15).

يقوم المؤدّي إذا في موسيقى الـ"راب" بإلقاء الكلمات بطريقة متقطّعة«*scandée*» ومضطربة «*enjambée*» وعلى وزن عادة ما يكون ثُنائيّا ($\frac{4}{4}$) ويتميّز الإلقاء في هذا النمط باعتماد تقنيات معيّنة مثل الغَمْغَمَة وهي إحداث صوت غير واضح وغير مفهوم(16) والضبابيّة « *le flow*» وهي التدفّق اللفظي الذي يراوح فيه المؤدّي بين الشدّة واللّين والرفع والخفض على مستوى الإلقاء الصوتي، كما يؤدّى النص الكلامي في موسيقى الـ"راب" باعتماد الوقت المضادّ «*contre temps*» والتي تعني إظهار الوقت الثاني والوقت الرابع من المقياس ذي الأربع أوقات(17)، هذا بالنسبة إلى التأليف والأداء، أما في ما يخص الخطاب الكلامي، فإن الكلمات في نمط الـ"راب" ليست منظومة باللغة الفصحى في ما يخص المدوّنة العربية وإنما باللهجات العامية المحليّة مع تضمين كلمات أو جمل أو مقاطع بلغات أجنبية، وعادة ما ترد الكلمات الأجنبية في إحدى اللغتين الفرنسية أو الأنقليزية «*go, yeah, ok…*».

3.الشكل في موسيقى الـ"راب"

تردُ أغاني الـ"راب" في تونس في قالب "الأغنية" الذي يتكوّن من عدد من العناصر التقنية الرئيسية وهي المقدمة الموسيقية والأبيات والمذهب، وإن كان وجود هذه العناصر ضروريا في قالب الأغنية إلا أنها يمكن أن تختلف على مستوى ترتيبها داخل الأثر الموسيقي، فليس هنالك شكل ثابت لقالب

الأغنية. وكدراسة اختباريّة أوّليّة، ومن خلال تحليلنا لعيّنة متكوّنة من 15 نموذجا من موسيقى الـ"راب" في تونس تمكّننا من استخراج الشكليْن التاليَيْن:

1.3 الشكل الأوّل

هو الشكل الأكثر رواجا واستعمالا ويتركّب من 4 أجزاء كما يلي:

– **مقدمة موسيقية:** يمكن أن تكون المقدمة بمثابة خطّ لحني مركّب من بعض النماذج الصوتية وممزوج بأصوات اصطناعية مركّبة أو طبيعية يحدثها المؤدّي (صيحات، ضحك،..) وأحيانا مرافقا بإيقاع يكون إما آليا، أي باستخدام آلة موسيقية (باتري/ *batterie*) أو مسجّلا بطريقة الكترونية باستخدام صندوق (أو مُخزّن) الإيقاع «*beat box/boite à rythme*» الموجود بالحاسوب أو بآلات التسجيل الالكترونية. ويمكن أن ترافق المقدمة الموسيقية بخطاب كلامي قصير يلقيه المؤدّي ونجد هذه الخاصية غالبا في نوع الـ"راب الحر" «*freestyle*».

– **الخطاب الكلامي:** وهو يُقابل النصّ الشعري في الأنماط الغنائية الأخرى، ولكن، لا يمكننا هنا أن نسمّيه شعرا أو نصّا شعريّا نظرا لخُلُوّه من خصوصيات النظم الشعري، بالإضافة إلى أن كلمة "خطاب" تبدو لنا أقرب إلى كلمات الـ"راب" من أي تسمية أخرى لأن كلمة خطاب تحيلنا إلى "الرسالة" التي يتوجّه بها هذا الخطاب بما هو فعل تواصليٌّ وهو ما نجده في موسيقى الـ"راب" التي تمثّل فيها الرسالة عنصرا محوريّا "فمسألة الرسالة مركزية في "الراب"على حدّ عبارة "جوليان بارّي".

يتكوّن الخطاب الكلامي في الشكل الأول من:

– **مذهب:** هو خطاب كلامي يبنى على خلفية إيقاعية ولحنية يتكرّر أكثر من مرّة ويؤدّى بطريقة واضحة خلافا لبقية المقاطع، وذلك لأنه يمثّل الجزء الكلامي الأهم بما أنه يتضمّن جوهر الرسالة التي يريد المؤدّي تبليغها. يمكن

أن نعتبر المذهب بمثابة هوية العمل في موسيقى الـ"راب" وذلك لأنه يتكرّر أكثر من مرة وبالتالي يصل بسهولة إلى الذاكرة السمعية للمتلقّي نتيجة فعل التكرار، وهو ما يدفع بالمؤلف إلى تضمين المذهب أهم فكرة على مستوى اللحن والإيقاع والخطاب الكلامي.

- **مقاطع:** هي الأجزاء الكلامية التي تؤدّى مرة واحدة وعادة ما تكون أبياتها غير متساوية من حيث التركيب أي أن المؤلّف لا يلتزم بعدد معين من الأبيات في كل مقطع كلامي.

- **قفلة:** هي الجملة اللحنية الأخيرة ويمكن أن تكون بمثابة إعادة لنفس المقدمة الموسيقية أو أن تكون مختلفة عنها ولكنها تحمل نفس خصوصياتها أي تتضمّن أصواتا مختلفة اصطناعية أو طبيعية.

-مثال للشكل الأوّل-

الأغنية: رايسْ البْلادْ _ المؤدّي: الجِنرالْ

المقدمة	الخطاب الكلامي	القفلة
يبرز فيها الإيقاع جليّا مع جملة لحنية قصيرة تتكرّر خلال الأغنية لتُكوّنَ خلفيّتَها الموسيقية التي سيبني عليها المؤدّي خطابه الكلامي.	**المقطع 1** : من رَايِسْ البْلادي هَاني اليُومْ نحْكي مْعاكْ..... شْطرْ الشَّعْبْ عَايْشينْ الذّلْ وْذَاقوا من كاسْ العْذابْ **المذهب**: رايِسْ البْلادْ شعْبِكْ ماتْ..... الّي اتْداسوا بالصبّاط. **المقطع 2**: رايِسْ البْلادْ قُتْلي أحكي من غيرْ خوفْ..... راني اليُومْ ما نتكلّمشْ ****إعادة المذهب**** **مقطع كلامي:** *Ok*- صوت البلاد- *général- 2011*- نَفْسْ الحالْ نَفْسْ المشاكلْ و *souffrance*– رايس البلاد (3x مع تغيير النبرة نحو الصراخ والحدة).	تتواصل الخلفية الموسيقية إلى نهاية الأغنية وتختفي تدريجيًّا بإضعاف قوة الصوت وتنتهي الأغنية بصورة وعلامة انقطاع البثّ «*Bip*».

	إعادة المذهب	

تبدأ الأغنية بمقطع تلفزيوني قديم يظهر فيه الرئيس الأسبق زين العابدين بن علي يخاطب تلميذا ريفيّا صغيرا داخل قاعة الدرس وبعد هذا المقطع تأتي المقدّمة الموسيقية، ثم يلقي المؤدّي خطابه في شكل مقاطع ومذهب يتكرّر بعد كل مقطع وينتهي به الخطاب الكلامي.

رسم بياني عـــ1ـــدد

-رسم توضيحي للشكل الأوّل-

2.3 الشكل الثاني

ورد هذا الشكل بنسبة ضعيفة مقارنة بالشكل الأول ويتكوّن من جزأين اثنين فقط هما:

- **مقدمة موسيقية**: تحمل نفس خصوصيات المقدمة الموسيقية الموجودة في الشكل الأوّل.
- **خطاب كلامي:** لا يحتوي هذا الشكل على مذهب وأبيات كما هو الأمر بالنسبة إلى الشكل الأوّل، وإنما على خطاب كلامي مسترسل يلقيه المؤدّي

بطريقة متواصلة بدون إعادات أو مذهب أو لازمات موسيقية ويحافظ فيه على نفس الإيقاع والنبرة الإلقائية «*accent*» وتنتهي القطعة بانتهاء الخطاب الكلامي وعادة ما يكون ذلك بطريقة فجئية.

مثال للشكل الثّاني:

الأغنية: "داعش"_ المؤدّي: "*Dossam*"

المقدمة	الخطاب الكلامي
تكوّنت المقدمة من عدة عناصر موسيقية: صوت صفارة الخطر، أصوات يحدثها المؤدي بصوته، مع أصوات ضجيج تدلّ على الخطر وعلى السياق الحربي، إيقاع مع نماذج صوتية مع جملة لحنية قصيرة تردّدها مجموعة صوتية بطريقة الآهات وتتكرّر خلال أداء الأغنية.	رَبّي مُولَانَا / رَبّي سَوَّانَا..... عَلاماتْ السّاعة بَانُوا / وِالرُّوحْ كِي الذّبّانَة ***** **خطاب ملقى بلغة غير مفهومة وبطريقة غير واضحة** قَطَرْ عادي تُشرُب في الدّم..... وَحْدُو هُوَّ الّي يحَاسِبْ

لم تحْتَوِ الأغنية على مقاطع كلامية ومذهب يتكرّر بعد كلّ مقطع وتختم به، وإنما بدَأت بمقدمة موسيقية ثرية من الناحية الصوتية خاصة على مستوى

الضجيج والمؤثرات الصوتية، وقد استُعملت هذه المؤثرات الصوتية في بعض المقاطع الهامة داخل النص والتي قصدَ المؤدّي إبرازها (وْكانْ لْقَاوْ الحجْرة هُورِسْ متاعْ الهَرَمْ / باشْ يَهْبِطْ بَشَرْ - يْحاسبْ)، ثم ألقى المؤدّي الخطاب الكلامي بطريقة مسترسلة حتى النهاية على نفس الخلفية الموسيقية التي وردت بالمقدّمة دون أن تتخلّل المقاطع لازمات موسيقية، وتنتهي الخلفية الصوتية للأغنية مباشرة وبصفة مفاجئة بعد مقطع (مُشْ تْجِي انْتِ تحَاسِبْ / ربي) ليُنهي المؤدّي إلقاء المقطع الأخير (كَبيرْ كَريمْ / وَحْدُو هُوَّ الّي يحَاسِبْ) دون خلفية موسيقية. وقد حافظ المؤدّي على نفس النبرة الإلقائية والتقطيع الكلامي في جميع المقاطع الكلامية.

رسم بياني عــ2ــدد

-رسم توضيحي للشكل الثّاني-

4. القالب في موسيقى الـ"راب"

إن كان الـ"راب" يشترك مع قالب الأغنية في بعض الخصوصيات الشكلية فإنهما يختَلفان في عدد من النقاط التقنية التي نذكر منها على سبيل المثال:

- الخط اللحني: يتمّ في تأليف الأغنية اعتماد المقامات والإيقاعات المستعمَلة في الموسيقى العربية بينما في الـ"راب" يتمّ توظيف نماذج صوتية وإيقاعية من

موسيقات مختلفة، غربية بالأساس، ولا يتمّ استعمال المقامات والإيقاعات الموسيقية العربية.

- **الإكساء الكلامي:** يتم في الأغنية اعتماد نصوص شعرية مُقفّاة مؤدّاة بطريقة مسترسلة وتؤلّف حسب قواعد العروض الشعري وتُعتبَر الصورة الشعرية إحدى أهم العناصر في النص الغنائي، أما في أغاني الـ"راب" فلا يتمّ اعتماد النظرية العروضية ولا تولى جمالية النص أهمية تُذكر ولا يولَّف الكلام بطريقة لحنية حسب نظريات التأليف الموسيقي وإنما يقوم المؤدّي بتقطيع الكلام حسب ما يراه مناسبا مع الخلفية الموسيقية المعتمَدة.

من ناحية أخرى يختلف القالبان من حيث الأداء والتنفيذ حيث تؤدّى الأغنية الطربية باعتماد آلات وترية وإيقاعية أكوستيكية بينما يُستعمَل لتنفيذ موسيقى الـ"راب" برمجيات وأجهزة الكترونية رقمية مع بعض الاستعمالات للآلات الوتريّة.

خاتمة

مثّلت موسيقى الـ"راب" ثورة على الأنظمة السياسية والاجتماعية من خلال مضامينها والقضايا التي تثيرها، ولكنّها أيضا مثّلت ثورة على النظرية الموسيقيّة من ناحية التأليف وكيفيّات توظيف النماذج الموسيقية الجاهزة لإنتاج أخرى جديدة. أما من ناحية الشكل فقد وَرثت موسيقى الـ"راب" البنية الشكلية لقالب الأغنية فكما لاحظنا من خلال دراسة بعض النماذج لم ينفرد الـ"راب" ببنية شكلية فريدة أو خاصة به، وبالتالي لم تُقدّم هذه الموسيقى تجديدا على مستوى الشكل مقارنة بالقوالب المستعملة في التأليف الموسيقي وإن كانت تختلف عن "الأغنية" في طريقتَيْ التأليف والأداء وتقنياتهما إلا أنها تعتمد نفس الشكل المعتمد في هذا القالب {مقدمة موسيقية-أبيات-مذهب}.

الهوامش والإحالات :

(1)SOUCHARD, Maryse, « *Rap et protestation sociale* », Musiques, t. 1, Paris, 2003, p. 862.

(2) تقليدية بمعنى "المُعتادة".

(3)BARRET, Julien, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 14.

(4)BENDER, Wolfgang, « le hip hop au Kenya : création d'identité ou nouvelle « musique nationale » ? L'exemple d' « Unbwogable » de GidiGidiMajiMaji », Cahiers d'ethnomusicologie, n° 20, Genève, 2007, p. 113.

(5)BARRET, Julien, *Op. cit*., p. 13.

(6)BARRET, Julien, *Op. cit*., p. 12.

(7)JACONO, Jean-Marie, « pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia*, vol. 5, N° 2, l'analyse des musiques populaires modernes : chansons, rock, rap, Paris, ESKA, 1998, p. 66.

(8)BETHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, éd. Autrement, 2003, p. 9.

(9) بشة، سمير، "الإيقاع في "قالب الراب": دراسة في فرضيات التحليل السوسيولوجيوالموسيقولوجي"، الإيقاع بين التنظير والممارسة، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية، تونس، منشورات كارم الشريف،2012، ص.134.

(10)BETHUNE, Christian, *Op. cit, p. 9.*

(11)*Ibid.*

(12)*Ibid.*

(13) بشّة، سمير، المرجع السابق، ص.134.

(14)Oxford dictionaries, « rap » définition (consulté le : 22-12-2015):
http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/rap?q=to+rap

(15)JACONO, Jean-Marie, *Op. cit*., p. 67.

(16)قاموس المعاني (نسخة رقمية23-12-2015):
http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%BA%D9%85%D8%BA%D9%85%D8%A9

(17)JACONO, Jean-marie, *Op. cit*., p. 67.

(18)BARRET, Julien, *Op. cit*., p. 17.

Table des Matières

Forme et Discours:la dialectique syncrétisme-dissociation

traduit par Mourad SAKLI **3**

Form and Discourse: the dialectic of syncretism and dissociation

translated by Ines AFFES **7**

Comment structurer une improvisation : jeu et enjeux

Hend ZOUARI **9**

Typologie de la chanson populaire tunisienne

Rachid CHERIF **19**

Détermination de la structure formelle à partir d'une analyse du timbre : à partir d'Üsküdar et Souvenirs d'Ismaïlia de Camille SAINT-SAËNS

Anis GOUISSEM **35**

Forme et Discours:
la dialectique syncrétisme-dissociation

traduit par

Mourad SAKLI *
saklimourad@gmail.com

On s'accorde à définir la « forme » comme une synthèse d'accumulations de synthèses antérieures, constituant un champ formel référence dans lequel les créateurs puisent le cadre de leurs créations, un champ qu'ils peuvent aussi modifier ou surpasser. En fait, l'approche formaliste -ou formalisme- apparaît comme une œuvre de théoriciens qui ont tenté de mettre en place un modèle élaboré pouvant intégrer ou contenir un ensemble de modèles formels parfois même synchroniques ; la forme globale qui en résulte tente alors de répondre complètement à l'organisation du discours (Charaudeau, 2002, p376). Cela correspond à la définition que donne Todorov de l'intertextualité. Ce dernier souligne que « croire en l'indépendance de l'œuvre littéraire relève de l'illusion. En effet, toute œuvre littéraire apparaît comme intégrée dans un champ littéraire riche d'œuvres antérieures, et établit un rapport complexe avec elles » (Todorov, 126).

La musique, considérée comme l'un des arts de la communication et de l'énonciation du discours, ne déroge pas à cette règle, puisque constituée de combinaisons rythmiques et mélodiques communes héritées au fil des siècles et des époques, portant l'empreinte de chaque génération.

En conséquence, la forme musicale apparaît comme un «modèle formel» objet de consensus chez les musiciens qui l'adoptent alors dans leurs compositions ou leurs interprétations.

* Universitaire et chercheur en musique et musicologie

Il en résulte des œuvres perpétuées par plusieurs générations de musiciens appartenant à des univers musicaux plus ou moins proches ou lointains, ne partageant pas forcément le même système musical. Ce processus sera à l'origine des formes musicales vocales ou instrumentales arabes qui évolueront par le biais de l'ouverture sur les cultures occidentales et méditerranéennes, donnant lieu à des formes communes entre les musiques arabe, turque et occidentale comme *Al Samaaii, Alwasla, Almouwashah, Aljazal, Alloungua, Alssirtou et Aloughnia* ... Nous sommes alors en droit de nous demander si ce processus innovateur est toujours d'actualité à notre époque ou, au contraire, sommes-nous en face d'une crise de proposition de nouvelles techniques mélodiques, rythmiques, interprétatives et formelles en général ?

Partant de la grande importance de la forme et de l'évolution des modèles musicaux ainsi que de la multitude de façons de les utiliser dans notre espace musical vaste, et devant le développement rapide que connaît la création musicale au niveau des connaissances et des techniques ainsi que l'évolution du discours musical en Tunisie, il devient nécessaire de se pencher sur l'étude de la forme dans un cadre plus spécifique.
Dans sa quatrième édition, le colloque sur l'analyse du discours musical cherchera à étudier aussi bien le discours musical lié à la forme que celui qui outrepasse cette règle, en évitant de s'inscrire dans l'usuel et l'héritage pour présenter des formes nouvelles souvent en rapport avec l'image, eu égard de sa place de plus en plus prépondérante dans le paysage musical.

Thèmes de la conférence:

Dans le cadre de ce colloque international, nous chercherons à approfondir la réflexion sur le concept de la « forme » en général, à partir de la multitude des expériences musicales et des approches théoriques y inhérentes. Nous chercherons également à étudier la question de la multiplicité des modèles dans leur relation avec l'évolution des choix esthétiques, elle-même en rapport avec l'évolution des échelles musicales, des degrés, de la structure rythmique générale et des instruments de musique.

La conférence actuelle étudiera les principaux thèmes suivants:

✓ Les formes vocales et instrumentales ont-elles conservé leurs fondements structurels constitutifs, ou, au contraire, ont-elles opté pour le développement, le dépassement et la différenciation?

✓ Jusqu'à quel point le contenu de l'œuvre musicale répond-t-il aux impératifs du modèle ou, au contraire, se détache-t-il

complètement de ces impératifs, ce qui constitue un véritable dépassement des modèles formels ?

✓ Quels rapports existent entre la forme et la perpétuation des œuvres musicales tout au long de l'histoire de la musique arabe? Les formes de musique populaire peuvent-elles offrir un vaste champ pour ce qui est de l'évolution de la forme ?

✓ Les expressions musicales nouvelles, telles que le « rap », le « Hip Hop » et le « Slam », constituent-elles un pas vers l'émergence de nouvelles formes vocales ?

✓ Pouvons-nous définir le système -ou les systèmes- et les modèles secondaires qui régissent les œuvres instrumentales libres et les considérer comme des formes instrumentales indépendantes?

Form and Discourse:
the dialectic of syncretism and dissociation

translated by

Ines AFFES *
Ines.affes@gmail.com

There seems to be an overall consensus among scholars on what is known as "forms" as a synthetic form that derives its features from the total previous synthetic accumulations, and that has developed into a formal field invoked by scholars in highlighting and expanding their creative productions. In fact, the formalist approach or "Formalism" appears as work of theorists who have tried to implement an elaborate model for formal patterns that can work together. This built-in form seeks to attain discourse regulation. This corresponds to Dodorov's definition of intertextuality that considers that any belief in an independent presence of a literary work is just an illusion since it is rather joined together with other preceding literary works, and that each work of art enters in a complex relationship with earlier works.

Music falls in this depiction as an art of communication and discourse. Actually, musical works include recurring common rhythmic and melodic structures inherited by authors over successive times, without losing sight of each generation's additions.

Accordingly, the musical form proves to be a "formal pattern" agreed by musicians who then adopt it in their compositions and interpretations, which resulted in regular works created by generations of musicians belonging to diverge musical worlds that do not share the same musical system. Hence, vocal and instrumental Arabic forms have developed through openness to Western and Mediterranean cultures

* Universitaire et chercheure en musique et musicologie

creating, thus, joint forms between Arabic music and its Turkish and Western counterparts, including Al Samaaii, Alwasla, Almouwashah, Aljazal, Alloungua, Alssirtou, and Aloughnia…..

So, have innovative approaches been maintained in our times? Or are we in front of a crisis in proposing innovative techniques in melody, rhythm, interpretation and musical forms in general?

Regarding the great importance of form and the evolution of musical styles and their movement in our capacious musical space, as well as the rapid cognitive and technical developments taking place in music production and the evolution of the current musical discourse in Tunisia, it has become necessary to further focus on the study of forms in more specialized frameworks.

The fourth international conference on musical discourse analysis seeks to enlarge the research into the musical discourse that is related to indigenous forms and that has surpassed the heritage to establish innovative forms often related to the scenic in music.

Themes of the conference:

In the framework of this international conference, we seek to deepen the reflection on the overall concept of "form" depending on the multitude of earlier musical experiences and their related theoretical approaches. We also seek to consider the multiplicity of "patterns" and its relation to the expressive options that change according to musical scales, notes, rhythmic structures and musical instruments.

The current conference will study the following main topics:

- ✓ Has vocal and instrumental forms preserved their basic structure, or have they opted for development, overtaking and differentiation?
- ✓ To what extent is the content of the musical work linked to specific and complementary conditions imposed by the formal pattern? Or is it an area free of all restrictions, which presumably exceeds the framework of formal patterns in general?
- ✓ What is the relationship between form and the perpetuation of musical works throughout the history of Arabic music? And can popular music forms be an ample scope for development?
- ✓ Are modern musical expressions such as "rap" , "Hip Hop" and "slam" a prelude to the emergence of new vocal forms?
- ✓ Can we define the system -or systems - and formats that control free instrumental interpretations and consider them as independent forms?

Comment structurer une improvisation : jeu et enjeux

Hend ZOUARI [*]
hendzouari@yahoo.fr

L'étude des formes musicales dans la musique arabe montre que la structure d'une œuvre réside dans l'organisation de ses éléments formels. L'agencement de ces derniers joue un rôle prépondérant dans la perception esthétique de l'œuvre.

L'improvisation, en tant que forme musicale, est une tradition véhiculée à travers les siècles ayant subi beaucoup de transformations. Cette création spontanée et instantanée, ainsi que la diversité de ses interprétations, ne cessent pas d'évoluer. Elle s'identifie dans la musique arabe à travers le *maqam* et repose sur un cheminement mélodique et un système modal définis par une hiérarchie d'unités similaires ou divergentes, créant ainsi une organisation mélodique intrinsèque et spécifique.

Par ailleurs, bien qu'elle soit considérée comme une forme musicale à part entière, l'improvisation a toujours été perçue comme une forme libre, permettant par conséquent une liberté de l'interprétation. C'est pourquoi structurer une improvisation s'avère problématique, puisqu'il s'agit finalement d'une mélodie crée et interprétée en temps réel.

Comment peut-on, dès lors, définir l'improvisation et tenter de démontrer s'il s'agit en réalité soit d'une forme structurée par des phrases musicales définies à l'avance, ou bien d'une interprétation pleinement libre, sans aucune structuration prédéfinie ?

Afin de résoudre cette problématique induisant une thématique « pluridisciplinaire », cet article s'attachera à élaborer une approche analytique et cognitive, afin de démontrer

* Universitaire et chercheure en musique et musicologie

à quel point la structuration d'une improvisation peut finalement s'avérer utile, tant pour l'interprète que pour l'auditeur.

L'approche analytique permet de proposer une structuration de l'improvisation : ainsi, nous distinguerons successivement l'analyse formelle, qui en dévoile les parties constitutives, l'analyse mélodique, qui permet de repérer ses phrases musicales et l'analyse paradigmatique, qui la décompose en différentes unités mélodiques similaires ou différentes.

L'approche cognitive étudie, quant à elle, l'interaction existant entre l'interprète et l'auditeur, qui reconnaissent parfois l'un comme l'autre certains schémas mélodiques de l'improvisation, imprégnés dans leur mémoire d'écoute.

A. Approche analytique :

Le mot improvisation, ou *taqsim* en arabe littéraire, signifie répartition ou fragmentation. Nous pouvons déduire de cette traduction que l'improvisation serait une suite de phrases musicales fragmentées.

Pour mieux comprendre le processus d'une improvisation, il est donc préférable d'analyser la mélodie interprétée en la décomposant, selon des motifs représentatifs ayant une fonction et un sens dans le déroulement de la mélodie.

> *« L'analyse musicale est la résolution d'une structure musicale en éléments constitutifs relativement plus simples, et la recherche des fonctions de ces éléments à l'intérieur de cette structure »* (1).

L'improvisation peut donc être définie par un enchaînement des motifs mélodiques, caractéristiques d'un *maqam*, qui se développe en temps réel, pour élaborer une succession de phrases musicales à chaque fois différentes.

Malgré les différentes interprétations possibles d'une même œuvre, la structure d'une improvisation se développe toujours à partir du squelette du *maqam*. Ce développement mélodique est illustré dans les différentes parties de la mélodie.

L'analyse dite formelle permet ainsi de déterminer les parties constitutives d'une improvisation.

A.1. Analyse formelle

L'analyse formelle d'une improvisation permet de distinguer trois phases essentielles, dans le déroulement mélodique : exposition, développement et conclusion.

***Exposition**

Il s'agit d'une phrase introductive du *maqam* qui met en place le *jins* principal.

Cette première phase montre généralement l'univers musical du *maqam*.

***Développement**

Cette deuxième phase est caractérisée par une succession organisée de motifs mélodiques.

Elle développe la mélodie principale du *maqam* et permet le passage progressif et fluide du *jins* principal aux autres *ajnas* du *maqam*.

À partir du degré « pivot», on peut soit relancer le discours musical de la première phase rappelant la mélodie introductive, soit élargir l'échelle du *maqam* et les possibilités mélodiques, à travers un deuxième ou troisième *jins*.

Les arrêts sur des degrés pivots ou semi-pivots délimitent les idées mélodiques.

***conclusion**

Cette dernière phase est caractérisée par la résolution de la mélodie, qui marque l'achèvement de l'improvisation, ainsi que le repos final sur le degré fondamental.

Il s'agit d'une décharge du discours musical, qui correspond à la fin d'un parcours mélodique.

Par ailleurs, l'improvisation dans la musique arabe étant une tradition orale, l'analyse de cette musique a toujours été effectuée de manière implicite.

L'apprentissage de l'improvisation se fait donc essentiellement à travers l'écoute.

L'analyse formelle permet alors d'en comprendre les différentes phases et l'organisation mélodique, qui en constituent la forme globale.

L'étude des phrases constitutives du cheminement mélodique nécessite une analyse plus détaillée, permettant de repérer chaque phrase caractéristique du *maqam* en question.

A.2. Analyse mélodique

Le modèle type d'une improvisation est élaboré suivant un cadre mélodique existant, identifié par des stéréotypes propres au *maqam*. Il s'agit d'une structure musicale reconnue par la mémoire collective(2), préalable à l'improvisation et guidant cette dernière.

L'analyse mélodique permet donc d'en déterminer les différentes phrases, structurées suivant chaque *maqam*. Les éléments indispensables qui permettent de repérer ces différentes phrases sont : la hiérarchie des degrés, les *ajnas* caractéristiques du *maqam* et les arrêts servant à repérer les phrases mélodiques.

* Le degré fondamental autour duquel gravite la mélodie principale de l'improvisation est généralement le degré principal

du *maqam*.

* Les degrés principaux, telles que la quinte, la quarte ou la tierce, suivant le *maqam* considéré, jouent un rôle déterminant : ce sont des degrés pivots, qui dirigent les passages fluides d'un *jins* à un autre et qui engendrent un développement, une variation mélodique, ou une modulation.

Le passage d'un *jins* à un autre se fait à travers les degrés pivots et les phrases de passages, qui préparent le changement mélodique.

* Les *ajnas* principaux sont les motifs mélodiques qui se forment autour des degrés principaux.

* Les degrés secondaires sont également importants, dans le déroulement mélodique du *maqam*, car ils servent à compléter les idées mélodiques.

* Les *ajnas* secondaires sont les motifs mélodiques qui se forment autour de ces degrés secondaires.

* Les cadences mélodiques se positionnent à la fin de chaque phrase musicale, marquant l'achèvement d'une idée musicale.

Une cadence peut être parfaite, quand il s'agit d'un développement mélodique achevé sur un degré principal.

Elle peut également être temporaire, en marquant un arrêt provisoire, généralement perçu au cours du développement mélodique d'une idée musicale incomplète.

La cadence peut également être inachevée, créant ainsi une certaine tension mélodique, laquelle finit généralement par se résoudre sur le degré fondamental du *maqam* et par marquer l'achèvement de la mélodie.

Cette tension mélodique prépare la cadence finale de l'improvisation ou la *qafla*.

* La *qafla* est d'une importance capitale dans le déroulement mélodique d'une improvisation, car elle génère une sensation de stabilité.

L'analyse mélodique permet alors de mettre à jour des phrases typiques et des repères d'ancrage, autour desquels s'articulent l'enchaînement des phrases et le flux temporel des mélodies.

Pour justifier de l'utilisation de chaque unité musicale contenant un sens musical et jouant un rôle, il convient de définir un paradigme, à partir duquel s'organise l'architecture de la mélodie.

A.3. Analyse paradigmatique

La structure mélodique d'une improvisation est basée sur les fondements mêmes de la mélodie du *maqam*. Le repérage des différentes phrases mélodiques s'appuie sur le paradigme,

défini par la répétition ou non d'un motif mélodique. Une hiérarchie de phrases mélodiques est alors établie et permet de repérer l'évolution des stéréotypes, au cours de l'improvisation.

L'analyse paradigmatique semble être la plus adéquate pour comprendre la structure interne des paradigmes constructifs d'une improvisation. Chaque paradigme prend une signification, créant la syntaxe musicale, dont le rôle central est la répétition, la prolongation (variation mélodique) ou la transformation (variation mélodique).

Par conséquent, l'analyse paradigmatique explore un syntagme en identifiant son paradigme constitutif. L'étude des différents éléments paradigmatiques permet alors de décortiquer l'improvisation en tant que forme musicale, dans laquelle chaque syntagme prend une signification particulière. Le discours musical s'articule autour d'une succession d'unités paradigmatiques, qui dévoilent la structure mélodique interne d'une improvisation.

L'approche analytique, élaborée dans le cadre de cet article, propose aux musiciens des outils leur permettant de comprendre la structure d'une improvisation.

L'acquisition d'un modèle type sert de creuset, à partir de laquelle le musicien pourra créer sa musique. La formalisation de l'improvisation dans la musique arabe demeure cependant aléatoire, car il s'agit d'une forme musicale fondée sur la création instantanée.

Néanmoins, pour situer une improvisation dans son contexte culturel, nous devons nous appuyer sur le modèle type du *maqam,* à partir duquel se construit un développement mélodique. Son analyse dévoile la structure de l'improvisation, à travers la décomposition de la mélodie en unités mélodiques, dont chacune apporte un sens particulier.

Par ailleurs, l'interaction existant entre l'interprète et son public procède essentiellement de la structure mélodique d'une improvisation. Celle-ci doit donc répondre aux attentes du public, à travers des schémas mélodiques plus ou moins prédéfinis, permettant ainsi de véhiculer une identité culturelle et un discours musical collectif, qu'il pourra alors reconnaître ou comprendre.

B. Approche cognitive :

La perception de la mélodie d'une improvisation nécessite une interaction entre le processus de la segmentation d'une séquence musicale et les différents processus, qui mènent à la reconnaissance et la catégorisation progressive d'une écoute musicale.

Une hiérarchie d'unités se fait à partir de la segmentation et dévoile des unités, dont la fonction est essentielle dans le cheminement mélodique. Ces connaissances, une fois assimilées prennent différentes allures sous formes de schémas représentatifs, suivant la capacité de l'auditeur à les percevoir ou à les décoder.

La perception d'une musique improvisée dépend du flux musical, qui est caractérisé par une succession de moments relativement distincts, dont la fonction est de captiver l'attention de l'auditeur.

Le génie de l'interprète se révèle ainsi dans l'organisation temporaire et l'agencement des unités musicales, afin que celles-ci soit captivantes pour l'auditeur tout au long de l'exécution musicale.

Le repérage des unités musicales répétitives, permet à l'auditeur de se situer au cours de l'écoute. Il développe peu à peu un décodage perceptif lui permettant de mieux appréhender la structure mélodique de l'improvisation.

Notre système cognitif est sensible aux régularités mélodiques et entreprend une structuration de l'œuvre, suivant un mécanisme de répétition, qui permet de reconnaître le thème principal et ses différentes variantes.

LARTILLOT-NAKAMURA développe ceci en disant que

> *« La musique est en effet régie suivant le principe de répétition : l'expression musicale procède par une reproduction de schémas, tandis que l'écoute consiste en une reconnaissance de ces schémas»*(3).

L'auditeur peut juger, à chaque instant, du degré de ressemblance entre ce qu'il entend et l'ensemble des matériaux exposés depuis le début de la pièce et mettant en jeu la capacité de l'auditeur à se représenter la structure de l'improvisation au cours du temps (4).

Cependant, la perception musicale est différente d'un individu à un autre, suivant sa capacité mémorielle et d'écoute musicale, lesquelles varient suivant la formation musicale et de la culture de chacun (5).

Structurer une improvisation permet à l'auditeur de se situer dans une ambiance musicale familiarisée, éventuellement stéréotypée par un discours linéaire et des modèles cognitifs culturels reconnus.

C. Structuration d'une improvisation musicale : jeu et enjeux

Une improvisation se situant dans un cadre structurel

collectif serait bénéfique, tant pour l'interprète que pour l'auditeur. Dans ce cadre, la structure d'une improvisation se développerait suivant un modèle-type mélodique, spécifique au *maqam* choisi.

Ceci entraînera la formalisation de toutes les improvisations dans une structure typique, caractérisée par l'utilisation des motifs mélodiques reconnus par l'auditeur.

L'interprète comme l'auditeur partageront dès lors des émotions générées par l'appréciation des mêmes codes. Cette interaction entre l'interprète et son le public se manifeste généralement par des applaudissements ou par des mots d'appréciations, tels que "allah" (nom de dieu). Le public est alors transporté dans un univers émotionnel qu'on nomme le *tarab(6).*

Cette sensation est généralement ressentie lors d'une improvisation, suite à un enchaînement de phrases caractéristiques du *maqam*, faisant place à une tension mélodique, qui se résout dans la *qafla*.

Un tel enchaînement, exécuté de manière habituelle, peut créer chez l'auditeur une sorte de réflexe conditionné, qui stimule différentes sensations et provoque toutes sortes de réactions, telles que des manifestations orales d'appréciations ou d'approbations.

> *« l'émotion est une réponse plus ou moins équilibrée, de l'ensemble du système nerveux à un événement vrai ou imaginé, interne ou externe…l'émotion est organisée musculairement, même dans le cas de la colère, de la peur, de l'anxiété ou autres, pour faire face à la situation, pendant que l'organisme se représente cette situation et l'évalue par des codes de signaux » (7).*

En suivant une structure habituelle d'une improvisation dans un *maqam*, l'interprète s'approprie un style de composition musicale, qui sera toujours apprécié par les auditeurs familiarisés à ce genre de musique modale.

Cependant, structurer une improvisation permet aussi de figer cette forme musicale, dans un cadre très limité et sélectif, où l'interprète se limiterait à des formules mélodiques habituelles.

Selon notre expérience personnelle de la musique, la meilleure interprétation repose sur les notions fondamentales d'un *maqam,* pour ensuite se libérer d'une structure figée vers une structure innovée.

Le musicien va ainsi pouvoir s'exprimer et s'affirmer en tant qu'interprète et créateur, voire innovateur.

L'expérience dans pratique musicale permet de constater que l'improvisation varie d'un interprète à un autre, suivant sa culture musicale et son expérience. Il existe donc bien des

improvisations structurées suivant des modèles préétablis et qui tiennent compte de la forme mélodique globale du *maqam*.

Dans ce cas, l'improvisation se fait le reflet de la pensée créative du musicien, en évoluant suivant son expérience. Il s'agirait alors d'une invention de l'interprète, qui passe généralement par une évocation et un rappel de son identité culturelle(8), tout en mettant en valeur de nouveaux éléments, apportés à la mémoire collective.

Certains mélomanes apprécient les improvisations innovantes d'un *maqam* mêlant des influences issues d'autres musiques du monde, telles que les musiques turques, indiennes, jazz, africaines, sud-américaines, flamenco, pentatoniques...

L'interprète, en élargissant ainsi sa mémoire d'écoute, va pouvoir améliorer sa capacité à créer son propre univers musical, en s'inspirant d'un apprentissage diversifié.

> *« L'improvisation, qui garantit l'authenticité du langage musical tout en évitant les limitations de l'académisme, constitue un facteur de changement et d'évolution. »(9).*

Cependant, certains d'entre eux cherchent à s'en libérer, afin de rompre avec le corpus d'une structure conventionnelle d'une improvisation, en choisissant de mettre en avant des phrases tonales, plutôt que modales. Mais alors, ils prennent le risque de ne pas se faire comprendre par l'auditeur, qui, ne retrouvant plus les schémas mélodiques habituels, n'arriverait plus à décoder leur musique.

M. Imberty explique bien ce processus de la façon suivante :

> *« La complexité formelle déclenche des conflits entre attitudes perceptives liées aux attentes déterminées par les schémas culturels enregistrés antérieurement et par le contexte stylistique qui contredit en parties ces schémas » (10).*

L'improvisation définirait alors un nouveau cadre mélodique différent de celui pré-établi dans la mémoire collective.

Toutefois, l'interprète doit savoir doser le degré d'innovation de sa musique. Si la structure mélodique de l'improvisation comprenait de nouveaux éléments esthétiques complètement différents, voire méconnaissables, cela engendrerait des contraintes cognitives dans sa perception. Le musicien prendrait alors risque de ne pas être compris ou apprécié.

Analyser une improvisation est d'importance capitale pour comprendre et reproduire sa structure formelle et mélodique interne.

Cependant, vu la diversité indéterminables des interprétations, l'analyse élaborée dans cet article peut s'avérer

insuffisante, pour reproduire fidèlement la structure d'une improvisation.

Suivre un modèle type d'improvisation ne suffit pas pour rendre compte de toute la musicalité, « la touche » de l'interprète, et ses éventuels rajouts, comme les ornementations et les nuances, qui jouent un rôle capital dans l'esthétique d'une improvisation.

En effet, le musicien se contente rarement d'exécuter une mélodie, il entretient avec son instrument un rapport fusionnel, à travers lequel il communique ses émotions et sa propre histoire, qui s'expriment non seulement par son interprétation, mais aussi par sa gestuelle et sa posture.

Ces différents éléments procèdent d'un ressenti propre à chaque interprète, qu'aucune analyse n'arriverait à détecter ou à rendre compte. Or, c'est justement ce ressenti qui fait la beauté et l'originalité d'une œuvre improvisée.

Face à cette problématique, la question se pose de savoir si d'autres méthodes d'analyse permettraient de rendre compte de manière plus ou moins fidèle la structure d'une improvisation.

Les futures recherches dans ce domaine seront probablement sujettes à de nouvelles méthodes d'analyses de l'improvisation dans la musique arabe, transmise par voie orale, et qui pourraient davantage tenir compte de toutes les subtilités de l'interprétation, pour permettre, nous le souhaitons, d'en élaborer la structure de manière plus détaillée, mais aussi plus fidèle.

Bibliographie :

(1). Ian Bent, « l'analyse musicale : histoire et méthodes », Editions Main d'œuvreNice, 1998, p.9

(2) Il s'agit d'une appartenance culturelle codifiée suivant des paramètres caractéristiques.

(3). Lartillot-Nakamura, Olivier, « Fondements d'un système d'analyse musicale computationnelle suivant une modélisation cognitiviste de l'´ecoute », thèse de doctorat soutenu en 2004, Université Pierre et Marie Curie - Paris VI, 256 P.

(4). Ayari, M, L'écoute des musiques arabes improvisées : essai de psychologie cognitive, L'Harmattan, Paris, 2003.

(5). Ayari, M et McAdams, S., « Le schéma cognitif culturel de l'improvisation : forme musicale et analyse perceptive (psychologie expérimentale et problème d'universalisation de données) », In F. Lévy et J.-M. Chouvel (éds), *observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* , Paris, 2002, pp. 395-418.

(6)Le *tarab* est une sorte d'extase créant un univers émotionnel intense suite à une appréciation d'une musique.

(7). Jacobson, Edmond, « biologie des émotions, les bases théoriques de la relaxation », Paris, ESF, 1974, p.65.

(8). Il s'agit d'une appartenance culturelle codifiée suivant des paramètres caractéristiques

(9). Bailey, Derek, « l'improvisation, sa nature et sa pratique enmusique, outre mesure, coll. « contrepoints », Paris, 1999, p.34)

(10). Imberty, M, « Entendre la musique », Dunod, Paris (1979), P.90.

(8). Zouari, H, « Les ornementations dans le *tba*' *rast el dhil* », thèse de doctorat soutenu en décembre 2012, Paris Sorbonne, 300 P

(9). Jean During, « quelques choses se passe : le sens de la tradition dans l'orient musical », Normandie, Verdier, 1995

(10). Olivier Luminet, « Psychologie des émotions, confrontation et évitement», Bruxelles, De Boeck Université, 2001.

Typologie de la chanson populaire tunisienne

Rachid CHERIF[*]
rachid.cherif2@gmail.com

> *« La musique populaire participe d'un processus de socialisation qui engage l'échange et la communication entre des groupes sociaux qui se définissent en fonction de leurs intérêts et de leurs goûts »*. (1)

En Tunisie, le sens commun crédite aujourd'hui la musique populaire tunisienne d'une origine hétéroclite. Et c'est évident que cette musique se fonde sur des savoirs et possède parfois un pouvoir d'expression et un potentiel de sens extrêmement développés, souvent bien plus que celui de la musique dite « savante ». Et comme échange de savoir musical et vecteur d'impact culturel, nous pouvons citer la chanson populaire qui, selon Arthur Rossat, citant Franz Böhme : « est née dans le peuple, chantée par lui, souvent et volontiers, qui s'est répandue et conservée par son organe, grâce à la simplicité de la forme, et dont le sujet, souverainement humain, emprunté au domaine religieux ou profane, est facile à comprendre ». (2)

Cette étude a pour objectif d'alimenter notre réflexion au sujet de la typologie de la chanson populaire tunisienne. Et pour cerner au mieux cette typologie, nous allons insister sur la description des formes typiques d'une réalité complexe, permettant une classification à travers l'analyse d'un corpus représentatif constitué de 400 chansons. Il sera question de se pencher sur deux aspects. En premier lieu, il s'agit de mettre l'accent sur les fondements de la chanson populaire tunisienne ; ensuite, on traitera la question de la typologie à travers l'analyse

* Universitaire et chercheur en musique et musicologie

des données récoltées suite à de longues séances d'écoutes critiques pour en montrer le caractère original.

1. Les fondements de la chanson populaire tunisienne :

Nous rappelons que l'expression "musique populaire" est une traduction pure et simple de "*al-mûsîaâ ash-sha`bivya*".

> Selon Mourad Siala, cette expression « *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* ». (3)

En tout cas, la musique populaire a pris sa place légitime dans le paysage musical tunisien. Et d'une certaine façon, son répertoire spécifique 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.

> De son côté, Giannattasio nous rappelle que « *de même qu'il existe des sociétés et des langues différentes, la manière d'organiser le sonore dans des formes et des comportements musicaux varie, elle aussi, considérablement d'une culture à une autre, en fonction des conditions historiques, économiques et culturelles dans lesquelles les divers systèmes musicaux ont été réalisés et stratifiés* ». (4)

Et sans entrer ici dans une longue explication, retenons seulement que lorsque nous souhaitons parler de la chanson populaire tunisienne, 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.

Ces dernières années, on a pu observer un net attachement des musiciens à tout ce qui relève du patrimoine populaire. Cette tendance est manifestée par la reproduction de chansons populaires anciennes avec de nouveaux arrangements et la production de chansons nouvelles dans le style populaire par une panoplie de musiciens dont des idoles telles que Hédi Habbouba, Samir Loussif, Walid at-Tounsi et Lotfi Jormana. Les airs traditionnels, les modèles mélodiques et les modalités de l'interprétation se fondent dans le cadre de la chanson

populaire. Ainsi, nous pouvons parler de musiciens qui donnent un sens au passé en fonction des préoccupations des acteurs du présent. Dans ses deux formes, la chanson populaire concerne des genres de musique ayant un large public et est généralement distribuée à de larges audiences. De surcroît, les thèmes abordés dans les chansons populaires traitent de plus en plus des sujets vitaux qui traduisent la vie quotidienne, les événements marquant la vie des individus et les aspects de la vie sociale telles que l'émigration, l'amitié et la relation entre homme et femme. Ainsi, la chanson populaire tunisienne évoque les attentes de beaucoup de gens et présente de ce fait un moyen de défoulement et de distraction par excellence.

La chanson populaire tunisienne est fondée essentiellement sur la tradition mais aussi sur l'expression individuelle. Son expression musicale permet des catégories d'improvisation à la fois vocales et instrumentales. La majorité des musiciens la pratique sous sa forme traditionnelle. En revanche, on peut parler de nouvelles formes inspirées, surtout, des chansons traditionnelles et qu'on peut qualifier de « modernes ». Et prise dans sa globalité, la chanson n'en finit pas de s'autoalimenter et de se régénérer. Quant au public, il diversifie ses goûts et il va davantage puiser ses envies d'écoute dans des genres différents. De surcroît, la répulsion qu'inspire la chanson populaire dans certains milieux dits conservateurs n'empêche pas sa diffusion et ce à travers les fêtes publiques et la médiatisation. Cette diffusion est aiguisée particulièrement après la réconciliation de ce genre avec la société notamment à travers des paroles plus raffinées. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'actuellement, grâce surtout aux stations de radio et aux chaînes de télévision, le public de la chanson populaire est en phase de diversification par rapport aux années précédentes. Et nous pouvons individualiser plusieurs spécificités inhérentes à chaque région qui témoignent d'une grande richesse musicale perpétuée par les membres des formations musicales populaires que l'on peut considérer comme maîtres de l'oralité.

En revanche, d'une certaine façon, on peut avancer que la grande place tenue par cette musique dans le quotidien avait et continue à avoir pour corollaire sa marginalité dans la culture. Cette musique se sert en partie des moyens techniques utilisés dans la musique « contemporaine » et la musique traditionnelle et profite souvent des plus récentes innovations commerciales en matière de technologie d'enregistrement et de traitement du son. Elle se nourrit de nombreuses traditions musicales et se définit avant tout comme la musique la plus consommée en Tunisie. Sa diffusion est telle qu'on peut en trouver les traces dans la plupart des groupes sociaux. A l'heure actuelle, peu de groupes sociaux, quelles que soient leurs traditions, n'y ont pas accès d'une façon ou d'une autre.

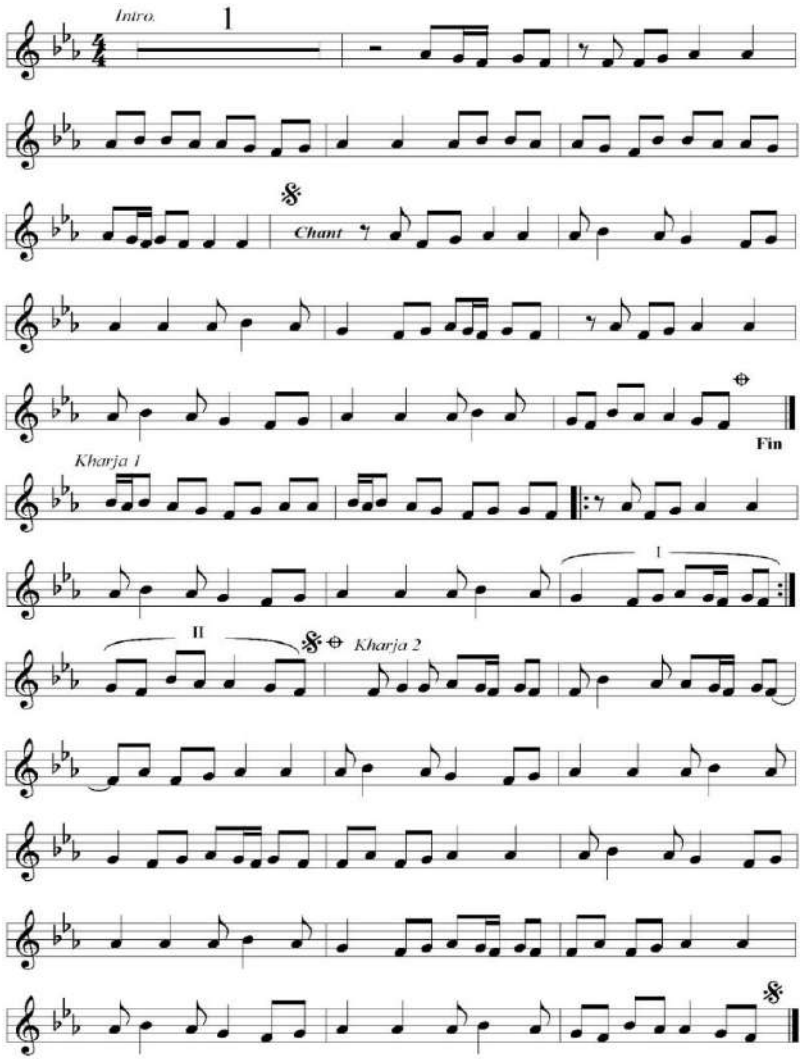
Par ailleurs, nous constatons qu'en Tunisie, l'intérêt pour la chanson populaire a été croissant depuis plusieurs années. Cette chanson a pris sa place légitime dans le paysage musical tunisien puisqu'elle est consommée par un large public et interprétée par la majorité des formations musicales dans des formes fondamentales ou avec de nouveaux arrangements. Quant aux formations musicales typiquement populaires, nous pouvons citer trois types qui sont la formation *ṭabbâl* (5), la formation *mizwid* (6) et la formation *gaççâba* (7). Et dans certains cas, les interactions avec les traditions musicales du pays mènent à la quête de styles authentiques en utilisant le processus du métissage, chose qui a donné naissance à d'autres types de formations musicales et que l'on peut qualifier de « modernes ». Il s'agit de formations homogènes sur le plan instrumental avec toutefois la présence d'un instrument mélodique populaire ; et d'autres formations musicales qui remplacent l'instrument mélodique populaire par un synthétiseur. En tout cas, la tradition musicale n'est pas figée et unit les générations qui se succèdent en donnant un sens au présent tout en se référant au passé. Il s'agit d'une tradition vivante puisqu'il y a continuité et enrichissement continu. Et nous pouvons dire, que la musique populaire a soutenu le fondement identitaire et a joué un rôle considérable dans l'élaboration d'une mémoire musicale collective.

En somme, les Tunisiens accordent une grande importance à la musique populaire. Cette musique est faite d'une singulière diversité de styles et de répertoires. Elle comprend à la fois les chants profanes et les chants sacrés. 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. De surcroît, le chanteur peut se permettre de changer l'ordre des vers, voire même d'en supprimer un certain nombre ; surtout que les modalités d'exécution sont transmises oralement d'une génération à une autre. Cette musique fait appel à une grande part d'improvisation.

Si la richesse des variations effectuées par le musicien est en fonction de sa créativité et de sa mémoire personnelle, les formules minimales de chaque pièce « sont inscrites dans la mémoire collective de la communauté, et en permettent la transmission, donc la pérennité ». (8) Le musicien dispose donc de formules et de motifs mélodiques ou rythmiques. Au cours de l'interprétation, il en choisit un certain nombre et les arrange conformément aux impératifs des normes établies et en fonction de sa virtuosité et de son goût. Néanmoins, même les plus habiles, ne sont pas en mesure de fournir des explications

satisfaisantes rendant compte du fonctionnement de leur musique. D'une manière générale, ces musiciens ignorent tout de la théorie musicale. En revanche, ils sont dotés d'une imagination, d'un sens du rythme et d'une capacité d'assimilation très développés.

Les chansons populaires sont constituées de paroles soutenues par une musique instrumentale élaborée souvent par un instrument mélodique et d'autres rythmiques. Les instrumentistes constituent en même temps le chœur de la formation. On commence souvent par des phrases improvisées avant de chanter le refrain qui se compose des deux premiers vers. Ensuite, il y aura une alternance entre le refrain et les couplets et ce de deux manières. La première est celle où les différents couplets ont la même mélodie que celui du refrain. La deuxième est celle où le refrain a une mélodie propre à lui tandis que le reste des couplets ayant une autre. Dans les deux cas, les couplets sont souvent précédés par des phrases improvisées par le joueur de l'instrument mélodique.

Les textes poétiques des chansons s'appuient sur un langage dialectal. Et la musique qui reste essentiellement modale est composée sur des modes mélodiques régionaux. L'ensemble, musique et paroles, est facile à mémoriser par écoute répétée et s'efforce d'être facilement compréhensible et donc diffusable. Comme exemple, voici la partition de la chanson *"Raḥlû bîki"* (Loin de toi), enregistrée lors d'un travail de terrain dans la région du Kef. Dans cette partition, nous avons utilisé le terme *kharja* (sortie) pour désigner l'improvisation instrumentale qui sert de liaison entre le couplet et le refrain. Cette chanson déplore l'éloignement de la bien-aimée avec les siens, à la recherche des pâturages. Son départ enflamme le cœur de l'homme qui se rappelle la belle image de son amie sous différentes allures. Chaque strophe se termine par une prière à Dieu pour qu'il l'unisse à elle :

2. Les structures formelles de la chanson populaire tunisienne :

La chanson populaire tunisienne étant une composition pour la voix, le plus souvent un texte mis en musique qui est divisé en un refrain et plusieurs couplets. Il en existe des formes variées qui se pratiquent dans toutes les régions de la Tunisie, dans les zones rurales comme dans les centres urbains, et dans toutes les classes sociales, des plus pauvres aux plus riches, sans oublier le fait qu'elles peuvent être ou profanes ou sacrées.

La chanson populaire est par nature en perpétuelle transformation, sujette aux métamorphoses, aux emprunts, et aux réappropriations les plus inattendues. Et c'est pour cette

raison que nous avons insisté sur la nature des éléments qui constituent la chanson. Dans ce sens, nous avons pu constater que les structures formelles des chansons populaires tunisiennes reposent sur une introduction, un refrain, des interventions instrumentales de liaison sous formes d'improvisations suivies souvent par la mélodie du refrain et notamment sur des couplets. Le nombre des couplets reste variable comme c'est le cas pour la mélodie qui va avec puisqu'elle peut rester la même que celui du refrain, une mélodie autre mais qui reste valable pour tous les couplets et un troisième cas de figure où la mélodie change à chaque couplet.

Nous tenons à préciser qu'il serait important pour effectuer une typologie exhaustive de la chanson populaire tunisienne de s'appuyer sur la totalité des chansons qui existent en Tunisie. Or, avec les moyens qu'on dispose, c'est une chose qui est loin d'être facile. Une telle tâche nécessite certes un travail d'équipe qui peut prendre beaucoup de temps. Pour notre part et dans le cadre de cet article, nous nous sommes appuyé, pour la collecte des chansons, sur des travaux de terrains que nous avons pu mener lors de notre parcours de chercheur dans le domaine de l'ethnomusicologie et sur des enregistrements effectués par « Phonie » qui est la principale maison d'édition audio en Tunisie. (9)

Par ailleurs, nous rappelons que la chanson populaire tunisienne est interprétée par différents types de formations musicales. Il s'agit, en premier lieu, de trois formations typiquement populaires qui font références aux trois instruments mélodiques : le *mizwid*, la *zukra* et la *gaçba*. Dans cette catégorie, il peut y avoir recours à des électrophones comme le synthétiseur et la guitare basse surtout dans les studios d'enregistrement et ce pour combler l'absence des basses et insérer des harmonies qui sont souvent simples, se limitant généralement à des accords sur le premier degré du mode mélodique et à des notes pédales. En deuxième lieu, trois autres formations qui sont homogènes sur le plan instrumental avec toutefois la présence d'un synthétiseur et surtout d'un instrument mélodique populaire. Dans cette catégorie, le joueur du synthétiseur et le joueur de l'instrument mélodique populaire se partagent la tâche pour l'interprétation des improvisations. En troisième lieu, une formation musicale homogène sur le plan instrumental avec notamment la présence d'un synthétiseur qui remplace l'instrument mélodique populaire pour assurer l'accompagnement mélodique et surtout les improvisations en imitant dans la plupart des cas le son d'un instrument populaire avec les techniques du jeu qui vont avec.

Les 400 chansons que nous avons prises comme échantillon pour notre travail font références aux sept formations précitées avec toutefois une nette insistance sur la

formation de type *mizwid* puisqu'elle est la plus consommée par les auditeurs tunisiens. En tout cas, par rapport aux autres styles musicaux, le *mizwid* s'étend de façon plus marquée à l'ensemble des couches de la société tunisienne. Ce genre s'est répandu en tant que style musical prépondérant dans les quartiers populaires des grandes villes dont surtout Tunis avant de gagner, d'une manière presque générale, les villes de l'intérieur. En effet, le genre musical *mizwid* est très sollicité dans les fêtes familiales, dans les hôtels touristiques, dans les festivals, à travers les stations de radio et les chaînes de télévision et notamment par les maisons de production des cassettes et des CDs audio puisqu'il augmente leur chiffre d'affaire.

Ainsi, notre échantillon a été constitué de 150 chansons interprétées par des formations de type *mizwid*, 75 chansons interprétées par des formations de type *tabbâl* ayant la *zukra* comme seul instrument mélodique qui assure les improvisations, 75 chansons interprétées par des formations de type *gaççâba* ayant la *gaçba* comme seul instrument mélodique qui assure les improvisations et 100 autres chansons réparties à part égale sur les quatre types de formations musicales restantes. Après l'écoute critique de ces chansons, nous avons pu collecter des données qui nous ont permis d'identifier les types les plus fréquents qui nous ont aidés à apporter un éclairage sur les structures formelles de la chanson populaire tunisienne sur le plan musical et de déterminer les pourcentages correspondants pour chaque type. Quant aux structures formelles sur le plan poétique, nous nous sommes basé sur les données de la littérature.

2.1. Sur le plan musical :

Pour faciliter l'étude des structures formelles des chansons populaires tunisiennes selon notre échantillon, nous avons adopté la démarche de Mourad Sakli qui consiste à :

> « *Concevoir un système de notation qui traduit à la fois la nature de chaque élément, son emplacement dans la chanson et son lien éventuel avec d'autres éléments sur le plan mélodique. Ainsi, l'introduction sera rendue par la lettre (a), le refrain par la lettre (b), le couplet par la lettre (c) et l'intervention instrumentale de coordination par la lettre (d)* ». (10)

Cela dit, il faut rappeler que les couplets et les interventions instrumentales de coordination varient à chaque fois. La variation des couplets est acquise sur le plan des paroles, tandis que la mélodie, elle peut rester la même et parfois, il est question d'une simple reprise de la mélodie du refrain. De même, nous tenons à préciser que le texte poétique a un rapport direct avec la durée de la chanson puisque autant de couplets appellent à autant d'interventions instrumentales de coordination dont la durée reste à la guise du musicien improvisateur.

Dans le tableau et la figure qui suivent, nous présentons les données de notre analyse qui par souci de clarté, ont été focalisées sur les sept premiers éléments que l'on peut, mise à part l'introduction (a), écouter d'une manière successive tout au long de la chanson. Nous avons identifié 15 types de chansons populaires et déterminé la prévalence de chaque type (tableau n°1, figure n° 1).

Tableau n° 1 : Prévalence des différents types de la chanson populaire tunisienne

Les différents types de la chanson populaire tunisienne								Nombre
Type 1	a	b	d	b	c	b	d	20
Type 2	a	b	d	c	d	c	b	95
Type 3	a	b	d	c	b	d	c	90
Type 4	a	b	c	d	b	c	d	25
Type 5	a	b	c	d	c	d	c	10
Type 6	a	b	c	b	d	c	b	60
Type 7	b	c	b	d	b	c	b	15
Type 8	a	b	c	d	d	b	c	30
Type 9	a	b	c	c	b	d	b	5
Type 10	a	c	b	d	c	b	d	15
Type 11	a	b	c	d	c	b	d	15
Type 12	a	b	c	b	c	d	c	5
Type 13	a	b	d	c	d	c	d	5
Type 14	a	b	d	b	d	c	d	5
Type 15	a	b	d	b	c	d	b	5

Nous avons remarqué que la forme la plus fréquente est désignée par le type 2 (95/400) suivi par le type 3 (90/400), et le type 6 (60/400) ce qui représente plus que la moitié des types identifiés dans notre échantillon (tableau n°1, figure n° 1). Les types 9, 12, 13, 14 et 15 sont peu fréquents puisque chacun ne représente qu'environ 1% (5/400).

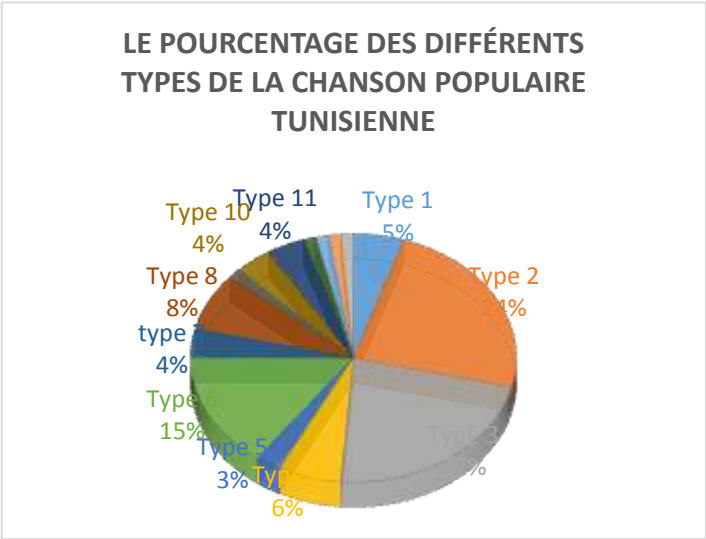


Figure n° 1

D'après l'écoute et l'analyse se rapportant à notre échantillon, nous avons pu constater que la majorité des chansons populaires commencent par une introduction sous des formes variées qui peuvent être improvisées et/ou prédéfinies, vocales et/ou instrumentales, à rythmes mesurées ou à rythmes libres sous formes d'ad libitum :

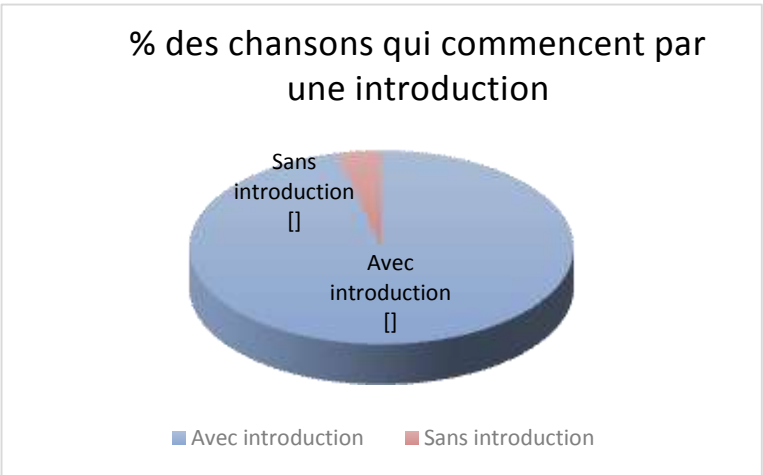


Figure n° 2

Le rôle principal de l'introduction est de mettre les musiciens et l'auditoire dans l'ambiance de la chanson en insistant sur ses caractéristiques modales par des improvisations instrumentales et/ou par la mélodie du refrain et parfois sur ses

caractéristiques sémantiques par le chant d'un *`rûbi* qui est généralement une sorte d'improvisation vocale sur un ou deux vers.

Si nous nous limitons aux quatre premiers éléments musicaux de la chanson populaire nous identifions cinq types avec une fréquence plus importante des chansons qui enchainent initialement l'introduction (a), le refrain (b), l'intervention instrumentale (d) et le couplet (c). (Figure n°3) Néanmoins, ces classifications sont simplistes, puisque chaque chanson peut comporter des couplets et des interventions instrumentales différentes et variables en termes de contenu et d'emplacement, ce qui nous donne une richesse au niveau de la typologie mais la rend difficile à faire si on tient compte de toutes les combinaisons possibles entre les différents éléments de la chanson.

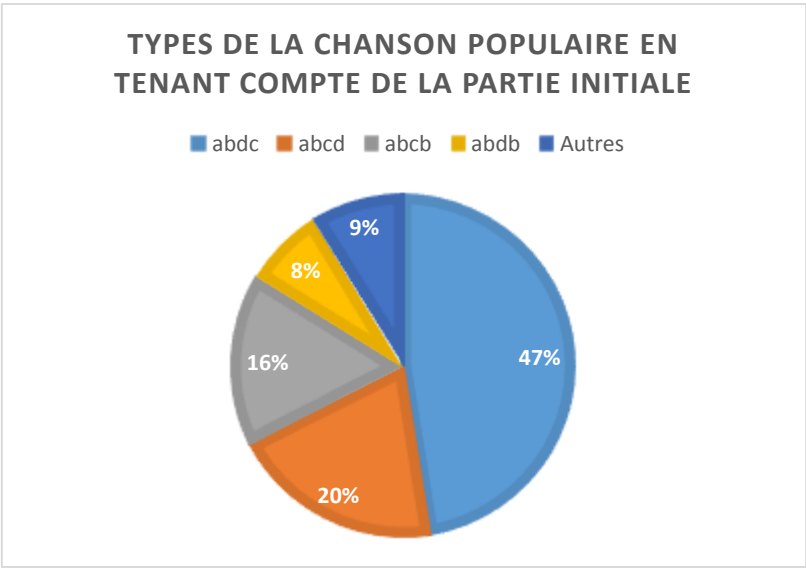


Figure n° 3

2.2. Sur le plan poétique :

Dans la musique populaire tunisienne, 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 Muḥyiddîn 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 ». (11) Le *zajal* qui a été créé par les andalous selon Ibn Khaldûn, (12) se distingue par l'innovation de ses rythmes et la diversité de ses rimes. 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.

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) ». (13) En somme, le corpus musical populaire contient quatre genres poétiques : *al-gsîm, al-malzûma, al-mûgif* et *al-msaddis*. (14) Et nous insistons dans cette étude sur *al-gsîm* et *al-malzûma* qui sont d'une immense richesse et dont dépendent respectivement *al-mûgif* et *al-msaddas*. (15)

2.1.1. 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. (16) C'est un poème de longueur variable qui n'a pas de *ṯâla`* (le vers introductif du poème) et de *rujû`* (refrain). Les premiers et les deuxièmes hémistiches riment mais différemment. Pour différencier les rimes, nous utilisons les lettres A, B et C. En voici un modèle (17) :

B_____ A_____
B_____ A_____
B_____ A_____
B_____ A_____

Le répertoire relevant du *gsîm* est réparti en trois types : (18)

- *al-muṯannâ* (le distique)
  A_____ B_____
  A_____ B_____
- *al-muṯallaṯ* (le tercet)
  A_____ A_____
  B_____
- *al-mrabba`* (le quatrain)
  A_____ A_____
  A_____ B_____

Le *mrabba`*, bien qu'il soit un dérivé du *gsîm*, est en fait un genre à part entière qu'on appelle aussi ***al-mûgif***. Il possède ses propres rythmes dont nous citons principalement : *al-mrabba`*, *al-kâmil* (quatrain entier), *al-mrabba` al-maqṯûf* (quatrain tronqué) et *al-mabṯûḥ* (l'étalé). La différence entre *mûgif* et *gsîm* se manifeste au niveau de la disposition des rimes, comme le montre l'exemple suivant : (19)

A_____
A_____
A_____
B_____
A_____
A_____
A_____
B_____

2.1.2. 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`* (20).

A_____ A_____
A_____
B_____ B_____
B_____ B_____
B_____ B_____
B_____ B_____
A_____ A_____

C_____ C_____
C_____ C_____
C_____ C_____
C_____ C_____
A_____ A_____

En guise de conclusion, nous dirons que dans sa globalité, la chanson populaire ne finit pas de se transformer et de se régénérer. Elle est sujette aux métamorphoses et aux emprunts les plus inattendus. Quant aux auditeurs, ils diversifient leurs goûts et ils vont davantage considérer leurs envies dans des styles variés. Ainsi, nous pensons qu'on ne doit pas se préoccuper trop des éléments qui constituent la chanson pour toute catégorisation, car il s'agira bien d'une typologie très riche voire complexe si on tient compte de toutes les combinaisons possibles.

Bibliographie :

(1) CHAMBERLAND, (Roger), « Globalisation, identité et cultures de goût : le cas de la musique populaire ». Culture française d'Amérique, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 105.

(2) ROSSAT, (Arthur), **La chanson populaire dans la Suisse romande**, Lausanne, Société suisse des traditions populaires, 1917, p. 4.
(3) 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.
(4) GIANNATTASIO, (Francesco), « Le concept de musique dans une perspective anthropologique et ethnomusicologique », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 400.
(5) Cette formation utilise la *zukra* comme unique instrument mélodique qui est un aérophone à anche double et à perce conique, de forme proche d'un hautbois démuni de ses clefs. La dénomination de cette formation est liée à un instrument de percussion qu'est le *ṭbal* (c'est un tambour composé d'une grande caisse cylindrique en forme de tonneau dont chaque fond est une peau de veau. La caisse de résonance est faite d'une lame de bois, simple ou composée de deux ou trois lamelles superposées). Ce type de formation comprend un *ṭabbâl* (joueur du *ṭbal*), un *zakkâr* (joueur de *zukra*) et un *ghannây* (chanteur). Le nombre des instrumentistes peut augmenter selon l'importance des cérémonies. Ainsi, on peut avoir deux *ṭabbâla* (sing. *ṭabbâl*) et deux *zakkâra* (sing. *zakkâr*). Parfois on fait recours à un *drâbkî* (joueur de *darbûka*).
(6) Le terme *mizwid* désigne, l'instrument ainsi que la formation musicale et le répertoire qui lui sont rattachés. Cette formation est désignée aussi par le terme *mzâwdi* qui veut dire en même temps le joueur de l'instrument *mizwid* qui est une sorte de cornemuse composée de deux parties. La première est une sorte de clarinette double. La deuxième partie est une caisse d'air en forme de sac faite de peau de chèvre qu'on appelle *shakwa* dont la longueur varie d'un instrument à l'autre et qui est menue d'un tuyau dans le quel souffle l'instrumentiste pour emmagasiner de l'air indispensable pour la production du son.

- La formation *miziwd* se compose en général d'un joueur de l'instrument *mizwid* accompagné par des percussionnistes qui forment en même temps la chorale, et d'un chanteur qui peut être un percussionniste. Et selon la région, nous pouvons trouver des différences aux niveaux des percussionnistes. Ainsi, il y a ceux qui n'utilisent que des *bindîr* (c'est un tambour sur cadre en bois, de quarante à soixante centimètres de diamètre environ. C'est un instrument à membrane en peau de chèvre ou de mouton, muni de cordes en boyau qui lui confèrent un timbre spécifique) et d'autres qui intègrent la *darbûka* (c'est est un tambour, en forme de cruche sans fond, dont la plus grande ouverture est recouverte d'une membrane à peau de chèvre, de mouton ou de poisson que l'on colle à la poterie avec, en plus, un laçage par deux cordes croisées. Pour la formation *miziwd*, il s'agit d'une petite *darbûka* appelé *darbûka jirbî* qui se caractérise par sa sonorité claire et aiguë) et éventuellement le *tbal*. Cependant, un phénomène nouveau est apparu dans la formation *mizwid* qui recourt de plus en plus à des électrophones comme le synthétiseur et la guitare basse pour combler l'absence des basses et insérer des harmonies qui sont souvent simples, se limitant généralement à des accords sur le premier degré du mode mélodique et à des notes pédales.
(7) Cette formation est distinguée par son unique instrument mélodique qu'est la *gaçba* (flûte en roseau) étant donné que le terme *gaççâba* (sing. *gaççâb*) désigne les joueurs de *gaçba*. Cette formation se composait d'un joueur de *gaçba* et de deux joueurs de *bindîr*. Le nombre des instrumentistes peut être multiplié ; soit : deux joueurs de *gaçba* et quatre joueurs de *bindîr*. Dans les deux cas, la présence d'un *gannây* (chanteur) est nécessaire. De nos jours, certaines de ces formations ont intégré d'autres instruments tel que : la *darbûka*, le *ṭbal* et parfois même le synthétiseur.

(8) AROM, (Simha), « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *La musique et Nous*, Paris, Revue française d'analyse musicale n° 22, 1991, p. 71.

(9) En voici la liste des références se rapportant aux CDs que nous avons consultés :

- *Albûmât nujûm al-miwid* [Albums des stars du *mizwid*], CDs MP3, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 10 volumes sous les références MP310141, MP310142, MP310143, MP310144, MP310145, MP310146, MP310227, MP31228, MP31229 et MP31230.

-HABBOUBA, (Hedi), CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP060.

- *Nujûm al-zukra* [Les stars du *zukra*], CD MP3, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », MP31242.

- *Nujûm al-zukra* [Les stars du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3ème vol., PCP224.

- *Rbûkh al-zukra* [L'ambiance du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP626.

- *Layâli al-zukra* [Les nuits du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP373.

- *Jaw al-zukra* [L'ambiance du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3ème vol., PCP601.

- *Ajwâ` al-zukra* [L'ambiance du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP1004.

- *Sâ`a Jaw* 100% *zukra* [Une heure d'ambiance 100% *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP645.

- *Gaçba-zukra : rabûkh la`râs* [*Gaçba-zukra :* L'ambiance des mariages], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP625.

- *Ajwâ` al-gaçba* [L'ambiance du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP789.

- *Rjâl al-gaçba* [Les hommes du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3ème vol., PCP522.

- 100% *gaçba*, CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3ème vol., PCP525.

- *Çnâdîd al-gaçba* [Les érudits du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP607.

- *Çnâdîd al-gaçba* [Les érudits du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 2ème vol., PCP404.

- *Çnâdîd al-gaçba* [Les érudits du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3ème vol., PCP513.

- 100% *jaw* [100% ambiance], CD MP3, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », MP31244.

- *Jaw rbûkh* [Ambiance], CD MP3, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », MP31240.

(10) SAKLI, (Mourad), **La chanson tunisienne : Analyse technique et approche sociologique**, thèse de doctorat nouveau régime, Paris-Sorbonne, Université de Paris IV, octobre 1994, p. 142.

(11) KHRAYYIF, (Muḥyiddîn), **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.

(12) IBN KHULDÛN, (`Abd al-Raḥmân bin Muḥammad), **Muqaddamat Ibn Khuldûn**, Sousse, Dâr al-Ma`ârif lil al-tibâ`a wa al-nashr, 1991, p. 345.

(13) MARZÛGÎ, (Mḥammad 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)

(14) 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.

(15) MARZÛGÎ, (Mhammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fî tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], op. cit., p. 86.

(16) Ibid., p. 93.

(17) SIOUD Hèdi, « La poésie orale tunisienne : Structure formulo-orale », op. cit., p. 161.

(18) 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. 28-29.

(19) MARZÛGÎ Mhammad al-, *Al-'adab al-sha`bî fî tûnis* [La littérature populaire en Tunisie], op. cit., p. 116-117.

(20) SIOUD, (Hèdi), « La poésie orale tunisienne : Structure formulo-orale », op. cit., p. 158-160.

Détermination de la structure formelle à partir d'une analyse du timbre : à partir d'Üsküdar et Souvenirs d'Ismaïlia de Camille SAINT-SAËNS

Anis GOUISSEM [*]
gouissemanis@gmail.com

Dans notre recherche, nous travaillons sur la transcription orientaliste chez Camille SAINT-SAËNS au XIXe siècle dès que nous avons remarqué l'existence de plusieurs mélodies arabes et orientales dans ses compositions tels que *Souvenir d'Ismaïlia*, *Africa*, *Danse Bacchanale*, etc. En essayant d'analyser ces musiques afin comprendre leurs mécanismes et leurs processus d'adaptation d'un thème exotique (1) et ceci dans une œuvre écrite selon les normes stylistiques esthétiques de la Musique Classique Occidentale pendant le Romantisme, nous avons rencontré plusieurs embarras au niveau de la création des liens directs entre les diverses versions du thème musical transcrit. Les rapports se résument dans un simple lien thématique et mélodique dans lequel domine une grande restriction au niveau formel. Ce pendant, Chaque version appartient à une tradition musicale dont les formes sont spécifiques et ne présentent des similitudes ou des points de commun entre elles. Donc, parler des variations sur un thème oriental, d'un concerto pour piano et orchestre ou d'un opéra de Camille SAINT-SAËNS nécessite d'emblée une analyse formelle traditionnelle afin d'avoir plus d'accès à d'autres niveaux d'analyse plus profonds et plus détaillés (tels que l'instrumentation, l'orchestration…) par le biais de l'analyse polyphonique et harmonique. De surcroît, l'analyse du rapport entre la structure formelle et la structure phonétique sera également réalisée à travers l'analyse thématique phonétique, pour la simple raison que toute méthode d'analyse ne crée des liens de parenté avec les mélodies orientales sauf qu'au niveau

* Chercheur en musique et musicologie

mélodique.

Jadis, les formes de la Musique Classique Occidentale et de la Musique Arabe et Orientale se sont développées en se référant aux esthétiques spécifiques à chaque tradition musicale. De ce fait, plusieurs autres chemins analytiques s'imposent pour concevoir de nouveaux liens formels entre les différentes variations de la matière musicale afin de démontrer l'unicité des éléments du langage musical de l'antiquité à nos jours ; c'est pour cette raison que nous allons effectuer une analyse formelle du timbre tout en dégageant tous les rapports et les liens possibles entre les différentes matières musicales étudiées.

Avant de procéder à l'analyse formelle du timbre, nous allons exposer les contextes historique, stylistique et esthétique dans les inspirations et les transcriptions orientalistes chez Camille SAINT-SAËNS et plusieurs autres compositeurs romantiques, en répondant aux questions suivantes : par quels moyens étaient réalisées l'inspiration et la transcription chez les compositeurs orientalistes du XIXe siècle et en particulier chez Camille SAINT-SAËNS ? Y'a-t-il des traces de similitude ou d'inspiration communes entre les différentes partitions ? Et dans les œuvres orientalistes étudiées, sur quels plans et dans quels niveaux de la matière musicale l'orientalisme intervient ?

Tout en sachant que plusieurs transcriptions et adaptations de mélodies arabes, faites par Camille SAINT-SAËNS au XIXe siècle, représentent l'une des rares intersections entre Musique Occidentale et Musique Arabe ; peut-on adapter cette nouvelle technique d'analyse formelle du timbre aux formes instrumentales de la Musique Savante Arabe. Et enfin, l'analyse formelle du timbre contribue-t-elle à une classification et identification rigoureuse de plusieurs formes instrumentales arabes au sein de leur développement massif et leur diversité actuelle ?

Tout d'abord, nous allons exposer, brièvement, l'historique de l'Orientalisme musical français afin de clarifier les issues où véhiculent les différentes entités thématiques orientalistes et orientales (2). Cette exposition aide à créer des raccourcis et des liens stylistiques et esthétiques entre les différents chef-d'œuvres orientalistes de plusieurs compositeurs romantiques contemporains et compatriotes de Camille SAINT-SAËNS.

Au XIXe siècle, plusieurs compositeurs français ont privilégié des musiques orientales sud-méditerranéennes, andalouses ou arabo-musulmanes (3). L'inspiration de ces compositeurs et leur recherche de nouvelles sonorités romantiques privilégient la mélodie, la modalité et l'expression plus que « *la tonalité et l'harmonie qui*

caractérise l'ère classique » (4). Ces actes compositionnels s'inscrivent dans un cadre prolongé dans l'histoire de l'esthétique occidentale; c'est l'orientalisme qui vise principalement à renouveler le goût et la matière esthétique produite à travers une visée de s'ouvrir sur l'Autre considéré comme la source elle-même de l'inspiration et de l'Exotisme (5), Myriam LADJILI précise que « *La quête de l'ailleurs, de l'inconnu, est un instinct naturel que bien des compositeurs, et artistes en général, au cours des siècles antérieurs, ont laissé transparaître dans leurs oeuvres* » (6).

En général, la *manipulation* de l'Orientalisme, chez les romantiques, diffère d'un compositeur à un autre ; même chez un seul compositeur, les procédés d'écriture orientaliste varient selon la nature et la forme de l'œuvre selon sa source d'inspiration : on voit que Nikolaï RIMSKI-KORSAKOV s'est inspiré des *Milles et une nuit*, dans sa Suite symphonique *Schéhérazade*. Cette inspiration a influé les niveaux stylistiques de sa composition et, par conséquent, ses éléments sémiotiques et poétiques. Cette inspiration est « *littéraire par excellence* » pourtant qu'il « *a voyagé au Moyen-Orient* » (7), mais les écrits ne montrent pas qu'il a transcrit ou même avait essayé de transcrire des mélodies orientales (8).

D'autre part, chez le compositeur français Félicien DAVID, on remarque qu'il a développé une vision spécifique à travers « *la révélation de Monde Arabe dans sa musique* » (9). Bien qu'il ait voyagé en Orient, David a développé une image spécifique de l'Orient. Selon Bruno ETIENNE, Chez Félicien DAVID : « *le voyage en Orient est un voyage imaginaire dans un Orient imaginaire* » (10). L'Orient était pour lui un objet de curiosité que de connaissance, un objet d'engouement exotique. L'Orient est « *un topos (11), un lieu de nulle part* » (12) à l'instar de l'œuvre : *Le désert, Ode-symphonie* (1844) qui présente une inspiration littéraire au niveau des paroles de l'Ode. Mais la construction formelle, les expositions et les développements mélodiques, et les éléments polyphoniques de cette *Ode-symphonie* ne présentent pas des traits d'orientalisme (13).

Par ailleurs, Ernest Reyer, développe un style orientaliste au niveau des éléments musicaux et poétiques de son opéra *Salammbô* (1890). Il s'est inspiré de *Africa* de Camille Saint-Saëns en écrivant la partie du piano qui accompagne le chant du *Ténor* dans la première scène et Aria Q*u'avez vous fait* dans l'opéra *Salammbô*. Il a dressé, dans le même divertissement de l'*Aria (14)*, des gammes comportant des secondes augmentées sous forme d'arabesques sur des mouvements descendants (15).

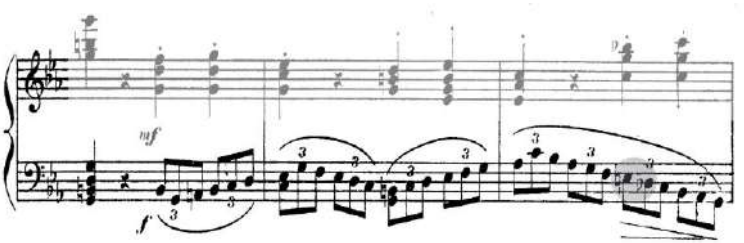


Figure 1 : Extrait de la partition de Salammbô

Figure 2 : Extrait de la partition de Africa

On constate chez ce compositeur que la manipulation de l'orientalisme est faite d'une manière plus explicite qui résulte d'une recherche mélodique plus approfondie. Cette recherche se manifeste bien dans le début de la *Sérénade* pour Orchestre et Chœur du premier tableau *Le Goum*, dans le premier mouvement de sa *Symphonie orientale Le Sélam* (1850), le jeu à l'unisson des cordes en *mezzo piano*, le phrasé et les articulations mélodiques nous renvoient directement à l'ouverture du premier mouvement de *Schéhérazade* de Nicolaï RIMSKI-KORSAKOV qui est aussi une œuvre orientaliste dont l'inspiration est purement poétique. Cette œuvre a inspiré aussi Sergueï LYAPUNOV qui est allé jusqu'à transcrire, adapter et citer plusieurs motifs, entités thématiques et marches harmoniques entières dans le premier tableau de *Haschich. Poème Symphonie oriental. Opus* 53 (1914).

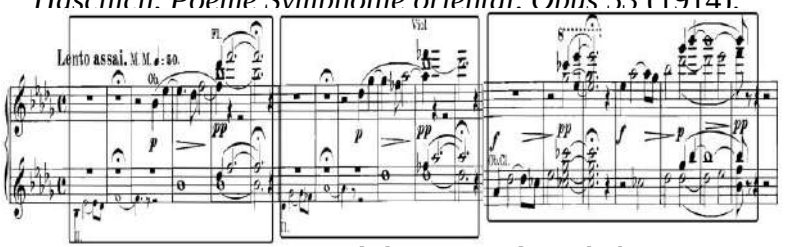



Figure 3 : Extrait de la partition de Hashish

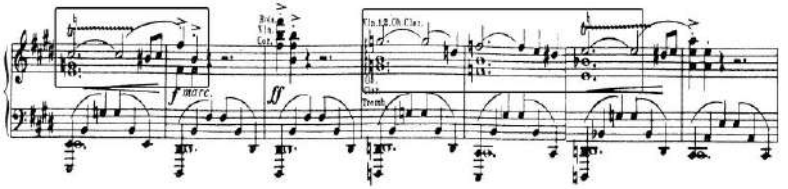


Figure 4 : Extrait de la partition de Schéhérazade

L'orientalisme chez Henri RABAUD est plus engagé dans la recherche et la manipulation de l'Exotisme oriental. En plus du décor, des costumes et du cadre spatio-temporel de l'opéra comique *Mârouf, Savetier du Caire*, RABAUD a introduit plusieurs thèmes mélodiques égyptiens dans la partition avec la technique des leitmotivs wagnériens (motif de l'*Islam*, de *Mârouf* et de la *Caravane*). Il s'est inspiré de la stylistique harmonique de Félicien DAVID en utilisant des harmonies discrètes avec l'utilisation du *pentatonisme (16)* au niveau du motif du *Fellah*. Alfred BRUNEAU mentionne que « *La partition de Mârouf, malgré l'orientalisme marqué de ses mélodies aux onduleuses vocalises, de ses brillantes couleurs instrumentales, garde une facture essentiellement française.* » (17).

Quant à Camille SAINT-SAËNS, il voyait l'Orientalisme à travers un oculaire différent. Lors de ses voyages et ses séjours dans différentes cités en Afrique du Nord, il a choisi de transcrire les mélodies arabo-orientales et andalouses afin de les acclimater puis les introduire dans ses compositions, qui, dans lesquelles, il évoque « *une couleur exotique particulière* » (18) : *La princesse jaune* (1872), *Samson et Dalila* (1877), *Suite algérienne Opus 60* (1880), *Souvenir d'Ismaïlia Opus 100* (1895), *Africa Opus 89* (1891) et *L'Ancêtre* (1906).

Danièle PISTONE mentionne que Camille SAINT-SAËNS « *a dépassé les frontières des sources d'une impression d'Orient vers un Exotisme plus orientaliste et plus local* » (19). La recherche exotique chez SAINT-SAËNS présente une conception particulière. Nous allons traiter les principes de l'analyse formelle du timbre tout en essayant de comprendre les mécanismes de la transcription de SAINT-SAËNS afin de les projeter dans un nouvel objectif de classification et d'identification de plusieurs formes instrumentales arabes existantes depuis le XIXe siècle. Nous essayerons de tenter la compatibilité de ce moyen analytique, réservée à la Musique Classique Occidentale, avec les formes instrumentales sélectionnées de la Musique Arabe.

1. *Les analyses musicales et leurs domaines de compatibilités :*

Peut-on parler d'une analyse formelle du timbre sans

parler d'une analyse formelle proprement dite? Étant une analyse effectuée avec de nouveaux moyens technologiques, ce type d'analyse musicale représente le descendant de diverses méthodes d'analyse qui demandent nécessairement la décortication et la fragmentation de la matière musicale par une analyse formelle. L'analyse formelle proprement dite, représente, d'emblée, une tâche nécessaire et indispensable pour toute autre analyse musicale, car définir la forme et la structure facilite les tâches analytiques qui suivent. Il nous a paru fondamental d'unir deux tâches d'analyse musicale pour mieux comprendre, en premier, les processus de l'inspiration et de la transcription chez les compositeurs français orientalistes, en second, étudier la compatibilité de ces méthodes d'analyse avec les formes instrumentales arabes. L'analyse formelle du timbre garantit une certaine clarification dans les analogies entre les œuvres musicales et facilite la tache de l'analyse comparative, thématique et modale que nous verrons dans la suite.

Le timbre est défini par Nathalie HÉROLD comme « *un paramètre sonore résiduel* […] *lié à un instrument particulier ou comme une composante identitaire qui différencie chaque instrument musical d'un autre, une famille instrumentale d'une autre* » (20). Mais il nous parait difficile de réduire le timbre à cette unique dimension et ceci pour plusieurs raisons. Avec le recours aux bruitages et à la recherche de nouvelles sonorités dans de diverses musiques, tout son possède un timbre qui le différencie, qu'il soit associé à un instrument musical ou pas. L'instrument musical « *offre une palette de timbres différenciés selon les registres utilisés ou les modes du jeu* » (21). Le timbre semble avoir une dimension d'une unité conceptuelle cohérente, plus vaste et ample qu'une simple conception. D'autre part, Didier GUIGUE va jusqu'à considérer le timbre comme « *moyen d'intégrer tous les paramètres musicaux qui seront regroupés dans l'ensemble des indicateurs du timbre* ». (22)

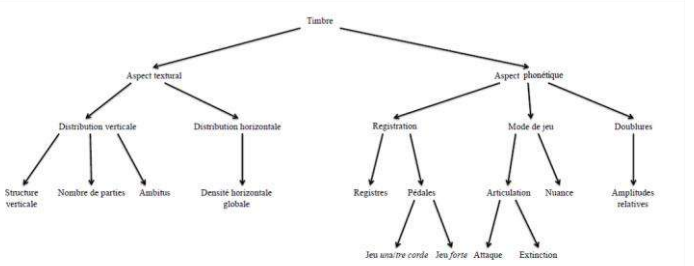


Figure 5 : Les indicateurs du timbre chez Hérold Nathalie (23).

Le concept de la forme, est toujours mis en question avec le développement de l'esthétique et de la critique

musicale. Selon Nicholas COOK : l'analyse formelle, « *souvent soumise à une conception perspective et normative de la forme du XIXe siècle, évalue et interprète les écarts des œuvres par rapport à des formes prédéfinies, ce qui semble limiter considérablement les perspectives* » (24). Charles ROSEN(25), et Jean PETITOT (26), confirment que la spécificité et la dynamique des formes, en relation avec les notions de structure et d'architecture, paraissent nécessaires pour cerner leur fonctionnement et leur signification.

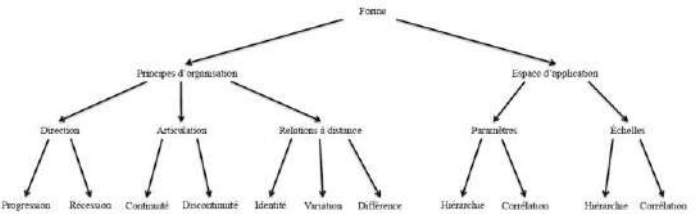


Figure 6 : La forme et ses indicateurs chez Nathalie HÉROLD (27)

Par conséquent, nous pouvons désigner par forme musicale l'organisation en somme des éléments musicaux et leur construction générale dans une pièce musicale, à savoir leur choix et leur disposition en établissant un réseau de relations entre des éléments à différents niveaux de précision. Afin d'accéder aux données formelles de manière concrète, les indicateurs de la forme sont organisés dans deux grands ensembles qui sont les principes généraux d'organisation et l'espace d'application. Ces critères formels peuvent s'appliquer à diverses échelles et à divers paramètres musicaux, et en particulier aux composants du timbre.

2. ***Limitation du corpus d'étude :***

Le corpus que nous avons choisi concerne plusieurs sphères géographiques et culturelles, le thème d'*Üsküdar* qui se manifeste dans l'opus 100, *Souvenir d'Ismaïlia* de Camille SAINT-SAËNS, œuvre romantique du XIXe siècle écrite pour piano. Aussi il représente la base de la composition mélodique de plusieurs chants et danses populaires en Turquie et au Monde Arabe. Ce thème est « *composé par un anonyme en Turquie au début des années cinquante du XIXe siècle pendant la guerre de Crimée* » (28).

Nous ignorons l'origine et l'historique de cette mélodie populaire et, aussi, par quelle manière elle était répandue et diffusée dans tout le Monde Arabe au XIXe siècle, mais nous pouvons estimer que les soldats de l'Occupation Ottomane avaient contribué à la diffusion de cette mélodie dans la plus part de l'Empire Ottoman. Camille SAINT-SAËNS l'avait probablement écouté et transcrit lors de son séjour à l'Ismaïlia ; puis il l'a acclimaté dans un opus

pour piano écrit selon les normes de la Musique Savante Occidentale. Donc nous allons analyser quelques versions de cette mélodie populaire interprétées par des musiciens orientaux, en plus de l'œuvre de SAINT-SAËNS.

3. Méthode et outils de collecte des données :

a. Les données obtenues de la partition :

✓ ***Üsküdar :***

A travers une simple analyse formelle de la version orientale d'*Üsküdar (29)* on distingue trois parties indépendantes : l'introduction instrumentale qui expose le mode et la fondamentale du *nihavend* en *Sol (30)*. On remarque que les mouvements mélodiques sont tous conjoints et ressemblent agogiquement presque aux arabesques mélodiques en Musique Classique Occidentale.

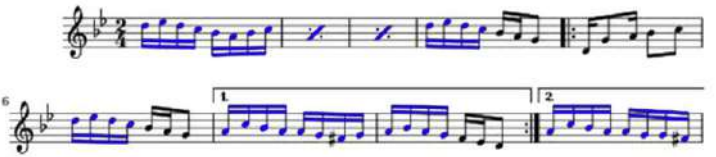



Figure 7 : Introduction instrumentale de Üsküdar

On remarque aussi qu'il n'y a pas de changement de registre, ni une allée vers le grave, ni l'aigu, les notes vont du *doukah Ré*$_4$ au *sonboulah Mi*$^{\flat}{}_5$.

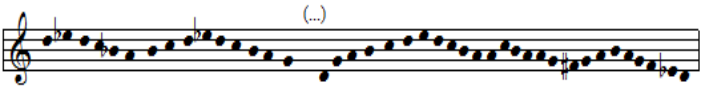



Figure 8 : Mouvement mélodique dans l'Introduction instrumentale de Üsküdar

La seconde partie représente le thème mélodique principal(31), et qui comprend des motifs plus développés dont leur levé se compose d'une croche pointée double croche suivies de deux croches renfermant la tonique et la quinte (mesure 11), et ensuite d'un posé qui représente une bribe du thème exposé dans la première partie, renfermant la formule de quatre double croches et suivant des mouvements mélodiques conjoints (mesure 12).

Figure 9 : Le thème mélodique principale

Ce motif est quasiment repris à l'identique dans les mesures qui suivent, on remarque que le motif a subit des transformations agogiques au niveau de sa tête puis sa queue thématique avec la substitution de la croche pointée double croche de la tête thématique par une formule agogique

dérivée qui est la croche et deux doubles croches, et le remplacement de la queue thématique renfermant deux croches par deux double croches puis une croche. Les blanches représentent des posés modaux et tonals respectivement sur la sus-tonique la note *houssayni* (La_4) puis la tonique *nawa* (Sol_4). Ces deux dernières notes représentent des articulations tonales, vue l'appartenance de la note *La* à l'accord de la dominante *Ré* majeur et la note *Sol* à l'accord de la tonique.

La troisième partie de cette mélodie orientale représente une réexposition développée du thème tout en conservant le même ambitus précédant où sont placées les mêmes notes qui forment l'exposition.

✓ ***Le premier tableau de Souvenir d'Ismaïlia :***

Comportant quatre vingt-deux mesures et étant en tonalité de *Fa* dièse mineur, ce premier mouvement de l'œuvre de Camille SAINT-SAËNS(32), pour piano solo, possède une forme qui expose et réexpose trois thèmes principaux dont le second thème B renferme la mélodie de la seconde partie de *Üsküdar* et qui présente des liens de parenté agogique avec le prologue en *ad libitum* de la première mesure (renversement en miroir du motif du B), le thème A et le thème C où on marque la présence des formules agogiques du thème principal de *Üsküdar*, mais selon des mouvements mélodiques variés.

Par le biais de l'analyse formelle de la partition du premier tableau de *Souvenirs d'Ismaïlia*, le thème B est exposé en premier dans le registre aigue sur seize mesures, puis repris par variation dans les huit mesures qui suivent dans un registre plus grave où il sera joué par la mais gauche du pianiste. La présence de thème B dans la partition représente une densité de 20% du nombre total des mesures. Il est situé dans la partie centrale de l'œuvre, entre les trente trois premières mesures et les trente trois dernières mesures. Cet aspect tripartite de ce mouvement caractérise la macroforme thématique qui est différente de la structure formelle, indiquée dans le tableau, et qui renferme plus que trois parties.

b. Les données spectrographiques :

Nous avons procédé dans cette partie, une analyse spectrographique avec deux logiciels d'analyse spectrale et fréquentielle qui sont *E-analysis* (33) et *Acousmographe (34)*. Ces deux logiciels offrent la possibilité d'étudier les fréquences spécifiques du timbre de chaque son et aussi donnent l'allure de la conjugaison des timbres des différents sons composant la mélodie sous forme de spectrographes, qui montrent deux paramètres graphiques essentiels dont nous avons besoin. Le premier paramètre renferme les limites

fréquentielles issues de la conjugaison des diverses fréquences et celles qui donnent la grande part de l'identité timbrale de la musique. Le second paramètre représente la densité fréquentielle de la musique traitée, qui renseigne sur les similitudes entre les différentes versions d'une même mélodie. Elle donne les mêmes résultats même si la formation instrumentale et vocale change, ou même lors du changement de la tonalité et du tempo. Cette densité fréquentielle suit la conservation et les relations entre les différentes notes et les différents intervalles qui composent la mélodie sans prendre en considération le changement de la masse instrumentale qui exécute la version, le tempo ou la tonalité.

✓ ***Le spectrogramme d'Üsküdar :***

Ce spectrogramme présente la version entière de *Üsküdar*, qui renferme l'introduction instrumentale, et la partie du chant qui expose le thème qu'on veut analyser et qui est en rapport avec le thème B de *Souvenirs d'Ismaïlia* de Camille SAINT-SAËNS. On voit que les limites fréquentielles supérieures se reproduisent à l'identique dans les différentes reprises du thème du chant, cette limite atteint un seuil. La différence de la hauteur entre le niveau zéro et ce seuil supérieur représente la tessiture des notes jouées dans le registre médium. La densité fréquentielle est représentée par les couleurs rouge, jaune et orangée, cette densité montre qu'il n'y a pas de changement de registre ou d'intervalles de la mélodie répétée.

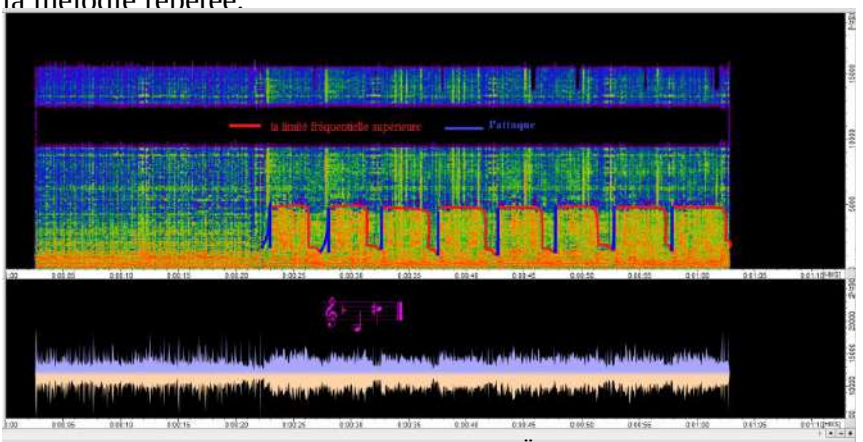


Figure 10 : spectrogramme d'Üsküdar

✓ ***Le spectrogramme du thème B de Souvenir d'Ismaïlia:***

Ce spectrogramme présent plusieurs donnés qu'on peut exploiter, dès la première vue, on remarque la différence de densité fréquentielle qui se lie directement avec l'expansion du registre pianistique. Les limites fréquentielles

supérieures se reproduisent à l'identique dans la première séquence du thème B, et avec la variation du thème et l'introduction de nouveaux motifs dans les différentes voix du piano, on note que les limites supérieures donnent l'allure des formes carrées de la première figure mais avec une différence géométrique minime. Malgré ces transformations géométriques, le thème conserve en grande partie ses propriétés identitaires dans le spectrogramme.

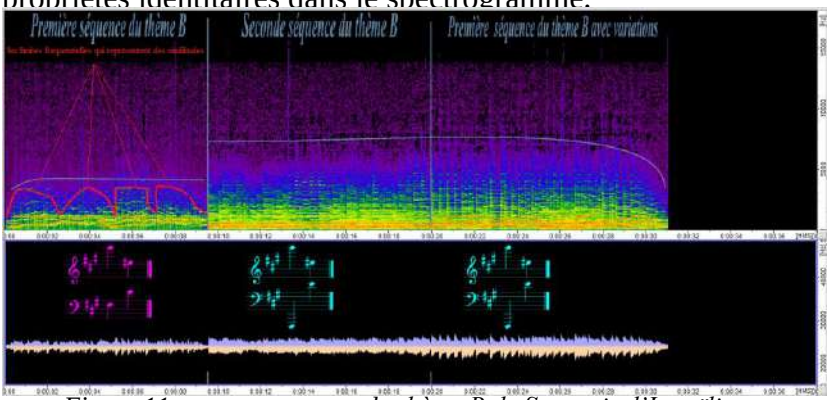


Figure 11 : spectrogramme du thème B de Souvenir d'Ismaïlia

4. Conclusion :

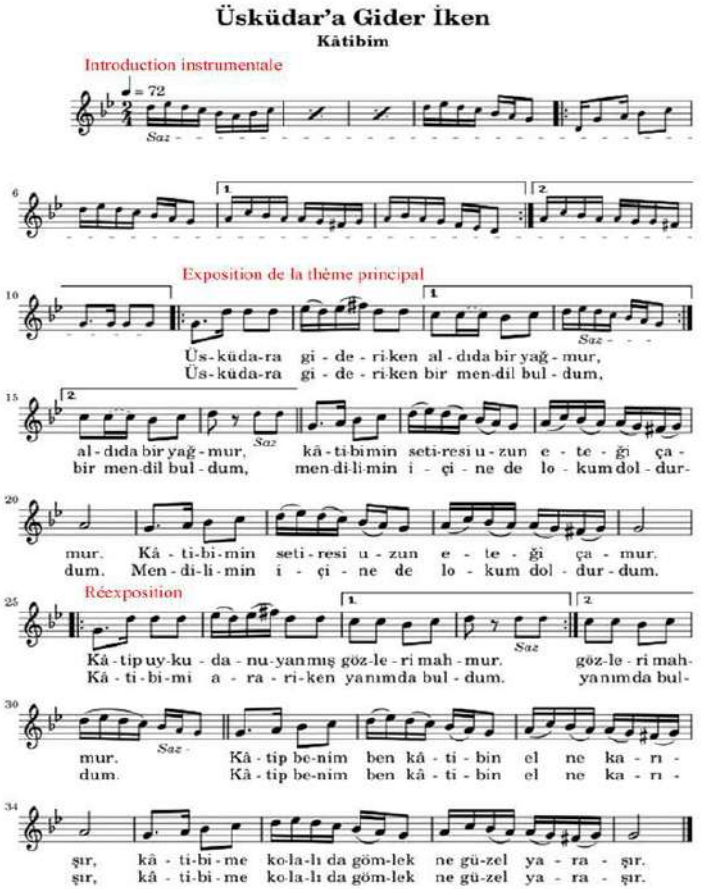
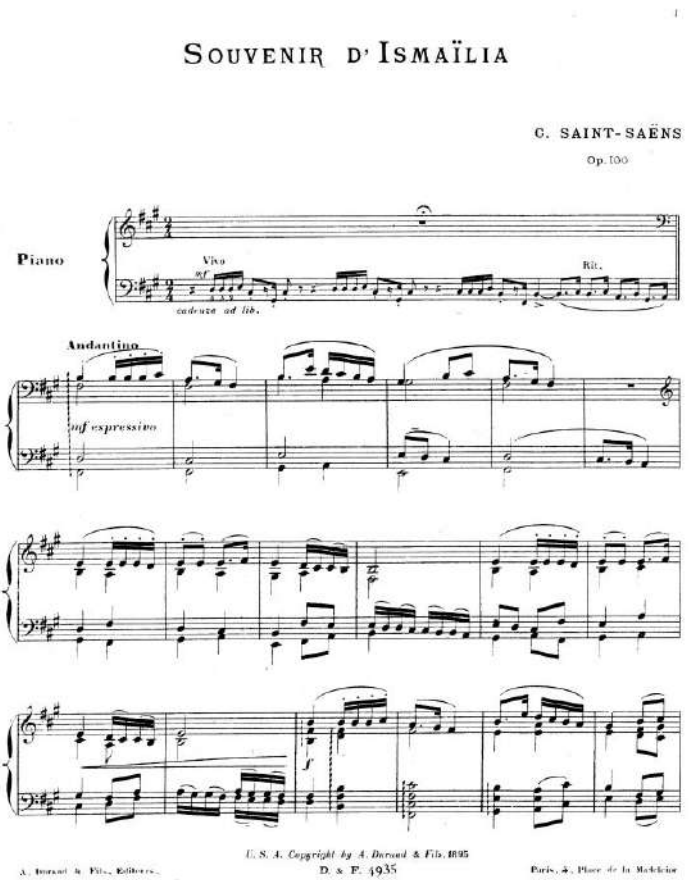
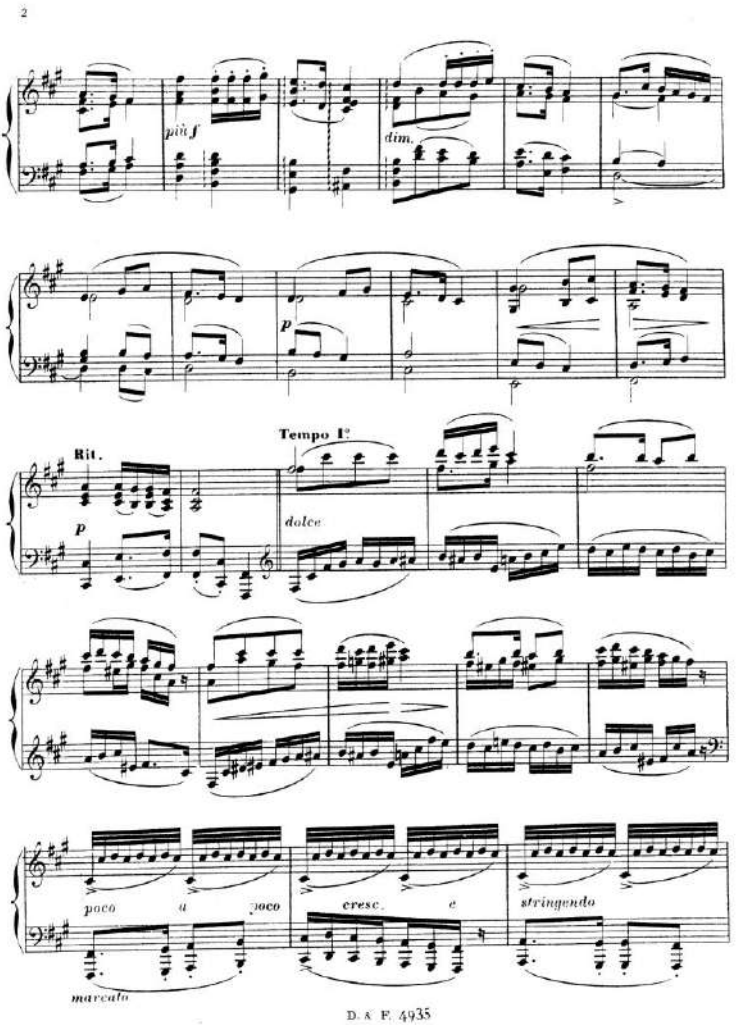
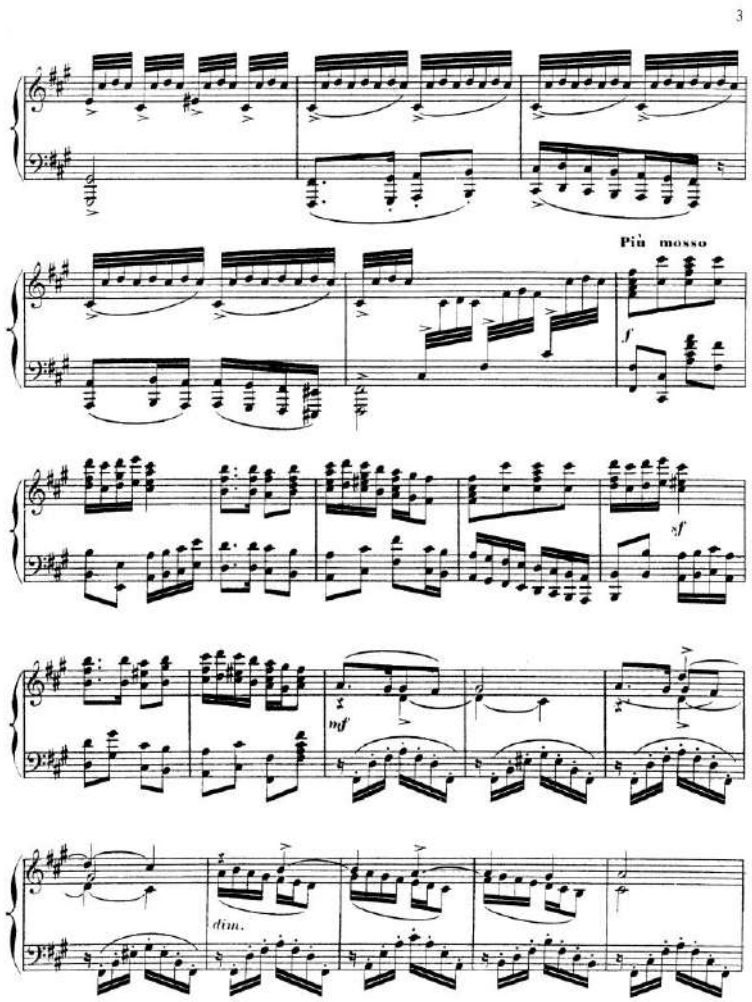
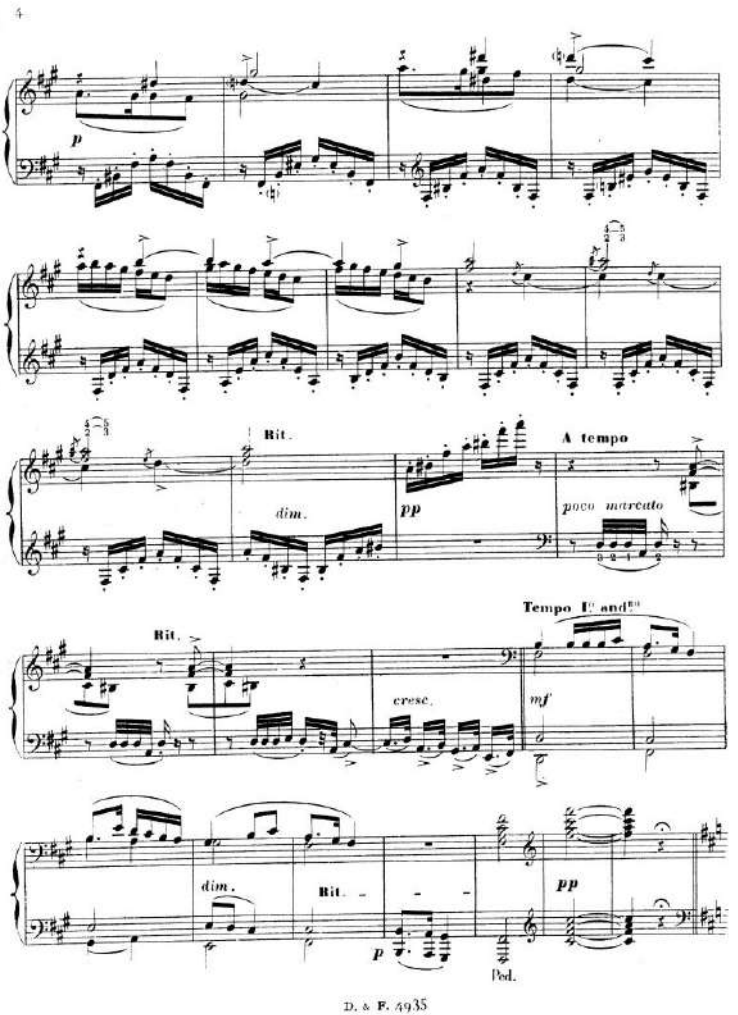
On constate, à la fin de cette modeste étude que l'analyse formelle du timbre nous permet d'aller plus profondément dans la détermination des paramètres identitaires et formels communs entre les différentes versions de la même mélodie, cette tâche analytique, comme tout analyse, possède des limites qu'on peut résumer dans trois niveaux :

- Elle est élémentaire et nécessite qu'elle soit procédée après avoir fait une analyse thématique et mélodique d'une façon habituelle.
- Elle peut donner l'allure d'une structure formelle de l'œuvre musicale mais c'est une allure globaliste qui ne mentionne aucun détail dans les niveaux les plus profonds de la partition, contrairement à l'analyse formelle proprement dite.
- La densité fréquentielle ne différencie pas les parties élémentaires qui se mélangent pour donner la partition et les changements des timbres phonétiques propres à chaque instrument ou type de voix humaine même si elle obéit au paramètre de la conservation des relations mélodiques entre les notes pour déterminer l'identité fréquentielle d'une musique.

Malgré toutes ces limites, l'analyse formelle du

timbre et l'analyse musicale classique peuvent résoudre ensemble plusieurs problématiques posées dans certaines études musicologiques arabes, telles que la question de l'identité, du plagiat et de l'inspiration thématique chez les musiciens pour bien résoudre plusieurs conflits en matière de droits d'auteurs par exemple. Elle sert à tisser des liens de parenté sous forme de généalogies thématiques qui existent entre les différentes traditions musicales afin de confirmer les identités originelles de chaque matière musicale étudiée.

5. Annexes :

a. Annexe n°1 : Partition de Üsküdar (35)

b. Annexe n°2 : Partition du premier mouvement de Souvenir d'Ismaïlia (36)

2
più f
dim.
p
Rit.
Tempo 1°
dolce
p
poco a poco
cresc. e
stringendo
marcato
D. & F. 4935

3
Più mosso
f
sf
mf
dim.
D. & F. 4935

Bibliographie :

(1) L'**exotisme** (du grec tardif *exô-* « au-dehors », *exôtikos* « étranger, extérieur ») est un phénomène culturel de goût pour l'étranger, tirée de : https://fr.wikipedia.org/wiki/Exotisme, consulté le 22/01/16.
(2) Notez bien que les résultats de l'analyse des différentes partitions et les rapports de parenté entre les différentes entités musicales citées et analysées dans cette étude font partie toutes de notre travail d'analyse esthétique,

stylistique et musicale dans notre thèse de doctorat, en cours de préparation, dont l'intitulé est : **L'Orientalisme musical comme transcription de l'Orient ou comme création d'un Orient : Relecture des enjeux épistémologiques dans l'Histoire de la Musique Classique Occidentale et de leur impact sur la stylistique compositionnelle.**

(3) Cf. LARCHER, (Pierre), « Fragments d'une poétique arabe », Bulletin d'études orientales, volume 45, Presse de l'IFPO, Damas, 1994, pp.207-208

(4) BARTOLI, (Jean-Pierre), **L'harmonie classique et romantique (1750-1900) : élément et évolution**, Minerve, Paris, 2001, p.166

(5) - LADJILI, (Myriam), « La musique arabe chez les compositeurs français du XIXe siècle saisis d'exotisme (1844- 1914) », International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol.26, No.1, CMS, Croatia, 1995, pp.4-5

- Nous allons adopter la définition de Danièle PISTONE pour l'Exotisme musical, elle le définit comme suit : « *est 'exotique' ce qui est étranger et lointain, ce qui rompt avec les caractéristiques et les usages familiers* », PISTONE, (Danièle), « L'exotisme musical français », Revue Internationale de Musique Française, N°6, RIMF, Paris, 1981, p.11

(6) LADJILI (Myriam), Ibid., p.4

(7) MEAUX, (Lorraine de), **La Russie et la tentation de l'Orient**, Fayard, Paris, 2010, p.360

(8) Cf. GOUISSEM, (Anis), « Les dimensions poétiques et esthétiques de la suite symphonique Shéhérazade de Rimski-Korsakov **»**, Mémoire de mastère 2012/2013, Institut Supérieur de Musique de Sousse, 2013, pp.189-190

(9) SCUDO, (Paul), « Félicien David », Revue des deux mondes, Volume 39, Bureau de la revue des deux mondes, Paris, 1907, p.757

(10) HENRY, (Jean Robert), **Le Maghreb dans l'imaginaire français**, Édisud, Paris, 1985, p.133

(11) *Topos* : (τόπος : « lieu, endroit » en grec ; au pluriel : topoï) désigne un arsenal de thèmes et d'arguments en rhétorique antique dans lequel puisait l'orateur afin d'emporter l'adhésion de ses auditeurs. Le topos a désigné petit à petit, par extension, tous les thèmes, situations, circonstances ou ressorts récurrents de la littérature. Cité in : COLLECTIF, **Dictionnaire des termes littéraires**, Champion, 2005, p.481

(12) COLLECTIVE, **La pensée de midi**, Revue Littéraire et de débats d'idées, Numéros 1 à 3, Actes Sud, Bouches-du-Rhône, 2000, p.117

(13) Cf., GOUISSEM, (Anis), Ibid., pp.79-81

(14) De la première scène de l'*Aria* : *Qu'avez vous fait ?*

(15) Pourtant que ce n'est pas la même tonalité entre les deux compositions mais la même démarche structurelle.

(16) L'origine du pentatonisme reste incertaine. Selon le Père Amiot (Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes, Paris, 1779), elle serait chinoise. Cette opinion est assez répandue, parmi d'autres, au XIXe siècle: « *On a, en outre, cherché et trouvé, ou cru trouver, le pentatonisme dans la musique de l'antiquité aussi bien la grecque (Gevaert) (...) que la juive, l'assyrienne et l'égyptienne ; dans le chant grégorien (...) ;*

dans les compositions des Minnesänger (...) ; dans la chanson enfantine », citer in., BRAILOIU, (Constantin), « Sur une mélodie russe », SOUVTCHINSKY, (Pierre), **Musique russe**, Volume 2, PUF, Paris, 1953, pp.331-332. Seule certitude : le pentatonisme ne constitue pas une exclusivité de la culture musicale orientale.

(17) BRUNEAU, (Alfred), « Section International de Musique », Revue musicale, Volume 10, S.I.M., Paris, 1914, p.71

(18) GALLOIS, (Jean), **Charles-Camille Saint-Saëns**, Sprimont Mardaga, Bruxelles, 2004, pp.145-146

(19) PISTONE, (Danièle), Ibid., p.11

(20) HÉROLD, (Nathalie), « L'analyse formelle du timbre : éléments pour une approche méthodologique », Séminaire doctoral 2009/2010, Centre de Recherche sur les Arts et le Langage / Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2010, p.3

(21) DALBAVIE, (Marc-André), LELONG, (Guy), **Le son en tout sens : entretiens avec Guy Lelong**, Billaudot, Paris, 2005, p.61

(22) GUIGUE, (Didier), **Une étude "pour les sonorités opposées" : pour une analyse orientée objets de l'œuvre pour piano de Debussy et de la musique du XXe siècle**, Presse Universitaire de Septentrion, Québec, 2000, p.59

(23) HÉROLD, (Nathalie), Ibid., p.4

(24) COOK, (Nicholas), « Music, imagination and culture », The surroundings, in other words, devalue the music : they cause it to be heard in such a way that it ceases really to be music at all, and becomes indistinguishable from Muzak, Oxford University Press, Oxford, 1990, p.13

(25) Cf. ROSEN, (Charles), **Formes sonate**, Actes Sud, Bouches-du-Rhône, 1993, p.128

(26) Cf. PETITOT, (Jean), **Morphologie et esthétique : la forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal**, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004, p.75

(27) HÉROLD, (Nathalie), Ibid., p.5

(28) ELSNER, (Jürgen) & JÄHNICHEN, (Gisa) & TALAM, (Jasmina), **Maqām : Historical Traces and Present Practice in Southern European Music Traditions**, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2014, p.79

(29) Voir annexe n°1 : Partition de *Üsküdar*.

(30) Dit en arabe : « *nahawand* » et aussi « *farah-faza* » plus précisément dans ce cas lorsque la tonalité est le *Sol*.

(31) Représenté en gras dans la figure 9.

(32) Voir annexe n°2 : Partition du premier mouvement de *Souvenir d'Ismaïlia*.

(33) *E-analysis* : version 1.1.3 / ©2013-2015, Music, Technology and Innovation Research Centre, De Montfort University.

(34) *Acousmographe* : version 3.7.2 / Ina GRM ©2003-2013, Avec le soutien du Ministère de l'Éducation Nationale.

(35) Anonyme, **Üsküdar'a gideriken**, tirée de : https://fr.wikipedia.org/wiki/Üsküdar%27a_gideriken, consulté le 20/01/16.

(36) SAINT-SAËNS, (Camille), **Souvenir d'Ismaïlia**, **Opus 100**, A. Durand & Fils, Paris, 1895, tirée de : http://imslp.org/wiki/Souvenir_d'Ismaïlia,_Op.100_(Saint-Saëns,_Camille), consultée le 20/01/16.

c.Bibliographies :

✓ ***Références :***

BARTOLI, (Jean-Pierre), **L'harmonie classique et romantique (1750-1900) : élément et évolution**, Minerve, Paris, 2001.

COLLECTIVE, **La pensée de midi, Revue Littéraire et de débats d'idées**, Numéros 1 à 3, Actes Sud, Bouches-du-Rhône, 2000.

DALBAVIE, (Marc-André), LELONG, (Guy), **Le son en tout sens : entretiens avec Guy Lelong**, Billaudot, Paris, 2005.

ELSNER, (Jürgen) & JÄHNICHEN, (Gisa) & TALAM, (Jasmina), **Maqām : Historical Traces and Present Practice in Southern European Music Traditions, Cambridge Scholars Publishing**, Cambridge, 2014.

GALLOIS, (Jean), **Charles-Camille Saint-Saëns**, Sprimont Mardaga, Bruxelles, 2004.

GUIGUE, (Didier), **Une étude "pour les sonorités opposées" : pour une analyse orientée objets de l'œuvre pour piano de Debussy et de la musique du XXe siècle**, Presse Universitaire de Septentrion, Québec, 2000.

HENRY, (Jean Robert), **Le Maghreb dans l'imaginaire français**, Édisud, Paris, 1985.

MEAUX, (Lorraine de), **La Russie et la tentation de l'Orient**, Fayard, Paris, 2010.

PETITOT, (Jean), **Morphologie et esthétique : la forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal**, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004.

ROSEN, (Charles), **Formes sonate**, Actes Sud, Bouches-du-Rhône, 1993.

✓ ***Revues et articles :***

BRAILOIU, (Constantin), « Sur une mélodie russe », SOUVTCHINSKY, (Pierre), Musique russe, Volume 2, PUF, Paris, 1953.

BRUNEAU, (Alfred), « Section International de Musique », Revue musicale, Volume 10, S.I.M., Paris, 1914.

COOK, (Nicholas), « Music, imagination and culture », The surroundings, in other words, devalue the music : they cause it to be heard in such a way that it ceases really to be music at all, and becomes indistinguishable from Muzak, Oxford University Press, Oxford, 1990.

LADJILI, (Myriam), « La musique arabe chez les compositeurs français du XIXe siècle saisis d'exotisme (1844- 1914) », International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol.26, No.1, CMS, Croatia, 1995.

LARCHER, (Pierre), « Fragments d'une poétique arabe », Bulletin d'études orientales, volume 45, Presse de l'IFPO, Damas, 1994.

PISTONE, (Danièle), « L'exotisme musical français », Revue international de musique française, N°6, RIMF, Paris, 1981.

SCUDO, (Paul), « Félicien David », Revue des deux mondes, Volume 39, Bureau de la revue des deux mondes, Paris, 1907.

✓ ***Dictionnaire :***

COLLECTIF, **Dictionnaire des termes littéraires**, Champion, 2005.

✓ ***Mémoire de recherche :***

GOUISSEM, (Anis), « Les dimensions poétiques et esthétiques de la suite symphonique Shéhérazade de Rimski-Korsakov », Mémoire de mastère 2012/2013, Institut Supérieur de Musique de Sousse, 2013.
HEROLD, (Nathalie), « L'analyse formelle du timbre : éléments pour une approche méthodologique », Séminaire doctoral 2009/2010, Centre de Recherche sur les Arts et le Langage / Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2010.

- ✓ ***Webographie :***

http://imslp.org/wiki/Souvenir_d'Ismaïlia,_Op.100_(Saint-Saëns,_Camille)
https://fr.wikipedia.org/wiki/Exotisme
https://fr.wikipedia.org/wiki/Üsküdar%27a_gideriken

- ✓ ***Logiciels :***

Acousmographe : version 3.7.2 / Ina GRM ©2003-2013, Avec le soutien du Ministère de l'Éducation Nationale.
E-analysis : version 1.1.3 / ©2013-2015, Music, Technology and Innovation Research Centre, De Montfort University.